

P297
ACADÉMIE ROUMAINE

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

SYNTHESIS

DE LA STRUCTURA A CUMULO
À LA STRUCTURA ORDINATA

COMITÉ NATIONAL ROUMAIN
DE LITTÉRATURE COMPARÉE

XXIX
2002



EDITURA
ACADEMIEI
ROMÂNE

Directeur honorifique: **ZOE DUMITRESCU BUȘULENGA**

Directeur: **DAN GRIGORESCU**

COMITÉ CONSULTATIF

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

COMITÉ DE RÉDACTION

Membres: **SORIN ALEXANDRESCU
MIRCEA ANGHELESCU
ALEXANDRU BALACI
CĂTALINA VELCULESCU
ION ZAMFIRESCU**

Secrétaires du comité: **MANUELA ANTON
CRISTINA BALINTE
ALEXANDRA CIOCĂRLIE**
Rédacteur: **RODICA FLORESCU**
Informatique éditoriale: **DIANA RUSU**

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

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

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

Toute commande sera adressée à:

EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE, Calea 13 Septembrie nr.13, sector 5,
P.O. Box 5-42, București 050711, România, Tel. 40-21 411 9008,
Tel./Fax 40-21-410 3983; e-mail: edacad@ear.ro

RODIPET S.A., Piața Presei Libere nr. 1, sect. 1, P.O. Box 33-57, Fax 40-21-222 64 07,
Tel. 40-21-618 51 03; 222 4126, București, România.

ORION PRESS IMPEX 2000 S.R.L., P.O. Box 77-19, București, Sector 5,
Tel. 40-21 301 8786; Fax 40-21-335 0296, România.

SYNTHESIS

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

XXIX – 2002

DE LA *STRUCTURA A CUMULO*
À LA *STRUCTURA ORDINATA*

SOMMAIRE

PIERRE DROGI, Nature, contre-nature: enjeux rhétorique (et logique) XII ^e –XIII ^e s.	3
CRISTINA BALINTE, Les encyclopédies médiévales: de la <i>structura a cumulo</i> à la <i>structura ordinata</i> . Sur les limites de l'unité en pleine diversité	33
CRISTINA DOBRE-BOGDAN, Scènes de danse macabre. Étude comparée entre l'espace roumain et occidental	39
ILEANA BÂRSAN, "The Christ" of Saint John of the Cross and the divine perspective	51
CRISTINA BÂRSAN, Démètre Cantemir – Paul Rychaut: interférences..	55
BORIANA GANEVA, Eléments d'initiation dans la ballade populaire roumaine <i>Miorița</i>	65
IOANA GOGHEANU, The tradition of the "Death of Metaphysics" and the understanding of literature (I)	75
MAGDALENA DRAGU, Semantic and syntactic similitude in the works of Kandinsky and Schönberg	101
ELEONORA HOTINEANU, «Guernica»: Le scripturaire dans la peinture et le pictural dans l'écriture	113
MIHAELA MICHAILOV, The mask between icon and symbol	123
TEODORA PAVEL, The portrait of the artist as a young Jesuit – a Joycean travel	125
MONICA SPIRIDON, Défense et illustration de la modernité romanesque	137
DINU FLĂMÂND, Le poète traducteur: Pierre Drogi	145
ALEXANDRU ȘTEFAN, Cultural policies in the Romanian literary field (1944–1948)	147

NOTICES BIBLIOGRAPHIQUES

ALEXANDRE STROEV, ILEANA MIHĂILĂ, *Eriger une République souveraine, libre et indépendante* (Cristina Balinte); AMITA BHOSE, *Maree indiană. Interferențe culturale indo-române* (Cristina Balinte); MARINA MARINESCU, *Drumuri și călători în Balcani* (Raluca Dună); WERNER WOLF, *The Musicalization of Fiction – A Study in the Theory and History of Intermediality* (Magdalena Dragu); DORU BĂDĂRĂ, *Tiparul românesc la sfârșitul secolului al XVII-lea și începutul secolului al XVIII-lea* (Zamfira Mihail)..... 157

NATURE, CONTRE-NATURE: ENJEUX RHÉTORIQUE (ET LOGIQUE) XII^e-XIII^e s.

PIERRE DROGI

«Le danger d'une lecture, c'est de n'être que dans les mots.»

[Ludmila Michaël, Avignon, 2001]

LOGIQUE, RHÉTORIQUE ET IDÉOLOGIE?

Il s'agira de s'interroger ici sur les rapports tissés entre littérature et philosophie et sur la porosité des textes de fiction à des termes (phantasme/*sofisterie*...), ou à des problématiques (rapport entre choses et mots, «lieu» du sens, portée du langage, places respectives de l'art et de la Nature) issues de la philosophie et débattues dans la fiction médiévale, tout particulièrement entre la fin du XII^e et la fin du XIII^e siècle.

Plus généralement, la conception même que le Moyen-Age se fait de la fiction se modifie en ce tournant, à bien des égards stratégique, du XII^e au XIII^e siècle, peut-être précisément sous la pression des nouveaux débats introduits en philosophie, par exemple, par Abélard (sa distinction entre *res* et *verba*, et la nécessaire *attentio rerum per imagines* qui la complète) puis les «Chartrains» (réhabilitation relative de la *phantasia* d'inspiration aristotélicienne, *via* Jean Scot) et enfin les logiciens et dialecticiens de l'école de Paris. Une liberté plus grande, tant à l'égard des sujets traités par la fiction que des pratiques, s'exprime, en prenant appui, selon toute apparence, sur les acquis de la dialectique et des dialecticiens – avant que des interdictions prononcées contre leurs thèses (et leurs méthodes), à partir de 1215, ne viennent aussi mettre un frein, sinon un terme, à l'affirmation un peu trop joyeuse de la fiction en tant que telle comme langage autonome et «justifié».

On passe, en gros, durant cette courte période, d'un modèle tétanisant pour la fiction, dans le cadre duquel celle-ci est perçue comme radicalement et substantiellement étrangère à la «vérité» et réduite à ne relever que du mensonge et de l'illusion – modèle issu d'une tradition où Augustin puis les *Libri Carolini* jouent leur part – à un autre modèle dans lequel le texte de fiction est conçu comme un

exercice de libre nomination «des choses», séparé du «réel», comme un langage apte par son apparente gratuité à rendre compte de nos représentations, voire à permettre de comprendre le fonctionnement de *tout* langage – indépendamment donc de la visée rhétorique, mise avant tout au service d'un «message», ou d'une «vérité» pré-établie à qui il s'agirait seulement de donner «corps», ou encore d'une pensée qu'il s'agirait «d'orner». Si la première conception fait du recours à la fiction (métaphore ou fable) – et plus précisément de l'image (du *voir*) – un instrument de *persuasion* d'ailleurs dépourvu de substance, et de cette visée *rhétorique* ou pédagogique son enjeu principal, la seconde englobe (on pourrait dire avant tout) dans son champ le langage comme langage, fût-ce indépendamment du contenu ou en dehors de la fiction.

Du point de vue de la théorie, c'est juste le moment où l'on bascule d'un type de réflexion fondé sur la vue (la fiction se définit du côté de l'image sous ses différentes appellations et connotations: phantasme, figure, semblance, similitude...) à une autre conception fondée sur l'ouïe (proprement «acoustique»): la fiction interroge alors avant tout, non le «faire» du texte conçu comme l'exécution d'un tableau ou d'une «image» (sculpture ou peinture), mais la relation «vocale» qui lie, par son intermédiaire, un locuteur-auteur à son interlocuteur-lecteur. On n'interroge donc plus un dedans (d'ailleurs fictif, constitué par un objet-texte équivalent d'un objet-œuvre d'art) mais un dehors: sens réservé plus loin que le texte, ou lecteur. La relation n'apparaît, du coup, définie non plus comme l'expression d'un rapport entre un objet, copie vraisemblable d'un modèle idéal, et son prototype mais bien comme *lien* tangible quoiqu'insituable entre des termes qui écartent le langage et en définissent le lieu comme traversée, intention, commentaire, rapport, par le langage, à un autre que le langage.

La rhétorique, dans ce cadre, exprime la conception «ancienne» d'un discours élaboré de manière immanente en vue de la persuasion, et au nom d'une «vérité» tenue tellement à l'écart du langage qu'elle laisse celui-ci (et sa capacité de ratiocination) exsangue, en proie à des recettes. Le champ du rhétorique risque alors de se restreindre (comme le déplore Socrate dans le *Gorgias* ou dans le *Phèdre*) à celui du vraisemblable, menacé constamment d'une chute dans l'effet pour l'effet: discours réduit à n'être que discours, mais sans le savoir en quelque sorte, ou dissimulant qu'il le sait, soumis aux «ressources infinies de la rhétorique au sens platonicien qui flatte les auditeurs, d'après le *Gorgias*, et qui «est à l'art judiciaire ce que la cuisine est à la médecine» (465c)»¹. La rhétorique, en effet, soucieuse avant tout de pédagogie persuasive, n'interroge pas le rapport au vrai sinon dans un cadre hiérarchique qui minimise sa portée et la détermine par avance, la cantonnant même, dans la *Patria Nova* de Geoffroy de Vinsauf, au rôle de servante d'un supposé *homo interior* ou d'un texte intérieur, prototype, non écrit.

¹ Cité (et commenté) par Emmanuel Lévinas, *De Dieu qui vient à l'idée*, Vrin, 1982, p. 24.

Le parti-pris «logique», au contraire, représente à la fois, bien sûr, une «chute» dans les mots (préalable à toute opération) mais aussi la tentative inverse pour saisir «au-dehors» le lien qui lie le mot ou l'intention à la chose, l'auteur à son lecteur. L'objectif est de saisir, dans le langage et en l'observant «à l'œuvre», la source de toutes nos représentations.

L'effort logicien de la fin du XII^e siècle, propulsant le langage comme tel dans la fiction, expérimente donc une nouvelle fois et dans le cadre de celle-ci les relations du texte au lecteur et du texte au sens. Paradoxalement, la séparation théorique des *res* et des *verba*, la notion d'*intentio rerum per imagines* fait du langage (et du lecteur!) un domaine autonome orienté vers un sens qui l'excède et le dépasse, et fait de la fiction un type exemplaire de rapport au sens à travers les représentations qu'elle propose. D'une certaine façon, la fiction, pour un court laps de temps, retrouve ce qu'on pourrait considérer comme son propre «sens» de fiction: relation quasi néante mais à hauteur d'homme entre un auteur et un lecteur, si possible bénévoles; créature hybride à travers images-et-mots, fondée sur les mots, elle n'est plus dès lors inscrite dans un rapport de hiérarchie (à une autre parole, par exemple) et n'est plus tenue qu'à elle-même ou à ce qu'elle installe².

Symboliquement, Rhétorique et Dialectique se confrontent dans la *Bataille des VII. Arts*³ pour opposer deux conceptions des lettres: l'une fondée sur l'imitation, que celle-ci renvoie à une théorie de la *mimésis* ou à la reprise des modèles anciens, plutôt en latin, autour d'Arts Poétiques et d'Arts d'aimer de tradition ovidienne, c'est le camp des *rhétorici*; l'autre, au nom de la logique, vise à renverser les précédents et prend des initiatives qui toucheront le dogme: une pratique «verbaliste» de l'allégorie et de la métaphore caractérise ce courant dans la littérature profane.

Mais si, en apparence, une sorte de Psychomachie (?), d'ailleurs d'essence parodique, oppose de façon pour le moins cocasse *rhétorici* du Val de Loire et *logici* de Paris, dans le texte d'Henri d'Andely (comme elle opposera les vins, chez le même auteur, dans *La Bataille des Vins*), la vraie bataille a lieu ailleurs et

² Jean Jolivet, *Abélard ou la philosophie dans le langage*, Cerf / Ed. Univ. de Fribourg, 1994. Voir, entre autres, le chapitre intitulé «La connaissance intellectuelle», pp. 64–67. Enzo Maccagnolo, *Il Divino e il Megacosmo, testi filosofici e scientifici della Scuola di Chartres*, Rusconi, Milan, 1980.

Sur une éventuelle influence d'Abélard en littérature et sur les conséquences de ses théories du sens et de l'éthique, voir: Thomas Hunt, *Abelardian Ethics and Beroul's Tristan*, in Romania, tome 98, 1977, pp. 501–540. On peut aussi se reporter à notre livre *Le Cantique déguisé: image et folie dans Aucassin et Nicolette*, Edinova, Orléans, 1998, p. 116 et suivantes (on y commente en particulier le chapitre de Jean Jolivet).

³ Henri d'Andely (ou d'Andeli), *La Bataille des sept Arts* (vers 1236–1250), éd. par L.J. Paetow, Berkeley, 1914 – ou éd. par Emile Littré, *Histoire Littéraire de la France*, tome 32, pp. 225–227. *La Bataille des Vins*, voir plus bas, figure dans ce même tome aux pages 227–228. Notice et bibliographie dans le *Dictionnaire des Lettres françaises, Le Moyen-Age*, Fayard, 1964, éd. mise à jour 1992, pp. 668–669.

confronte, par exemple, des textes religieux ou d'inspiration religieuse avec des textes fictionnels dirigés comme des machines de guerre contre les précédents: «armée» de la logique, et non contente de revendiquer sa part et son autonomie sous le ciel de Dieu (comme le faisaient les Lais féériques, appelés à bénir la fiction⁴), la fiction s'immisce à présent dans les débats sur le dogme – en particulier dans le domaine de l'eschatologie.

S'inspirant d'un texte de Pierre le Chantre (présenté par Bréhier comme le champion d'un certain allégorisme et de la prédominance de la *ratio*), un auteur, satirique mais logicien à la fois, porte à des fins de parodie la fiction là où elle n'a que faire. Voire! Cette dernière, se revendiquant «comme fiction» – et c'est le point nouveau –, entreprend en effet, en tant que telle et non dans un cadre conventionnellement symbolique, la description des lieux de l'eschatologie, en commençant, parodie oblige, par l'Enfer. La question qui sous-tend la tentative semble tout de même la suivante: le théologien, comme Pierre le Chantre dans son *Itinéraire* ou *Pèlerinage vers Jérusalem*, peut-il à plus juste titre aborder le sujet? Ne recourt-il pas lui aussi à la fiction, sans le dire toutefois, en rejoignant par un discours aventuré, et à des fins de propagande, ce que la fiction avait déjà entrepris, sous le nom de *Visions*, dans les milieux monacaux, au siècle précédent, en se réclamant des prophètes?

La littérature profite ainsi des querelles politiques – anecdotiquement, d'une brouille temporaire entre le roi et le pape – pour placer son mot. Mais les conséquences en sont considérables: ainsi la «rhétorique» du théologien et du prêcheur (encore redevable de la *fabula* chartraine et d'une tradition du voile, *involucrum*, *integumentum*, dans le cas d'un Pierre le Chantre) est-elle prise en défaut et dénoncée comme telle, doit-elle céder le pas (certes pour un auditoire restreint et averti des tenants et aboutissants de la querelle, petit milieu parisien où porte la satire) à la logique implacable et agressive de ce Raoul de Houdenc qui lui dénie le droit de parler comme il le fait, depuis l'endroit où il le fait. Seule la fiction serait apte *in via* à décrire le paradis ou l'enfer. L'*in patria* d'où feint de parler le théologien ressortirait donc à la pure rhétorique et sa position serait renvoyée à la posture idéologique et de pouvoir qu'elle prétendrait camoufler et défendre. Comme celle-ci est aussi la position de l'Inquisiteur, on comprend le danger de cette mise à plat pour ceux qui, sous le couvert du pseudonyme ou de

⁴ *Lais féériques des XII^e et XIII^e s.*, éd. par Alexandre Micha (texte et traduction), GF, 1992: *Lai de Désiré*, pp. 126–128, v. 374–390, particulièrement les deux derniers vers (c'est la fée, le personnage de fiction «phantasmatique», qui parle: «Vous me verrez à vos côtés / Et consommer le pain bénit»).

Cf. *Lais de Marie de France*, éd. par Karl Warnke, présentation et notes de Laurence Harf-Lancner (texte et traduction), Livre de Poche (Lettres Gothiques), 1990: *Yonec*, p. 190, v. 165–167, et p. 192, v. 180–182 («[Le prêtre] apporta le sacrement [littéralement: le *Corpus Domini*] / Le chevalier [fœ] l'a reçu, il a bu le vin du calice...»).

l'anonymat, ou encore en leur nom propre mais sous le couvert d'une protection royale, se risqueront à la tenter⁵.

Rappelons brièvement les circonstances de cette affaire qui intéresse à la fois la philosophie, la théologie et la littérature.

Au XII^e siècle, la «chambre» (qu'elle soit acoustique ou décorée d'images) a fourni la métaphore privilégiée, le *lieu*, qui permet de rendre visible, audible ou perceptible le rapport établi par le récit de fiction entre un auteur et un lecteur et à en détailler les paradoxes (anonymat, présence-absence simultanée et «aveugle» des «parties prenantes», neutralisation de certaines oppositions, suspension entre ouïe et vue, hiérarchisation entre *phantasia* et *ratio*, etc.). La crise amauricienne, en 1210, et le brûlement en public des disciples d'Amaury de Bène, précipite tout à coup l'enfer comme le *lieu* principal et l'enjeu «en pleine vue» que la fiction tâchera d'investir.

Nier la matérialité de l'enfer, et incidemment du paradis (ou du purgatoire), comme le font les Amauriciens, en affirmer le caractère de «lieu mental», lié à nos représentations, revient à interroger indirectement la fiction sur son propre état ou statut, surtout lorsqu'elle s'applique elle-même à multiplier la description de ces lieux, par définition indescriptibles, dans des *Visions* «d'Enfer» ou «de Paradis»! Ainsi des «Visions», inspirées de celles (apocryphe, pour le premier) de Saint Paul, de Tondale, d'Albéric, se voient-elles remises à la mode, en particulier dans les milieux cisterciens, et autour notamment du problème de l'invention ou de la «création» du Purgatoire: on peut mentionner, par exemple, le *Purgatoire de Saint Patrick* mis en vers anglo-normands par Marie de France, elle-même auteur de lais.

C'est dans ce contexte, qu'un certain Raoul de Houdenc, déjà mentionné et supposé neveu (!) de Pierre le Chantre dont il parodie le *Pèlerinage à Jérusalem*, compose, vers 1215 ou 1220, un *dit*, le *Songe d'Enfer*, qui fait référence de manière précise, mais sur un mode équivoque, au brûlement mentionné plus haut.

Raoul, depuis une position orthodoxe (*in via*) sur l'enfer et le paradis, feint de condamner tous les «hérétiques» ou pseudo-hérétiques qui ont touché à la question de l'au-delà (Cathares, Béguins, Amauriciens..., jongleurs compris!) dans un amalgame provocant, et les «assaisonne» à diverses «sauces», au cours d'un très extraordinaire Banquet Infernal.

Au vrai, Raoul déboute par une ironie dérivante, sur plusieurs plans, toute position eschatologique (y compris celles «officielles» ou orthodoxes des milieux monacaux ou de son oncle – dont les représentants figurent également en enfer) et

⁵ Sur tous ces points, et pour un parcours plus complet de la question, nous renvoyons à notre article «La crise amauricienne et ses répercussions en littérature (paradis et enfer autour des années 1215–1240 environ)», in *Miscellanea Medievalia, Veröffentlichungen des Thomas-Institut der Universität zu Köln*, tome 27 (*Geistesleben im 13. Jahrhundert*), Walter de Gruyter, Berlin / New-York, 2000, pp. 335–361.

rabat sur des mots vides (lieux ou personnages allégoriques privés d'assise), en récit de première personne et sans commentaire, donc sans rationalisation possible ni filtre, les *phantasmes* (ou le «*songe*») qui composent la trame du texte.

Ce faisant le texte littéraire non seulement nie toute validité d'une position stable, ou d'une *Vision*, sur le sujet mais, beaucoup plus perversément, *occupe*, sur le dos des gens que l'on condamne, la place laissée vacante en se constituant à son tour – en fiction d'une fiction – comme «lieu mental».

C'est de ce double-jeu du texte littéraire qu'il est question: subversion du dogme à partir d'une condamnation de l'hérésie (reconduite pourtant par une description anticipée, et forcément *fictive*, de l'enfer!), et occupation par la «littérature» du lieu mental ou du «troisième lieu» – purgatoire de la fiction? (ni enfer ni paradis) – ainsi déglacé.

En d'autres termes, la fiction, mimétique de «lieux» dont elle nie la descriptibilité – et qui ne fournit plus un cadre éthique pour une *relation*, comme le permettait précédemment la métaphore instrumentalisée de la «chambre», inscrit dans le néant du phantasme et des mots, et sans possibilité d'interposition de la *raison*, un nouveau lieu mental, le sien propre qu'elle institue en «tiers exclu», voire dans la *Bataille Loquifer*, en lieu réservé «hors du monde», enfers ou Purgatoire de la fiction, devenu lieu de toutes les permutations et translations du sens. Elle dénonce ainsi un «mauvais usage» du langage.

Conséquence plus grave, eu égard à la «responsabilité» de l'œuvre, toute liaison entre enfer et douleur – encore perceptible dans les textes moralisateurs de l'époque précédente (*Vision d'Albéric*, *Purgatoire de Saint Patrick*...) ou dans les apocryphes plus anciens, disparaît. La fiction, pur jeu dans les mots («cuisine métaphorique»), se défait de sa propre absence de statut en occupant un «lieu» illégitime, mais au prix de sa déférence à l'égard du lecteur, préférant le lieu *des* relations *dans* le langage (lieu vide et vertigineux des échanges en vase clos) au *sens* de la relation elle-même en tant du moins qu'elle implique une orientation, ou une destination, «hors-langage».

(Reste aussi la possibilité que la description de cette «souffrance pour rire» – macabre et indécente – ne veuille mettre le doigt précisément sur l'inanité de la condamnation et des châtements promis, *in via*, à des êtres que le jongleur (pirouette finale) ne tarde pas à rejoindre du fait de son récit...)

Le *Songe d'Enfer* marque peut-être (en tous cas, à nos yeux) la position extrême de cette agressivité «verbaliste» qui place le discours «rhétorique» (non fondé en vérité sur ce qu'«est» – ou serait – le fonctionnement du langage et, partant, de nos représentations, et qui tâcherait d'évacuer l'absence de ses propres bases) en porte-à-faux sinon au pied du mur. La fiction rend ici le discours (tout «discours») intenable, elle l'inter-dit sinon comme simple position de mots; le texte de Raoul de Houdenc s'offre, qui plus est (et en cela il annonce la verve satirique

peu embarrassée de scrupules des polémistes à venir), le luxe, à la limite, d'expulser son lecteur (*ad infernos*, *ad infernum*, bien sûr!...). Toutes les positions de (ou sur) l'eschatologie sont ici renvoyées à l'enfer vide des mots, le seul qui ait valeur ou «existence», sans qu'aucun lien autre que linguistique (ou déjà scolastique) ne se tisse plus entre lecteur et auteur: il s'agit de donner raison à une position, et de se réjouir d'avoir raison, en dehors de toute dénonciation ou distanciation éthique de ce qu'implique le maintien, relativement au sujet, de telle ou telle thèse: le brûlement des Amauriciens, par exemple. Et le ricanement «logique» s'effectue sur le dos de ceux dont on est partiellement redevable de sa propre position logique, les Amauriciens, en l'occurrence, accusés de nier la matérialité de l'enfer. Le texte apparaît ici comme porté par une irresponsabilité radicale; en dehors d'une connivence «logique», il n'admet pas de relation «bénévole» à l'égard du lecteur, il n'est animé que de sa «droite raison» polémique. La compassion n'aurait pas de place dans cette dialectique impeccable (relèverait du «rhétorique»?), au cœur de ce mécanisme centrifuge d'évacuation des images; les mots parlent comme mots pour dénoncer et exhiber l'impuissance des mots: en cela aussi, le *Songe d'Enfer* est un cas extrême sinon unique.

D'autres textes travaillent les métaphores et la façon de dire et de nommer (*attentio rerum*), comme «hors-image», en essayant ce que «portent» les mots: des fabliaux, dont l'invraisemblable et «nominaliste» *De la demoiselle qui ne pouvait entendre parler de foutre* – traité de manière similaire par un texte arabe, vraisemblablement à peu près contemporain, des *Mille et Une Nuits*, l'histoire des trois dames de Bagdad: le problème s'y pose de savoir comment on pourrait nommer autrement que poétiquement les organes de la génération⁶. On prouve ainsi que la «chose» (*res*!) peut être envisagée, par la nomination, comme grossière ou poétique selon les mots ou les noms choisis, sous la phraséologie du fabliau obscène ou de la pastourelle. Le sens du texte n'apparaît plus alors comme simplement «salace», il porte un enjeu, il interroge le sens même, à propos d'un exemple-tabou, de la nomination et de son rapport à nos représentations; il n'en ira d'ailleurs pas autrement quand Jean de Meung traitera du même sujet avec ses «reliques» et ses substitutions «logiques» ... et blasphématoires (au fond, le sont-

⁶ *Fabliaux érotiques*, éd. par Luciano Rossi et Richard Straub (texte et traduction), Livre de Poche (Lettres Gothiques), 1992: «La damoisele qui ne pooit oïr parler de foutre» (l'accent est sur le mot parler et non sur l'autre!), pp. 92–105.

Pour un développement plus subtil et plus «courtois» (où il ne s'agit pas seulement d'une opposition entre dire et faire, mais bien du problème de la nomination «convenable» ou quasi «courtoise», ou conforme à la «réalité poétique»): *Mille et Une Nuits*, éd. par Jamel Eddine Bencheikh et André Miquel, Gallimard (folio), tome III, 1996, «Conte du portefaix et des trois dames», pp. 19–22. Des versions pudiques (celle de Galland, par exemple) omettent ce passage; pour confirmation (on n'est jamais sûr de rien pour les *Mille et Une Nuits*, dates? manuscrits?), on pourra comparer *Les Mille et Une Nuits*, éd. par René Khawam, tome I, Phébus, 1986: même épisode, pp. 208–215.

elles?)⁷: «*Et quant por reliques m'oïsses / Coilles nommer, le mot preïsses / Por si bel, et tant le prisasses, / Que partout coilles aorasses...*».

Des Lais, dont celui désubstantifié *De l'Ombre*, fait d'ombre lui-même, le chantefable *Aucassin et Nicolette*, ou des romans de «chevalerie» dont le trait caractéristique semble être de prendre la langue au mot, évacuent de la même façon la pseudo-stabilité des images, évitent donc aussi l'allégorie, position de repli idéologique pour la fiction dès lors que les choses se gâtent, que la réaction anti-aristotélécienne, anti-Jean Scot, anti-logicienne se fera jour – fondés, tous tant qu'ils sont, sur la voix et sur les mots. Par exemple, cette spectaculaire série de romans qui apparaît comme une variation ou un exercice sur un thème, et une métaphore unique, «perdre (ou couper) la tête» et qui distend sens propre et sens figuré afin d'exercer la sagacité du lecteur: première continuation au *Conte du Graal*, encore intitulée parfois *Roman de Caradoc*, *Hunbaut*, *La Demoiselle à la Mule...* jusqu'au *Gawain and the Green Knight* anglais⁸. Tous ces textes, au contraire du texte de Houdenc, visent précisément à installer par les mots une *relation* avec un lecteur, vide de contenu stable, dénudée, on pourrait dire purgée d'images en ce qu'elles auraient de trompeur. Il s'agit, par l'hypertrophie d'une image «née» des

⁷ Guillaume de Lorris et Jean de Meung, *Roman de la Rose*, éd. par Daniel Poirion (texte seulement), Garnier / Flammarion, 1974, vers 6928–7192, pp. 208–215. Texte et traduction dans l'édition d'Armand Strubel, Livre de Poche (Lettres Gothiques), 1992, vers 6924–7194, pp. 424–440.

Passage extrêmement important, sur le rapport entre nom et chose, que ce discours de Raison (et donc aussi de *Ratio*) à l'Amant, en réponse à une question impertinente de celui-ci sur le «mauvais» usage qu'elle ferait de mots honteux. Le thème sera repris et développé à la fin du roman par le narrateur (l'Amant lui-même), de manière appuyée, poétique et métaphorique, prenant au mot l'hypothèse formulée par Raison aux vers 7121–7136 (dans l'édition Poirion). On notera la parenté évidente de préoccupations et d'expression avec le fabliau et le conte évoqués plus haut.

⁸ Jean Renart, *Le Lai de l'Ombre*, éd. de Félix Lecoy (texte seulement), Champion, 1970. Pour un long développement sur ce texte, voir *Le Cantique déguisé*, chap. IV et VI de la seconde partie, respectivement pp. 151–167 et 181–196.

Aucassin et Nicolette, éd. par Jean Dufournet (texte et traduction), Garnier / Flammarion, 1984.

Raoul de Houdenc, voir note 3.

L'édition la plus facilement accessible des romans de chevalerie cités ici, a été faite, en traduction, dans la collection «Bouquins» (Robert Laffont) sous le double titre *La légende arthurienne*, *Le Graal et la Table Ronde: Caradoc* (p. 431–507), *Hunbaut* (pp. 533–582), *La Demoiselle à la Mule* (pp. 583–604) y figurent. Une version abrégée, texte et traduction, de *Caradoc* peut aussi être lue dans la première continuation au *Perceval* de Chrétien de Troyes, publié en «Lettres Gothiques»: *Première continuation de Perceval (Continuation-Gauvain)* éditée, d'après l'édition de William Roach, par Colette-Anne Van Coolput-Storms. En outre, un court roman comme *Le Chevalier à l'Epée* (*La légende arthurienne*, op. cit., pp. 509–532) appartient au même courant «verbaliste» ou métaphorique qu'on a essayé de décrire et son thème de la mise à l'épreuve érotique dans le château d'un «ogre» sera fusionné, dans la version anglaise du *Gauvain*, avec le motif de la tête coupée: *Gawain and the Green Knight*, traduit et présenté sous le titre *Gauvain et le Chevalier Vert*, dans la collection 10/18, n° 2421, par Juliette Dor. On pourra comparer ces textes avec les romans «allégorisés», ou plus simplement «moralisés», figurant dans le même tome des éditions Laffont, que sont, par exemple, le *Perlesvaus* ou la *Vie de Merlin* transcrite par Robert de Boron.

mots, produite par les mots comme son halo propre, d'instaurer un décalage et une forme de défiance vis-à-vis des mots eux-mêmes lorsqu'ils sont pris à la lettre. Mais il s'agit concurremment de rendre perceptible, dans ce décalage, le lien arbitraire, mais «bénévole» dirait Rabelais, qui tient l'auteur à son lecteur. Fiction adressée, donc, transitive, considérée sous les espèces du remède à l'imagination et aux mots (*pharmakon*) – menacés, comme chez Lewis Carroll, de folie.

Mais l'apparente victoire des logiciens sur les rhétoriciens, cette période de prise en compte par la fiction de son statut, de sa fragilité de texte, de ses implications à l'égard du lecteur, sera de courte durée. Parce qu'on ne peut pas laisser triompher la fiction trop longtemps, ni surtout impunément, sur un terrain piégé: de même qu'on ne peut pas laisser la dialectique s'approcher de trop près du texte sacré et des questions de théologie. Qu'en serait-il, en particulier, de l'attitude vis à vis des Autorités, voire des Ecritures elles-mêmes, dès lors que tout commentaire devient licite, dès lors que la langue de Babel émette le sens et le replie, dès lors que le texte sacré lui-même admet plusieurs interprétations divergentes, dès lors qu'en tant que texte il ne peut être approché (c'est Abélard qui l'a montré) qu'au terme de démarches «logiciennes» et contradictoires, où le sens doit être sollicité et visé par-delà les mots eux-mêmes – dès lors donc que le nez des Autorités est de cire, et que les Autorités n'ont plus d'autorité⁹?

Après 1215 – pour fournir une date symbolique, déjà mentionnée, des premières interdictions visant à freiner la pénétration dialecticienne – le reflux s'effectue peu à peu, non sans des escarmouches tout au long du siècle, voire dans le courant du suivant, de la part d'auteurs plus soucieux de déchirer le voile que d'en recouvrir un roi qui est nu. Les audaces d'un Raoul de Houdenc, fiction aventurée sur le terrain du dogme et se donnant comme seule forme légitime d'eschatologie, sont replantées en terrain connu (l'auteur qui est à l'origine du genre s'appelle Prudence!), dans un terrain allégorique mieux défini, mieux balisé, plus «imagé», plus hiérarchique. «Image» signifie désormais «figure», chose rapportée par une convention à autre chose (dont je ne parle pas, dont je préfère me

⁹ Autorités à nez de cire: on trouve, de fait, l'expression sous la plume d'Alain de Lille, mais Abélard pourrait tout autant la revendiquer pour sienne et comme programmatique (la juxtaposition, chez lui, et la mise en débat d'Autorités contradictoires inaugure et appuie la démarche dialectique, en venant prouver ou imposer sa nécessité). Dès lors qu'isolée de son contexte, la formule ne fait qu'explicitier seulement ce qu'on a toujours fait: solliciter des références dans le sens où l'on abonde. Elle outre dans les termes, en partant d'un constat, une situation pour s'en autoriser d'une nouvelle manière dont il s'agit désormais d'aborder les reliquats des prédécesseurs. Textes morts, textes orphelins, comme dans le *Phèdre*, dès lors que «privés de père», il convient de leur donner sens et souffle par la confrontation, par une juxtaposition de sources et d'arguments, par une référence constante au contexte, par l'agitation dialectique des termes contraires ou contradictoires en leur sein, dans une *attentio rerum et sensus* qui demeurerait jusqu'alors davantage prisonnière – ou respectueuse, est-ce tout un? – de la lettre. Ce nouveau rapport au sens qui s'inaugure ici (*sic et non*, *pro-contra*) rend licite non seulement la confrontation mais ouvre une méthode.

taire), et les métaphores de Chrétien de Troyes se métamorphosent, de manière illustrative, en «figures» allégoriques chez un Guillaume de Lorris, en entités qui, pour kaléidoscopiques qu'elles restent, n'en renvoient pas moins à une fable, à une manière «figurée», disons rhétorique, de parler¹⁰: c'est à présent que triomphent, en vérité, les Arts Poétiques ou Rhétoriques et l'on s'achemine doucement vers les messages cryptés et codés sur leur vide d'un Guillaume de Machaut.

Dans le cas du *Songe d'Enfer*, comme précédemment dans le cas de Chrétien de Troyes, le phénomène de récupération assagie («rhétorique») du texte logicien, et sa mise au service d'une «idéologie» qu'on pourrait qualifier de religieuse ou de courtoise selon les cas, est exemplaire. Le texte de Raoul de Houdenc est tout bonnement réécrit, quelques années plus tard par un Huon de Méry en quête de respectabilité: le narrateur se fait, comme l'auteur dont il porte le nom (?), bénédictin à la fin du récit; il cite alors Isaïe pour, en véritable prophète, décrire ce qu'on ne peut décrire, à savoir le paradis. De respectabilité, disons-nous, plus que de la «droite voie d'enfer» ou d'une position de mots intenable, prônée par son prédécesseur... Le «discours» agressivement dirigé, depuis son petit bastion logique, par Raoul de Houdenc, contre les autorités inquisitrices aussi bien que contre les hérétiques poursuivis, se retrouve accommodé, par un clerc lettré mais roublard, à une toute autre sauce: symbolique (davantage manichéenne) et allégorique (la Psychomachie devenue un *Tournoiement* plutôt qu'une guerre). Cette façon de procéder confère une lisibilité davantage univoque au récit, parce que la lecture peut justement s'autoriser à nouveau du statut de la fable et d'un parcours «initiatique», mené à bonne fin (comme c'était finalement le cas chez Pierre le Chantre...). Même si le «système» allégorique – devenu effectivement système, quoique brouillé – hésite: dans quel camp figure Amour? que fait le narrateur si longtemps dans le camp des Vices, changeant de camp, comme Amour, au milieu du Tournoi? Une grille de lecture se trouve rétablie, un savoir-faire plus ancien, avec un appel réitéré, presque insistant, à la description, bannie systématiquement par Raoul au profit du discours des personnages et de la prosopopée. Le retournement de veste du narrateur et d'Amour, au milieu du combat, comparable au même revirement ambigu dans le *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris, «rachète» le début fictif et coupable, assure charitablement cette «bonne fin» qu'on était en droit d'attendre de l'histoire.

¹⁰ Chrétien de Troyes, *Cligès*, éd. par Charles Méla et Olivier Collet (texte et traduction), Livre de Poche (Lettres Gothiques), 1994. Plaintes d'Alexandre (cf. les plaintes de l'Amant chez Guillaume de Lorris), pp. 81–83; l'œil miroir du cœur, p. 85; le vitrail et la lumière, p. 87; les flèches d'Amour, p. 89; portrait de Soredamor, les tourments de la nuit, pp. 91–95. Ces métaphores essaient sur l'ensemble du texte de Guillaume de Lorris (flèches, rose, miroir, rapport au dieu Amour, doux-amer etc.); on peut néanmoins indiquer les passages les plus significatifs de la «transmutation» du texte de Chrétien en allégorie chez Guillaume de Lorris: portrait d'Amour et de ses flèches (vers 865–984, éd. Poirion; 864–981, éd. Strubel); histoire de Narcisse (1439–1506, éd. Poirion; 1436–1507, éd. Strubel); miroir de Narcisse (1514–1680, éd. Poirion; 1520–1677, éd. Strubel); épisode de la flèche et de ses conséquences (1681–1880, éd. Poirion; 1678–1877, éd. Strubel).

Quant au narrateur, celui qui se fait moine au terme du récit et qui le signe, il embrigade en même temps la littérature profane et courtoise sous la bannière psychomachique, la ralliant à sa cause sous les espèces de l'*Yvain* de Chrétien de Troyes. Ecrivant ainsi à la fois une Voie de Paradis, qui pastiche le *Songe d'Enfer*, et un roman de chevalerie, il redéfinit un espace presque héraldique d'images entre lesquelles le lecteur peut à nouveau circuler sans crainte de se perdre¹¹: ce ne sont que figures sans épaisseur; distance est sauve: plus question de métaphores lesquelles touchaient, toucheraient (?) à la substance même du voir et du dire.

Quant aux audaces plus tardives (même «nominalistes», les «reliques», etc.) d'un Jean de Meung, elles feignent de s'exprimer à leur tour dans le cadre replombé d'une machinerie où les noms ne sont que figures, détachées de tout support, ne prêtent pas à mal, n'ont pas prise sur le «réel» (de *res*, choses), ni sur la «vérité» de nos représentations ou le mode de fonctionnement du langage-image que définit la fiction et par l'interstice duquel s'échappe le sens. Elles demeurent donc sans danger: l'art (avec un petit a) se soumet, en rechignant bien un peu, à la Nature, au moins en parole, pour ne pas attenter à une hiérarchie admise. En théorie, du moins, tout ce qui est dit est référé à un dehors connu, exploré, su par avance et approché théoriquement sous le nom de Nature. L'art, chez Jean de Meung (c'est du moins ce qu'il dit) est (re)devenu singe de Nature, copie déficiente par définition d'un modèle inatteignable (mais «défini», c'est là que réside le paradoxe) situé au-dehors. Durant une courte période d'ivresse, s'autorisant paradoxalement de sa condamnation, chez Alain de Lille, par exemple, l'art s'était cru autorisé à surpasser celle-ci, à se proclamer seul maître, à miser sur le phénix (ou le Christ), «exception de Nature», multipliant les ruses et les stratagèmes, raffinant sur l'*engien*, multipliant *tropon kai méchanèn*.

Fiction redevenue inoffensive parce qu'inopérante: qu'elle puisse évoquer les morts, la fiction le sait, mettons dès *La Chanson de Roland*, pour fixer un terme convenable, conventionnel, à époque médiévale. Mais la «nécromancie» à laquelle elle se livre, à laquelle elle se vante de se livrer (entre autres, dans les romans, en multipliant en son sein les figures (à nouveau) de «l'enchanteur»¹²) est redevenue

¹¹ Huon de Méry, *Le Tournoi de l'Antéchrist*, texte de l'édition Wimmer, trad. de Stéphanie Orgeur, Paradigme, Orléans, 1994. Se reporter, pour la problématique évoquée, à l'article mentionné à la note 5. Une comparaison de certains passages de Raoul et de leur réécriture par Huon figure pp. 340–341, note 11.

¹² Deux exemples à époque «classique» (XII^e s.).

Siglorel: *La Chanson de Roland*, Laisse 108, vers 1390-1392. Nécromancien «païen» selon la terminologie de la *Chanson*, descendu aux et revenu des enfers (en enfer), il est tué par l'archevêque Turpin dont le titre d'archevêque contraste violemment avec celui d'enchanteur mentionné au vers suivant pour qualifier Siglorel. Remarquons qu'un païen nommé Cicéron se fait massacrer de façon analogue dans le *Ruolandslied* (vers 4511, *Das Rolandslied des Pfaffen Konrad*, Reclam (n° 2745), Stuttgart, 1983), comme s'il s'agissait de conjurer là aussi, avec sa mort, un pouvoir rhétorique ou merveilleux associé à l'ennemi. Après tout, Baligant, l'Emir de la *Chanson de Roland*, est dit plus âgé

diabolique, ou mieux encore, inopérante en effet, désincarnée, sans portée autre que «poétique» (et qui dit ici «poétique» veut dire purement «rhétorique» au sens où nous l'avons défini), c'est-à-dire figure détachée de ses opérations propres: comme l'image, on pourrait dire qu'elle n'est plus objet de foi (elle ne l'a jamais été du reste, bien sûr). Tolérable parce que située hors de la sphère où l'on agit la vérité, en dehors, à nouveau, de la sphère du dogme et finalement du langage (du «vrai» langage – pas de *Voir Dit* qui soit véritable), elle pourra viser désormais soit à la féerie sans danger (un tiers lieu situé hors du «monde», sorte de purgatoire?) soit au vraisemblable; ou cultiver son petit potager et écouter couler l'eau de ses *Fontaine(s) Amoureuse(s)* au sein des jardins de plus en plus clos (aux reflets de plus en plus opaques) de la Rhétorique du même nom¹³.

CONCEPT OPÉRATOIRE (ET AMBIGU): L'INGENIUM, «ENGIEN ET ART»

L'*engien* (ou *ingenium* qui renvoie, dès le latin, à l'ingéniosité... et au piège) représente, dans ce cadre où bouge et où se déplace la fiction, un instrument conceptuel élaboré ou repris par elle-même afin de rendre compte de ses diverses pratiques. Le terme *engien* (*ingenium*), à cheval, dès l'origine, entre le concret et

qu'Homère et que Virgile: Laisse 189, vers 2615–2616 («C'est l'amirail, le viel d'antiquité, / Tut survesquié e Virgile e Omer»).

Amphiaras, l'archevêque (sic) – il s'agit d'un archevêque «de leur lei» (de «leur» religion, païenne à juste titre, cette fois), précise le texte au vers 2121: *Le Roman de Thèbes*, éd. par Francine Mora-Lebrun, Livre de Poche (Lettres Gothiques), 1994. Les vers 5042 à 5309, comportant une spectaculaire *ekphrasis* (devenue «récit», comme souvent, en cours de route), sont consacrés à la mort prédite par lui-même, vers 5212–5215, du magicien et maître es (sept) arts, avalé tout vivant par les enfers.

Cf. la figure du «philosophe» dans *Méliacin ou le cheval de fust*, à l'extrême fin du XIII^e s.

¹³ Le second *Roman de la Rose* propose paradoxalement, contradictoirement devrait-on dire, une nature «chosifiée», comme mise en réserve au dehors, dont on parle/qu'on fait parler même, mais tenue essentiellement à l'écart du langage – presque comme un dogme. Théâtre d'ombres ou de marionnettes, au fond, donnant le change; on mime le dehors du langage en omettant de dire qu'on le mime *au sein du langage et des représentations* et depuis le sein du langage et des représentations; à ce prix, «on ne touche à rien», on ne risque rien, on peut même se permettre dorénavant quelques tours de passe-passe (Jean de Meung ne s'en prive pas).

En d'autres termes encore, tandis que Raoul de Houdenc boutait au-dehors tout ce qui n'était pas langage, ou boutait tout le monde hors de la position des mots (rien au dehors ni de pensée ni de représentation sans mots), Jean de Meung, ce bon escamoteur, nous fait voir le double-fond, ou l'arrière-monde, comme un monde, nous propose une maquette vraisemblable-en-mots de ce que serait le «monde» si celui-ci répondait, hors langage, à la maquette dont on est censé nous fournir ici copie du prototype (ouf!). Images voulues sans validité de ce dont elles sont censées en même temps nous garantir la validité «objective»; personnages allégoriques illustrant la validité hors atteinte des notions vers lesquelles elles font signe. A quelle condition le texte abandonnait-il, chez Raoul de Houdenc, sa portée «idéologique»: en s'ôtant le sol mais aussi le lecteur, point extrême d'une fiction sans substance. Les Lais procédaient d'autre sorte en se disant images et fantasmes (fantôme), données pour telles, portées par les mots et accueillantes à la caresse d'une ombre bienveillante.

l'abstrait (objet-piège ou mise en œuvre de celui-ci), vogue aussi de manière ambiguë entre des acceptions péjoratives ou mélioratives selon les cas et appartient à plusieurs domaines à la fois: philosophie, rhétorique, littérature (en latin comme en français) – domaines et contextes qu'il couvre de cette ambiguïté. L'ubiquité de la notion illustre par ailleurs, s'il en était encore besoin, la non-étanchéité de ces domaines (ou des catégories concernées) et leurs porosités respectives, même d'une langue à l'autre¹⁴.

En philosophie, chez certains Chartrains¹⁵, l'*ingenium* apparaît associé aux principales facultés de l'âme; évoqué dans la modélisation des trois chambres de la

¹⁴ Voir, le cas échéant, *Le Cantique déguisé*, Première partie, chapitres II à IV (Sur le sens de l'engien / Sur l'accouchement des mots et des esprits / La parole teinte).

¹⁵ Voir Enzo Maccagnolo, ouvrage cité où figurent toutes les références de cette note. En particulier: Guillaume de Conches, *Dialogo de Filosofia (Dragmaticon)*, VI; les passages ici commentés figurent pp. 428–431 et 443–449. C'est, actuellement, la seule édition accessible du texte de Guillaume de Conches (en italien). Pour le texte original complet: Gratarolus, Strasbourg, 1567; édition inédite de Mme Picard, thèse de l'Ecole des Chartes, en dépôt à l'Institut des Textes; édition au *Corpus Christianorum* en instance de publication. Je remercie donc ici très chaleureusement M. Michel Lemoine de m'avoir permis de «vérifier» sur le texte latin des éléments de commentaire.

P. 428, les trois *cellae*:

– *cella phantastica*, qui veut dire de vision, dans laquelle l'âme voit ou «entend» (intendere), c'est-à-dire a accès aux formes et aux couleurs extérieures.

– *cella logistica*, qui veut dire rationnelle, où l'âme discerne et où la puissance logistique attire les figures et couleurs introduites à travers la première chambre et distingue une chose d'une autre; c'est la partie équilibrée du cerveau.

– *cella memorativa*, où l'âme exerce la mémoire.

P. 429, développement (deux cas) sur la personne privée d'*ingenium* – ou dotée d'*ingenium* mais privée de l'appui de la première chambre: il perd la faculté intellectuelle (et de distinction) sans perdre ni la raison ni la mémoire. Dans les deux cas, l'*ingenium* paraît, au moins dans l'argumentation, lié ou associé, soit du dedans (par conséquence d'un défaut de la première *cella*), soit du dehors (par défaut et privation de la première *cella* elle-même), à la *cella phantastica* – mais les listes de termes énumérés ne recouvrent plus directement la tripartition des chambres.

P. 430, le cerveau est lié au feu par la présence d'une substance aérienne et subtile (comparable, semble-t-il, à l'éther?). La première chambre, plus chaude, contient donc plus de feu.

P. 443, développement sur l'imagination née de la vue – le texte insiste sur la médiateté de la relation à une chose absente à travers couleur et figure et cite Augustin.

P. 447, les opérations que l'homme partage avec l'animal (en fait, l'imagination, voir plus haut). Celles, à présent, qu'il ne partage pas avec l'animal: *ingenium*, *ratio*, intelligence et mémoire. «L'*ingenium* est une puissance située dans l'esprit, qui prévaut sur les autres», «capacité native de l'âme capable de tendre dans une direction (*intendere*), de se tendre vers, de se diriger vers, facilement». Aptitude de l'âme à sortir d'elle-même, pourrions-nous commenter ou traduire.

P. 447–448, L'opinion et la raison dérivent des sens: opinion, jugement incertain; raison, jugement certain et stable.

L'intelligence naît (prend sa naissance, sa source en l'homme) de la raison qui n'en est cependant pas la cause (?). L'intelligence naît de la raison à travers un travail de l'esprit qui élimine au fur et à mesure le faux et confirme le vrai avec tous les arguments nécessaires, «en dirigeant l'acuité de l'*ingenium* vers l'esprit (ou la partie spirituelle)». Ainsi naît l'intelligence, «jugement vrai et certain des choses incorporelles» (p. 449).

tête (au sein de cette théorie qui allie considérations physiologiques et noétiques héritées de Boèce), il joue un rôle comparable, semble-t-il, à celui d'une navette ou d'une charnière du sens située à la jonction entre raison et images (c'est à cette place, du moins, qu'il intervient dans le déroulement du *Dragmaticon Philosophiae*, *Dialogue de Philosophie*, VI, de Guillaume de Conches) – et tient un rôle majeur dans l'établissement du jugement, à partir des données extérieures parvenues dans la partie antérieure de la tête. Il est évoqué d'abord, en effet, chez ce dernier auteur, en rapport avec la première chambre, sur laquelle il greffe son action (*cella phantastica*, celle des sens, ouverte sur les sensations et les images). D'où cette conséquence que si l'appui de la première chambre lui fait défaut, il perd toute efficacité: un homme lésé sur l'avant de la tête perd à la fois l'usage des sens et sa capacité à exercer l'*ingenium*, sans perdre pour autant raison et mémoire, si nous suivons bien ici le raisonnement de Guillaume.

Mais sa place et sa définition elle-même restent ambiguës.

Traitée avec les sens, puis avec la partie faillible de l'âme, entre opinions aventurées et raisons «véritables», la notion ne relève pourtant pas des sens puisqu'elle «prévaut sur toutes les opérations de l'âme», dit le texte, en l'occurrence: opinion, raison, intelligence et mémoire, citées avec elle. Ce qui étend son champ d'action au-delà des deux premières chambres auxquelles, en toute «logique», elle devrait appartenir: chambre «phantastica» pour exercer ses capacités, chambre «logistica» pour ordonner et décider des opinions et raisons. Néanmoins Guillaume précise plus loin que l'intelligence, qui représente apparemment une sorte d'aboutissement de l'*ingenium* ou de son processus de distinction, instrumente en même temps celui-ci pour le diriger vers l'incorporel; l'intelligence assure de la sorte, en tant que «jugement vrai et certain des choses incorporelles», une certaine suprématie de la vérité sur l'incertain et exerce même une forme de contrôle sur la notion qui, d'autre part, garantit sa possibilité: cette forme de réciprocité ou d'interdépendance entre les deux «opérations de l'âme» illustre, une fois de plus ici, le caractère ambigu de la notion d'*engien*, en rapport, certes, avec le spirituel et l'intellect mais comme sa condition «matérielle», sans plus, toujours d'une certaine manière à cheval entre efficacité de l'esprit et données des sens.

Tout se passe comme si cette «opération de l'âme», à quoi l'*ingenium* est tout de même assimilé, n'avait pas (comme l'intelligence, d'ailleurs?) de siège propre,

N.B. L'*ingenium* agit en vue du vrai mais n'est pas sûr du vrai et du faux.

Voir aussi Thierry de Chartres, dans une perspective beaucoup moins physiologiste et plus théologique, *ibidem*, *Glossa ad de Trinitate di Bæzio* (*Glossa super Bæthii librum de Trinitate*), Glossa II (1–28, pp. 119–129); en particulier, II, 9, p. 122. Thierry évite le terme d'*ingenium* (ou ne l'emploie pas, tout simplement). Le terme de «discipline» indique l'action de la raison, dans la deuxième chambre, sur les «images» formées dans la première chambre.

On peut aussi se reporter aux articles édités dans les deux volumes d'actes des colloques de Chartres (AACMEC, Chartres, 1997 et 1999) consacrés, pour le premier à *Aristote, l'Ecole de Chartres et la cathédrale*, et pour le second au thème du labyrinthe. Voir note 19.

pouvait en conséquence se déplacer d'une chambre à l'autre (pour y exercer son activité) et enjamber le modèle tripartite des chambres, choisissant, en somme, selon les cas, le «lieu» de son efficience entre image, mémoire et langage. L'*ingenium* voyage donc d'une chambre à l'autre, ou même au-dessus des chambres, en permettant l'action respective des facultés qui les nomment: action de l'imagination qui reçoit les *phantasmata*, action de la raison sur ceux-ci (lui permettant le jugement et le pouvoir de discrimination entre opinion sujette à caution et raison «véritable», jugement vrai), action enfin «vers» l'intelligence, et l'abstraction, «de» l'intelligence elle-même (?) qui met en œuvre et userait de l'*ingenium* en l'adressant à la part incorporelle.

Ubiquité dont profitera la fiction. Si l'on saute, en effet, *dans* la fiction en compagnie de l'*engien*, le statut ambigu de celui-ci – condition préalable, base rusée de la fiction entre images et mots – hésitant entre différents domaines ou lieux, rend à son tour celle-ci susceptible de prendre tous les masques, toutes les figures, de se revendiquer, à partir de ce modèle commode (et volatil) tantôt comme *phantasmefantôme*, tantôt comme image, tantôt comme langage, tantôt comme hybride des deux, ou même, de plus en plus à mesure que l'on avance dans le XIII^e siècle (de Richard de Fournival jusqu'à Dante), comme hôte de Mémoire. L'*engien* fournit à la fiction la base idéologique ou «méthodique» de son action: désignant une capacité de l'esprit à mettre en œuvre, il «fait passer» la fiction d'un endroit à un autre, fournit le lien ou la charnière entre images, mémoire et mots. Sorte de Méphisto rhétorique, malédiction initiale de la fiction sans feu ni lieu, il est aussi celui qui met en évidence, qui contourne cette malédiction, qui la passe, la justifie ou la met au service d'autre chose (voir la figure de Genius, autre hypostase de l'*engien*, devenu «confesseur de Nature»!).

De son rôle pratique d'instrument de tri et de discernement, l'*engien* gardera tout de même quelque chose, aussi bien dans le contexte des Arts Poétiques, d'ailleurs accueillants à la théorie des chambres (cf. aussi bien tel poème des *Carmina Burana* que la *Patria Nova* de Geoffroy de Vinsauf¹⁶), dans une acception purement «rhétorique», donc, que dans le cadre de la fiction elle-même. Dans cette œuvre littéraire apparemment redevable des mêmes théories chartraines de la *phantasia* et de la *ratio*, qu'est le *Tristan* de Thomas, c'est par exemple bien l'*engien*, le jugement, pris à son propre piège et au traquenard des mots (son sens de «piège»), qui entraîne l'issue fatale pour les amants; le texte superpose le modèle physiologique des chambres à celui, littéraire et romanesque, de la chambre aux images (généralement automates et statues), pour illustrer chez Tristan la confusion inextricable des images et des mots, la confusion des représentations

¹⁶ *Carmina Burana*, *Carmen Buranum* 62, «Dum Dianae vitrea», strophe 6.

Geoffroy de Vinsauf, *Patria Nova*, V, La Mémoire, vers 1969–1973, in Edmond FARAL, *Les Arts Poétiques du XI^e et du XII^e siècles*, Slatkine / Champion, Genève / Paris, 1982.

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

mentales fausses et des raisonnements spécieux dont aucun jugement ne vient plus clore l'incertitude. Le langage-labyrinthe (comme le célèbre *ingenium* attribué à Dédale¹⁷) déploie ses hésitations (*sic et non*) au sein même de l'ensemble des représentations, parasitant les images, la raison et la mémoire, drainant avec soi toutes les idoles fantasmatisques d'un Tristan qui en fera ses statues – jusqu'au point où l'*engien* lui-même se perd et fait basculer le sens par delà, quelque part auprès du lecteur. Excès d'*engien*, dans le cas du *Tristan*, excès de distinctions bloquées entre *sic* et *non*, comme autant de pièges, retourné contre l'*engien* lui-même en sa capacité à distinguer le vrai du «phantasmatique» (la jalousie narcissique de Tristan) et du faux. Bloqué sur son mécanisme «distincteur»: noir et blanc peuvent-ils coexister en un même lieu? – non répond le Philosophe au Duc, dans le cours du sixième Dialogue du *Dragmaticon* de Guillaume de Conches, sauf si le lieu est divisible; or l'esprit dédalique de Tristan, vrai «lieu mental», semble l'être à l'infini sans plus pouvoir se référer à un dehors, à une «intelligence» incorporelle ou transcendante.

Opposé à *mens* (l'esprit véritable, concepteur), dans les Arts Poétiques, le terme d'*ingenium* se spécialise, devient un terme «de spécialité», pour y désigner la mise en œuvre de l'esprit, la «raison pratique», en quelque sorte, qui met en œuvre les matériaux qui formeront («l'œuvre» proprement dite (cette théorie vise d'ailleurs à présenter le texte littéraire comme œuvre et fabrication parallèle à celle de la création du monde, de l'œuvre picturale ou sculpturale, voire à apparenter la fiction au jeu merveilleux des automates!). Dans un modèle hérité directement d'Augustin (et d'ailleurs non étranger, on l'a dit, à la théorie des chambres) – en rapport avec l'*homo interior* (Geoffroy de Vinsauf) – la *mens* informe pour sa part l'*ingenium* qui lui est soumis (donne la forme idéale), tandis qu'il incombe à celui-ci d'incorporer le prototype et de mettre la matière (verbale principalement) en «forme», «conformément» précisément au projet initial¹⁸. Son action, liée volontiers dans les descriptions qui en sont faites à des métaphores alchimiques, transmute de la matière (linguistique) en «image» (*imago* – maquette) de ce qu'a conçu l'esprit (comme prototype). L'auteur-*auctor*, dans ce processus, copie (ou singe?) le processus qui a abouti (Macrocosme et Microcosme) à la Création; il est un petit dieu.

¹⁷ Ovide, *Les Métamorphoses*, Livre VIII, 160–192, trad. de Joseph Chamonard, Garnier frères, GF, 1966.

Sur le *Tristan* de Thomas et ses rapports avec le modèle chartrain, se reporter, si nécessaire, à notre article «La parole amère et le labyrinthe des raisons – sur le *Tristan* de Thomas», in *Un fil d'Ariane pour le labyrinthe de Chartres* (Actes du colloque des 3 et 4 juillet 1999), AACMEC, Chartres, 1999, pp. 107–120.

¹⁸ Voir Geoffroy de Vinsauf, *Patria Nova*, I, De l'art en général, définitions et divisions, in Faral, *op. cit.*, pp. 198–199. Commentaire dans *Le Cantique déguisé*, Deuxième partie, «Changer le lieu de l'autre», pp. 169–179.

Ainsi s'explique la persistance et l'importance des Cosmographies et de l'*imago mundi* dans les œuvres de fiction littéraire au XII^e siècle: il s'agit de faire voir le monde à travers sa copie et, parallèlement, de laisser croire à une fabrication de «l'œuvre» en tant que telle, à sa substantification relative, à son apparition comme *imago*, mise en forme.

Dès les Arts Poétiques, et déjà en philosophie chez les Chartrains (il est vrai dans un commentaire littéraire, celui de Bernard Silvestre à Martianus Capella), l'*engien* se trouve néanmoins associé à la ruse (*cautella auctoris*) qui tend à prendre dans ses filets le lecteur, ou encore, sous les voiles de l'*involucrum* ou de l'*integumentum* sous quoi se dissimule la fable. Pratique du cryptage qui répond au déchiffrement «fabuleux» (infabulant encore?) des textes antiques, ovidiens ou virgiliens pour la plupart¹⁹.

Dans la littérature profane, enfin, *engien* signifie d'abord piège et trompeur lorsqu'il est question des ressorts de l'intrigue et qu'il est référé aux personnages mais tout aussi bien la prouesse rusée ou le tour de force par quoi l'auteur donne à comprendre ou à faire voir les pouvoirs de sa fiction ou de sa fable. Il y devient vite l'équivalent de la *technè* de l'*ingineor* (ingénieur ingénieux et trompeur, sophiste, maître es arts) et de son art lui-même (lequel s'apparente également à la nécromancie: le vrai problème de l'art n'est-il pas la mort et la rigueur d'Atropos aux prises avec Eros – voir Alain de Lille?). Par cela même, il a aussi à voir avec les automates et encore un pas plus loin, avec la nécromancie, avec les enchanteurs.

Thématisé par les romans, il est également inscrit dans la lettre du texte (porteur de la règle du jeu imposée par l'auteur à son lecteur) et jusque dans le corps de la lettre: ainsi Flore joue-t-il aux échecs, dans *Flore et Blancheflor*, devant une tour (de Babylone ou de Babel, comme on voudra, la Tour aux Pucelles) une ingénieuse partie contre l'ingénieur de la tour, qui est plus qu'une simple partie de captation rhétorique du lecteur... Ce qu'il s'agit de gagner, au niveau de l'intrigue, c'est ce qu'il y a dans la tour (enjeu de Flore); mais la situation indique également à quel travail de déchiffrement des mots il faudra se livrer pour bien apprécier l'*engien* de l'auteur et entrer dans la tour. Du point de vue de la relation au lecteur, ce type de démarche cryptée comporte le risque de la clôture, cercle fermé, ingénieux certes, cercle vicieux ? dont on sort, à la fin de *Flore et Blancheflor*, par une «image», un récit de l'intrigue et un portrait des deux protagonistes («devenus» portraits) réduisant et faisant miroiter la description antérieure d'un autre produit de l'art, une coupe²⁰.

¹⁹ Sur le monde «chartrain» et pour des bibliographies, voir le volume *Aristote, l'Ecole de Chartres et la cathédrale* (Actes du Colloque des 5 et 6 juillet 1997), AACMEC, Chartres, 1997. Sur *integumentum* et *involucrum*, se reporter à l'article de Pascale Bourgain, «La conception de la Poésie chez les Chartrains», pp. 165–179.

Sur Macrocosme et Microcosme, sur le rôle nouveau de (la) Nature, *ibidem*, articles de Jean Jolivet, Michel Lemoine, Max Lejbowicz, Andreas Speer...

²⁰ *Flore et Blancheflor*, éd. par Jean-Luc Leclanche (texte seul), Champion, Paris, 1983.

L'*engien* dit conséquemment, aux XII^e et XIII^e siècles (voire au XIV^e, *Méliacin*²¹) la mise en œuvre du sens dans le texte, quel que soit le sens que l'on accorde alors au mot «sens»; il est partie prenante de la mise en œuvre comme habileté technique, prouesse, que ce soit du point de vue des personnages (et de l'intrigue) ou de l'auteur («l'œuvre») – d'une certaine façon, c'est lui qui joint ces deux plans et les rassemble. C'est également l'*engien*, on l'a dit, qui par l'*engineor* (magicien ou ingénieur) fait bouger ou parler les statues, les personnages aussi bien, dans leur dos, qui ordonne les descriptions et les épisodes du récit; c'est par *engien* qu'on fait parler les morts. Derrière la fiction se profile son fictionneur, son ingénieux-ingénieur en train de faire. Du même coup, la fiction fait voir ses mécanismes jusque là cachés, exhibe (ou feint d'exhiber en un reflet) un savoir-faire à partir duquel la fiction se constitue et se nourrit et avance (*Comment j'ai rédigé certains de mes romans*, avoue Raymond Roussel? Ici la notice est à l'intérieur!). L'*ekphrasis*, de ce point de vue, relève de l'*engien* de manière exemplaire; elle devient à son tour le motif et l'instrument privilégié de ce regard spéculaire (et parfois spéculatif) que l'œuvre prétend donner ou jeter sur elle-même. L'auteur, dans son dos, se fait voir, mi-bateleur, mi-Narcisse, comme un sage ingénieur ou un habile manipulateur.

Comme le sens laudatif et le sens péjoratif coexistent (parce que le statut même de la fiction littéraire trébuche sur la ruse nécessaire), l'*engien* sera tout à la fois esprit, raison pratique, savoir-faire, jugement (en particulier moral) du côté du lexique philosophique ou rhétorique et ruse, tromperie, astuce, illusion volontiers diabolique du côté du lexique de la fiction – qui jouera sur les deux tableaux. L'auteur sera donc tout lui aussi, et tout à la fois si possible.

Pp. 74–75, «Floire devra jouer aux échecs pour se concilier le portier» (... qui se révélera l'ingénieur de la tour), pp. 76–77, «Floire exécute le plan et reçoit l'hommage du portier» [N.B. la coupe sert d'enjeu]. Pp. 31–32, «Description de la coupe troyenne»; pp. 92–94, mention de la cou(l)pe (faute) par les deux enfants, qui chacun s'accuse, pour sa part, afin de disculper l'autre, «*du tort et de la coupe*», et portrait, pp. 93–94; p. 100, récit et rachat de la coupe.

La coupe joue un rôle essentiel dans l'économie de l'œuvre. Donnée comme «l'équivalent de Blancheflor», d'une certaine façon (elle en a été le prix payé par les marchands), elle servira également, en tant qu'instrument de transaction et appât, pour le rachat par Flore de sa bien-aimée; elle sera finalement elle-même rachetée à la fin, lorsque l'histoire sera parvenue à son terme. Remarquons que cette coupe, emportée par Enée de Troie, volée ensuite à l'Empereur de Rome, raconte l'histoire de Pâris et d'Hélène et donc l'histoire d'un enlèvement, inscrivant en miroir l'histoire des deux enfants – le texte insiste sur le parallèle (p. 62, vers 1692–1707). L'échec des protagonistes découverts par l'Emir est suivi par leur portrait à tous deux, en fin d'œuvre, et c'est ce portrait, cette façon qu'ont les personnages de se transformer en motifs de la coupe (?), qui attirera la pitié des barons et le dénouement. D'autre part, le jeu de mot entre coupe et coulpe, graphiés identiquement dans le texte, ajoute au jeu vertigineux d'un texte tout entier bâti «en miroir».

²¹) Girart d'Amiens, *Méliacin et le cheval de fust*, éd. par Antoinette Saly, publications du CUERMA, Sénéfiance n° 27, Aix-en-Provence, 1990; première adaptation connue en français d'un texte des *Mille et Une Nuits*.

Au fait, comme procédé même du texte médiéval (on pourrait parler de son ressort secret s'il ne s'affichait pas avec tant d'évidence), l'*engien* reproduit et acclimate, en français et en latin, la notion générique héritée d'Ulysse (le *polutropos*, le riche en tropes et en figures) et correspond à la *mèis* (Athéna conçue dans le ventre et transitant dans la tête de Zeus). Dans le grec byzantin, le mot se trouve associé, en tant que *tropon*, à *technè* et à *méchanè* (la même *technè* condamnée par Platon comme trop... rhétorique!), dans ce syntagme d'*engien et art* (*tropon kai méchanèn*, dans *Callimaque et Chrysorrhoe*²²) qui qualifie l'astuce du narrateur ou des personnages selon les cas, la belle ruse, la maîtrise qui met en œuvre, noue ou dénoue l'intrigue, qui associe la mécanique des automates et l'art du sophiste, formule qui qualifiera par exemple l'astuce de Renard avec le nom duquel il rime aux premiers vers de la Branche I du *Roman de Renart*²³.

ART ET NATURE

Un des symptômes les plus apparents du changement d'attitude de la fiction vis à vis d'elle-même, ainsi que du flux puis du reflux «logique» ou logicien en son sein ou au sein de ses pratiques «rhétoriciennes», est observable à travers une

²² *Callimaque et Chrysorrhoe*, éd. par Michel Picard (texte et traduction), Les Belles Lettres, 1956. Vers 2567(–2568), «Tropon zêtô kaî mékanèn di òn tèn korèn eïdon», «J'ai cherché un stratagème pour la voir. J'en ai inventé un et je me suis fait valet du jardinier rien que pour la voir». L'intrigue et la gestion de ce dernier texte se rapprochent assez sensiblement de celles de *Flore et Blancheflor*: après le jardin inhabité, «déserté d'homme», dit le texte, du dragon «anthropophage», Callimaque, vainqueur du dragon mais ensorcelé par une sorcière et privé de Chrysorrhoe, en arrive, pour retrouver cette dernière, à cultiver le jardin de son rival. L'histoire se termine, en particulier, comme dans *Flore et Blancheflor*, par un récit qui révèle l'identité du héros, irrite puis émeut l'Empereur et fait passer celui-ci, du statut de complice objectif du dragon «anthropophage» (par l'intermédiaire de la sorcière à qui il a eu recours) à celui de puissant *Basileus* «philanthrope» (vers 2576). D'autres similitudes (présence d'une chambre aux images en tous points conformes aux topoï occidentaux ou encore iraniens) invitent à une comparaison poussée avec les romans «antiques» occidentaux du XII^e siècle ou encore avec *Le Pavillon des sept Princesses* de Nezâmi (XIII^e siècle), dans le domaine persan (les sept arts, les sept planètes, la présence de l'artiste sculpteur ou peintre, le rapport du naturel à l'artificiel etc.). Une lecture reste à faire.

A propos de *Callimaque et Chrysorrhoe*, notons encore le rôle ambigu de la pomme, symbole, dans l'œuvre, non seulement du péché originel, mais aussi des pouvoirs contradictoires de la fiction – et en particulier de celui de résurrection qu'elle porte avec elle: pomme qui tue quand on la croque, qui ressuscite quand on la respire (un motif analogue est évoqué dans les *Mille et Une Nuits*). La fiction fascine comme la Méduse, tue celui qui la fixe, mais si l'on use correctement de ses pouvoirs, elle sait aussi lever cette fascination malsaine ou narcissique du «phantasme», et délivrer des représentations mortelles. Le vin aura ce même caractère ambigu, renforcé par l'allusion christique, chez un Rabelais, par exemple – ou même, dans le monde musulman, lors des Voyages de Sindbad.

²³ Branche I du *Roman de Renart*, vers 1 et 2. Par exemple dans l'édition de Jean Dufournet et Andrée Méline, Flammarion, GF, 1985, p. 42: «Perroi, qui son engin et s'art / Mist en vers fere de Renart....».

problématique d'ordre philosophique, voire théologique, qui traverse un siècle, de Chrétien de Troyes à Jean de Meung, à la recherche d'un équilibre d'ailleurs instable entre une notion-butoir soudain mise en avant, jusque dans la prosopopée, Nature (réputée indescrivable et inépuisable), et l'art lui-même qui prétend à la fois tenir son rang en tant qu'art (c'est-à-dire s'en tenir à son rang – subalterne) et élever Nature par une largesse qu'il partagerait au moins avec elle.

Les données de départ de la question sont fixées une fois pour toutes par Alain de Lille dans le *De Planctu Naturae*; les éléments de la question (et ses termes indiqués par Alain) ne seront épuisés et traités sous leurs différents aspects qu'au terme d'un long parcours/processus d'un siècle, qui passe, comme toujours au Moyen-Âge, par une réécriture, réélaboration, reprise des textes précédents à la lumière du sens qu'on prétend leur donner: l'art est contre-nature, Vénus et Atropos sont en lutte permanente (amour et mort sont le lot commun de Nature) mais la Nature admet tout de même en son sein une exception, le phénix, seul être «naturel» à ne pas mourir; on réserve à part, sauf analogie, la naissance surnaturelle du Christ. Ainsi Chrétien de Troyes relève-t-il le défi d'un Art capable de concurrencer, d'élever, voire de surpasser la Nature – dans les limites toutefois, fort étonnantes, d'une vraisemblance «fisicienne». *Amadas et Ydoine* inscrit, une quarantaine d'années plus tard environ (?), ce même art (et la même intrigue qui fut celle de *Cligès*), du côté du contre-nature pour mieux interroger, au lieu de Nature, la nature même de l'homme et de la femme ainsi que celle de l'amour. Il reviendra à Jean de Meung, encore un demi-siècle plus tard, de rabattre cette tentative trop émancipée de faire dérailler le rhétorique pour refixer des règles et une hiérarchie en tenant, au moins dans les mots, un discours de la juste place de l'art: aux pieds de Nature. Déconsidération initiale et inaugurale (Alain de Lille); concurrence avec Nature, survalorisation, jusqu'à un certain point, de l'Art (Chrétien de Troyes); dévalorisation de l'art au profit de la nature de l'amour, dans une tentative d'épuisement de toutes les capacités rhétoriques du texte de Chrétien (hyperboles, métaphores, préteritions) doublé encore par la relecture d'un *Tristan* que l'on condamne pour un amour contre-nature, à cause du philtre (*Amadas et Ydoine*). Enfin, sujétion retrouvée (et retour apparent au point de départ), chez Jean de Meung. Tel apparaît notre parcours.

Idéologiquement, l'autorisation de la fiction comme telle et son éventuelle revendication d'un art comme art repose sur un compromis acquis dès Alain de Lille lorsqu'il fixe les rapports qui doivent exister entre Nature et art. L'*engien* joue ici un rôle clé au confluent de la rhétorique, de la logique, voire de la théologie, et de la littérature: c'est à son sujet, d'une certaine façon, qu'Alain de Lille peut s'interroger sur le statut, le sens et la place même de l'art. C'est à cause de lui que le soupçon de mensonge vient entacher la parole fictive et placer sans conteste Orphée et son chant du côté du contre-nature. Alain de Lille, comme le fera après lui Evrard l'Allemand, peint une Nature *quae horret* et s'insurge contre les

prétentions non naturelles, artificielles, dénaturées d'un art assimilé à la sodomie, par exemple. Et quoique faisant œuvre de fiction, Alain de Lille fixe définitivement les termes du problème jusque dans l'échappatoire qu'il lui propose (l'exception de Nature, ou «miracle de Nature» qu'est le phénix, analogue lui-même du Christ). Il faudra trois lectures très fines d'Alain (le phénix se cache dans une liste d'oiseaux où il ne tient pas le premier rôle) pour que l'art, acceptant de se laisser maudire, ait pu tout de même dire son mot et s'interroger radicalement sur ses prétendus pouvoirs²⁴.

²⁴ a) La lutte (avec les armes de la dialectique, chez Alain de Lille!) de Vénus et Atropos: Alain de Lille, *De Planctu Naturae*, Häring, p. 847, ligne 81 et suivantes, Disputation entre Vénus et Atropos sur le mode agonistique.

– Jean de Meung, vers 15945–16248 de l'éd. Poirion, pp. 430–437, pour un parcours complet de tous les thèmes (cf., pour une traduction, l'éd. Strubel, p. 926 et suivantes – avec un décalage de quelques vers pour le texte édité). Ed. Poirion, p. 430, vers 15945, «Mors...» (apostrophe à la Mort). *Ibidem*, p. 431, vers 16005–16006, lutte de «Nature douce et piteuse» et de «Mors l'envieuse».

Cf. Chrétien de Troyes, plainte des dames – *Cligès*, vers 5712–5729 puis 5757–5781, p. 390 de l'éd. de Charles Méla et Olivier Collet, Livre de Poche (Lettres Gothiques).

Cf. *Amadas et Ydoine*, «Ha! Mors!...», vers 5512–5568 de l'éd. de John R. Reinhard, Champion, 1974, pp. 210–212. Pour une traduction: *Amadas et Ydoine* traduit en français moderne par Jean-Claude Aubailly, Champion / traductions, 1986, pp. 83–84.

– Jean de Meung, vers 15956 et suivants (éd. Poirion), p. 430: «Maugré touz les phisiciens...» (pouvoir de la mort sur les médecins).

– Chrétien de Troyes, vers 5736 et suivants, p. 392: «Si com tesmoigne li escriz, / Sont venu III fisicien...».

[Il faudrait inscrire ici, s'il y avait place, le problème de la filiation et de la transmission comme remède à la mort chez Chrétien de Troyes (phénix et muance) et des «reliques» liées à la procréation chez Jean de Meung; ces thèmes font écho encore une fois au texte d'Alain de Lille. Voir plus loin, note 28.]

– *Amadas et Ydoine*, Les Fausses Parques (vraies sorcières cependant), pp. 104–107, vers 2007–2132 de l'édition citée; les vers 2091–2094 mentionnent Cloto, Lachesis et Atropos. Il s'agit, cette fois aussi, de l'Art contre Nature: «Les trois qui savent tout l'usage / D'encanter encontre Nature».

b) Phénix: Alain de Lille, Häring, p. 814, lignes 159–161, «Illic phenix, in se motuus, redivivus in alio, quodam nature miraculo...».

– Jean de Meung, éd. Poirion, p. 430, vers 15975 et suivants: «Et par le Fenix bien le semble / Qu'il n'en puet estre deus ensemble / Touz jors est il uns seul Fenix / Et vit, ainçois qu'il soit fenis...» (cf. Strubel, p. 926, vers 15979 et suivants). *Ibidem*, p. 431, vers 15985 et suivants: «Uns autres Fenis en revient, / Ou cis meïmes redevient, / Que Nature ensi resuscite...». *Ibidem*, p. 431, vers 15991: «Si que se Mors Fenis devore, / Fenis toutevoies demore.»

– Chrétien de Troyes, éd. citée, p. 204, vers 2681–2690: «Fenice ot la pucele non / Et ne fu mie sanz reson / Car si com fenix li oisiaux / Est de touz les autres plus biaux, / N'estre n'en puet que uns ensemble, / Aussint Fenice, ce me semble, / N'ot de biauté nule pareille. / Ce fu miracles et merveille, / C'onques en sa pareille ovrer / Ne pot Nature recover.»

c) Rôle de l'Art: Alain de Lille, *De Planctu Naturae*, Häring, p. 834, lignes 53–55, Orphée, «Solus homo, mee modulationis cihaream aspernatus [c'est Nature qui parle; l'homme apparaît ici, relativement à Nature – et à l'Art – comme une exception], sub deliraniis Orphei lira delirat.»

Le point commun autour de quoi s'élabore la démarche de tous ces textes est, à un plus ou moins important degré, le phénix, figure-pivot de l'ensemble du système mais fourni comme en passant dans le *De Placitu Naturae* au sein d'une liste d'oiseaux. Alain de Lille condamne l'art, comme l'avait fait avant lui Augustin, et, en particulier, l'art trompeur, sophistique et enchanteur du poète. Mais il semble buter lui-même (involontairement ou le fait-il en pleine conscience de ce qu'il fait?) sur ce «cas» impossible, évoqué auprès d'un long développement sur Vénus et Atropos: le phénix, «miracle de Nature» – qu'il semble réserver comme un point d'appui susceptible de renverser tout son discours. A la *Natura quae horret* (face à l'art ou à la naissance du grammairien, cf. Evrard²⁵) fait ici place, comme dans le cas du Christ, la *Natura quae stupet*. Il est vrai que c'est à propos d'un oiseau mythique, un oiseau né de la rhétorique, un oiseau-métaphore, de fait déjà fictif quoique donné pour «existant» d'une existence naturelle et qui réserve précisément à la fiction toutes ses possibilités de justification et de revendication: joli cheval de Troie, l'exception justifie la règle mais la passe aussi.

La Nature admet donc un miracle en son sein, sans contrevenir à son statut de Nature. Par ailleurs unicité (individu confondu avec le genre) et résurrection font à l'évidence du Phénix une très convenable analogie ou figure du Christ: l'auteur d'*Amadas et Ydoine* aussi bien que Jean de Meung en développeront le motif au moment de parler de la mort. L'oiseau immortel peut se comparer à celui qui, dans l'ordre surnaturel, suspendit l'œuvre de Nature (par sa naissance puis sa résurrection, cf. *Carmina Burana*²⁶). L'analogie est ici riche de possibilité pour les

Cf. *Flore et Blancheflor*, vers 804–896 (interpolation du manuscrit A): «harper le Lai d'Orphée» / «faire harper les ânes» / «enchanteur» et «ingremance» (nécromancie).

Sur le *Lai d'Orphée*, conservé dans une traduction anglaise, *Sir Orfeo*, voir Jean Frappier, *Mélanges Le Gentil*, 1973, pp. 285 et suivantes.

«Faire harper les ânes», l'âne et la lyre: Boèce, *Consolation de la Philosophie*, 8; *Roman d'Alexandre*, Branche IV, Laisse 74; *Roman de Thèbes*, vers 15–16; Branche I du *Roman de Renart* (Renart en ânon?: «Coment as non?» qui vielle); cf. *Amadas et Ydoine*, vers 2033, p. 104 de l'éd. Reinhard.

– *Amadas et Ydoine*, la scène de sorcellerie, vers 2007–2074 («art et engin» / «encantement» / «par art et par figure» / «mauvais ars» / «engins divers» / «artimage» = *artem magicum* / plus «enfantosmé» juste après ce passage).

– Jean de Meung, éd. Poirion, pp. 431–435, vers 16017–16148: «A genouz est devant Nature», vers 16020 / «Par son engin, en ses figures», vers 16027 / «et la contrefait comme cinges», vers 16030 / une exception à ce tableau dépréciatif (?), «Arquemie [l'alchimie] est ars veritable», vers 16084 – cf. la «muance» comme transmutation, chez Chrétien de Troyes / «sofisterie», vers 16146.

²⁵ Evrard l'Allemand, *Laborintus*, in Edmond Faral, *op. cit.*, p. 338: «La destinée du Maître d'école», qu'il faudrait intituler plutôt la naissance du Grammaire, «Exhorret Natura parvens...». Ce début n'est pas sans évoquer le poème de Charles Baudelaire, *Bénédiction*: «Lorsque par un décret des puissances suprêmes; / Le Poète apparaît en ce monde ennuyé / Sa mère épouvantée et pleine de blasphèmes / Crispe ses poings vers Dieu qui la prend en pitié».

²⁶ *Carmina Burana*, *Carmen Buranum* 227, controverse au sein d'un drame dit «liturgique», où interviennent Augustin et le dignitaire suprême de la Synagogue. L'affrontement est violent, dialectique, opposant verbalement une Synagogue logicienne et aristotélicienne, voire même

œuvres de fiction qui suivent: destin christique de la fiction, possibilité ou volonté d'y suspendre l'ordre «naturel» pour accéder à un autre ordre... ; l'incarnation sera au centre des enjeux et des non-dits (parle-t-on de la mort ou de l'art, à propos, dans ces œuvres?) – évitée au dernier moment par Chrétien (qui signe, il est vrai, «chrétien»): Phénice n'est pas le Christ (c'est une *Fausse Morte*) – mais approchée au plus près, et dans une optique extrêmement radicale, par l'auteur d'*Amadas et Ydoine* qui sacrifie l'art à la possibilité, même fictive, d'une résurrection véritable («l'amour plus fort que la mort», formule rhétorique, est ici acculée à son «sens» le plus problématique et le plus profond). L'analogie fournit donc à la fois le point d'achoppement: le point au-delà duquel la fiction ne peut pas ou ne doit pas s'aventurer et le point d'appui qui la relance justement comme enjeu non fictif, comme son sens ultime: le rapport de la fiction, de la parole-fiction à l'incarnation «véritable». [Si dans un premier temps, la Nature admet un miracle, une suspension de ses lois sous la figure (et c'est déjà une figure, analogique, on l'a vu) du phénix, l'Art peut dans un second temps s'autoriser de ce miracle pour tenter de s'assimiler à cette même exception.]

CHRÉTIEN DE TROYES, *CLIGÈS*

Alain l'a dit et confirmé (au sein d'une fiction, mensongère peut-être!): l'Art est, et sera donc, diabolique ou il ne sera pas (Thessala, chez Chrétien de Troyes,

«physicienne», tenante donc à la fois de Nature et de Logique – et les prophètes de la naissance virginale du Christ, puis Augustin lui-même appelé à clore la disputation. Les échanges sont crus et dogmatiquement osés, qu'on en juge (nous citons juste quelques passages): «*O quelle simplicité d'esprit les fait extravaguer, / Eux qui prêchent que d'un bœuf descend un chameau!*»; «*Que le dignitaire suprême de la synagogue [archisynagogus] réponde avec un immense éclat de rire: O Augustin / De quel esprit [ingenio] profond tu vas chercher ces arguments / Puisque tu prédis qu'arrivera ce que la raison nie [id quod negat ratio]! / Car si une vierge enfante, et sans commerce avec un homme, / La Nature ne peut que rougir [id Nature rubor est], c'est la confusion des choses [et rerum confusio]*»; «*Croire que d'une vierge pure puisse naître ainsi un petit enfant / Relève de l'erreur...*»; «*Que tu dises: il y a contradiction dans «un homme mort» / C'est ce que, dans Aristote, on enseigne aux enfants. Mais cette règle qui est vôtre souffre alors une exception / Lorsque nous entreprenons de parler de la vierge mère.*»; le terme de *phantasma* intervient également dans le cours du dialogue: «*Ne phantasma dixeris, quod virgo concipiet*». Nature et logique apparaissent liées par une connexion caractéristique du contexte et du débat philosophiques du XII^e siècle ; la Synagogue adopte ici à la fois le point de vue des philosophes, de la Gentilité et, éventuellement même, de ce qui sera désigné, au XIII^e siècle, sous le terme de philosophie arabe. Cf., chez Thierry de Chartres, *Glossa II super Bæthii librum de Trinitate*: la physique (naturelle) dépend de la raison (*ratio*) et donc de la faculté du langage.

Carmina Burana, Die Lieder der Benediktbeurer Handschrift (éd. bilingue, latin-allemand), dtv n° 2063, Munich, 1979 p. 654 et suivantes – le passage concerné débute p. 660 et s'achève par le départ des membres de la Synagogue, p.668; traduction française par Etienne Wolff, éd. de l'Imprimerie Nationale, 1995 (nous avons néanmoins proposé notre propre traduction des passages cités).

vraie sorcière thessalienne, sera doublée par la figure de Jean-Dédale, celui qui prend au piège), mais ce même art pourra s'autoriser du phénix (et de Phénice) pour poursuivre Nature au-delà d'elle-même ou pour tenter de l'épuiser (?), de l'imiter (?) dans sa Largesse. De là, ce (bientôt) topos de l'impossible description de l'héroïne²⁷, Phénice en l'occurrence, ouvrée par Nature et par Dieu au-delà de ce qu'il est possible (de concevoir ou de dire), où la prétérition puis l'hyperbole passent (ou miment seulement?) l'impossible description et son interdiction ontologique, essentielle (alors que Cligès, lui, sera décrit, quelques lignes plus bas, pour être aussitôt rapporté à Narcisse). Comme Nature chez Jean de Meung, Phénice, figure aussi de la nouvelle littérature envisagée par Chrétien, ne peut pas être épuisée au sein d'une ekphrasis ; l'hyperbole figure ce nouveau fond «sans fond ni rive» dans quoi tente de s'immerger la fiction.

Si Nature est large et s'est montrée plus que large en créant Phénice, «Chrétien» se doit de prouver que ses personnages et son art sont plus larges encore. La parole de Chrétien vantera donc la Largesse de Cligès et celle de la langue de l'art, dorée et redorée comme le nom de Soredamor, mère de Phénice, poussera les métaphores au-delà de leurs possibilités jusque là exploitées pour égaler l'Art (et les Sept Arts, comme dans les romans de Troie ou de Thèbes) à une Surnature plus large encore (le texte insiste précisément sur toutes ces «parentés»: transmission filiale, transmission de la clergie, renaissance d'une littérature à l'image du phénix, images d'un débordement prodigieux qui passe les limites de la mort sont associées pour illustrer cette Largesse de Surnature à quoi Chrétien voudrait croire).

Par analogie, Chrétien écrivant Phénice-Cligès ressuscite une littérature, après Ovide, dont il serait l'acteur ou l'auteur en pariant délibérément sur la

²⁷ Impossible description de Nature et/ou de l'héroïne:

– Jean de Meung, éd. Poirion, p. 435, vers 16165 et suivants (cf. la note de l'éd. Strubel, p. 939, à ce passage).

Chrétien de Troyes, éd. Méla-Collet, portrait de Fénice (vers 2673–2699), portrait de Cligès (vers 2715–2747). Noter le parallèle (antithétique) du vers 2693, «*Ne vueil par parole descrivre*» pour Fénice, p. 206, et des vers 2716–2717, «*Vueil une description faire / Dont molt bœns sera li passages*» concernant Cligès, *ibidem*.

Sur la Largesse de Nature: l'expression «*ne fonz ne rive*» (vers 16238 du *Roman de la Rose*) la caractérisant figure déjà chez Chrétien de Troyes (vers 4282 du *Cligès*) pour qualifier l'abîme ouvert dans la pensée de Fénice par son amour et commente à sa manière l'état doux-amer de l'amour et le jeu de mot tristanien «*en la mer l'amor ne voit...*» des vers 550 et suivants.

Cf. *Roman de Thèbes*, éd. citée, description des jeunes filles à cheval, vers 4296–4297: «*Car de lour beauté n'est mesure / par estudie les fist Nature.*»

Cf. *Cligès*, encore, vers 902–910 [faire le personnage plus beau et plus sage, si cela était rendu possible par Dieu].

Cf. cité par Faral, *Les Arts Poétiques du XI^e et du XIII^e siècle*, Slatkine / Champion, 1982, p. 84, *Roman d'Ider*, vers 4483 et suivants (début XIII^e siècle): «*Plusor se penerent [...] / De faire unes descripcions...*»; vers 4494: «*Mes jo n'ai cure d'iperboles. / Iperhole est chose non voire...*».

résurrection de cette Fausse Morte (ou vrai martyr) que serait l'héroïne. Seul butoir à la supercherie, la sagacité «fisicienne» justement des trois médecins de Salerne qui dépistent immédiatement le caractère feint de la mort (et donc de la résurrection). La «Fisque» tenue en échec par la sorcellerie et la science des philtres de Thessala! Le «philtre» tristanien a bon dos qui nourrit, on le voit, encore, et malgré sa «mauvaise» réputation (comme tout le monde, Chrétien écrit un contre-Tristan) la fiction du contre-nature... Là où la fiction ment (Phénice n'est pas morte), Chrétien triomphe cependant: il recrée la chevalerie des lettres (gréco-romano-arthurienne!) et la transporte de Grèce ou de Rome, via la Matière de Bretagne, en France²⁸!

Chrétien affirme simultanément les pouvoirs de l'art (dont il n'écarte pas la nécromancie: associée au personnage de Thessala) et fait de l'hyperbole (figure de la Largesse de l'art) la figure «naturelle» de Nature, son équivalent «en art». Ainsi Art et Nature sont-ils l'un et l'autre inépuisables et peuvent-ils outrepasser leurs propres capacités. Le but ultime de Chrétien serait, il ne le cache pas, de suspendre l'ordre de Nature par l'œuvre qu'il met en œuvre en ressuscitant toute la littérature, mais il ne le peut ni ne le fait: son ambition démesurée, qui fait rhétoriquement de Nature un faire-valoir de l'art, se heurte à cette «vraisemblance» physicienne (*fisicienne*), étrangère à l'esprit des romans antiques qu'il s'agit à présent de «transmuer», à l'instar du phénix. Cette restriction mentale apparaît comme un nouvel élément de la fiction (aussi bien absente totalement des lais) de «conformité» à un ordre qu'il ne s'agit pas de renverser, qui n'admet pas une résurrection réelle, par exemple, (et dans ce cas blasphématoire) dans le cadre de la fiction. L'in vraisemblance de la fiction (le vrai pouvoir de l'art) se heurte ici de plein front à la Nature... soudain garante du dogme. Aux images inconvenantes et dissemblables succède ici le souci (étonnant) d'une conformité et d'une image convenable, tournant possible de la fiction – battu en brèche par Raoul de Houdenc dans la génération suivante. On ne peut pas suivre le miracle de Nature (le phénix) autrement que dans une imitation fictive: sur ce point au moins, il faut céder. Chrétien préfère, d'une certaine façon, valoriser son art à partir d'une ombre de miracle.

²⁸ Arts Poétiques, Geoffroy de Vinsauf: se reporter aux chapitres «D'une chambre à une autre chambre», pp. 151–167, et «Changer le lieu de l'autre», pp. 169–179, dans *Le Cantique déguisé*.

Problématique, liée à celle du phénix, de la transmission d'héritage (littéraire, aussi) et de la filiation (comme triomphe sur Atropos): *Cligès*, vers 2349–50, «*Morz fu, morir le covenoit / Que ne pot le terme passer*». Muance correspond à Ovide (*Métamorphoses*) que Chrétien fait à présent muer (cette mue correspond à la transmission de clergie) et fait signe vers un portrait de la nouvelle littérature en Phénix-Fénice. Chrétien de Troyes, *Cligès*, vers 6423: Fénice, «autour en mue».

Transmission et muance sont également liées à Largesse, à ce débordement de Nature qui permet l'exception (en son sein) et la renaissance: *Cligès* est donc un récit de la transmission entre deux mondes comme entre deux générations de ce qui passe la mort, l'auteur y mime, entre autres, la mort de la Grèce et de Rome et la renaissance dont *Cligès* (le roman), comme un nouveau Phénix, devient du coup la figure.

AMADAS ET YDOINE

Dans *Amadas et Ydoine*, le problème est pris par l'autre bout: l'amour-contre-nature type (celui de Tristan pour Yseut) apparaît dès le début comme un repoussoir; mais l'art lui-même assume toutes ses tares (il est à ranger du côté de l'*artimage*, art magique, de la *nigromancie*, nécromancie, de la tromperie, de l'illusion et de la magie noire). Simplement le mensonge est-il ici mis «au service du bien». La rhétorique forcément et foncièrement mensongère, et trompeuse, et outrée (peut-on pousser plus loin les outrances métaphoriques et hyperboliques de Chrétien? On le peut, semble répondre l'auteur d'*Amadas et Ydoine*) est développée jusqu'à un terme où, devenue impossible ou intenable, elle se reverse au-delà sur ce à quoi elle bute et qu'elle tente ici d'interroger avec tous les moyens déployés et déployables par le langage: la nature de l'amour.

En dévalorisant plus qu'il n'est possible l'art (profil bas, Messieurs!) – il est dit explicitement «contre nature» – et en reprenant tous les reproches qui lui étaient adressés pour en faire la pâte même de la trame narrative (tromperie, illusions, ensorcellement, fausses Parques, folie, chevalier-faé tout droit issu des lais, etc.), la fiction littéraire confronte violemment le texte littéraire à ses propres limites et, par contrecoup, le fait littéraire à la «vraie» mort (et à celle du Christ, en l'occurrence, mais en tenant compte des natures, et non plus de Nature: nature du chien, nature de l'homme et de la femme, nature féminine de l'*engien* et de la littérature, Shéhérazade n'est pas loin). Ce qu'on perd du côté de l'art (par boursofflure rhétorique et en admettant idéologiquement le pire point de vue sur l'art), on le gagne du côté de la question fondamentale posée par Alain: le rapport de l'amour à la fiction et à la mort.

La dévalorisation affichée de l'art dissimule, dans ce cas, que l'art tente d'approcher, sans souci de lui-même, le sens de la mort et que la question ne concerne pas tant l'art lui-même que l'homme (et ici surtout la femme), en maintenant dans le cadre de la fiction la possibilité, récusée préalablement dans le cas de Tristan et d'Yseut, d'un amour «plus fort que la mort», amour humain, notons-le bien, venu «natureusement»²⁹.

D'une certaine façon, et poussant la rhétorique à son terme hyperbolique (Amadas est l'hyperbole quasi caricaturale de Cligès, d'Yvain ou de Tristan) pour

²⁹ Nature et nature de:

Amadas et Ydoine, vers 1181: «Natureument leur est venus».

Ibidem, vers 1852: «faus naïs», fou natif – «E il comme faus naïs respont / Tout a rebours...». Pp. 60-61, vers 3630, «C'est de feme droite nature» (cf. vers 3634); vers 3642 «Car tout ce leur vient de Nature». P. 94, vers 6432, «Ma nature nel puet sosfrir» (il s'agit d'une créature faée, masque peut-être bien, de la mort).

Il est aussi question de la nature du chien, p. 55, vers 3172-3173: «Si fait tout çou que faire doi / Sa nature tres felenesse». Femme et chien: Argos et Pénélope? Quoi qu'il en soit, la question porte bien sur la «nature de» et non sur «Nature».

exténuer, en quelque sorte, le texte et le dépasser vers ce qu'on ne peut pas dire (le *nom*, par exemple, qui, à travers le nom de Dieu, sauvera les amants³⁰), l'auteur d'*Amadas et Ydoine* attire sur l'art comme part féminine (et donc soupçonnée de tromperie) toute la honte possible – y compris celle d'un mensonge délibéré pour le bien, quand Ydoine, la Convenable, invente de toutes pièces une trahison infâmante qu'elle avoue à Amadas, l'amant aimant, pour lui faire supporter l'idée de sa mort. La honte revendiquée de l'art (comme mensonge et contre-nature) permet à l'auteur de faire triompher un tel amour comme une réponse à la mort: Ydoine aime Amadas plus que soi-même et que sa réputation, même à l'égard de celui qu'elle aime; Ydoine donne à voir ici celle, donc, qui (comme l'auteur?) sacrifie sa réputation (et celle de l'art) pour un mensonge (ou une fiction) qui vaille pour amour «véritable». Il y a là aussi ce paradoxe qui fait que l'hyperbole la plus insupportable (la plus typifiante, et répétée, systématisée dans le récit jusqu'à l'invraisemblable) et l'invraisemblance voulue des situations les plus rhétoriques aboutisse à trouser la trame pour laisser apercevoir le nom véritable.

Il faudrait donc rendre hommage à cet auteur qui de l'intérieur d'un système déjà verrouillé (et presque allégorique: Amadas et Ydoine, l'amant aimant et celle qui lui est idoine ainsi qu'à sa nature propre – cf. Callimaque et Chrysorrohé, joli combat et abondance d'or) pervertit le rhétorique par le logique et le pousse à son terme, adresse effectivement un signe à la mort par-delà le langage. Glissement significatif: où Chrétien interroge l'essence de l'art, *Amadas et Ydoine* pose la question de l'amour et de sa nature. *Amadas et Ydoine* interroge la nature de l'amour et de la femme (et de l'homme et de la femme), avec cette seule restriction qu'il s'agisse d'un amour qui ne soit pas «contre-nature».

JEAN DE MEUNG

Avec Jean de Meung, tout rentre dans l'ordre: mêmes développements que chez tous les autres, sur le phénix et la mort, mais l'art est associé à la *sofisterie* et assigné à n'être que le «singe de Nature». L'esclave échappé rentre dans le rang (sauf pour l'histoire de Pygmalion qui préserve une dernière fois les pouvoirs «invraisemblables» de l'art): assez de singerie, l'art est art et esclave de Nature³¹. Même si l'on reconnaît en Genius quelque chose comme un *ingenium* monté en

³⁰ Nom: «Com uns des nons Nostre Signour», vers 3399.

³¹ Cf. Paul Celan, *Le Méridien*, trad. de Jean Launay, revue Po&sie, n° 9, éd. Belin, p. 68: «Le même art, donc, fait de nouveau son entrée – et l'époque aussi est entièrement différente – présenté par un bonimenteur de foire, non plus, comme dans l'entretien de tout à l'heure, confronté à «l'ardente», «la bouillonnante», «la lumineuse» Création, mais mis en regard, cette fois, de la créature et du «rien du tout» que cette créature «a à se mettre», – l'art apparaît ici sous la figure d'un singe, mais c'est le même, nous l'avons reconnu à «son habit et sa culotte»...». Les extraits cités par Celan sont de Büchner, ici: Woyzeck.

grade, allégorisé et devenu vicaire de Nature, l'apparence est sauve: l'art est bien contre-nature (mais qui confesse qui?), et c'est bien la Nature qu'il convient de suivre même en art.

La Théologie (celle d'Alain, entre autres) y trouve à nouveau son compte... et l'allégorie «préserve des courbatures», dirait Verlaine...

RESPONSABILITÉ DE LA FICTION À L'ÉGARD DU LECTEUR

Des trois textes parcourus (dont les deux autres, seuls, sont considérés comme majeurs), peut-on préférer le plus artificiel, le plus contourné, le plus outrancier?

Mais au nom de quoi, alors? D'une nature de l'homme et de la femme interrogée par-delà les (faux) prestiges de l'art, dans une hyperbole vaine qui épuise définitivement (logiquement?) la rhétorique dont pourtant on part?

Pousser l'art dans ses derniers retranchements (hyperbole, prétérition, Surlargesse de l'art, plus les fameuses métaphores), Chrétien de Troyes le faisait déjà, mais au nom de l'art, au sein de cet art, et pour glorifier cet art qui était «sien». *Amadas et Ydoine* dédaigne ses propres oripeaux ; plus logicien, son travail n'hésite pas à prendre en compte, à ramasser en route les défauts du rhétorique pour mieux prendre la rhétorique en défaut. Suspendre les lois de Rhétorique (armé de logique et de ruse féminine, malgré la misogynie de façade³²) et non de Nature, voilà qui nous concerne.

Gombrowicz ne demandait-il pas au nom de quoi on peut lire Dante, ou ne plus le lire³³. Au nom de la douleur, répondait-il, mais seulement à condition de s'adresser à la lecture comme à un pèlerinage – la douleur restant en effet le seul critère de la responsabilité qui touche, par-delà les stratégies de ce qui se prétend «œuvre», et installe, ouverte, une relation (de commentaire) entre un auteur et un lecteur. Il vaut mieux adresser sa lecture comme un pèlerinage à l'humain qu'à l'art ou à l'œuvre, lui semblait-il. Qui ne sait d'ailleurs, après Socrate, que le texte est toujours orphelin (orphelin de son père), un corps mort à qui il faut rendre souffle (ici interviendrait Isis, Diotime, et la «fiction» féminine)? L'œuvre n'abrite rien, elle achemine.

En outre «humain» n'est ici qu'un terme, il faut le préciser, une bordure, un but, qui transcrit plus ou moins commodément (en dehors de l'humanisme trop

³² Les femmes dans *Amadas et Ydoine*: lire pp. 256–257, vers 7037–7072 («*Et com lor nature est legiere...*») qui s'oppose à la conclusion, «*Por çou les aim et lo et pris*», «C'est pour cela que je les aime et loue et apprécie» – N.B. c'est la figure de l'auteur qui est ici censée parler et, ironiquement, il est vrai, se rendre solidaire de leur cause rusée; il en revient aussitôt, transition appuyée dans le texte, à Ydoine comme à une exception, laquelle ne trahit pourtant pas la règle de la ruse, en inventant, pour le bien, un mensonge). Traduction, *op. cit.*, p. 102.

³³ Witold Gombrowicz, in *Contre les poètes*, éd. Complexe, 1988, *Sur Dante*, pp.141–167.

connoté et trop immédiatement substantifiant) «ce» que touche ou vise à toucher un langage adressé. Ce moment, par exemple, où les déterminations tomberaient, les images, les représentations, les mots, les «masques», la «situation» même de qui parle et de «à qui il est parlé»: lorsque le «monstre» de Chrétien de Troyes, dans *Yvain*, élève ses contrariétés et sa vilenie apparente de Maître des Bêtes, dénoncée par un narrateur «courtois» d'apparence, en affirmant simplement «Je suis un homme», il rassemble brutalement, dans un acte de parole où rien n'est représenté, les débris des métaphores animales éclatées de la description qui précède et sa propre intenabilité évidente, il opère en même temps ce qu'il dit, le manifeste; il fait tomber, il dénude – tomber d'un seul coup tout ce qui faisait obstacle à sa présente nudité, à sa parole en attente³⁴.

La condition première, pour lire, devrait donc être d'écarter violemment ce que «l'œuvre» dit de «l'œuvre» ou ce que «le texte» dit du «texte», sa part plus ou moins rhétorique, pour l'envisager, par exemple, sous l'angle de ce que Gombrowicz appelle douleur, pour partir en quête, même si nous n'en aurons jamais fini avec l'*engien*, de ce qui échappe à ce que le «texte» dit du «texte».

Ainsi vaut-il mieux, sans doute, malgré l'avis d'Ungaretti sur «le Polonais qui a osé, qui est ce Polonais?», distendre, injurier, prendre à partie, remplacer mot après mot par un autre, comme le fait Gombrowicz «corrigeant» emphatiquement (pour mieux le traduire) l'*Enfer* de Dante que de prétendre «comprendre» ou «restituer» un texte du point de vue «du texte», ou de l'auteur ou d'une idéologie, en dehors précisément de cette relation qui l'ouvre.

«Suis-je donc un montreur d'automates? oui mais...», répond l'auteur d'*Amadas et Ydoine*; entre amour et art, un choix croisé paradoxal s'opère: le plus artificiel est celui qui répond le mieux à la «nature» de son «sujet» (en chargeant l'art). Sauf à planter le rhétorique là où il ne peut pas être ni prendre racine (dans l'hyperbole, par exemple), par un effort portant sur le langage à en faire grincer les axes et les essieux, on ne sortirait pas du cercle.

³⁴ Chrétien de Troyes, *Yvain (Le Chevalier au lion)*, éd. et trad. de David F. Hult, Livre de Poche (Lettres Gothiques), repris dans La Pochothèque, 1994, vers 286–328.

LES ENCYCLOPÉDIES MÉDIÉVALES: DE LA *STRUCTURA A CUMULO* À LA *STRUCTURA ORDINATA*. SUR LES LIMITES DE L'UNITÉ EN PLEINE DIVERSITÉ

CRISTINA BALINTE

Trouver le concept intégrant et le critère d'organisation qui déterminent la maîtrise du phénomène de répartition chaotique des connaissances, dans une période historique où l'on enregistre l'apparition des universités, l'essor de la vie culturelle dans l'espace laïque, les possibles réinterprétations auxquelles une entière tradition antique et chrétienne est soumise par «la science nouvelle» gréco-arabe, tout cela représente le devoir essentiel du compilateur médiéval. Les résultats de son entreprise laborieuse nous apparaissent aujourd'hui concrétisés dans une quantité impressionnante d'ouvrages manuscrits ou imprimés pendant la Renaissance, à prétention d'exhaustivité, qui, en dépit de leurs manières variées d'être intitulés («miroirs», «trésors», «images du monde», «sommés»), renferment et synthétisent des théories scientifiques, présentent l'Univers en établissant toujours des corrélations entre le visible et l'invisible, construisent des modèles éthiques ou conçoivent des arts à gouverner, font l'inventaire des vertus et des vices, donnent une forme totalisatrice à la théologie et à l'histoire biblique.

Il s'agit par conséquent, du point de vue du contenu, d'un grand répertoire gnoséologique, distribué au niveau des chapitres de ces œuvres, selon des critères sélectifs faisant eux-mêmes la preuve d'une remarquable diversité, de la conservation des conceptions traditionnelles antiques sur la modalité d'inscription du matériel jusqu'à l'usage des éléments de disposition en rapport avec la perspective cosmologique ou l'ordre de la Création. Toutes ces variations taxinomiques aboutissent, surtout par leur mobilité intrinsèque, à soutenir l'idée selon laquelle on ne peut pas parler, en ce qui concerne la production écrite, caractéristique au Moyen Âge, d'encyclopédies proprement dites, comme celles raisonnées du XVIII^e siècle, mais d'ouvrages à grande étendue sous-sommés à un *esprit encyclopédique* dans lequel ils ont été conçus.

En fait, comment pourrait-on définir le produit livresque ayant requis pour les médiévaux le statut génologique d'«encyclopédie»? Quelle est la pertinence des termes utilisés dans les titres de ces amples constructions culturelles, sous le rapport forme-contenu? Quelle est la différence spécifique entre «miroirs», «trésors de la science», «sommés», livres qui traitent de la nature et des propriétés des choses?

Pour répondre à ces questions, on doit d'abord faire une analyse de la terminologie opérante dans le cadre de ce que les histoires littéraires consacrées au Moyen Âge désignent par «littérature didactique et morale», et ensuite observer à quel point le texte en soi correspond au genre établi.

Considérée dans son sens général, la notion d'«encyclopédie» renvoie à un ouvrage qui inclut toute la connaissance d'une époque. De plus, à côté de cette caractéristique témoignant d'une intention totalisatrice, il existe un aspect utilitaire auquel il faut accorder attention: quelque instructives ou exemplaires que soient les compilations à caractère encyclopédique du Moyen Âge, elles sont censées s'adresser à un public représenté encore par les clercs, mais en train d'être laïcisé à la suite d'un processus de vulgarisation du savoir ou d'«acculturation» entre clercs et laïcs. Alors l'un des problèmes qui se posent à cet égard est celui de la formule structurale choisie à rendre le transfert des connaissances plus accessible au nouveau type de lecteur.

On a déjà énuméré les principaux titres sous lesquels s'inscrivent les ouvrages encyclopédiques médiévaux. Les plus nombreux (selon les informations apportées par l'étude d'H. Grabes, *Speculum, Mirror und Looking-Glass*¹, qui en a enregistré plus de 250, jusqu'au XVII^e siècle) et aussi les plus anciens, ayant les origines dans une *figure* rhétorique de la philosophie morale hellénistique, reprise par les auteurs du Moyen Âge, mais enrichie en connotations théologiques et valences scientifiques (à cause du développement au long du XIII^e siècle de la physique du verre) sont ce qu'on appelle les «miroirs».

Les raisons de la constitution pendant la période médiévale de ce genre littéraire didactique expliquent la pluralité des acceptions du terme, tout comme la spécialisation typologique. Il faut remarquer dès le début que le côté visuel détient au long de cette époque, dans l'acte de diffusion culturelle par l'intermédiaire du texte écrit, un rôle de grande importance, soit qu'il s'agisse d'une image proprement dite, d'un *analogon* de l'écriture, comme c'est dans le cas des manuscrits enluminés, soit qu'une image mentale – créée le plus souvent par allégorèse – contribue à l'éclaircissement des passages obscurs, soit qu'on doive prendre en considération le processus d'adéquation à un modèle éthique de la part du lecteur ou même soit qu'on puisse parler d'un moyen par lequel l'Œuvre de Dieu qui est la Création du monde se présente soumise à la contemplation. De toute la production aux intentions d'exhaustivité encyclopédique, les premiers textes renvoient par leurs titres à un modèle visuel général, du type «image du monde» (*imago mundi*²) ou particulier, comme «le miroir» (*speculum*³).

¹ Herbert Grabes, *Speculum, Mirror und Looking-Glass. Kontinuität und Originalität der Spiegelmetapher in den Buchtiteln des Mittelalters und der englischen Literatur des 13. bis 17. Jahrhunderts*, Tübingen, 1973.

² *Imago mundi* d'Honorius Augustodunensis, le XII^e siècle, représente la référence principale pour les ouvrages rédigés plus tard par Vincent de Beauvais, Gossuin de Metz, Thomas de Cantimpré, Barthélemy l'Anglais.

³ La source du genre moral médiéval étant un recueil de textes scripturaires, élaboré par saint Augustin et intitulé *Speculum Quis ignorat*.

Pendant le XIII^e siècle, on constate l'épanouissement des «miroirs», mais en même temps une généralisation exagérée du terme qui arrive à être appliqué, au moins dans la littérature morale, à tout domaine de la vie: *Speculum ecclesiae*, en moyen haut-allemand, un recueil d'homélies pour l'année liturgique; *Speculum monachorum* dans ses quatre rédactions – celle de Bernard Ayglier, abbé du Mont Cassin, d'Arnould de Bohéries, de David d'Augsbourg et de Guillaume Peyrault; *Speculum sacerdotum*, d'Hugues de Saint-Cher; *Miroir des bonnes femmes*; *Miroir des Pécheurs*, fréquemment sous-titré *ars moriendi*; *Miroir des princes* ou *Miroir des rois*, ces derniers étant de véritables arts à gouverner.

De l'autre côté, ceux qu'on appelle «miroirs instructifs» dont la visée porte sur le rattachement dans le cadre d'un même ouvrage de tout le savoir de l'époque en vue de bien contempler et connaître la Création divine, il faut mentionner qu'ils ne sont pas très nombreux par rapport aux «miroirs exemplaires». A l'exception du *Speculum majus* de Vincent de Beauvais, du *Speculum divinatorum et quorundam naturalium* de l'astronome néerlandais Hendrik Bate et de quelques «miroirs» spécialisés comme le *Speculum chronicorum*, le *Mireur du monde* en ancien français, le *Speculum judiciaire* de Guillaume Durand de Mende, le *Speculum universale* de Raoul Ardent qui inclut toute la doctrine chrétienne, ce type livresque dans sa variante à caractère encyclopédique pâlit sous l'affluence des inventaires de vertus et de vices, des manuels destinés à former le comportement.

Comme florilège ou immense compilation référenciée des connaissances tirées des œuvres de l'Antiquité et de celles médiévales accessibles, le miroir instructif essaie de rendre compte de la réalité de toutes les choses du monde, en laissant opérer un processus cumulatif. De quelle manière l'impératif du cumul des connaissances pourrait-il être compris dans le contexte de la période citée? Un fait certain pour l'œil du lecteur moderne, quant aux informations réunies dans les livres encyclopédiques du Moyen Age, c'est la nécessité de classer, de créer un ordre, de renfermer tout apport scientifique dans une unité. Assembler, structurer et *faire sceller* les connaissances.

L'introduction réalisée par Vincent de Beauvais – dans un *Libellus apologeticus* – à son *Speculum majus* témoigne le penchant pour le savoir croissant du temps, de même que la frayeur que l'auteur ressent à cause de la *scientia multiplicata*, l'un des symptômes de la fin des temps, selon une prophétie de Daniel⁴. D'ailleurs l'ouvrage de Vincent de Beauvais n'est pas le résultat d'une initiative personnelle, mais d'une commande qui vient de la part de l'Ordre dominicain, ayant comme but une meilleure connaissance du dogme et de plus, l'instruction des mœurs et l'interprétation de la Bible. C'est pourquoi, dans un ensemble fermé, structuré en quatre «miroirs» (*Naturale, Doctrinale, Historiale* – compilés au XIII^e siècle, auxquels s'ajoute un *Speculum Morale*, complété avant la

⁴ Daniel, XII. 4.

fin du siècle), l'auteur s'efforce à englober la totalité des choses connues (la description des effets de la Création: les éléments, les végétaux, les animaux, l'homme; le répertoire des travaux des mois associés aux signes du Zodiaque; la représentation des sept arts libéraux; l'opposition des vertus* et des vices; le parcours suivi par l'histoire depuis la chute d'Adam et Eve jusqu'à la Rédemption; l'Antiquité et l'histoire profane; les Evangiles; l'Apocalypse et le Jugement Dernier). De cette façon, à la suite de telles démarches traduisant des idées véhiculées par tout un siècle, on considère que l'accent se déplace petit à petit dans l'élaboration de ces vastes constructions livresques du côté contemplatif (qui suppose le cumul des informations pour obtenir un tableau complet du monde créé) au côté purement structural, de la disposition des choses.

Les «sommés», les «trésors de la science», toujours dans des ensembles renfermés, prouvent un caractère plus formalisé, une tendance plus évidente à trouver un ordre logique pour le matériel inclus. Si les compilateurs des «trésors» avouent une conformité au modèle fourni par les «sommés», en se fondant sur «une accumulation de savoir, comme le sont les sommés en philosophie»⁵, ceux qui écrivent des sommés sont préoccupés surtout par la découverte du principe de synthèse capable de maintenir l'harmonie, l'ordre entre raison et religion, assuré quand même par l'influence de la philosophie aristotélicienne. Instrument de clarification, celle-ci apporte sa contribution à l'explication des propositions de la foi, car il ne s'agit plus des moyens par lesquels le chrétien renforce ou prouve son adhésion profonde au dogme, mais ce qui compte est le fait de *penser* la croyance en Dieu par un mode spécifique à opérer qui exprime une nouvelle vision du monde compris comme une vaste collection *ordonnée* des créatures (*ordinata collectio creaturarum*).

Si on regarde son évolution au fil du temps, on constate que les premiers ouvrages intitulés «sommés» font leur apparition au tournant du XII^e et du XIII^e siècle, sans qu'ils puissent être liés à l'idée d'encyclopédie, mais à celle de florilège ou recueil de sentences d'une étendue bien limitée. «*Quid enim summa est nonnisi singulorum brevis comprehensio?*» se demande en 1150 Robert de Melun, le compilateur-auteur d'un tel livre. De plus, la somme n'appartient pas thématiquement dès le début au domaine de la théologie, *Summa feudorum* de Pillius, *Summa super Decretorum* d'Huguccio, *Summa juris* de Raymond de Peñafort, *Summa codicis* d'Azon traitant des questions de droit.

Les grandes syntèses du savoir théologique dénommées *sommés* pendant le XIII^e siècle, redevables à l'œuvre d'Aristote directement ou par l'intermédiaire de ses commentateurs arabes, héritent du modèle précédent seulement une structure en quatre parties et l'intention de trouver la voie moyenne entre des opinions diverses.

⁵ Jean-Patrice Boudet, Sylvain Gouguenheim, Catherine Vincent, *L'Europe Occidentale chrétienne au XIII^e siècle. Etudes et documents commentés*, Paris, SEDES, 1995, p. 135.

Les *Sententiarum libri quatuor* ou la *Summa Magistri Lombardi* du XII^e siècle, ayant Pierre Lombard comme auteur, influencent d'une manière significative les constructions encyclopédiques du XIII^e siècle, notamment la *Summa aurea* de Guillaume d'Auxerre et la *Summa contre gentiles* de Thomas d'Aquin. À côté de celles-ci, on peut également citer pour la vaste production du type «somme»: la *Summa de bono* de Philippe le Chancelier, une *Somme théologique* écrite par Alexandre de Halès, la *Summa de anima* de Jean de La Rochelle, la *Summa theologiae* et la *Summa de mirabili scientia Dei* d'Albert de Bollstädt, et certainement la *Summa theologiae* de Thomas d'Aquin qui marque la juste fusion de la *théologie révélée* tenant au dogme et de la *théologie naturelle*, élaborée par la raison, dans le cadre d'une structure où se manifeste⁶ la doctrine sacrée.

Le principe ordonnateur de la matière qui vise l'éclaircissement de la foi par la raison suppose à son tour la considération des trois impératifs formels qu'on identifie aussi dans l'esthétique de Thomas d'Aquin: *integritas* (la totalité, la forme complète), *consonantia* (l'harmonie entre les parties de l'ensemble, l'harmonie entre chaque partie et l'ensemble, l'harmonie de ces deux rapports) et *claritas* (la force de déduction prouvée par l'argumentation). En fait, sa *Somme théologique*, quoique inachevée, repose sur un système de division en quatre parties comprenant 611 questions, subdivisées elles-mêmes en articles structurés de la façon argumentative suivante: premièrement on pose la question à laquelle on essaie de concevoir des objections; contre ces objections on énonce un argument développé par un article qui leur répond tour à tour. Ce schéma logique gouverne toute une variété des thèmes: ce sont d'abord les problèmes de la théologie prise comme une «science d'un genre supérieur», puis on passe aux preuves de l'existence de Dieu, à la Trinité, la création des anges, la nature, l'homme et ses actes, les dons du Saint-Esprit, l'inventaire des péchés, des vices et des vertus, pour arriver enfin aux sujets de christologie.

Analysé attentivement, tout ce contenu de matières est similaire dans une bonne mesure à celui du *Speculum majus* de Vincent de Beauvais. Ce qui l'en différencie c'est l'effort d'établir un ordre formel qui rythme la *progression des raisonnements*. Il ne s'agit plus d'emmagasiner strictement le savoir ou d'offrir l'image totale du monde créé, mais d'imposer une structure ordonnée, une disposition logique des faits cumulés.

Lorsqu'on parle de la «somme» comme genre encyclopédique médiéval et expression de la pensée scolastique, on utilise souvent la relation avec l'architecture gothique, mise en évidence par la célèbre étude d'Erwin Panofski⁷. Au-delà des conséquences culturelles d'un système de pensée représenté par la

⁶ lat. *manifesto*: rendre évident.

⁷ Erwin Panofsky, *Architecture gothique et pensée scolastique*, trad. roum., Bucarest, Ed. Anastasia, 1999.

scolastique, au niveau littéraire et artistique, il faut remarquer l'association structurale «somme»-«architecture» (des cathédrales), dominées toutes les deux par l'idée de construction à un plan ordonné, mais dans laquelle s'inscrivent des images figurées extraites surtout des répertoires des «miroirs». Cela renvoie à une double influence: celle de la «somme» sur la forme et celle du «miroir» sur la matière, dans une «unité» qui cumule et ordonne à la fois.

Quoique les ouvrages à caractère encyclopédique du Moyen Age ne constituent que des essais de systématisation des connaissances, par la recherche des critères et des principes d'agencement dans une structure cohérente, ils annoncent une tendance de l'esprit à formaliser en raisonnant le savoir, qui sera développée dans les encyclopédies des siècles ultérieurs.

SCÈNES DE DANSE MACABRE. ÉTUDE COMPARÉE ENTRE L'ESPACE ROUMAIN ET OCCIDENTAL

CRISTINA DOBRE-BOGDAN*

Les chercheurs occidentaux ont été attirés par le problème de l'origine et de l'évolution des danses macabres et de nombreuses études, monographies ou même des travaux de vulgarisation qui ont essayé une réponse compétente aux questions concernant le statut et la filiation de ces créations littéraires et iconographiques en témoignent largement. La fondation, en 1986, d'une *Association des Danses macabres en Europe*¹ par Hélène et Bertrand Utzinger, s'est voulue une modalité de recueillir et conserver les témoignages capables de délimiter le territoire de ce phénomène tellement répandu dans l'art de l'Occident des XV^e–XVII^e siècles.

L'apparition des danses macabres est liée aux grandes épidémies de peste qui dévastèrent l'Europe dès le XIV^e siècle et qui ont conduit à l'institution d'un type de discours ecclésiastique destiné à mettre en évidence le contraste entre le corps éphémère, soumis à la décomposition, et la pérennité de l'âme: «L'irruption, en 1348 de la peste noire qui apparaît comme le triomphe de la mort de masse suscite une dramatisation puis une médiatisation de la prédication lentement élaborée visant à préparer les âmes au jugement de Dieu par le mépris des biens de ce monde et par la représentation réaliste du cadavre».²

Des ordres monastiques, comme celui des Dominicains ou des Franciscains, ponctuent leurs prédications par des *accents macabres*, visant à instituer ainsi un modèle, une règle de vie chrétienne et, en même temps, à préparer l'âme du croyant pour son «évaluation» au moment du Jugement Dernier. Le discours sur la mort est plus convaincant lorsqu'il est accompagné par ces *Bilderbogen* – feuilles volantes aux images liées à la fin de la vie – que les moines distribuent pour sensibiliser l'auditoire *aussi* par des impressions visuelles (ce que l'on comprend sans difficulté puisqu'il s'agit d'une société, pour la plupart, analphabète). Après le XV^e siècle la diffusion de ce genre de représentations est soutenue par le développement de la xilographie.

* Dessins par Ileana Stănculescu.

¹ André Corvisier, *Les danses macabres*, Paris, Ed. Presses Universitaires de France, 1998, p. 4.

² André Corvisier, *op. cit.*, p. 116.

C'est dans cette activité de prédicateurs des moines mendiants qu'Emile Mâle identifie la source principale des mutations intervenues dans la sensibilité collective à l'époque mentionnée: «Ce profond changement ne sera parfaitement compris que le jour où l'on aura écrit l'histoire des ordres mendiants aux XIII^e–XIV^e siècles. Les Franciscains et les Dominicains en parlant sans cesse à la sensibilité, finirent par transformer le tempérament chrétien; ce sont eux qui ont fait pleurer toute l'Europe sur les plaies de Jésus-Christ; et ce sont eux aussi qui ont commencé à épouvanter les foules en leur parlant de la mort. Je suis convaincu que la première pensée de cette danse macabre (...) appartient aux prédicateurs franciscains ou dominicains.»³

Mais il y a eu aussi une série de créations littéraires (accompagnées ou non par des illustrations iconographiques), qui ont esquissé un horizon d'attente propice à l'apparition des danses macabres. Le XII^e siècle – par les travaux d'Hélinant de Froidmont, *Vers de la mort*, Thibaut de Marly, *Les vers de la mort*, ou par les écrits du Pape Innocent III, recueillis sous le titre suggestif *De contemplant mundi* – a créé une image sombre de la vie et de la mort, par l'intermédiaire du *topos* du cadavre en décomposition. Le XIII^e siècle enrichit le répertoire de ces écrits par «la confrontation entre vifs et morts, entre la spiritualité et les corps destinés à la charogne»⁴, *Le Dit des trois morts et des trois vifs*, ou par la perpétuelle interrogation *ubi sunt qui ante nos?* qui permet un aperçu de tous les personnages célèbres, mais aussi des différentes conditions humaines et sociales, dans des poèmes du type *Vado mori*. La position symétrique, «en miroir» des vifs et des morts a sa source dans le thème de *La rencontre...*, d'inspiration orientale (arabe) dont la filiation issue d'une parabole du roman *Varlaam et Ioasaf* a été établie d'une manière pertinente par Pavel Chihaia⁵. Le motif du reflet ou des correspondances entre les personnages appartenant aux deux mondes se retrouve aussi dans les variantes littéraires ou iconographiques des danses macabres.

La différence fondamentale qu'Emile Mâle surprend avec finesse⁶ réside dans l'attitude de la mort devant ceux qui sont encore vivants: elle se manifeste sous la forme d'un avertissement, capable de devenir instrument de réglage, principe directeur du code de conduite (voir *Le Dit des trois morts et des trois vifs*), ou bien elle revêt l'habit d'une réalité implacable, qui ne laisse au mortel le moindre répit pour se mettre dans les dispositions d'esprit requises (dans les danses macabres). La conclusion qui s'impose est simple: «Dans la danse macabre, au contraire, toute idée de pitié disparaît.»⁷

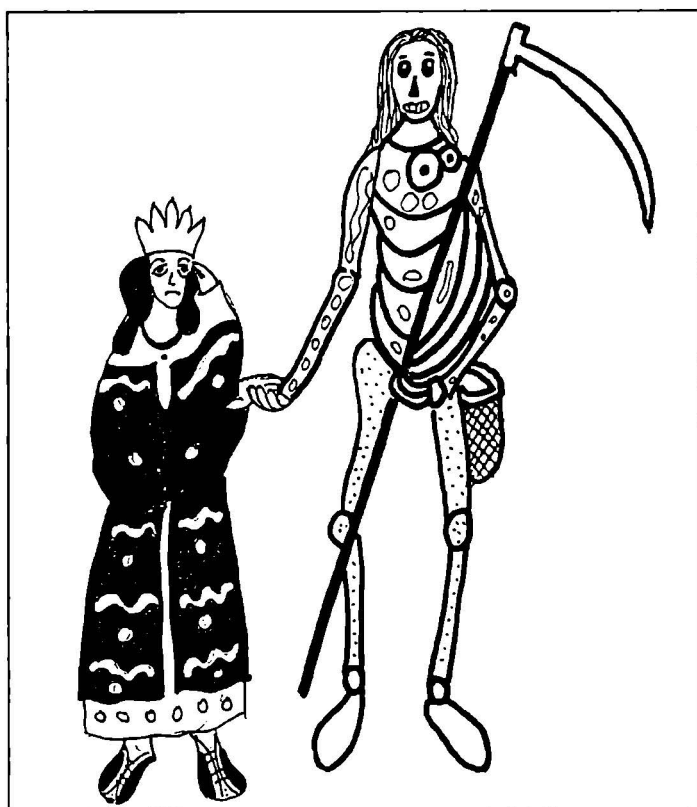
³ Emile Mâle, *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France. Etude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*, VII^e éd., Paris, Ed. Armand Colin, 1995, p. 354.

⁴ Pavel Chihaia, *Ariă medievală*, vol. V (*Sfârșit și început de ev*), Bucarest, Ed. Albatros, 1998.

⁵ Pavel Chihaia, *op.cit.*, le chapitre *Romanul Varlaam și Ioasaf la originea temei Întâlnirii celor trei vii și trei morți*. Pour le schéma de la filiation voir p. 43.

⁶ Emile Mâle, *op. cit.*, p. 359.

⁷ *Ibidem*, p. 359.



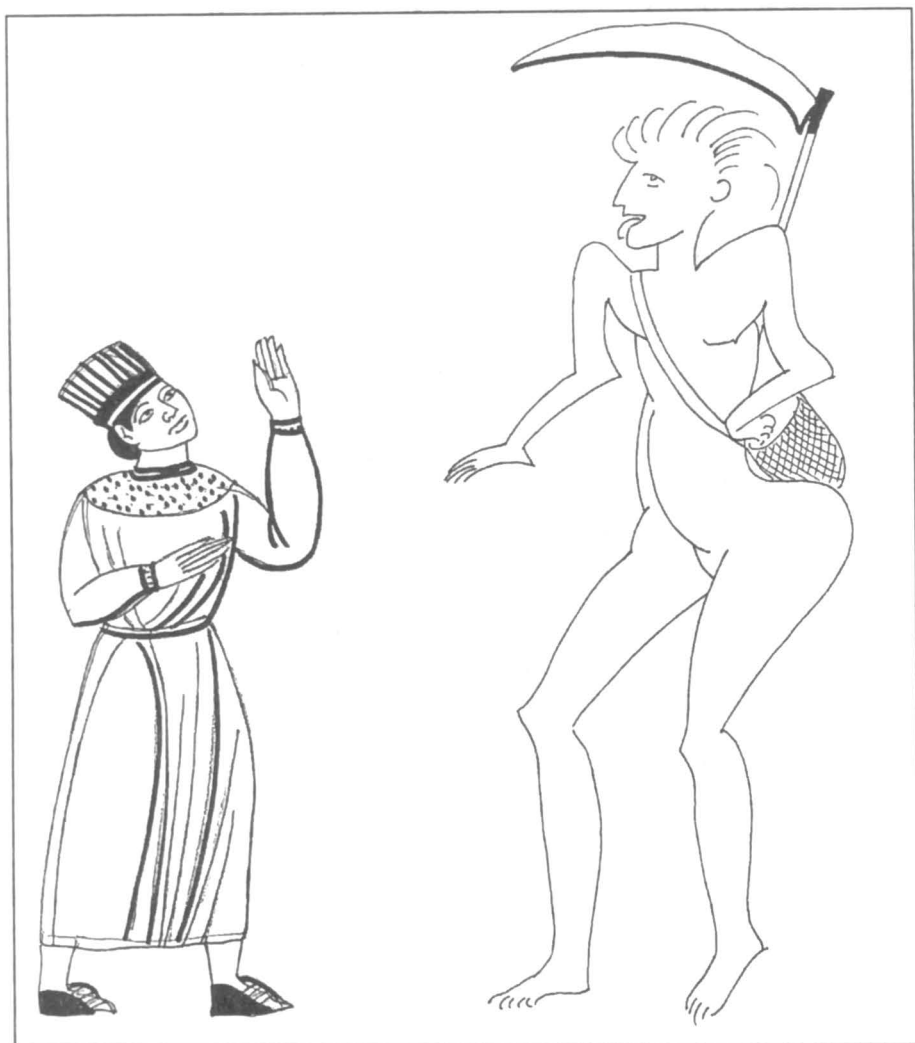
L'Église de la Dormition de Glâmbocu (département d'Argeș).

Dans les créations des débuts, le rôle accompli plus tard par la Mort est «interprété» par le cadavre qui invite danser un vivant (au début «la danse macabre ne représentait que des hommes»⁸), déguisé selon la position qu'il occupait dans la hiérarchie sociale de l'époque. Cette ronde de tous les âges et catégories humaines met en premier plan l'idée de l'égalité devant la fin inévitable, chacun effectuant «un pas de danse» auprès de sa «paire» d'outre tombe.

Il est intéressant d'observer que dans ces scènes, le rôle actif revient toujours au squelette, qui tend la main au vivant, l'invitant d'entrer dans le cortège funéraire. Le contraste paradoxal entre «le rythme des morts» et «la paralysie des vifs»⁹ crée une vive impression artistique en suggérant l'idée du couple grotesque, qui réunit l'image désolante de la décomposition avec celle de l'épanouissement de la

⁸ Johan Huizinga, *Herfsttij der Middeleeuwen (Amurgul Evului Mediu)*, trad. H. R. Radian, Bucarest, Ed. Meridiane, 1993, p. 323.

⁹ Philippe Ariès, *L'homme devant la mort (Omul în fața morții)*, vol. I, trad. Andrei Niculescu, Bucarest, Ed. Meridiane, 1996, p. 158.

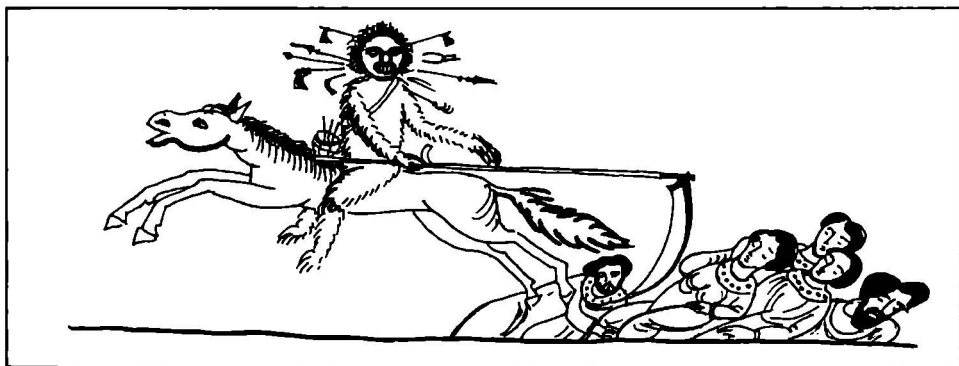


L'Église «Sfinții Arhangheli» de Schitu Matei (département d'Argeș).

vie. Cette conception antithétique amplifie le sentiment de dégoût devant la mort, car, ainsi que l'a démontré Karl Rosenkranz dans son ouvrage *Aesthetik des Häßlichen*, ce n'est pas l'allégorie de la Mort qui heurte le sens esthétique, mais sa présence dans le même contexte avec l'image de l'homme vivant. «La mort, comme personnification, comme squelette à la faux impitoyable, métamorphose chrétienne du vieux Chronos, n'est pas laide, en fait, elle ne l'est plus (...). C'est seulement par rapport avec la vie fleurissante que le squelette nous semble laid. C'est la raison pour laquelle, dans les tableaux ayant comme thème *Les danses des morts*, les peintres ont su représenter la mort aussi, comme force destructive de la

vie, par une individualisation particulièrement vive. Le pathos de l'anéantissement réunit les ossements décharnés du squelette avec cette force invincible qui surprend la vie dans tous ses stades, à tous les âges et dans toutes les circonstances, en l'obligeant de descendre dans la tombe.»¹⁰

Dans les premières manifestations de la danse macabre il existait une consubstantialité entre l'homme vivant et le mort, marquée par la formule «tu es toi-même»¹¹, le jeu étant le prétexte d'un effrayant dédoublement. Cette étape est dépassée graduellement et l'image de la Mort se cristallise dans la représentation du bourreau universel, selon le premier vers d'une danse macabre espagnole de la fin du Moyen Âge: «Je suis la Mort inévitable de toutes les créatures.»¹² En Europe méridionale, en commençant par l'Italie, la Mort, comme personnage unique, bien individualisé, devient une présence constante dans les grands «Triumphes de la Mort», de Pise à Palerme, brandissant l'emblème et conduisant un char énorme, lourd, rempli de crânes et d'os.¹³



L'Église Saint-Georges de Fântâștești (département de Vâlcea).

Les avatars de l'image de la Mort sont édifiants pour l'évolution et la complexité des changements intervenus dans la mentalité collective entre les XII^e-XV^e siècles.

L'étude des miniatures ou des recueils de gravures de cette période, a permis à H. Rosenfeld¹⁴ d'identifier le trajet suivant: de la représentation allégorique de la Mort, à l'individualisation de l'acte de mourir et jusqu'à la personnification du

¹⁰ Karl Rosenkranz, *Aesthetik des Häßlichen (O estetică a urâtului)*, trad. V. E. Mașek, Bucarest, Ed. Meridiane, 1984, p. 254.

¹¹ Johan Huizinga, *op. cit.*, p. 232.

¹² *Ibidem*, p. 240.

¹³ Cf. Michel Vovelle, *L'heure du grand passage. Chronique de la mort*, Paris, Ed. Gallimard, 1998, p. 42.

¹⁴ H. Rosenfeld, *apud* André Corvisier, *op. cit.*, p. 10.

Thanatos par l'entremise du cadavre (se trouvant dans différents degrés de décomposition), ou du squelette. André Corvisier consigne lui aussi quelques-unes de ces transformations significatives: «Au XII^e siècle la personnalisation de la mort est un fait acquis, mais non exclusif. Dès lors la mort est généralement figurée par un mort, son héraut, de forme asexuée, mais décrit de manière de plus en plus réaliste. Dans le *Campo santo* de Pise elle porte des ailes de chauve-souris. Au XIII^e siècle, elle devient un moissonneur avec faucille, serpe, puis faux. La mort à la faux ne se généralisera vraiment qu'à la Renaissance. Vers 1230, dans les portails des cathédrales d'Amiens, Paris, Reims, elle est également identifiée au quatrième cavalier de l'Apocalypse. Elle est à cheval dans la fresque de Karlstejn en Bohême (1357) ou dans le jeu de cartes de Charles VI (1392). On la voit encore en chasseur avec filet, arc et flèches. Au XIV^e siècle, se répand sa représentation en musicien, joueur de violon ou de fifre. Le *Missale* d'Amiens de Pierre de Raimbucourt nous la montre en centaure jouant d'un instrument à archet (1323). Enfin elle apparaît comme fossoyeur avec pic, pelle, puis cercueil. Les plus grands artistes ne dédaignent pas de peindre la mort triomphante. En 1511, Piero de Cosima lui fera porter un sceptre.»¹⁵

L'auteur cité ci-dessus continue son périple dans l'univers changeant des représentations consacrées à une entité difficile à surprendre dans ses contours réels: «Au cours du XIV^e siècle s'est produit un changement significatif. La mort est devenue un cadavre. Dans le *Missale* d'Amiens elle est encore habillée. Elle perd ses vêtements dans le Codex de Munich 820 (1415) pour devenir une sorte de corps desséché auquel n'adhèrent plus que quelques lambeaux de vêtements. A cette époque on représente les gisants en décomposition: le transis. Il est difficile de voir dans ceci une évolution linéaire. Les représentations de la mort et des morts coexistent au moins jusqu'au XV^e siècle. C'est le cas notamment dans les triomphes de la mort, thème spécifique de l'Italie.»¹⁶

On ne saurait préciser la date de l'apparition de l'image de la Mort dans une danse macabre. Un document de 1393 de Caudebec¹⁷ fait mention d'une représentation scénique d'une danse macabre dans l'Eglise locale. Malheureusement, le texte n'a pas été conservé intégralement et dans les fragments existants il n'y a aucune référence à la présence de la Mort en tant que personnage.

De toute façon, en 1424 (selon les témoignages fournis par un texte contemporain – *Le Journal d'un bourgeois de Paris*¹⁸), la Mort pouvait être vue sur des fresques représentant une danse macabre, tout au long d'une galerie d'environ

¹⁵ André Corvisier, *op. cit.*, pp. 10–11.

¹⁶ *Ibidem*, p. 11.

¹⁷ Raimond Van Marle, *Iconographie de l'art profane au Moyen Âge et à la Renaissance et la décoration des demeures*, vol. II (*Allégories et Symboles*), New York, Hacker Art Books, 1971, p. 376.

¹⁸ Raimond Van Marle, *op. cit.*, vol. II, p. 377.

20 mètres du Cimetière des Innocents de Paris (à l'entrée duquel le Duc de Berry ordonna, en 1408, la peinture de la *Légende des trois morts et des trois vifs*¹⁹). Cette représentation iconographique – la plus ancienne de l'Europe selon Emil Mâle²⁰ – fut détruite en 1529, puis restaurée, pour être définitivement effacée en 1669, à cause des transformations urbaines.²¹ Elle nous est quand même connue, grâce aux gravures de Guyot Marchant de 1485. Leur succès extraordinaire détermina l'éditeur de publier, une année plus tard, une variante enrichie de dix autres types humains et même une danse macabre des femmes (avec le texte d'un poète mineur, Martial d'Auvergne) accompagnée par *La Légende des trois morts et des trois vifs*.²²

Peu à peu, les livres de prières (les soi-disant *livres d'heures*) commencent à inclure des scènes de danse macabre ou des fragments de la *Légende de la rencontre des trois morts et des trois vifs*. Dans un ouvrage consacré à l'art médiéval et à la Renaissance, Raimond Van Marle propose une possible explication de l'intérêt toujours croissant du public pour ce genre de textes et de représentations: «Mais, s'il est admissible que cet enseignement de la part du clergé ait donné naissance à la Danse macabre, sa popularité nous paraît due à l'humour satirique et taquin du Moyen Âge, qui trouvait, dans la représentation de cette égalité devant la mort, une occasion unique de faire étalage des sentiments démocratiques et de se montrer ouvertement irrévérencieux envers les grands de la terre.»²³

En effet, le motif de l'égalité devant la mort est le ressort intime de ces créations, et l'uniformisation post mortem des hiérarchies sociales semble être une sorte de distribution de la justice, au-delà de la tombe, en faveur des insignifiants.

D'ailleurs, le monde des humbles est souvent négligé (tenant compte de l'*origine urbaine* des danses macabres) ou bien il est considéré avec une certaine pitié, qui se laisse entrevoir, par exemple, dans les paroles que la Mort adresse à un paysan, dans le texte édité par Guyot Marchant:

«*Laboureur qui en soing et peine
Avez vécu tout votre temps (...)
De mort devez être content
Car de grand soucy vous délivre.*»²⁴

L'opposition centre / périphérie devient de plus en plus profonde, la Mort en focalisant son attention sur les hautes sphères de la société.

¹⁹ André Corvisier, *op. cit.*, p. 38.

²⁰ Emile Mâle, *op. cit.*, p. 368.

²¹ André Corvisier, *op. cit.*, p. 38.

²² Emile Mâle, *op. cit.*, pp. 375–376.

²³ Raimond Van Marle, *op. cit.*, vol. II, p. 376.

²⁴ Vers de la *Danse macabre*, édité par Guyot Marchant, *apud* Emile Mâle, *op. cit.*, p. 367.

Cette prolifération du discours macabre a atteint presque toute l'Europe occidentale, allant jusqu'au Mexique, Pérou ou Brésil (où elle a acquis les accents spécifiques de la mentalité locale sur la fin de la vie et sur l'au-delà). Mais, dans la conception d'André Corvisier, l'itinéraire de la Mort s'est arrêté aux portes de l'Orthodoxie.²⁵

Les représentations dont il sera question ci-dessous infirment, dans une certaine mesure, cette hypothèse, même si nous nous rapportons à un autre intervalle temporel (fait dû, surtout, aux décalages culturels qui ont marqué l'espace roumain).

Il n'en est pas moins vrai que le thème apparaît pour la première fois dans une zone d'influence catholique, en Transylvanie, où Valentin Wagner, disciple de J. Honterus imprime à Braşov, en 1557, une compilation comprenant des gravures, d'après le modèle de la série de Hans Holbein le Jeune, intitulée *Bilder des Todes*, accompagnées par des strophes originales de dix vers, rédigés dans une langue latine destinée aux couches instruites de la société.²⁶

Les explications nécessaires, concernant le trajet parcouru par ces images de la Mort, nous sont offertes par Răzvan Theodorescu dans un chapitre de son ouvrage *Civilizația românilor între medieval și modern. Orizontul imaginii (1550–1800)*.²⁷ Nous apprenons ainsi que la série de Hans Holbein a connu plusieurs éditions, dont la première (1538) est due aux frères Gaspar et Melchior Treschel, qui l'ont enrichie d'un texte français et latin. L'édition allemande, de Augsbourg (1544) et celle intégralement latine de Lyon (1547) ont complété le succès de cet ouvrage.

La variante transylvaine, publiée un siècle plus tard, a eu comme source d'inspiration (selon l'aveu de Valentin Wagner, dans la préface), l'édition lyonnaise de Georg Ömler (connu aussi sous le nom de Georgius Aemilius), parvenue probablement en Transylvanie peu de temps après sa parution.

A la différence des gravures (dont 13 sont visiblement inspirées des dessins de Hans Holbein), réalisées d'une manière naïve, populaire, les *textes* qui les accompagnent sont, affirme Răzvan Theodorescu, supérieurs au modèle occidental adopté: «Même si dans le livre de Wagner le rapport entre le texte et l'image est plus flexible, les vers de celui-ci (...), placés quelque part entre l'épigramme et l'élégie, ne revêtent pas un simple caractère didactique, car ils sont beaucoup plus proches de la création artistique réelle, en dépassant, sous l'aspect du souffle créateur, les vers creux-savants d'Aemilius, mais abondant en reminiscences de l'ancienne poésie latine, en allusions chrétiennes et mythologiques ...»²⁸

²⁵ André Corvisier, *op. cit.*, p. 58.

²⁶ Cf. Răzvan Theodorescu, *Roumains et Balkaniques dans la civilisation sud-est européenne*. Bucarest, Ed. Enciclopedică, 1999, p. 289.

²⁷ Răzvan Theodorescu, *Civilizația românilor între medieval și modern. Orizontul imaginii (1550–1800)*, vol. I, Bucarest, Ed. Meridiane, pp. 62–64.

²⁸ Răzvan Theodorescu, *op. cit.*, vol. I, p. 67.

Dans le recueil de Braşov, *Thanatos* laisse sentir sa présence dans différentes situations: dans la scène de la chute du Paradis, en accompagnant certaines catégories humaines – le chevalier, le savant, l'usurier, l'enfant, le vieillard, les amoureux –, mais aussi dans une représentation absente dans le cycle lyonnais, notamment *Mors meditans*. Le modèle de cette gravure a été identifié par l'historien de l'art mentionné plus haut dans une des planches anatomiques de l'ouvrage d'Andreas Vesalius, *De humani corporis fabrica libri septem* (Bâle, 1543).²⁹

Le motif de la confrontation entre la Mort et l'être humain (de règle un jeune homme ou une jeune princesse) – qui peut être interprété comme un *rudiment tardif* des danses macabres occidentales du Moyen Âge – apparaît en Valachie aussi, dans la peinture murale extérieure de quelques églises du XIX^e siècle. Déjà un siècle avant, ce genre de représentations iconographiques ne constituait que l'apanage des cimetières de l'Europe occidentale (les 28 commandes du XVI^e siècles ne montent qu'à 13, deux cent ans plus tard).³⁰

Dans la peinture roumaine, «le défilé» occidental de tous les états sociaux est remplacé par une confrontation unique, emblématique, entre l'individu et la Mort, qui laisse transparaître l'invitation à la danse et la réponse triste, mais résignée en quelque sorte, de celui «sommé» d'entrer dans le tourbillon de la fin. En ce sens, la légende qui accompagne la fresque de l'église «Sfinții Arhangheli Mihail și Gavril» (1857) du hameau Schitu Matei, sur la Vallée du Topolog, département d'Argeş, en dit tout:

«Ah! Auguste seigneur, comme tu es beau,
Tous s'appliquent de te délecter
Avec moi aussi viens danser (!)»
«Mort ardente, Hélas, comme tu es bizarre!
J'aurais préféré que tu ne viennes pas me voir (!)»

Les paroles incitantes de la Mort ont un contenu presque identique dans toutes les formes où elles apparaissent, de règle dans des structures en vers, ce qui pourrait indiquer l'existence d'un *modèle commun*. A l'église de la Dormition du village Glâmbocu, département d'Argeş, *La terrible Mort* (1869) adresse à l'impératrice, qu'elle tient par la main dans une représentation typique de danse macabre, les vers suivants:

«Oh! Dame impératrice,
Que tu es hautaine et belle,
Toi, qui a bien vécu dans ce monde,
Viens faire avec moi une ronde (!)»

²⁹ *Ibidem*, pp. 68–69.

³⁰ Voir le graphique de la diffusion des danses macabres par rapport aux commanditaires aux XV^e–XVIII^e siècles proposé par André Corvisier, *op. cit.*, p. 72.

Les personnages de la fresque roumaine ont une attitude statique, tandis qu'à l'Occident le squelette interprète toute sorte de gestes et de mouvements, il mime un dynamisme spécifique à la danse (fait que certains chercheurs³¹ attribuent aux représentations théâtrales).

Dans son livre *Pictura exterioară din Țara Românească (sec. XVIII–XIX)*, Andrei Paleolog mentionne, dans le chapitre dédié au *Thanatos*, d'autres structures dialoguées similaires, existantes dans les *lemmes* des peintures de Cotu-Uda, département d'Argeș:

«Descendant royal comme tu es beau(!)
Tous t'enchantent / Viens danser avec moi(!)»
«Oh! Mort enflammée, tu es si laide(!)
J'aurais aimé que tu ne viennes pas chez moi(!)»³²

ou dans celles de Valea Popii-Muscel:

«Dame impératrice
Tu es fière et belle
Tu a bien vécu dans ce monde
Viens, faisons la ronde!»³³

Il s'avère nécessaire de préciser que dans le catalogue de motifs iconographiques qu'Andrei Paleolog ajoute à la fin de son ouvrage, les scènes que nous venons de mentionner ne figurent pas dans une catégorie de *la danse macabre* (catégorie d'ailleurs inexistante dans son système de classification des images), mais dans une autre, dénommée *Voinicul și Moartea*³⁴ (Le Vaillant et la Mort), probablement sous l'influence des livres populaires au titre analogue, qui ont circulé dans la période respective, dans les territoires roumains, bien que «les phénomènes littéraires et celles iconographiques soient séparés par plus d'un demi siècle», selon l'assertion de Mihai Moraru³⁵ et que les «*lemmes* des peintures ne correspondent pas aux répliques des protagonistes du dialogue dramatique *Le Vaillant et la Mort*»³⁶. Au moins une des représentations – celle de l'église du village Glâmbocu, département d'Argeș – ne peut être aucunement intégrée dans cette typologie, car le dialogue s'établit, ainsi que la légende nous enseigne, entre *l'Affreuse Mort et une dame impératrice*.

³¹ Jurgis Baltrusaitis, *Le Moyen Âge fantastique (Evul mediu fantastic)*, trad. Valentina Grigorescu, Bucarest, Ed. Meridiane, 1975, p. 201: «Künstle et Mâle ont établi qu'entre les premières images statiques et les images en action se sont interposées de vraies représentations théâtrales.»

³² Apud Andrei Paleolog, *Pictura exterioară din Țara Românească (sec. XVIII–XIX)*, Bucarest, Ed. Meridiane, 1984, p. 56.

³³ Apud A. Paleolog, *op. cit.*, p. 56.

³⁴ *Ibidem*, p. 101.

³⁵ Mihai Moraru, *O carte populară necunoscută: Viteazul și Moartea (étude et textes)*, thèse de doctorat, 1991, p. 57.

³⁶ Mihai Moraru, *thèse citée*, p. 57.

Dans le département de Vâlcea, à l'église Saint Georges de Fântâțești, peut être vue une *Effrayante Mort*, représentée par un chevalier muni de toute une collection d'instruments de torture, qui fauche au grand galop du cheval les vies des mortels, en leur lançant l'appel spécifique d'entrer dans la danse de la mort:

«Dans ce monde vous vous êtes égayés,
Vous avez bu et mangé assez,
Maintenant, venez auprès de moi et dansez.»

Cette image, incluse par Andrei Paleolog dans la catégorie *La mort (à cheval)*³⁷, est un fragment d'une scène plus ample, dans laquelle se sont contaminés des éléments de danse macabre aux motifs provenant de la parabole de la licorne (ayant leur source dans le roman populaire *Varlaam et Ioasaf*).

Les *lemmes* mentionnés approfondissent le contraste entre l'existence terrestre de certaines catégories sociales privilégiées (existence placée dans la sphère d'une vie confortable – «*Tu as bien vécu dans ce monde*» – ou même sous l'incidence d'un *topos* de facture épicurienne – «*vous vous êtes égayés, vous avez bu et mangé*») et le moment terrifiant et égalitaire de la séparation entre l'âme et le corps, symbolisée par la danse rituelle à laquelle l'individu humain est invité à participer: «*Viens danser avec moi aussi*».

Peut-être n'est-ce pas par hasard que les églises fondées par les paysans libres mettaient devant *Thanatos* les figures des puissants du monde, les éléments de satire sociale s'imbriquant ainsi avec les structures naturelles du motif *ubi sunt qui ante nos?*, qui devaient soumettre à l'attention du lecteur les mêmes attributs des hiérarchies sociales que proposaient au spectateur les danses macabres occidentales.

Il est intéressant de remarquer qu'à la différence des représentations iconographiques de l'Occident, où la Mort pouvait être vue sous les traits d'un *personnage asexué*, dans l'espace roumain, quand il s'agit de la constitution d'un couple entre la Mort et un humain, les deux personnages sont figurés comme appartenant aux deux sexes.

Une possible explication d'une conception de ce type pourrait se dégager des créations folkloriques autour de l'allégorie *mort-noce*, fait justifié par la jeunesse du personnage humain, qui n'a pas eu le temps «de faire son entrée dans le monde», par le mariage. C'est la raison pour laquelle le rituel funéraire est conçu sous les auspices d'un rituel de type marital, ainsi que l'a démontré Petre Caraman dans son étude *Alegoria morții în poezia populară, la poloni și la români* (L'allégorie de la mort dans la poésie populaire chez les Polonais et les Roumains)³⁸. Simion Florea Marian consigne une série de lamentations, dédiées à un célibataire, où la mort est considérée comme une *noce* «insolite», répudiée:

³⁷ A. Paleolog, *op. cit.*, p. 101.

³⁸ P. Caraman, *Studii de folclor*, vol. II, Bucarest, Ed. Minerva, 1988, pp. 69–75.

*«Quelle noce
Est-ce vraiment une noce!
Noce sans ménestrel
Le marié gisant sous l'abri;
Noce à l'étendard empourpré
Met au tombeau le marié!»³⁹*

Le symbolisme de cette «noce» entre la Mort et l'homme peut être soutenu aussi par la présence du *sapin* dans les représentations iconographiques (l'Eglise de la Dormition de Glâmbocu), élément végétal utilisé dans le cérémonial de l'enterrement des jeunes hommes célibataires: «Le sapin est utilisé seulement à l'enterrement des garçons, des vierges et, rarement, dans certaines régions, à l'enterrement des jeunes récemment mariés. Jamais à l'enterrement des personnes âgées ou mariées depuis longtemps.

Selon la croyance des Roumains de la Bucovine et de Fundul Moldovei le sapin n'est utilisé qu'à l'enterrement des jeunes hommes célibataires ou des vierges car il symbolise, d'une part, la jeunesse du défunt et il exprime, d'autre part, la conviction que le défunt fera ses noces dans l'au-delà; et, lorsqu'on conduit le défunt à sa tombe, le cortège est précédé par les jeunes hommes du village qui portent le sapin, afin d'annoncer cette noce.»⁴⁰

A cette «transposition de la mort en noce»⁴¹ réfléchit Ernest Bernea aussi, dans une étude qui présente les résultats d'une recherche sur le terrain menée dans la zone nord du département de Gorj (le même rituel du sapin se retrouve – nous informe l'auteur – dans d'autres régions aussi, parmi lesquelles celles qui nous intéressent en premier lieu: Vâlcea et Argeș).

Les ressemblances compositionnelles et textuelles entre les scènes de danse macabre de la décoration extérieure des églises de Valachie, pourraient avoir une explication dans l'existence d'un modèle commun, ou d'équipes de peintres d'églises qui ont fait, d'une fondation à l'autre, la translation d'un certain répertoire iconographique, de même que dans la tendance, spécifique pour la période respective, de recourir à un art d'imitation dans lequel les types iconographiques se sont maintenus et transmis par la reproduction exacte des modèles. L'évidente maladresse de la plupart des images témoigne du caractère «populaire et paysan»⁴² (selon la terminologie de Răzvan Theodorescu) de l'art des années 1800, dans lequel les tendances folkloriques médiévalisantes s'entremêlent avec une série de thèmes et de motifs moralisateurs, tirés des livres populaires qui connaissaient à l'époque une large diffusion.

³⁹ Simion Florea Marian, *Înmormântarea la români. Studiu etnografic*, Bucarest, Ed. «Grai și Suflet – Cultura Națională», 1995, p. 208.

⁴⁰ Simion Florea Marian, *op. cit.*, p. 68.

⁴¹ Ernest Bernea, «Ritualul bradului», «Transilvania», n^os 3–4 / 1994, p. 189.

⁴² Răzvan Theodorescu, *Civilizația românilor între medieval și modern. Orizontul imaginii (1550–1800)*, vol. II, ed. cit., p. 196.

“THE CHRIST” OF SAINT JOHN OF THE CROSS AND THE DIVINE PERSPECTIVE

ILEANA BĂRSAN

The writings of saint John of the Cross rediscover the power and the beauty of the word renewed through the mystical experience¹. The Spanish mystic of the Golden Age creates the poetry of the supreme love. His entire poetical and theological work is the personal result of a devoted life to the final purpose which holds the New Testament revelation: “But we know that, when he shall appear, we shall be like him” (I John 3, 2).

And God manifests his longing for the people and confirms this in according, on the one hand, with his love for his son and, on the other hand, with the fundamental freedom of choosing his divine love and of participating in it.

Saint John of the Cross lets us see, as much as possible in this life, the science of love *via* cross, in his poems and comments, but also in a small sketch, that of Jesus Christ crucified. It is an unusual standpoint, Christ is seen from above, from the view of the Father, hanging in space, turned toward his people, weighed down by the sins of the human beings, leaning toward the world for which he died. The body, lifeless and contorted, with the head bent over, hangs forward so that the arms are held only by the nails. We look at Jesus Christ together His Father and we try to understand the love of God: “For God so loved the world, that he gave his only begotten son...” (John 3, 16).

The French Carmelite biographer of St. John of the Cross, Bruno de Jésus-Marie, in 1945 and 1950 discussed the drawing with two renowned Spanish painters of the twentieth century, José María Sert and Salvador Dalí. The former turned the drawing sideways and interpreted the work to represent the cross leaning forward like a crucifix pressed to the lips of a dying man. Christ is seen then as

¹ *Dark Night of the Soul* by Saint John of the Cross Doctor of the Church, third revised edition translated and edited, with an Introduction, by E. Allison Peers, from the critical edition of P. Silverio de Santa Teresa, C.D.; E. Allison Peers: *Studies of the Spanish Mystics*. Vol. I, London, Sheldon Press, 1927; 2nd ed., London, S.P.C.K., 1951. Vol. II, London, Sheldon Press, 1930. Gerald Brennan, *St. John of the Cross. His life and Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, 1973; John of the Cross, *Selected writings* edited with an introduction by Kieran Kavanaugh, O.C.D., preface by Ernest E. Larkin, O. CARM., SPCK, London, 1987.

dragging away from it, his arms stretched almost to the breaking point, his head bent. However, careful study of the drawing has since demonstrated that John's crucified Christ is in a vertical position. Dalí, in turn, was inspired to do a painting from a similar perspective, "*The Christ of St. John of the Cross*". In Dalí's painting, in contrast to John's original drawing, the crucified body reminds one more of a Greek god than of the suffering servant.

Thus, in the Father perspective, the supreme purpose of Saint John of the Cross is justified by what the philosopher and carmelite of the last century, Edith Stein, affirmed about the spiritual treasure of the saint: "Our purpose is the union with God; our way towards this purpose is Jesus Christ crucified; in consequence, our life purpose is the union with God *via cross*"².

This exaggerated perspective is, in fact, the explanation of his certainty of a total and definitive meeting with God. God's intention to make us suitable for Heaven is the privilege to know what means the crucifying of Christ. We are taking part in the creation process. Our real nature is discovered on the "cross way" and the evidence of God's presence in our souls is faith, the mystery of God's perception. The insight sensitivity of the soul finds the effects of God's presence, that "no se que" of Saint John of the Cross, Rudolf Otto's "numen".³

To attain the "unio mystica", the final position of the mystical experience, it is essential to assimilate and to breathe the mystery, that is an important component of our nature which finds but cannot explain completely and authoritatively. The concept of the soul' "centrum" whose object is God makes possible his entire affective mysticism. The soul will unite with God according to the degrees of love which the soul's center is capable of reaching. This capacity to love varies from person to person and therefore John of the Cross repeats that the soul will experience God according to its own abilities and after in its own manner.

The poem "Spiritual Canticle" (*Cantico espiritual*) represents the poetical transcription of the soul's journey to the union with God, passing the three stages of mystical experience: the purifying action of the theological virtues (*via purgativa*), the infusion of grace by adapting man's nature to the supernatural (*via iluminativa*) and the vitality of grace and God's presence in the soul's center (*via unitiva*).

To receive the divine grace, Saint John of the Cross finds the reason for a radical ascetism in which human nature must be eradicated. Man's intellect must be divinized before it can obtain "infused" grace. In God's grace experience man's natural way of knowing must be supplanted by a divine way of knowing in which God alone is the agent and the man is totally passive. This sense of not understanding his own experience is one of John's most recurrent themes: "I entered I knew not where / and remained not knowing, / passing beyod all

² Edith Stein, *The Science of the Cross*, Louvain, Freiburg, 1954.

³ Rudolf Otto, *Despre numinos*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1996.

knowledge." (*Coplas de el mismo, hechas sobre un estasis de harta contemplación*).⁴ But it is not only that the poet cannot understand or explain his own experiences, he cannot fully understand or explain the poems that have come out of those experiences either. "It would be ignorance to think that the sayings of love in mystical intelligence, such as are the present verses, can be properly explained in any words whatsoever, because the spirit of the Lord, aiding our weakness, begs on our behalf for what we ourselves cannot well comprehend or understand, so as to manifest it" (*Prologue to the Spiritual Canticle*).

In the last writings of John of the Cross, for example in "The Living Flame of Love" (*Llama de amor viva*), he uses the perspective of pseudo-Dionysius in which the principal mediator in man's divinization is the force of God's love, that means the Holy Spirit.⁵

The mystery of the christian faith, the belief in the resurrection of Christ, that has no sensitive or sentimental basis, is, in fact, the certainty of the hidden or invisible things. Our development starts from what is unknown, unusual, and the unseen remains of God's creation make us look for "the One different from us". To approach him we have to make the difference and the melancholy of the Great Absent is a constant that confirms the inevitability of the union with God.

In this way the *via negativa* of Saint John of the Cross is the rejection of man's dependence on his own mental or emotional abilities to reach mystical union. His mystical art lies in transmitting not his own experience but, thanks to his own experience, the mystery of the personal God who reveals himself freely and gratuitously to those who seek Him. "Instead of self-reliance, the *via negativa* teaches one to rely on the divine darkness, the divine force of love, the divine intelligence, in the practice of dark faith."⁶

Saint John's drawing, according to his poems and their comments, brings out another idea of what mystical experience means and which are the ways of knowing God. There is one approach to be capable of divinization, the intellectual effort to ask for Christ's cross, which means the desire to be like him. Only by, through, with Christ, man can see God's face. John of the Cross insists that Christ is the culmination of God's revelation. Man should not expect another God's truth.

The image of John's Christ is unusual, too, because of the discrepancy between the cross and the human body. The cross is perfect, without any scratch,

⁴ In the *Prologue to the Ascent of Mount Carmel* (Subida del Monte Carmel) he says of his mystical experience: "Human knowledge is not sufficient to comprehend it nor human experience to describe it, because only he who has passed through it will be able to feel it, but not to tell it."

⁵ "A flame that previously purged.

The work of the three divine Persons in the soul's substance

The blazing, wounding fire of the Holy Spirit."

⁶ Marilyn May Mallory, *Christian mysticism transcending techniques (A theological reflection on the Empirical Testing of the teaching of St. John of the Cross)*, Amsterdam, 1977.

with right angles and natural shadows, but Christ is altered and full of imperfections, and, at any moment, he could transform into some unhuman creature or may fall down, without any hope or any interest for anybody.

The mystical experience changes not only the human and natural spirit, but also the way of sharing knowledge. Saint John of the Cross had some models: from Garcilaso de la Vega for the *arte nuevo* style to Sebastian de Córdoba for the religious allegory, and the *Song of Songs* for its scenes, images and colour of the atmosphere.

The problem of the mystical expressions is the main subject of the study of Michel de Certeau, *Fabula mystica*,⁷ in which the "expressions construction process" is followed from the beginning of the disintegration of the minimal semantic entity to the last level of meaning, when the text becomes a distorted or altered "corpus". Thus, the mystical experiences vocabulary brings out a form, in which the nameless and the name play a corporal experience. Paradoxically, the spirit has an individual and delicate liaison with what is different from it, *i.e.* the corporal.

Saint John of the Cross sets about the becoming man, the new one, in the likeness of Christ with a vocabulary of affection, of man's desire, not of theological concepts about redemption. Marilyn May Mallory, in the study *Christian mysticism transcending techniques*, observes that the preoccupation with the affections is evident in two things: "the fine precision of terms describing various degrees of nuances of desire and the exactness of terms for describing the object of desire, either God or creatures."⁸

The affective mystical experiences find real support in the description of the "ten steps of the mystic ladder of Divine love, according to Saint Bernard and Saint Thomas", from "The Dark Night of the Soul" (*Noche oscura del alma*) (chapters XIX–XX).⁹ According to the three stages of the mystical experience (purificative, illuminative and unitive), every step of this ritual of the supreme and divinized love has its own role and appears in Saint John's poetry.

In the imagery of Saint John of the Cross, following the alegorical structure of Saint Bernard de Clarivau, there is a divine marriage or unitive experience, between God, the bridegroom, and man's soul, His bride. The new standpoint of Saint John's drawing suggests that God's longing for man is enormous. God beloved is waiting for us, for His bride, and this could happen only by the cross of His Son, who is asking Him for us the same love that he is receiving.

⁷ Michel de Certeau, *Fabula mistica (XVIth–XVIIth centuries)*, Iași, Editura Polirom, 1996.

⁸ Marilyn May Mallory, *Christian mysticism transcending techniques*.

⁹ These two chapters are the comments for the following stanzas of the poem *The Dark Night of the Soul*:

"On a dark night,
Kindled in love with yearnings
I went forth without being observed, ...
In darkness and secure,
By the secret ladder, disguised..."

DÉMÈTRE CANTEMIR – PAUL RYCAUT: INTERFÉRENCES

CRISTINA BÂRSAN

En 1722 paraissait à Saint Pétersbourg un traité de religion islamique – il s'agit du *Système de la religion mahométane* de Démètre Cantemir. C'était, à l'époque, un ouvrage d'une importance tout à fait particulière parce qu'il constituait le résultat d'une première approche systématique de ce sujet, à un niveau appréciable d'objectivité pour la période respective (assumée, à quelques exceptions près, dirions-nous), œuvre qui aurait pu revêtir la signification d'un tournant dans les sciences humaines du XVIII^e siècle si sa diffusion n'eût été limitée au minimum.

Des écrits assez nombreux sur l'Islam furent élaborés jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, mais la teneur scientifique de leur information n'était qu'extrêmement relative. Le sujet avait attiré, en premier lieu, les théologiens, en commençant par le célèbre initiateur de ce genre d'écrits, St. Jean Damaskinos, et en terminant par Lodovico Marracci, traducteur du Coran et auteur d'une très précise *refutatio* de celui-ci; mais, ces auteurs se proposaient, comme de raison, de combattre l'Islam, une possible attitude objectivement scientifique étant, dans ce contexte, aberrante. De surcroît, ces travaux étaient destinés à un public restreint et spécialisé, édifiantes en ce sens étant les opinions des savants allemands selon lesquels il fallait traduire le Coran en latin, afin de le rendre accessible aux érudits, mais non pas en allemand, pour qu'il ne soit pas lu par des gens peu instruits qui, par ignorance, pourraient être tentés par la doctrine islamique.

Cantemir ne s'inscrit pas dans la lignée de ces écrivains qui supposait une formation théologique spécifique. Les auteurs non-théologiens dont les écrits portent sur la religion islamique apparaissent beaucoup plus tard, notamment après la chute de Constantinople, moment où la présence européenne dans l'Empire ottoman devient une réalité toujours plus commune. Leurs écrits ne sont pas dédiés à la religion, mais ce sont des mémoires et des descriptions du monde ottoman, de la vie religieuse y compris. Par conséquent, l'on n'y trouvera pas de débats théologiques, mais des histoires de derviches observés dans les rues, des récits concernant les mosquées et la vie qui se déroule aux alentours. Ces écrits couvrent, selon l'expérience et la bonne foi des auteurs, une vaste plage de crédibilité, les plus importants étant *De la République des Turcs* (1560), de Guillaume Postel et *The Present State of the Ottoman Empire* (1668), de Paul Rycaut.

Une place distincte occupe un livre paru en 1705, *De religione mohanmedanica*, par Adrien Reland. Professeur de langues orientales à Utrecht, Reland entreprend une démarche scientifique qui témoigne du changement d'optique intervenu dans la deuxième moitié du XVII^e siècle: il traduit un manuscrit arabe qui comprend les plus importants points de la doctrine islamique (une présentation des *aspects théoriques* de l'Islam par l'intermédiaire d'un *texte islamique*), puis, dans la deuxième partie du livre, un commentaire critique, fondé sur des citations du Coran, diverses opinions incorrectes concernant l'Islam qui circulaient parmi les auteurs chrétiens (donc, une première tentative de réhabilitation, en ce sens, de la vérité). Parallèlement, il convient de rappeler que le traducteur français de ce livre soulignait que l'un des avantages de la traduction dans des langues modernes est celui de la diffusion de l'information aussi dans les milieux moins érudits.

Mais, *Le système de la religion mahométane* de Démètre Cantemir visait beaucoup plus haut: il se proposait de décrire et de commenter la structure de la religion islamique dans son ensemble, avec ses aspects théoriques (sa doctrine) et pratiques (coutumes, derviches). Ayant vécu pendant 22 ans à Constantinople, intéressé par la vie de l'Empire, Cantemir a eu l'occasion de recueillir un riche matériau qui l'aida à parfaire sa démarche scientifique. La bibliographie européenne du thème a constitué, sans aucun doute, une source complémentaire d'information, en premier lieu parce que celle-ci ne représentait qu'une source par intermédiaire et, en second lieu, parce que, lorsqu'il élaborait *Le système de la religion mahométane*, dans la lointaine Russie, à l'écart du centre de l'agitation politique et des exploits culturels, avec sa bibliothèque constantinopolitaine perdue et dispersée, sans aucune chance de pouvoir continuer son travail dans les archives ottomanes, Démètre Cantemir écrivait sans avoir ces travaux à sa portée, en soumettant ainsi sa mémoire à un vrai tour de force. C'est ce que l'on peut observer surtout dans les citations du Coran, toutes d'une certaine approximation. Pour ce qui est des faits réels, plus faciles à mémorer, Cantemir s'appuie aussi sur son expérience de témoin oculaire. Mais, le prince a eu quand même quelques livres à sa disposition, même s'il passe cet aspect sous silence. L'ouvrage le plus important qui se trouvait sur sa table de travail pendant la rédaction du *Système...* a été la traduction italienne du livre de Sir Paul Rycaut¹, *The Present State of the Ottoman Empire*, Londres, 1668, paru à Venise en 1672, duquel l'auteur roumain a excerpté quelques informations concernant les derviches, ainsi qu'il ressort de la première édition moderne du *Système...* réalisée par Virgil Cândea.

¹ Paul Rycaut (1629–1700) arrive en Turquie en 1660 comme secrétaire de l'ambassadeur anglais, mais il continue sa carrière diplomatique jusqu'en 1678 en remplissant la fonction de consul à Smyrne. Son livre, une analyse de la société ottomane contemporaine, comprend trois parties: politique, religion, armée.

Dans l'économie du *Système...*, le deuxième livre de l'ouvrage présente une importance particulière: si pour son première œuvre, *Le Divan*, Démètre Cantemir s'approprie, par l'intermédiaire d'une traduction, un livre d'Andrea Wissowatius qu'il insère à la fin de son livre sans mentionner le nom de l'auteur, vers la fin de son activité scientifique – où se situe la rédaction du *Système...* –, Cantemir témoigne d'une attitude plus critique. Ainsi, il ne s'approprie, d'une manière sélective certes, que certains passages tirés de l'ouvrage de Rychaut, en ignorant les autres, ou bien en exprimant son désaccord. En se conformant au style de l'époque, notamment de reproduire l'information sans mentionner la source, nous remarquons chez Cantemir une évolution, son choix allant de la traduction proprement dite jusqu'à l'appropriation critique. Dans l'ouvrage de Cantemir, les passages qui reflètent cette manière occupent un espace relativement restreint, ils représentent une partie du sixième livre, le dernier du *Système...*

Il convient de préciser que la perspective des deux auteurs est différente. Si Rychaut écrit dans la perspective d'un occidental abouti à une certaine connaissance des faits et stimulé par l'exotisme de son sujet, Cantemir embrasse le point de vue d'un spécialiste. C'est justement ce qui explique aussi la différence entre les proportions de ces deux œuvres: Rychaut laisse un seul volume en trois parties, tandis que Cantemir aspire à une ample trilogie dédiée à la société ottomane. Si Rychaut ignore les informations qui ne lui semblent pas d'un intérêt particulier, Cantemir parcourt systématiquement tous les éléments de l'analyse.

Nous présenterons dans les lignes suivantes une comparaison minutieuse entre les chapitres similaires des œuvres de Cantemir et Rychaut, afin de tirer des conclusions générales.

Le deuxième livre de l'ouvrage de Rychaut, *La religion des Turcs*² comprend les chapitres suivants: *De la religion des Turcs en général* (l'unité entre la religion et la loi civile, les cinq piliers de la croyance, les quatre califes); *Que les Turcs promirent au commencement de tolérer toutes les autres Religions, et de quelle manière ils l'ont observé avec le tems* (accepter Jésus-Christ en qualité de prophète, le document du monastère Saint Carmel); *Par quels moyens et par quels artifices la Religion des Turcs s'est accrue* (les enfants des familles devenues turques, ou obligées de devenir, sont considérés des musulmans, le paradis charnel); *De la charge et du pouvoir des Mouftis, et de quelle manière ils se gouvernent dans les affaires de la Religion* (les sentences émises par les Mouftis, la déchéance des droits, les hiérarchies); *Du revenu des Moufti, et d'où il vient*; *Des Emirs*; *Des fondations et des revenus des Mosquées Royales et de quelle manière on paye les dixmes qui servent à l'entretien des Prestres*; *De la nature de la prédestination selon les Docteurs des Turcs*; *Des différentes sectes qui sont parmi*

² Les titres des chapitres, dans la variante citée, ont été excerptés de l'édition française de 1670, *Histoire de l'Etat présent de l'Empire Ottoman*, trad. par Briot, Paris, p. 661.

les Turcs en général, et de leurs différens sentiments en matière de Religion; Les deux principales Sectes de Mahomet et de Hali, c'est-à-dire, des Turcs et des Persans. Erreurs des Persans rapportées et réfutées par le Moufti de Constantinople; Des Sectes et des Herésies anciennes des Turcs (les quatre écoles sunnites, le mu'tazilisme); Des Sectes et des Herésies modernes des Turcs; Des dervis; De l'Ordre des Religieux Turcs que l'on appelle Ebrbuharis; Des Nimetulahis; Des Kadris; De l'Ordre des Kalenderis; Des Edhemi; De l'Ordre des Bectasses; De l'Ordre des Herevis ou Hizrevis; Des mariages, des divorces et jusques où le concubinage est souffert parmi les Turcs; Sur d'autres parties de la Religion des Turcs (la circoncision); Des cinq points qui sont nécessaires pour faire un véritable Mahometan (les cinq piliers de la croyance); Du Bairam, et des civilitez que les principaux Officiers rendent en ce tems-là au Grand-Seigneur; De la defense de manger de la chair de pourceau, et de boire du vin; De leur vertu morale, de leurs bonnes œuvres, et de quelques-unes de leurs Lois, qui méritent d'estre remarquées.

Les chapitres soumis à notre attention portent exclusivement sur l'un des problèmes les plus délicats de l'Islam, pas autant par sa complexité que, surtout, par sa diversité, notamment l'existence des ordres de derviches. Hormis leur multitude, aujourd'hui même cette question n'est pas encore totalement éclairée, fait dû au caractère populaire et à leur écartement de la doctrine orthodoxe, but principal des études érudites. Les rituels initiatiques, les techniques des états extatiques, la vénération témoignée aux fondateurs des ordres, la tentation d'englober des tendances chiites ou même extérieures à l'Islam, toutes ces réalités constituaient des pratiques étrangères à l'Islam proclamé par les savants et d'autant moins, analysées par ceux-ci.

Au XVII^e siècle, ce problème de la documentation au sujet des *tarikats* (ordres de derviches) était d'autant plus aigu. Rycaut et Cantemir rappellent tout les deux cette difficulté et s'adressent aux sources orales (les derviches eux-mêmes), ou à leur expérience (menue et superficielle, sans doute) de témoins oculaires.

D'autre part, nous informe Cantemir, les derviches qui sont ses contemporains ne sont plus qu'une imitation sans éclat des anciens derviches: «Pour en dire la vérité, ces derviches, qui ont adopté le nom et les lois existentielles de nos moines d'autrefois, de même que ceux d'aujourd'hui, en se guidant peut-être d'après leur exemple, considèrent que la religion et la vie d'après la loi ne résidaient que dans leur habit extérieur (par lequel ils se distinguent des autres hommes). Et en s'orgueillant eux-mêmes, ils apprécient et ils espèrent être nettement supérieurs aux autres hommes et que les actes et la mise en œuvre de cette philosophie tellement sainte peuvent s'accomplir et se parfaire par l'unique voie de la forme»³.

³ Dimitrie Cantemir, *Sistemul religiei muhammedane*, édition parue par les soins de Virgil Căndeia, Ed. Minerva, Bucarest, 1977, p. 388.

Cantemir, à la différence de Rychaut, annonce la méthode envisagée dans l'étude des ordres de derviches, en mettant l'accent sur leur importance, en commençant, naturellement, par les *mevlevi* et en continuant par les *bektachi*. Il divise ces ordres par rapport à leur degré de nomadisme – information particulièrement utile pour un européen – en: *tekkenechin* (derviches vivant dans des monastères – *tekke*), en *abdal* (qui pratiquent la mendicité citadine en errant d'une ville à l'autre) et en *seiyah* (ceux qui ramassent l'aumône au profit du monastère)⁴. Rychaut propose une autre systématisation en faisant une différence entre les «sectes anciennes»⁵ et les «sectes modernes»⁶; dans le premier de ces chapitre il traite de quelques mouvements d'idées (inexistants chez Cantemir) et, en bref, des quatre écoles sunnites; dans le deuxième chapitre il s'occupe de quelques ordres mineurs de derviches parmi lesquels se mélangent des relations sur l'ordre *bektachi* (traité aussi séparément). La filiation est un autre critère d'organisation: l'auteur anglais est d'avis que tous les derviches proviennent de deux ordres originaires: *halveti* et *nakchbendi*⁷ (information qui se retrouve chez Cantemir aussi⁸), ordres qu'il examine dans sa présentation. A quelques exceptions près, les chapitres *Des derviches* et les suivants de l'ouvrage *The Present State of the Ottoman Empire* peuvent être assimilés aux «sectes de derviches» chez Cantemir tandis que le chapitre *Des sectes modernes des Turcs* peut être assimilé aux chapitres concernant les «hérésies».

Nous continuerons la comparaison des chapitres analogues, en respectant l'ordre de l'ouvrage de Cantemir car c'est celui-ci qui nous intéresse.

Selon notre avis, le chapitre concernant les derviches *mevlevi* est original, pour la plupart. Il s'agit d'un ordre célèbre, bien connu par Cantemir car il détenait à Istanbul, nous dit-il, quatre établissements monastiques⁹ (un ordre «urbain», selon l'assertion de H.A.R. Gibb)¹⁰; c'est en même temps un ordre admiré et respecté par Cantemir: «Quand je dois parler des habitudes et des établissements des derviches *mevlevi* j'ai vraiment honte, mais quiconque s'enorgueillit avec le nom du Christ et de la croix doit en avoir honte aussi. Car, si chez les infidèles qui ne connaissent pas la vérité, la philosophie morale (...) s'élève à un si haut niveau, par la pratique des actes méritoires, sans se payer des mots, sans faire des spéculations infatuées, mais en travaillant effectivement, et en voyant tout cela, je ne peux agir autrement qu'en disant la vérité, en proclamant qu'ils sont dignes de

⁴ *Ibidem*.

⁵ Paul Rychaut, *The Present State of the Ottoman Empire*, Londres, 1668, p. 122 (éd. fr., p. 394).

⁶ *Idem*, p. 128 (p. 411).

⁷ *Idem*, p. 136 (p. 441).

⁸ Cantemir, *op. cit.*, p. 389.

⁹ Au XIX^e siècle il y avait aussi quatre établissements: Bahariye – Eyüp, Yenikapi, Üsküdar et Pera (R. Lifchez, *The Dervish Lodge*, Berkeley – Los Angeles – Oxford, 1992, p. 101).

¹⁰ H.A.R. Gibb, *Mahommedanism*, New American Library, 1955, p. 123.

nos éloges»¹¹. Le chapitre est ample, divisé en sous-chapitres (l'importance de l'ordre, rituels initiatiques, vêtements, comportement quotidien, propos spirituels, cérémonie de la danse). La ressemblance avec certaines informations qui se retrouvent chez Rycaut est inhérente puisqu'il s'agit de données objectives. Nous sommes encline à croire que Cantemir a eu même quelques réserves en ce qui concerne le chapitre de Rycaut, car il a trouvé ici quelques histoires qui ne correspondaient aucunement au respect qu'il portait aux *mevlevi*, comme c'est le cas de l'histoire concernant l'un des grands vizirs Köprülü, qui a supprimé un établissement *mevlevi* pour être devenu un lieu de débauche pour les femmes des dignitaires turques ayant la permission de s'y rendre sans escorte¹². Et, pourtant, Cantemir, grand amateur de détails piquants, passe sous silence cet événement qu'il n'ignorait sûrement pas.

Cantemir écrit au sujet des derviches *bektachi* au chapitre «derviches» mais aussi à la section «hérésies» ce qui répète, d'une manière surprenante, la structure de *The Present State of the Ottoman Empire*, d'autant plus que cette division n'est pas motivée. Dans la première partie¹³, Cantemir situe la fondation de l'ordre sous le règne du sultan Murad I^{er}, ce qui se retrouve chez Rycaut¹⁴. Ce dernier transcrit son chapitre fondé sur les informations fournies par un derviche, sans y faire trop confiance, selon ses propres aveux (celui-ci soutenait que les *bektachis* respectaient le nombre des prières prévues pour chaque jour, mais le fait contraire était de notoriété)¹⁵. Dans la deuxième partie¹⁶, Cantemir suit Rycaut, mais le contredit aussi, car Rycaut, semble-t-il, oublie quelques détails d'un chapitre à l'autre¹⁷: ainsi, Süleyman II prend la place de Murad I^{er} et l'auteur anglais à l'air d'oublier ses propres doutes quant au respect des heures de prière et se déclare cette fois-ci convaincu de la stricte observation des prescriptions du Coran. Tout au contraire, Cantemir souligne que cet ordre (qui s'identifie avec le corps d'armée des janissaires) avait été exonéré de quatre des cinq obligations qui incombaient à chaque musulman (les prières quotidiennes, le jeûne du ramadan, le pèlerinage à la Mecque, la donation)¹⁸; il ne leur restait à accomplir qu'une seule – la profession de foi (ce que R. Tschudi désigne dans l'*Encyclopédie de l'Islam* comme «leur profonde négligence des rites et du culte musulman»)¹⁹. Mais Cantemir rappelle,

¹¹ Cantemir, *op.cit.*, p. 394.

¹² Rycaut, *op.cit.*, p. 140 (p. 451).

¹³ Cantemir, *op.cit.*, pp. 401–403.

¹⁴ Rycaut, *op.cit.*, pp. 148–149 (p. 471).

¹⁵ *Idem*, p. 149 (p. 472).

¹⁶ Cantemir, *op.cit.*, p. 437–438.

¹⁷ Rycaut, *op.cit.*, p. 131 (p. 424). Quelques chapitres plus loin, Cantemir se trouvera, lui aussi, dans une situation similaire.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Encyclopédie de l'Islam*, Leiden, 1972, vol. I, p. 1196.

comme Rychaut, la théorie selon laquelle Dieu ne peut être défini ni par des attributs positifs, ni par des attributs négatifs, puisqu'Il est d'une essence différente (dans le cadre du même livre, Cantemir avait défini déjà l'apophatisme de la religion islamique²⁰), mais il laisse pour une autre occasion l'histoire de la mort d'un poète²¹.

Le chapitre concernant l'ordre *kalenderi* commence par un passage connu, qui comprend l'*art poétique* de la science de Cantemir, passage que nous nous permettons d'insérer ci-dessous: «Les chrétiens qui ont écrit avant nous sur les règles et la religion islamiques se distinguent non seulement de nous et du fonds même de la chose en soi mais, entre eux-mêmes il y a aussi de grandes différences. Si en les examinant, le lecteur commencera par étudier la beauté du style et de la composition, il estimera notre description comme mal rédigée et insipide, tandis que celle élaborée par eux sera appréciée comme très bonne et agréable. Mais s'il s'agit de la vérité de la chose en soi, nous ne partageons pas les mêmes opinions car nous ne nous évertuons pas de démontrer et vaincre les autres dans une circonstance aussi malheureuse et inutile, mais nous nous appliquons, l'âme et la plume pures, de décrire seulement ce qu'on lit, transmet et croit à l'égard de ces hommes, en y ajoutant ce que nous avons observé nous mêmes et étudié longtemps, afin d'en avoir une bonne connaissance»²².

En voici en quelques lignes à peu près tout ce que l'on pouvait dire à l'époque sur le stade de l'étude de l'Islam, sur l'expérience de Cantemir en la matière et sur son attitude scientifique.

Les spécialistes ont convenu que cette introduction, rédigée spécialement pour ce chapitre, marque la dissociation de Cantemir des opinions de l'auteur anglais (qui sont effectivement opposées, Rychaut présentant les derviches *kalenderi* comme des hommes ayant un penchant pour la débauche, tandis que Cantemir décrit les mortifications auxquelles ils se soumettent)²³. Selon notre avis, cette attitude doit être considérée d'un point de vue plus ample, Cantemir se rapportant à d'autres auteurs européens, sans envisager uniquement l'étude des ordres de derviches, mais l'ensemble de l'information concernant l'Empire ottoman et que, ayant suscité sur ce point des controverses extrêmement acharnées quant aux coutumes de cet ordre, Cantemir s'est décidé d'exprimer clairement sa position.

L'analyse du chapitre concernant l'ordre *kadri* (Qadiriya) nous a permis d'aboutir à des remarques plus intéressantes car nous avons trouvé un texte moderne²⁴ qui nous offre la possibilité d'une étude comparée. Nous y mettrons en lumière les erreurs, mais aussi l'exactitude du texte de Cantemir.

²⁰ Cantemir, *op.cit.*, p. 145.

²¹ *Idem*, p. 404/ Rychaut, *op.cit.*, p. 131 (p. 425).

²² Cantemir, *op.cit.*, p. 403.

²³ *Idem*, p. 404/ Rychaut, *op.cit.*, p. 145 (p. 465).

²⁴ H.A.R. Gibb, *op.cit.*, p. 120–121.

Ce chapitre est adapté d'une manière évidente d'après Rycaut, la description des pratiques de ces derviches étant quasi-identique. Pourtant, nous y rencontrons les plus intéressantes et suggestives discordances. D'abord, ce chapitre commence par contredire l'auteur anglais: «J'ai lu un écrivain étranger qui considérait que le sépulcre de ce *kadri* est à Babylone, mais il se trompait, car le sépulcre d'Abdul Kadri de Ghilan est glorifié sans aucun doute à Hama, cité syrienne comme je l'ai précisé ci-dessus»²⁵. La science moderne donnera raison à Rycaut²⁶. Pour ce chapitre (d'ailleurs, pour d'autres aussi), nous soupçonnons l'existence d'une seconde source d'information (livresque, elle aussi) car, si la date de naissance d'Abd al-Qadir al-Ghilani est identique chez les deux auteurs, l'année de la mort diffère (657 chez Rycaut; 651 chez Cantemir), une erreur de lecture étant, en principe, improbable et, dans ce cas, impossible, puisque les années sont inscrites dans l'ouvrage de Rycaut en toutes lettres (tant dans l'édition anglaise que dans la traduction italienne qui suit de près le texte original, à l'exception de quelques commentaires de l'auteur concernant la situation politique de l'Angleterre et une comparaison avec les calvins, fragments ignorés par la version française, sur laquelle s'est fondée la traduction italienne). Quant à l'âge d'al-Ghilani, Cantemir est plus proche de la vérité (avec une erreur d'un an), mais les deux auteurs se trompent du siècle. Dans le même chapitre Cantemir affirme qu'il ne connaît pas l'époque dans laquelle vécut le derviche²⁷, ce qui peut témoigner de l'élaboration de l'ouvrage dans plusieurs étapes.

Tâchons maintenant de comparer deux textes. Certainement, il n'y a pas d'influence de l'un sur l'élaboration de l'autre, pourtant, leur structure est fort semblable. Nous croyons que cette mise en parallèle (presque fortuite) est particulièrement éloquente pour tout ce que l'on pourrait dire d'une possible appropriation sélective par Cantemir.

Démètre Cantemir, 1722: «Ceux-ci ont le nom et observent les règles établis par Abdul Kadri, connu sous le sobriquet Ghilani, originaire de Ghilan, cité persanne près de la mer Caspienne. Sa tombe est à Hama (cité syrienne aux environs d'Alep), il est glorifié pour des multiples miracles, selon ce que disent des histoires à son compte, très honoré par les mahométans. Je ne peux pas préciser la période quand il vécut; il est pourtant connu que ses successeurs, dans la lignée généalogique, vivant jusqu'à nos jours dans la cité nommée plus haut, détiennent depuis les temps anciens le rang de cheïks de cet Abdul Kadri. Les derviches de cette secte de l'entière région mahométane et les cheïks d'autres monastères, de la lointaine Inde et de l'Ethiopie viennent visiter le cheïk de Hama et la tombe de leur fondateur et recevoir, de ce cheïk, la bénédiction et la confirmation de leur rang. En

²⁵ Cantemir, *op.cit.*, p. 406.

²⁶ H.A.R. Gibb, *op.cit.*, p. 121.

²⁷ Cantemir, *op.cit.*, p. 405.

dehors la sainteté et la vie en bonne intelligence dont cette famille se considère bénie, elle est aussi très riche et bénéficie de gros revenus»²⁸.

H.A.R. Gibb, 1955: «Le plus typique des ordres urbains est celui des Qadiriya, qui porte ce nom d'après celui d'Abd al-Qadir al-Jilani ou Gilani (1077–1166). À ses débuts un philologue et un juriste hanbalite, sa popularité acquise comme professeur à Bagdad lui valut la construction, par subscription publique, d'un *ribat* à son usage, au-delà des portes de la cité. Ses écrits sont en général orthodoxes par leur contenu, avec un léger penchant pour l'interprétation mystique du Coran, mais l'enthousiasme de ses disciples lui a attribué toutes sortes de miracles. Aux dires de certains, il a eu 49 enfants, dont onze ont continué son activité et, à côté d'autres disciples, ont diffusé ses enseignements dans d'autres régions de l'Asie occidentale et en Egypte. Le chef de l'ordre et en même temps le surveillant de la tombe de Bagdad continue d'être un de ses descendants directs. À la fin du XIX^e siècle il y avait un grand nombre de congrégations provinciales du Maroc aux Indes de l'Est, peu liées à l'institution centrale de Bagdad qui est visitée annuellement par un nombre impressionnant de pèlerins»²⁹.

C'est encore dans l'œuvre de Rychaut que Cantemir puise ses informations concernant l'ordre *ebribuhari* car il cite, dans la même succession, les aliments consommés par un derviche («du pain d'orge, de l'huile d'olives, du miel et des raisins»³⁰), Cantemir remplaçant l'huile d'olives par les olives comme telles. De même, il établit un rapprochement entre les *ebribuhari* et les *nakchbendi*³¹.

Entre les chapitres sur les derviches et ceux concernant les hérésies, Cantemir introduit quelques chapitres sur les derviches errants et sur l'«hérésie» persanne. Les chapitres sur l'«hérésie» suivent, en général, le schéma rychautien (dans certains cas l'ordre est le même, dans chaque chapitre se retrouve une information tirée de Rychaut), ce qui rend inutile une recherche plus poussée en ce sens. Ce qu'il convient de souligner c'est que Démètre Cantemir ne s'approprie pas les informations comme telles mais qu'il ajoute, il supprime et commente les passages de Rychaut qui sont intégrés ainsi d'une manière sélective dans l'ensemble de son information. Ce que chez Rychaut est concentré dans une seule phrase, devient parfois chez Cantemir un petit chapitre.



L'analyse de chaque chapitre nous permet de conclure que l'ouvrage de Rychaut a été pour Cantemir une source de premier ordre mais qu'il ne s'était jamais proposé de le copier. Les matériaux utiles ont été intégrés dans certains chapitres

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ H.A.R. Gibb, *op.cit.*, p. 120.

³⁰ Cantemir, *op.cit.*, p. 409/ Rychaut, *op.cit.*, p. 141 (p. 454).

³¹ *Ibidem*.

du *Système de la religion mahométane*, Cantemir suit son propre plan (déclaré), en acceptant les opinions de Rycaut (qui lui confirmaient, peut-être, ses propres connaissances), ou bien en les rejetant (d'une manière ouverte, même si le nom de l'auteur n'est pas mentionné). Il n'emprunte pas, mais il supprime des éléments que nous nous attendions d'y retrouver, comme, par exemple, une très belle histoire concernant al-Gilani, accueilli aux portes de Bagdad par les savants de la ville qui portaient une assiette remplie d'eau, ce qui signifiait que dans leur cité il n'y a plus de place pour d'autres savants. Mais Ghilani, en posant sur la surface de l'eau la pétale d'une rose en démontra le contraire³². Le plan du *Système* était bien établi et il ne subit pas de modifications suite à ces appropriations sélectives. Les informations de l'auteur anglais sont assimilées au texte de Cantemir et l'on n'y trouvera aucun chapitre qui soit identique à un autre de l'ouvrage anglais.

Au delà de ces appropriations, Démètre Cantemir maîtrise le matériau de son étude – les mots turcs spécifiques utilisés par lui sont plus nombreux (voir, par exemple, la description de la danse rituelle *mevlevi*)³³ et il peut établir l'origine des personnes d'après l'étymologie de leurs noms³⁴.

Mais nous ne pouvons pas nous attendre à trouver à l'époque une approche de la base théorique des ordres de derviches. Cela se passe en Europe, vers la moitié du XX^e siècle. Au temps de Cantemir on ne pouvait signaler que des descriptions des coutumes des derviches, donc un aspect plutôt palpable. Pour présenter le fondement théorique de ces ordres, Cantemir aurait dû étudier directement les œuvres des grands mystiques. Ce qui présupposait la connaissance précise d'un langage extrêmement sophistiqué et différent du langage chrétien, exprimé en arabe et, en égale mesure, d'avoir le temps nécessaire pour se consacrer à une telle étude; mais pour autant que nous sachions le prince s'intéressait plutôt à l'étude des documents historiques des archives ottomanes.

³² Rycaut, *op.cit.*, pp. 144–145 (p. 463–464).

³³ Cantemir, *op.cit.*, p. 399.

³⁴ *Idem*, p. 389.

ÉLÉMENTS D'INITIATION DANS LA BALLADE POPULAIRE ROUMAINE *MIORIȚA*

BORIANA GANEVA

La ballade populaire *MioriȚa* (L'agnelle) occupe une place importante dans la culture roumaine. Elle est un exemple représentatif de la spiritualité du Roumain, de son attitude spécifique envers le destin, la mort et la nature, selon certains savants, ou bien une expression de sa passivité et son pessimisme selon d'autres¹. Elle est répandue sur tout le territoire de la Roumanie contemporaine ainsi que parmi la population roumaine en Bessarabie, et sur les Balkans au sud du Danube. En bref, le sujet est tel: un groupe de bergers a décidé de tuer le plus jeune parmi eux. En apprenant le complot, au lieu de s'opposer, le jeune pâtre donne des instructions sur l'endroit et la manière de son propre enterrement. La ballade a plusieurs variantes, celles de Transylvanie, qui sont des chants de Noël, sont plus archaïques, et les versions des autres régions de la Roumanie sont connues comme ballade, chant funèbre ou *doina* et contiennent un épisode complémentaire, dans lequel le pâtre apprend de son agnelle voyante le complot et la prie de dire à sa vieille mère qu'il s'est marié avec une princesse².

Le comportement du jeune homme devant la mort exclut toute résistance et tout désir de vengeance, c'est-à-dire la mort en ce cas est conçue comme inévitable, même volontaire dans des variantes où le héros apprend d'avance le complot, et n'est pas entendue comme un crime. Ces particularités peuvent être référées à deux types de mort rituelle – le sacrifice et l'initiation³.

La plupart des interprétations de *MioriȚa* lient la ballade indirectement à l'initiation: on trouve des éléments d'initiation dans les mythes d'Orphée, de Zalmoxis, d'Osiris, des Cabires, dans le retour au sein d'une nature païenne – ici on peut sentir ce qu'Eliade appelle «syndrome paradisiaque» – la redécouverte du Paradis, la restauration du «temps mythique primordial», à qui est égale l'expérience chamanique⁴.

¹ V. M. Eliade, *De Zalmoxis à Gengis Khan*, 219–245; R. Vulcănescu, 205–207.

² A. Fochi divise la ballade en quatre épisodes: 1. le cadre épique initial; 2. l'agnelle voyante; 3. le testament du pâtre; 4. la vieille mère. Fochi définit le troisième épisode, qui existe dans les variantes de toutes les régions, comme le noyau de la ballade. – A. Fochi, *MioriȚa*, 65.

³ V. Viorel Boldureanu, *O posibilă viziune a lumii în mentalitatea tradițională românească*.

⁴ М. Елиаде, *Шаманизмът...*, 160.

Bien qu'Eliade définisse la théorie de l'origine de *Miorița* du mythe des Cabires comme «fantaisiste», l'analogie entre eux est indubitable: dans le mythe l'un des trois Cabires a été assassiné par ses frères, et après a été ressuscité (par Hermès) ou bien a été transformé en dragon. On peut remarquer plusieurs traits communs dans la présentation de ce mythe sur quatre miroirs étrusques, sur le dernier desquels ont été représentées les noces du Cabire ressuscité, où fêtent également ses frères-assassins⁵. Un autre trait commun entre le mythe et la ballade c'est leur rapport avec le cycle des fêtes d'hiver⁶.

La présence de divers éléments dans la ballade, liés à l'initiation, est naturelle, ayant en vue que la mort et le mariage peuvent être conçus comme une initiation, comme une entrée dans un autre monde et l'acquisition d'un status social différent. L'analyse serait plus facile sur la base de la comparaison avec les contes de fées, où ces éléments ont été interprétés en détail. Les composantes principales du sujet de la ballade – l'animal enchanté, l'assassinat du héros par ses frères aînés ou bien par ses compagnons, la princesse avec laquelle le héros déclare qu'il s'est marié, les différentes métaphores et allégories par lesquelles est exprimée la transition dans l'autre monde – sont quelques-uns des épisodes les plus répandus dans les contes de fées et sont bien liés au rite de l'initiation⁷.

Les composantes principales de l'initiation sont: 1. les épreuves initiatiques, la descente aux Enfers ou l'ascension au Ciel, la mort et la résurrection; 3. les noces royales⁸.

LES ÉPREUVES INITIATIQUES

La première des composantes peut être réduite à une seule condition – la preuve de la possession de forces magiques par la soumission aux différentes épreuves (luttas contre le monstre, obstacles en apparence insurmontables, énigmes à résoudre, travaux impossible à accomplir, etc.). Des preuves de capacités magiques sont aussi l'acquisition d'une aide magique et la connaissance de la langue des animaux, qui existent en *Miorița*.

Le motif pour soumettre le héros aux épreuves dans les contes de fées est souvent l'infraction d'une certaine interdiction. Dans des variantes de Transylvanie le pâtre le plus souvent est condamné à mort par ses compagnons exactement à cause de ne pas avoir respecté quelques règles ou traditions des bergers. Ce mobile pour la mort du héros de *Miorița* est selon Fochi le plus archaïque⁹.

⁵ Иван Венедиков, *Раждането на боговете*, 175.

⁶ V. Ив. Венедиков *Раждането на боговете*.

⁷ Б. Я. Пропп, *Исторически корени на вълшебната приказка*. (б.г.).

⁸ M. Eliade, *Les savants et les contes de fées*, 890.

⁹ Adrian Fochi, *Miorița*, 88.

Dans certaines variantes, où manque l'épisode de l'agnelle voyante, le héros devine lui-même la mort qui lui a été destinée. Cela peut être un signe de ses capacités de prophète, qui sont liées plutôt à l'initiation de type chamanique et non à l'initiation totémique qui est à la base des contes de fées¹⁰. Ainsi de l'expérience chamanique s'approche l'épisode du testament du pâtre, dans lequel le héros donne des instructions sur son enterrement, à savoir, il ne participe pas simplement au rite, mais il le dirige aussi.

L'épreuve en posant des devinettes ou des énigmes difficiles suppose la possession de certaines connaissances, apprises habituellement de l'aide magique. Dans *Miorița* le pasteur lui-même choisit le lieu de son enterrement ou bien il change le lieu choisi d'avance par des assassins. Dans d'autres cas l'agnelle choisit ou change le lieu de l'enterrement du berger. Dans une variante le complot est contre elle, et c'est elle qui choisit le lieu de son propre enterrement.

Dans certaines variantes le berger doit choisir entre deux ou trois façons de mourir – être fusillé, tiré à l'arc, coupé, décapité ou bien pendu. Le plus souvent il choisit la décapitation ou être coupé avec une épée, ou rejette les variantes énumérées et desire d'être enterré. Peut-être en ce cas il est question d'être enterré vivant, mais d'autre part il est possible qu'il s'agisse de l'enterrement organisé pour les néophytes pendant l'initiation¹¹.

Dans certaines des variantes du chant de Noël le berger répond qu'il ne veut d'autre mort que d'être fusillé et coupé – en ce cas il est possible de sousentendre l'accomplissement des deux actions en même temps – l'assassinat et la coupe par une épée (dans certains textes est utilisé le verbe *a dumica*, ici avec le sens «réduire en morceaux»), qui peut se référer au démembrement du corps ou le découpage de certaines parties de lui pendant l'initiation. Le fusillage est évidemment un élément qui a été introduit plus tard. Peut-être il remplace le tir à l'arc ou bien une autre façon d'assassinat des variantes plus archaïques de *Miorița*. Il est moins probable que tout l'épisode du choix de la façon de mourir soit une innovation ou bien un emprunt d'autres œuvres populaires, par exemple des ballades épiques¹², parce qu'il existe dans les variantes les plus archaïques de la ballade – celles de Transylvanie – où manquent les épisodes de l'agnelle et de la vieille mère.

Les plus représentatives sont les variantes où le berger lui-même demande d'être tué (coupé, décapité), ou bien il transmet son désir par l'agnelle¹³. Pour

¹⁰ V. B. Я. Проп, *Исторически корени на вълшебната приказка*; M. Eliade, *Les savants et les contes de fées*, 885.

¹¹ M. Елиаде, *Шаманизмът* ..., 77.

¹² R. Vulcănescu définit le berger de *Miorița*, avec d'autres héros-bergers des ballades épiques (Iovan Iorgovan, Costea, Miu Copilul, Mogoș Voinicul) comme «des pâtres merveilleux, possédant des forces magiques, des enchanteurs et magiciens, qui agissent dans le cadre de la réalité villageoise sociale et culturelle comme des demi-dieux». – R. Vulcănescu, 547.

¹³ A. Fochi, *Miorița*, 266.

Fochi cet élément reste vague, mais le désir du pâtre peut être lié à l'acceptation volontaire de la mort initiatique.

Le motif folklorique du choix de la manière de mourir est souvent rencontré dans des ballades épiques. Dans celle de Tanislav par exemple, où «le scénario initiatique»¹⁴ est évident, les ennemis du héros ne savent pas comment exactement le tuer, pendant qu'il dort. Cela leur révèle le compagnon du héros, qui le trahit (on le rattache avec des cordes qui taillent sa chair jusqu'aux os et on le jette dans le fleuve; ce n'est que sous l'eau qu'il se réveille et se sauve). Ce motif existe aussi, sous des formes diverses, dans les contes de fées. De la manière de mourir, du lieu et de la manière de l'enterrement du héros des contes de fées, ou bien de l'aide magique, dépend sa résurrection – par exemple, la conservation avec ou sans l'intention d'une partie du corps mène à la résurrection du héros sous une autre forme, à savoir, à sa transformation dans une autre créature, donc à son initiation. Bien que l'enterrement du pâtre ne représente pas sa résurrection, mais plutôt sa première étape – le passage au-delà, le fait que le héros choisit lui-même la mort et définit le lieu et la manière de son enterrement, pourrait être la résolution correcte de l'énigme, la preuve que le héros possède les connaissances nécessaires pour l'accomplissement du rite et peut être initié. Le choix du lieu de l'enterrement d'après Fochi est le noyau central thématique de la ballade¹⁵.

Comme preuve initiatique peut être considérée l'escalade de la montagne. Dans la plupart des variantes du chant de Noël de Transylvanie l'action se déroule au sommet ou bien au pied d'une montagne. L'escalade elle-même n'est pas représentée en *Miorița*, mais dans les contes de fées «l'indication de la place et du temps peut indiquer aussi la démarche correspondante du sujet»¹⁶, ainsi que l'assassinat et l'enterrement au sommet de la montagne dans la ballade peut exprimer que l'épreuve a été déjà surmontée.

LE PASSAGE AU-DELÀ

Le lieu que le berger choisit pour son enterrement est le plus souvent ou bien au sommet de la montagne (en Transylvanie), ou bien dans la bergerie, à l'entrée ou derrière elle, ou bien au passage spécial où passent les brebis à la traite (*strungă*). Dans des variantes où le héros choisit ou change le lieu de l'enterrement, habituellement les assassins décident de l'enterrer derrière la bergerie, mais le pâtre choisit *strunga*¹⁷. La bergerie et *strunga* peuvent être identifiées à l'entrée dans le monde des morts, ainsi que la hutte de la sorcière des contes de fées; la pénétration dedans, parfois en surmontant des épreuves, est égale à la mort initiatique.

¹⁴ Cette formule appartient à M. Eliade – v. M. Eliade, *La nostalgie des origines*, 197.

¹⁵ A. Fochi, *Miorița*, 267.

¹⁶ Цивьян, *Лингвистические основы балканской модели мира*, 10.

¹⁷ A. Fochi, *Miorița*, 267.

Il existe des variantes où la place de l'action est auprès d'une source d'eau: à l'aval entre les eaux, auprès du puits au milieu de la bergerie. Le puits représente l'ouverture au centre du monde, par laquelle le héros des contes de fées pénètre dans la terre d'au-dessous. Le lieu entre les eaux peint un état intermédiaire, un lieu de passage entre les mondes.

Dans d'autres variantes le tombeau du berger est sous «la croix du sapin rouge» ou bien sous un sapin, qui peut-être représente le plus souvent l'arbre cosmique dans la mythologie roumaine¹⁸. Ainsi l'arbre, la colonne, l'échelle cosmique, le pont, etc., la montagne ou le sommet de la montagne sont des images du Centre du monde, un lieu de contact et de passage entre les mondes¹⁹. En Bucovine, par exemple, il existe la superstition qu'en traversant des sommets hauts de montagne les brebis passent dans un autre monde et deviennent vulnérables pour les esprits²⁰. En Moldavie on indique comme place de l'action un plateau (*plai*), «seuils du paradis»; dans la variante d'Alecsandri l'agnelle en appelle au pâtre de se sauver de ses assassins dans «un bois noir». Le plateau en ce cas remplace la montagne. Les seuils du paradis et le bois noir sont aussi des images représentant l'au-delà.

A l'autre monde peuvent être référés aussi les divers flûtes et clairons, posés dans ou sur le tombeau dans les différentes versions, par lesquels le vent va siffler et va appeler les brebis, et dans une autre variante les jeunes filles et les jeunes mariées. Ces instruments sont parmi ceux qui sont le plus souvent utilisés pour appeler les esprits dans les contes de fées, les mythes et la pratique chamanique. On peut dire qu'en *Miorița* par eux se réalise le contact entre les deux mondes.

L'agnelle voyante, qui dans la ballade joue le rôle d'un messenger, d'un médiateur entre les deux mondes, est toujours une femelle, et la présence même de la différenciation sexuelle n'est pas typique pour l'agneau comme symbole. Par ce trait elle peut être comparée avec la brebis-mère du héros des contes de fées roumaines. Dans la plupart des variantes l'agnelle a la couleur grise-noire ou bien a la tête noire. Ces caractéristiques l'éloignent du symbolisme traditionnel de l'agneau et l'approchent du bélier noir des contes bulgares, qui emmène le héros à «la terre d'au-dessous». Bien que dans ce cas, tout comme l'agneau, elle n'ait pas la fonction de psychopompe, sa couleur grise et noire peut être interprétée comme un signe de son appartenance au monde des morts. Le fait qu'elle ne boit, ni ne mange, à part l'expression de sa peine, pourrait être aussi un signe de son appartenance au monde des morts, car c'est une des caractéristiques des esprits. Voilà pourquoi le pâtre lui demande si elle est malade ou enchantée. Dans le

¹⁸ D'autre part, dans le folklore roumain il est souvent rencontré le motif de la transformation du héros en sapin après sa mort. Par exemple, dans plusieurs des variantes du conte de fées des enfants aux cheveux d'or, de leur tombe s'élèvent deux sapins, qui pendant la nuit se transforment en enfants. – Voir Ovidiu Bârlea, *Mică enciclopedie a basmelor românești*, 87.

¹⁹ М. Елиаде, *Шаманизмът...*, 285–295.

²⁰ Mihai Coman, *Bestiarul mitologic românesc*, 27.

folklore roumain la brebis ou le bélier enchanté ont souvent quatre cornes, des pierres précieuses ou des étoiles sur chacun. La même description a aussi l'agnelle de *Miorița* dans certaines versions. Dans d'autres, pareil à l'animal enchanté de plusieurs contes de fées, elle est, ou bien elle fait semblant d'être, boiteuse ou chétive («o calică de mioară»)²¹.

Dans une légende du même sujet l'agnelle voyante est assassinée avec son maître, en ce cas probablement elle l'accompagne au-delà et agit comme un psychopompe. D'autre part, dans plusieurs variantes de *Miorița* le héros prie qu'on mette dans sa tombe, par exemple, auprès de sa tête, un agneau. Evidemment, en ce cas il s'agit d'un autre animal, et ici l'agneau joue son rôle d'animal de sacrifice.

Dans certaines variantes de la balade de Transylvanie et de Banat, après leur retour, les deux frères aînés ou bien les compagnons du héros, expliquent à sa mère, qu'ils l'ont vu «marcher vers le passé», vendre des brebis et des béliers, compter l'argent «sur l'aile de la pelisse», au clair de la lune, au bout du monde. «La marche sur les traces inverses» est une caractéristique des morts ou des esprits dans la mythologie roumaine. Le bout du monde, le clair de la lune indiquent aussi le monde des morts²². L'élément curieux avec l'aile de la pelisse peut être rapporté aux fonctions nombreuses du costume du chaman – quand il en est habillé, il peut voler avec, se transformer et passer au-delà.

Dans d'autres variantes de *Miorița* les frères répondent à la question de leur mère où se trouve le cadet, qu'il est resté dans les vals et les vallons, avec les brebis méchantes, avec les brebis boiteuses. L'interprétation la plus simple, si l'on n'essaye pas de trouver un symbolisme quelconque dans l'explication des assassins, serait, par exemple, que le cadet est resté en arrière avec les brebis traînardes et malades. D'autre part, les animaux méchants et boiteux en ce cas peuvent être les brebis, qui ont déjà traversé le sommet de la montagne et ont été soumises à l'influence des esprits, ou bien il ne s'agit pas du tout de brebis, mais des esprits eux-mêmes de l'autre monde. Les vals et les vallons indiquent certainement une descente, dans la terre d'au-dessous ou dans la tombe. Dans d'autres variantes il se répète de nouveau le motif de la montagne: on dit à la mère que son fils est au sommet ou bien au-delà de la montagne²³.

Dans certaines variantes la mère du héros part à sa recherche. Dans une variante d'Olténie, par exemple, à la demande du berger, l'agnelle lui dit d'aller à l'aval du Danube, de monter sur un aune et de ne pas parler, mais seulement de croasser. La descente à l'aval, ainsi que la montée sur l'arbre représentent le passage au-delà, et le croassement c'est au fait la langue des oiseaux, une des images de la langue des esprits. Quand elle agit comme cela, le pâtre ne la reconnaît pas et la chasse avec les paroles, qu'il n'est pas encore mort pour qu'elle

²¹ A. Fochi, *Miorița*, 243.

²² Otilia Hedeșan, *Strigoiul*, 95.

²³ A. Fochi, *Miorița*, 323.

croasse à sa tombe. L'agnelle lui révèle qu'elle est sa mère, et alors il la prie d'aller chercher un remède pour lui dans les hautes montagnes. Ici le héros agit comme un esprit – il se trouve dans l'autre monde, jusqu'auquel sa mère doit arriver. Le fait qu'il ne la reconnait pas est une preuve qu'il est aveugle, ce qui est un des traits principaux des habitants du monde des esprits²⁴. La recherche du remède magique avec lequel le héros doit être ressuscité, par un parent ou compagnon, ou par l'aide magique, est un des éléments les plus répandus dans les contes de fées. Dans le folklore bulgare et roumain ce motif existe aussi dans des chants funèbres.

Les caractéristiques de mort ou d'esprit, acquises par le personnage du pâtre, peuvent être rapportées, en outre à son adhérence à ces catégories après la mort physique, au fait de considérer les néophytes au cours de l'initiation, de la part de la société et d'eux-mêmes, exactement comme des morts et des esprits. Durant toute l'initiation, qui peut continuer des années, ils appartiennent au monde des esprits, ils ressemblent et se comportent comme tels.

LES NOCES ROYALES

La mariée du pasteur est ou bien «une fière princesse», ou bien «une princesse-fée». Son personnage est soumis aux mêmes changements comme celui de la princesse des contes de fées: «une fille des champs», «une fille du prêtre», «une fille du majeur», «de paysans pauvres», ou bien «la sœur du soleil», «la lune et le soleil», «la lune et une étoile», etc.

Fochi constate que les noces mioritiques sont assez différentes de la représentation allégorique de la mort comme un mariage dans les chansons épiques sud-slaves et ukrainiennes, où le personnage de la mariée provient de la réalité matérielle – «la noire terre», «le vieux buron», «la bêche et la pelle», etc.²⁵ Le mariage avec la princesse en *Miorița* est identique à celui des contes de fées: il s'accomplit après la mort rituelle du héros et représente un dernier élément de l'initiation de la manière dont est présenté ce rite dans le conte de fées.

Le mariage comme une partie du rite funèbre d'un jeune célibataire ou d'une jeune fille offre une quantité énorme d'information pour la comparaison au rite de l'initiation.

MIORIȚA ET LES CHANTS DE NOËL

La distribution de *Miorița* comme un chant de Noël la met dans le contexte des chants rituels, dont une grande partie reflètent le rite de l'initiation²⁶. *Miorița* est

²⁴ V. Пшон, 72–76.

²⁵ A. Fochi, *Parallèles folkloriques sud-est européennes. Valori ale culturii populare românești*, 51.

²⁶ V. Nicolae Bot, *Obiceiul colindatului și colindele*.

chanté dans les maisons d'un jeune homme mort ou d'un berger mort²⁷. P. Caraman observe, que des chants de Noël de jeune homme ou de jeune fille souvent deviennent des chant de Noël de berger²⁸. Cette transition peut-être est liée à la nature du métier du berger, qui souvent lui impose une existence en dehors du cadre de la communauté villageoise, comparable à celle des néophytes. Le héros de *Miorița*, par exemple, rejette catégoriquement le rituel chrétien. Même, dans une des variantes il affirme que «parmi les morts il sera étranger»²⁹. La mort du berger loin de la communauté pourrait justifier le fait de ne pas avoir suivi les normes religieuses. Ainsi, le choix du héros-berger pourrait être rapporté aussi à l'initiation.

Des éléments d'initiation, analogues à ceux de *Miorița*, peuvent être découverts dans d'autres chants de Noël de mort, et dans certains chants de jeune homme, de garçon ou de jeune fille, le héros est représenté comme mort. En décrivant le mort comme initié, probablement on souhaite sa transition réussie au-delà, son admission dans le monde des esprits³⁰. D'autre côté, le chant de Noël interprété dans la maison du mort (*colind de mort*), pourrait être au fait un chant «pour le mort», destiné à lui-même, à calmer son esprit, et non pas à ses parents, parce que on considère que les morts ou leurs esprits assistent aussi aux fêtes de Noël. Le héros mort dans des chants de jeune homme et de jeune fille peut être rapporté à la compréhension des néophytes comme des morts ou des esprits.

Le chant, interprété dans la maison d'une fille morte est *Mă lui, lui*. Ici la jeune fille va à la moisson, dans certaines variantes le lieu est le même plateau, souvent rencontré en *Miorița* (*plai*), et avec le gerbe de blé coupe «une fleur du paradis»; les montagnes tréssaillent, l'entend «Ion de la montagne./celui qui a plusieurs brebis», et l'emmène. A sa mère il faut dire qu'elle est morte. Arracher une fleur, d'habitude d'un jardin enchanté, est un motif souvent rencontré dans des contes de fées. C'est une variation du motif déjà mentionné de l'infraction d'une interdiction, qui devient la cause de la poursuite et la condamnation du héros, c'est-à-dire de sa soumission aux épreuves initiatiques. Ce qui est remarquable ici c'est la représentation de la mort ou bien de celui qui emmène la jeune fille, comme un berger de la montagne qui possède de nombreuses brebis. Les troupeaux innombrables du héros-berger des chants de Noël roumains et bulgares sont un élément caractéristique. Mais en ce cas, Ion de la montagne pourrait être comparé plutôt au dragon qui enlève la jeune fille.

²⁷ V. A. Fochi, *Miorița*, 439–457.

²⁸ P. Caraman, *Colindatul la români, slavi, și la alte popoare*, 114.

²⁹ A. Fochi, *Miorița*, 272.

³⁰ Ainsi comme observe M. Coman «le jeune homme célibataire (*nelumit*) ne peut pas entrer dans le monde d'au-delà» (*nelumit* en roumain signifie «célibataire», mais du point de vue de son étymologie le mot correspond au bg. *непосветен* 'qui n'est pas initié'). – V. M. Coman, *Izvoare mitice*, 199–248; P. Caraman a découvert des souhaits dans quelques chants de Noël de morts: pouvoir revenir à la maison pendant les fêtes de Noël ou réaliser au-delà tout ce qui n'a pas été réalisé au monde des vivants (dans un chant d'enfant mort). – P. Caraman, 133, 141.

Dans un autre chant de Noël de mort, celui de Mișu (*Mișu făt frumos*), un jeudi, un jour de fête (cet élément existe aussi en *Mă luai, luai*), le héros montant son cheval saute au vent, à la terre, aux sommets de deux montagnes et descend sur une troisième, avec des jardins verts et des puits d'eau froide. Là, il s'endort auprès d'une touffe de serpolet. Tous ses parents, l'un après l'autre, partent à sa recherche, mais ne le trouvent pas. Il n'y a que son amante qui passe le même chemin (vers l'au-delà) et le trouve dormir sous l'ombre du serpolet; le cheval du héros qui a les traits du cheval enchanté des contes de fées et du genre épique, le réveille et le héros et son amante s'embrassent. Ici, on trouve aussi le «scénario initiatique». A part dans la maison d'un mort, ce chant s'interprète aussi dans celle d'un jeune homme ou d'un garçon.

Dans un chant de Noël de veuve, la description physique de son mari mort coïncide complètement avec la description du berger en *Miorița*, mais ici elle est enrichie de la possession d'un cheval enchanté, comparé à un lion, la selle est une mâchoire de dragon, son sangle – deux petits dragons, son frein – deux aspics verts. Les mêmes attributs existent dans certaines ballades épiques, par exemple, dans celle du berger Iovan Iorgovan (en elle on observe tous les éléments principaux de l'initiation).

Le chant de Noël au sujet de la fille dans le berceau sur les cornes du cerf ou du taureau (ou bien du bœuf ou de l'aurochs) s'interprète pour une jeune fille, mais aussi pour une jeune fille morte³¹. Dans une de ses versions de fille l'aurochs marche par un champ de basilic et la fille dort dans le berceau. Son visage, sa bouche, son nez, ses seins sont envahis par des fleurs. Par cette description la jeune fille est représentée comme morte. Le basilic est lié aussi à la mort et au rite funèbre.

Un chant de Noël bulgare de berger peut-être correspond à *Miorița*. En lui Noïkio le pâtre va à la ronde paysanne, et quand il commence de jouer de sa flûte, vient une fée des forêts, montant un cerf gris. Elle dit au berger, que sont venus «des Valaques noirs» (ou bien des Turcs dans une autre variante) et ont enlevé ses troupeaux et son frère cadet. Le héros les poursuit traversant la montagne, le champ, mais lorsqu'il arrive jusqu'au Danube, les Valaques ont déjà traversé le fleuve. Une autre version raconte qu'il les rattrape au bord du fleuve, et réussit de les tromper et de regagner ses troupeaux et son petit frère.

Dans le folklore bulgare il n'existe pas de chants de Noël de morts. Dans le folklore roumain les chants de Noël habituels se sont transformés en chants de morts plus tard et sous une influence chrétienne³². La mort initiatique a perdu son signification et a été reconsidérée comme réelle, et les éléments qui indiquaient l'initiation ou le mariage, ultérieurement ont été rapportés à la mort³³. Tout de même, en ce qui concerne *Miorița*, Fochi note que le chant de Noël est conçu par

³¹ P. Caraman, *ibid.*, 133.

³² *Ibid.*, 144.

³³ V. P. Caraman, 139–140.

peuple comme «une incarnation d'une attitude positive»³⁴. Cela est confirmé aussi par la mélodie de la version-chant de Noël, qui ne diffère pas des chants de Noël habituels, et toujours selon Fochi exclut catégoriquement le pessimisme et le fatalisme³⁵. Ici, on n'essaie pas d'aborder l'origine de *Miorița*, mais quelle qu'elle soit, c'est probablement le rite de l'initiation qui est à la base de son sujet. Les épisodes ajoutés plus tard, empruntés à d'autres œuvres populaires (chants funèbres, ballades épiques ou chants de Noël) ne sont pas arbitraires. Ils ont aussi un rapport avec ce rite et complètent le sujet de la ballade. Ce sont justement les éléments d'initiation qui motivent la compréhension de *Miorița* comme un œuvre épique et l'analogie entre son personnage principal et les héros du genre épique.

BIBLIOGRAPHIE

- Bârlea, Ovidiu, *Mică enciclopedie a basmelor românești*, București, 1976.
 Boldureanu, Viorel, *O posibilă viziune a lumii în mentalitatea tradițională românească*, Mitologii, Timișoara, 1995.
 Bot, Nicolae, *Obiceiul colindatului și colindele*, Mitologii, Timișoara, 1995.
 Caraman, Petru, *Colindatul la români, slavi, și la alte popoare*, București, 1983, 114.
 Coman, Mihai, *Bestiarul mitologic românesc*, București, 1996.
 Coman, Mihai, *Izvoare mitice*, București, 1980.
 Eliade, Mircea, *Les savants et les contes de fées*, «La nouvelle revue française», mai 1956.
 Eliade, Mircea, *De Zalmoxis à Gengis Khan*, Paris, 1970.
 Eliade, Mircea, *La nostalgie des origines*, Paris, 1971.
 Fochi, Adrian, *Miorița. Tipologie, circulație, geneză, texte*, București, 1964.
 Fochi, Adrian, *Valori ale culturii populare românești*, vol. 1, București, 1987.
 Hedeșan, Otilia, *Strigoiiul. Analize de text*, Mitologii, Timișoara, 1995.
 Vulcănescu, Romulus, *Mitologie română*, București, 1985.
 Венедиков, Иван, *Раждането на боговете*, Sofia, 1992.
 Елиаде, Мирча, *Шаманизмът и архаичните техники на екстаза*, Sofia, 1996.
 Пропп, В. Я., *Исторически корени на вълшебната приказка*, Sofia (б. г.).
 Цивьян, Т. В., *Лингвистические основы балканской модели мира*, Moscou, 1990.
Flori dalbe de măr. Din poezia obiceiurilor de iarnă, București, 1987.
Folclor din Oltenia și Muntenia, vol. 4, 1969.
 Българска народна поезия и проза, т. 2, Sofia, 1981.

³⁴ A. Fochi, *Miorița*, 112.

³⁵ A. Fochi, *Miorița*, 60.

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

IOANA GOGEANU

INTRODUCTORY REMARKS

The understanding of literature has always been, in one way or another, dependent upon the more general reflection on man and world, and, as such, it has been always liable to be affected by any modification that may have occurred in the latter. Thus, each time the meaningfulness of philosophy is put into question, each time philosophy or metaphysics, taken in the same broad sense of “first philosophy,” are declared dead, an alteration is also likely to occur at the level of the comprehension of literature.

The study of literature, as a specialized means of understanding, has always drawn upon, and been influenced by, the views and, implicitly, the language of philosophy. This is why it is not by accident that, more recently, the “death of metaphysics”, which names the crisis of twentieth century Western philosophy, has been mentioned by literary theorists or critics and has eventually found its way into literary studies as the suspicion that literature, too, may be faced with a lapse into meaninglessness, similar to that which challenges thinking.

An examination of the nature of the crisis in recent thought would be instrumental in order to identify those problems in philosophical reflection which have affected the reflection on and, inherently, the understanding of literature.

These problems can be briefly described as follows:

First, there is an increasing criticism of the metaphysical tradition, especially of the prevailing of rationalism, which can be traced back to Schelling and Nietzsche, and afterwards to Husserl, and especially to Heidegger, Merleau-Ponty, and Gadamer. The rejection of rationalism was complemented by a shift of interest from rational to pre-rational knowledge, that of the world of experiencing in Schelling, Nietzsche, Heidegger, Husserl, Merleau-Ponty. In its turn, this move triggered another change of emphasis, from conceptual language to the language of knowledge anchored in experience. The problem of language, thus, comes increasingly to the fore. Finally, the examination of pre-conceptual knowledge, as it appears in non-specialized language, has led to a new relation between philosophy and literature, due to

the focusing on the resources of language to express and bring forth something new at a pre-conceptual level through what some authors called the metaphoricity of language. The concern for the “metaphorical” drew the attention to the study of literature, as a field traditionally associated with the “metaphoricity” of language. This interest was further linked to the ability of the metaphor to disclose the truth about something, an ability which, in the case of the metaphor, had been overlooked, due to the predominance in metaphysics of the conception of truth based on logical propositions.

A consequence of these shifts in the questions of metaphysics and language was that attempts were made to elaborate a more comprehensive view of language. These efforts remained incomplete, as in the case of Husserl, Heidegger, and Merleau-Ponty, drew closer to Hegel, as in Gadamer, moved towards more regional approaches, as in Ricœur, or took a radical turn, as in Derrida. Another effect was that some literary theorists thought that the philosophical interrogation regarding language could be responded to by a resort to rhetoric, as the area in which metaphor had been defined. However, this move did not take into consideration the fact that the problem of language as raised by the philosophies of Heidegger, Merleau-Ponty, Gadamer, or Derrida could not be comprehended and worked out in terms of the rather narrowly specialized discipline of rhetoric, such as the latter had become in the course of its intricate, declining itinerary that followed its Greek beginnings.

The present study examines how, in the nineteenth and twentieth centuries, philosophers who were deeply aware of a crisis in philosophy endeavoured to understand and overcome it, by defining its nature and by placing into question the whole philosophical tradition. In the course of our investigation we shall also try to throw some light on how the question of language became, in the process, a recurrent issue for these philosophers and how it therefore laid the ground for a different questioning in the studies of literature.

THE NINETEENTH CENTURY

In the modern tradition of the waning of metaphysics, Kant’s description of the sombre and dreary climate of indifferentism in which Lady Philosophy slowly succumbs can be taken as a point of departure: “(T)ime was when metaphysics was entitled the Queen of all the sciences; and if the will be taken for the deed, the preeminent importance of her accepted tasks gives her every right to this title of honour. Now, however, the changed fashion of the time brings her only scorn; a matron outcast and forsaken, she mourns like Hecuba: *Modo maxima rerum, tot generis natisque potens – nunc trahor exul, inops.*”^{*} And after noting her twofold

^{*} Ovid, *Metam.* [xiii, 508–510].

failure as dogmatism and empiricism, Kant notes: "And now, after all methods, so it is believed, have been tried and found wanting, the prevailing mood is that of weariness and complete indifferentism – the mother, in all sciences, of chaos and night, but happily in this case the source, or at least the prelude, of their approaching reform and restoration. For it at least puts an end to that ill-applied industry which has rendered them thus dark, confused, and unserviceable."¹

Several recurrent features of the subsequent tradition of the metaphysical crises can be encountered in Kant's remarks: the unquestionable greatness of metaphysics as first philosophy with the Greeks; the nihilistic meaninglessness or indifference that characterizes the withdrawing of things in front of failed thinking attempts; the fact that the end is also the beginning of something new, a point in which philosophy gathers its potentialities. These traits can be found, time and again, in the reflections on the death of philosophy ranging from Hegel, Schelling, and Nietzsche in the nineteenth century to Husserl, Heidegger, and Merleau-Ponty in the twentieth century.

(i) **G. W. F. Hegel.** The theme of the crisis of philosophy appears both in a specific but also in a more general manner in Hegel's early writings.^{*} Thus, in his earlier *Differenzschrift* from 1801 he comments on the recurrent crises that occur throughout the history of Western metaphysics and which point out that occasionally there emerges a fracture or break (*Zerrissenheit*) between thinking and reality, which indicates that human reason is no longer able to account for things, and finds itself menaced by the threat of meaninglessness. The need for philosophy comes precisely from this break in which reason cannot persist, since in doing so, it prevents understanding to fix scission in an absolute way.² Later, in the *Belief and Knowledge*, Hegel speaks of the "death of philosophy" in relation to the philosophy of the Enlightenment and of its subsequent overcoming by Idealism.³ In either case, Hegel is aware that the death of philosophy is related to the necessity of

¹ I. Kant, *Preface to the First edition of The Critique of Pure Reason*. Tr. N. Kemp Smith (New York: St. Martin's Press, 1965), A x.

^{*} G. W. F. Hegel, *The Difference between Fichte's and Schelling's Philosophies* (*Differenzschrift des Fichteschen und Schellingschen Systems der Philosophie*), in *Philosophische Abhandlungen*; Cf. also *Belief and Knowledge or Reflexive Philosophy of Subjectivity in its Complete Forms as Kantian, Jacobian and Fichtean Philosophy* (*Glauben und Wissen, oder die Reflexionsphilosophie der Subjektivität in der Vollständigkeit ihrer Formen als Kantische, Jacobische und Fichtesche Philosophie*). Hereafter GW; *Lectures on the History of Philosophy* (*Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie*, 1883). Hereafter VGP. All the references are to the H. Glockner edition, which follows the pagination of the earlier editions. Translations are mine.

² *Differenzschrift*, I, p. 172; p. 174.

³ "What was otherwise accepted as the death of philosophy, namely that Reason should give it up its being in the Absolute, to exclude itself from, and to behave only negatively towards the latter, has now become the supreme point of philosophy; and the nothingness of the Enlightenment, since it had become aware of itself, had become a system." GW, I, p. 5.

interrogating the whole of the history of philosophy, since, as Kant had already noted,⁴ this is the only way for a philosopher to learn how to think.

Hegel's main confrontation with tradition is explained in the *Introduction* to his *Lectures on the History of Philosophy*. Here he discusses at length the relation of the philosopher to the past philosophical tradition and he justifies the history of philosophy as a necessary conceptual ground for philosophizing, rejecting thereby the idea of history of philosophy understood as a form of erudite gathering of particular opinions. To Hegel, the history of philosophy is not simply something alien or past, severed from the present generation, but the necessary ground for further transformations and as such, the foundation of our becoming.⁵ The necessity of the history of philosophy derives its legitimacy from the awareness of the fact that there is a prevailing prior or conceptual fore-knowledge which always orients the last – or better, the latest – philosophical system. In other words, the historical dimension of philosophy appears as a condition of possibility, “a self-aware rationality” inherited from the work of the previous generations, without which all philosophy would be unthinkable.⁶

For Hegel, the notion of prior knowledge, or what we might call conceptual fore-knowledge, is related primarily to the possibility of identifying and recognizing the form in which the Idea may appear at a certain historical stage in its development.⁷ In order to be able to recognize, use, and modify the elements

⁴ Distinguishing between mathematics and philosophy, Kant remarks in his *Critique of Pure Reason*: “Mathematics, therefore, alone of all the sciences (*a priori*) arising from reason, can be learned; philosophy can never be learned, save only in historical fashion, as regards what concerns reason, we can at most learn to *philosophise*.” A 838; B 806.

⁵ “These facts of thought appear first, historically, as things which are of the past, and which lie beyond our present reality. But in fact, what we are, we are at the same time as a result of historicity; or, to be more exact, in this region, of the history of thought, the past is but only one side: likewise whatever we are, what is common and enduring, is indissolubly linked together with the fact that we are historically. The possession of a self-aware rationality, which belongs to us, to the present world, has neither emerged without any mediation, nor has it sprung out of the present; but what is essential in it is this being a heritage, and further, the result of labour, more precisely the labour of all the past generations of mankind up to now.” VGP, XIII, p. 12.

⁶ “This is precisely the position and the action of our and of any epoch: to make out and to be formed through the knowledge which is already handed down, and through this process to lift this knowledge to a superior standpoint. In making it our own, we make it into something proper, different from what it has previously been. In the nature of this shaping out, which is preceded by a prior spiritual world, which is transformed in the process, resides the fact that our philosophy cannot come into existence such as it is except only in its connection with the preceding philosophy, out of which it necessarily flows. And this is the course of history, which does not bring forth the becoming of alien things, but our own becoming, which shows the becoming of our knowledge.” *Ibid.*, p. 14.

⁷ As he puts it, “the study of the history of philosophy is the study of philosophy itself, as this cannot be otherwise. Whoever studies the history of physics, mathematics, and so on, becomes familiarized with physics and mathematics themselves. But for us, in order to seize the progress and the unfolding of the Idea in the empirical form and phenomenon, in which philosophy presents itself

made available by tradition, the philosopher needs to appeal to the history of philosophy which functions as a conceptual fore-structure. As Hegel puts it, in order to be able to see, the thinker must possess some kind of an *a priori* conceptuality, which stems from the historical knowledge of philosophy, taken not as a mere collection of particularities or curiosities, as "dead" or "meaningless," but as something still meaningful and efficient.⁸

As a foreground condition of possibility, the philosophical tradition is solicited each time in its entirety, that is, both in its wholeness as well as in its multiplicity. The difficulty raised by the positing of philosophical tradition as a whole for each new generation consists in the fact that this tradition is one of differences. These differences are to be found not only between the latest generation of thinkers and the past systems, but also within the variety of these systems themselves. Hegel sees this diversity not as a mere multiplicity of views, but as a harmonious articulation disposed in a logical progress towards the absolute, a progress in which each system is a limited, negated illustration of the idea. This is why differentiation, which Hegel finds to be characteristic of the historicity of the Idea, is not an impediment that could hinder or discourage further attempts at philosophizing, but on the contrary, an illustration of the inner dynamism of the Idea.⁹

When they are regarded in their togetherness, the historical and logical dimensions of the diversity of philosophical systems are conceived of in such a way that each philosophical historical system is seen as a logically negative step that annihilates and eventually surpasses by a new system the previous one. Each system has a specific principle which it seeks to realize in the whole conception of the world. The historicity of philosophy is articulated into a logical progress of different necessary limitations so that "the history of philosophy is a progress necessary and consistent in itself, a progress in itself rational determined by its idea."¹⁰

The question which arises next is that of the peculiar unitary nature of this multiplicity and diversity of the whole of philosophy thus understood. As we have seen, Hegel claims that this differentiation within philosophy constitutes no problem and should not by any means discourage reflection. He justifies the

historically, we have to know the Idea already in advance, as when judging on human behaviour, one must have a prior concept of what is good or bad." *Ibid.*, p. 43.

⁸ *Ibid.*, p. 27.

⁹ *Ibid.*, pp. 47–48.

¹⁰ Hegel claims that "each philosophy was necessary and still is, and none has gone down, but all are preserved as moments of a whole in an affirmative way in philosophy. We must, however, distinguish between the particular principle of these philosophies, as particular principle, and the realization of this principle, through the whole conception about the world. The principles are conserved, and the new philosophy is the result of all the previous principles; in this way no philosophy has ever been refuted. What has ever been refuted is not the principle of a philosophy, but only this, namely this principle should be the last, the absolute determination." *Ibid.*, pp. 50–51.

peculiar unitary character of the manifold philosophical systems by the fact that, through the very philosophical nature, each system is concerned with the truth. Therefore, it is the truth of the Idea that gives the variety of philosophies their peculiar unity.¹¹ Thus, each philosophical view is a moment in which the whole is manifest; in this way, to the extent each system is the truth, each system is at the same time identical with itself and therefore different from, but also identical with and together with the other. Those who consider the diversity as an unconnected display of particularities, fail to seize the essential.¹²

Henceforth, what keeps all philosophical systems together is primarily their concern for the truth. The fact that they deal with truth understood as eternal presence makes it possible for each particular philosophical system to co-exist and be co-posit with the others. This is why the knowledge of philosophy, insofar as it is always concerned with eternal truth, is never dead erudition, but alive and actual.

The truth which the historical-logical articulation takes as its presupposition is that of the Idea, which is thus manifest throughout the history of philosophy. Idea, which in its truth emerges as constant presence, is the ground that constitutes and justifies the concern of philosophy. As such, Being or idea as constant presence is taken to be the inexhaustible tradition or heritage, in which, like in a cave, the truth of Being is preserved, and out of which philosophical reflection occasionally brings it out into light.¹³

¹¹ "It is indeed indisputable that there has been, and still is, a diversity of philosophies. The truth, however, is one, – this feeling or belief, which cannot be overcome, which belongs to the instinct of reason. (...) What more is there still to be said about this reflection, would be in the first place this, that no matter how different the philosophies were, they still have this common feature, of being philosophy. Therefore, whoever were to study a philosophy or were to abide by some philosophy (if this is something else than philosophy), he would still do philosophy." *Ibid.*, pp. 30–31.

¹² "Those who have considered diversity as an absolutely fixed determination do not know its nature and dialectic. Diversity is flowing, must be essentially conceived as in the movement of development, as passing moment. The concrete idea of philosophy is the activity of the unfolding, the difference, that which is contained in itself, (...) These differences are thoughts in general; then we speak here of the unfolding in thinking. The differences which lie in the Idea, are posited as thoughts; this is the first thing. The second is that these differences must come to pass, one here, another there. In order to be able to do this, they must be first, whole, totality, to contain in themselves the totality of the idea. Only this concrete is real, which carries the differences in itself; in this way are the differences whole forms." *Ibid.*, pp. 47–48.

¹³ According to Hegel, "the history of philosophy does not have to do with what is past. The content of this history consists of the scientific products of rationality; and these are not something perishable. What has been elaborated in this field is the truth and this is eternal, it does not exist one moment and ceases to exist another. (...) Their (philosophers') achievement consists only in this, in that they have extracted from the cave of the spirit, the rationality which existed in itself, existed only as a substance, as interior essence, and have brought it to daylight, to awareness, into knowledge – in a succession of awakenings." And, further on, Hegel remarks: "That is why these elements of knowledge are not erudition – knowledge of something dead, buried, and decayed; the history of philosophy does not deal with obsolete things, but with that which is actual and living." *Ibid.*, pp. 52–53.

We are not going to refer here to Hegel's attempt to save metaphysics, whose absolute character has been criticized enough, but it is important to remind that, in the *Differenzschrift*,¹⁴ he seemed to have been inclined towards a different solution. On the other hand, Hegel's examination of the nature of the link existing between the latest generation of philosophers and the philosophical tradition is significant for several reasons. First, Hegel claims that all thinkers find themselves always already situated in, and pre-determined by, the whole previous philosophical tradition; then, he thinks of this philosophical tradition as a preserving manifold present and available to questioning in its entirety, and as that which inevitably comes to constitute the necessary ground for all further philosophical investigation. Then it is the fact that the history of philosophy, as foreground, is to be regarded both in its historical or conceptual differences as well as in the wholeness which keeps this plurality together. Finally, there is the idea, illustrated by the history of philosophy, that despite its alteration in the process of creative appropriation by the more recent thinkers, the philosophical tradition still remains the same and does not cease to be philosophizing.

(ii) **F. W. J. Schelling.** During the second part of his life, towards the end of his activity, Schelling tries to elaborate a new basis for modern philosophy.^{*} The question of Leibniz, to which Schelling attempts to find a new answer, the old interrogation regarding Being: "why is there something rather than nothing?"¹⁵ surfaces again in a philosophy profoundly affected by a crisis,¹⁶ in which, as Schelling remarks, the old, previously held intangible truths no longer satisfy modern conscience.¹⁷ In fact, as he notes, it is not the truth but the consciousness, in which they have no longer place, that has grown old. This consciousness of the disruption between thinking and the world demands that a passage may be worked out towards something new; yet such a transfer is neither devoid of violence¹⁸ nor does it entail an

¹⁴ Hegel's early attempt to find a solution, which was closer to Schelling's absolute identity, was commendable by Heidegger in one of his later seminars.

^{*} F. W. J. Schelling, *Introduction to the Philosophy of Mythology* (*Einleitung in die Philosophie der Mythologie*, 1825). Hereafter EPM; *The Philosophy of Revelation* (*Die Philosophie der Offenbarung*, 1858). Hereafter PO I and PO II. For EPM we have used the M. Schröter edition, Hauptband V and VI and respective *Ergänzungsband VI*. All translations from these two works are mine. *The Stuttgart Seminars* (*Stuttgarter Privatvorlesungen*, 1810). Hereafter SP. The English version from *Idealism and the Endgame of Theory*. Tr. Thomas Pfau (SUNY, 1994) sends to vol. VII of the original Schelling edition. In our text, the German pages are given in brackets.

¹⁵ PO I, p. 7.

¹⁶ Schelling refers to the crisis of ancient as well as of modern metaphysics in EPM, Part two, Hauptband V. Lesson xi.

¹⁷ "We are bound to admit: it may be that the claim was so urgent and universal for a philosophy which should grasp effectively the great objects without turning around formulae." PO I, p. 8.

¹⁸ "The passage to this new conscience cannot be accomplished without trouble, without even a temporary suppression of the former state; in this general upheaval, there will be, for some time,

immediate discovery of successful solutions with the help of some new, methodical enquiries into the foundations of truth. The new philosophy was expected to "mend the torn apart of our time," to be "strong and able to measure up to life," to "take its force from reality and renew whatever was effective and enduring."¹⁹

It is against this background of crisis that Schelling has in mind a revision of the status of philosophy, of what he calls "good metaphysics,"²⁰ a revision to be preceded by a reflection on the meaning of the diversity of philosophical systems. Thus, on the one hand, Schelling distinguishes between good metaphysics, which "really allows to understand the world," and a traditional metaphysics, whose dogmatism had been revealed by Kant's criticism. Kant's own turn (*Wendung*), which brought about a totally new philosophy, had come as a response to an impasse. Schelling's own solution to the modern crisis, whose end he anticipates,²¹ is an attempt to lay the foundations for a new kind of reflection or "positive philosophy" meant to attune the existing "acute dissonances"²² and to "bring about a new epoch of poetry."²³

Such a renewal enterprise required that a preliminary methodical examination of other philosophical systems be first undertaken. Faced with the diversity of views, Schelling rejects the idea that all philosophies are philosophy, as being too general and implying the idea of an indiscriminate acceptance of all systems. Instead he claims that the diversity of conceptions making up metaphysics are structured along two main complementary traditions, those of the negative and positive philosophies.

By negative philosophy Schelling means a rationalist tradition which focuses upon the what-ness of Being, its *quid* or *Was*, without taking into consideration its that-ness, that is, its *quod* or *Daß*. Although aware of the distinction between what-ness and that-ness, Schelling argues, Kant himself left it unproblematized, so that in his philosophy the two concepts are placed side by side.²⁴ Primarily concerned with the concept, with the hypothetical, negative philosophy tends to neglect the

nothing solid for one to hold on to or on which one could build; the beautiful and happy illusions of a past epoch disappear before inexorable truth." *Ibid.*, p. 9.

¹⁹ *Ibid.*, p. 11.

²⁰ "It is precisely good metaphysics which really allows us to understand the world – there lies the only reason why it has always been the Queen of the sciences." *Ibid.*, p. 27.

²¹ "Since Kant's *Critique of Pure Reason*, philosophy has found itself in a strange becoming, and it is perhaps precisely today that is on the verge of an ultimate crisis. Although it is possible to discern the already inevitable result of this crisis, as long as one has not acknowledged it as such, one is not in the position, at least in a first approach, to describe this result except in relation to the historical process whose end it is; that is, we necessarily have to retrace the whole itinerary of philosophy from Kant onwards." *Ibid.*, p. 32.

²² *Ibid.*, p. 10.

²³ *Ibid.*, p. 12.

²⁴ *Ibid.*, p. 85.

very existence of the thing. By attributing to reason only what science thought as the pure *quiddity* of things, Kant's philosophy is merely negative philosophy,²⁵ and so is Hegel's, by its privileging of the concept.²⁶

The two traditions, however, do not exclude, but rather mutually condition each other.²⁷ Positive philosophy is not meant to replace, but to supplement and ground negative philosophy, which, in its turn, helps understand positive philosophy.²⁸ As the side by side existence of the two opposite aspects has always been recognized, metaphysics, as first philosophy, is in need of two "sciences," one to enquire into the concept, the other into the effective existence of things. Each of the two aspects, essence and existence, requires to be studied independently by a particular discipline; yet, their differentiated studies would not prevent the affirmation of their connection, *i.e.*, their unity. These separate enquiries are called to confirm the double face of philosophy, in which the two lines have co-existed, occasionally in conflicting relations, yet mutually affirming.²⁹ The main characteristics of the two philosophies once established, Schelling proceeds to retrieve the twofold tradition, emphasizing the implicit elements of positive philosophy, in the history of Western philosophy, beginning with Socrates, Plato, and insisting especially on Aristotle and continuing up to the modern times.³⁰

Although as *a priori* sciences positive and negative philosophies share certain preoccupations, they nevertheless differ in several respects. Insofar as positive philosophy is opposed to rationalism, Schelling thinks it could be taken as a form of empiricism.³¹ Yet, positive philosophy does not have its point of departure in empirical experience – any more than it has in pure or general thinking.³² Actually, positive philosophy begins in something which is not relatively outside thinking, such as experience, but in something which is absolutely outside and as such, above thinking, namely the absolute existent. Unlike negative philosophy, which starts in a

²⁵ *Ibid.*, p. 83.

²⁶ *Ibid.*, p. 89.

²⁷ "Only negative philosophy, well understood, can bring about positive philosophy, and likewise, positive philosophy is possible only in opposition to negative philosophy well understood. The latter, when it is within its limits, may make known the former, and may render it not merely possible but necessary." *Ibid.*, p. 80.

²⁸ Schelling notes that when positive philosophy joins negative philosophy, the latter is not changed in any way, "on the contrary, by this it finds itself grounded for the first time in its true essence, since it no longer seeks to transgress its own limits, that is, to become itself positive." *Ibid.*, p. 81.

²⁹ *Ibid.*, p. 95.

³⁰ Cf. Lessons VI and VII of PO, I.

³¹ "A higher level of philosophical empiricism is that in which we affirm that the supersensible can become an effective object of experience." Yet, Schelling notes, this cannot be called a "mystical empiricism." PO, II, p. 115.

³² According to Schelling, positive philosophy starts from something which is not relatively, but absolutely outside thinking and also outside all experience; it begins in an absolutely transcendent being, not in a relative but in an absolute *prius*. PO I, p. 127.

relative *prius*, which it has to overcome in order to pass into being, positive philosophy has its beginning in the absolute *prius* or God as superbeing. In this latter case, *prius* is not to be understood as the concept of *prius* equal to the concept of God; this *prius* is God not according to the concept, but to its effective reality.³³

In other words, the fact that negative philosophy, as potentiality, as non-being, needs to pass into being, indicates that its *prius* is relative. Positive philosophy, on the other hand, has no necessity to move into being, since it begins in absolute existent; its *prius* is absolute. The absolute *prius* of positive philosophy cannot be known in itself, but only in its consequence, that is *a posteriori*. But this *a posteriori* does not concern something that has been before, it is *a posteriori* in the sense of *per posterius*: the absolute *prius* can be “known” only in its consequence, as the totality of experience. It is to the extent that positive philosophy is concerned with the totality of experience, that it can be called “empirical.”

Positive and negative philosophies are also concerned with experience in different ways: thus, insofar as negative philosophy has its truth in the necessity to advance and is independent of existence, experience constitutes something which may confirm its constructions: “negative philosophy rejoices if what presents itself in experience agrees with its constructions.”³⁴ On the other hand, for positive philosophy, experience is something which demonstrates or shows the absolute existent in its whole. Positive philosophy pervades experience itself and, to a certain extent, it is mixed with it.³⁵ Unlike negative philosophy, its *prius* is not simply prior to all experience, but above it, therefore it does not need to progress towards experience, but can, in a free thinking and in an authentic consequence, derive the *a posteriori* or what presents itself in experience not as possible, but as effective reality.³⁶ For it is not the absolute *prius* itself which needs to be proved, since, as absolute beginning, it is above all proof; its consequence, however, needs to be proved “by the fact” and together with it the divinity of this *prius* – that it is God and that God exists.³⁷ What Schelling means is that the absolute *prius* can only be demonstrated in experience of its effective reality, as *a posteriori*, i.e., *per posterius*, that is, in its consequence, but not confirmed or known in itself.³⁸

In other words, Schelling argues that negative philosophy can be taken as an *a priori* empiricism, that is, not as empiricism, but as the apriorism of the empirical, whereas positive philosophy is empirical apriorism, that is, it is empiricism of the *a priori* to the extent that it shows *per posterius* the *prius* as God.³⁹

³³ *Ibid.*, p. 128.

³⁴ *Ibid.*, p. 128.

³⁵ *Ibid.*, p. 128.

³⁶ *Ibid.*, p. 129.

³⁷ *Ibid.*, p. 129.

³⁸ *Ibid.*, p. 129.

³⁹ *Ibid.*, p. 130.

Insofar as it goes towards the whole of experience,⁴⁰ positive philosophy in its entirety is a science, and, as such, it is a demonstration which progresses and strengthens the effectively existing God. Moreover, given its ceaseless advance towards fulfillment, positive philosophy is open effectivity, that is, it is never closed.⁴¹

Rational philosophy, Schelling claims, is philosophy to the extent it searches and possesses only at the end what is the object of its supreme knowledge, and has this object at the end of its way as its concept. Positive philosophy, in its turn, reaches its aim differently: the proof is not given in any of its singular members, rather it is a proof which advances continuously. As such, it is never petrified or dogmatic, but always desire to know, *philo-sophia*.⁴² This openness of positive philosophy lies in the fact that a contradiction can always emerge in a subsequent stage and bring about a breach with the previous one: "even the present here has no limit, on the contrary, in it there opens the perspective of the future, which will be but progressive proof of the existence of the power reigning above being, not the mere existent, of negative philosophy, but the super-existent."⁴³ On the other hand, Schelling notes that the openness of positive philosophy is a proof of the effective reality of absolute God only to those who want to project their thinking in advance, for the intelligent; consequently, this openness is not a proof that can be seized indiscriminately, as is the case with geometrical proofs, which can constrain even the idiots.⁴⁴

Positive philosophy is also a system in the eminent sense of the word: negative philosophy is a system in the sense that, as a science, it is totally closed in itself and has reached a stable end. Positive philosophy, however, cannot be called a system in this same sense, because it is never totally closed. Yet, if by philosophy is understood something characterized by "determined and positive affirmations" and if by a system is understood the whole of knowledge grounded in clearly specified affirmations, then positive philosophy is a system in an eminent way, whereas negative philosophy is not.⁴⁵

Therefore so far, positive philosophy has its point of departure in an absolute *prius*, God as absolute existent; it is concerned with the whole of experience, which shows or demonstrates the effective reality of God as absolute existent; it is a continuously open free activity, loaded with contradictions which keep it open; its clear affirmations regarding the whole of experience make it a system *par excellence*.

⁴⁰ The experience positive philosophy heads towards is not a definite experience, but the whole of experience from beginning to the end. *Ibid.*, p. 130.

⁴¹ *Ibid.*, p. 132.

⁴² *Ibid.*, p. 132.

⁴³ *Ibid.*, p. 132.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 132.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 133.

A special aspect of positive philosophy is its interest in the absolute existent as it appears in the three figures of (i) being in itself, (ii) being for itself and (iii) being for itself in itself.⁴⁶ Positive philosophy is a demonstration of the absolute spirit, which can be reached by principles, degrees, or steps. Like its negative counterpart, positive philosophy is also concerned with the relation between God and the world, but while the former deals with this relation on a conceptual level and tries to elaborate it out on the level of the pure concepts of understanding, the latter tries to account for this connection not in terms of categories, but by looking and studying the immediate principles or *archai*, which are "the mediators between the empirical being and the supreme cause, i.e., the cause in a proper sense."⁴⁷ In other words, the possibility of thinking God and the world together in their "objective connection,"⁴⁸ is characterized by Schelling as "the possible being actual" (*Seynkönnende*) applicable to the whole of the concrete, the "originary possibility" (*Urmöglichkeit*) which is the primary ground of all becoming and of all being which is becoming."⁴⁹

Other significant elements need to be added in connection with Schelling's conception of positive philosophy. First, it is the fact that through his positive philosophy, Schelling attempts to account for the nature of the relation between God and the world outside categorial or conceptual thinking,⁵⁰ starting from existentialist grounds, though understood in a still peculiar "rationalist" manner.

Then, what is particularly significant for the understanding of his view on metaphysics is the description of the relation between God and world as *Erhebung*,⁵¹ as sublimation or elevation, that keeps together identity and difference, distinct from Hegel's *Aufhebung*. The "totality" that Schelling speaks of here, is comparable to the absolute identity of A3 from the earlier Stuttgart Seminars.⁵² If theological implications are bracketed, one can see that Schelling's positive philosophy is concerned with the relation between God and the world restated, as he has already

⁴⁶ Cf. Schelling, PO, II, p. 244. Traces of Schelling efforts to elaborate a systematic "positive" philosophy may be found in his *System of Philosophy in General and of the Philosophy of Nature in Particular*, also known as *The Würzburg Lectures* (1804) published after his death and also in SP.

⁴⁷ PO II, p. 244.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 244.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 245.

⁵⁰ In SP Schelling associates pre-conceptual and primordial onto(theo)logical experiencing when he speaks of "(A)ll living existence which proceeds from a preconscious state (*Bewußtlosigkeit*)" which contains everything in itself, yet with no consciousness of distinction (*Scheidung*) or division (*Unterscheidung*). "Divine life, he continues, originates in an analogous manner. It contains everything in itself, and it is the infinite plenitude not only of homogeneous but also of dissimilar (elements) though in utter indifference. God exists only as silent meditation about Himself, devoid of any expression or revelation." SP, p. 206 (432–433)

⁵¹ SP, p. 220 (451).

⁵² In the *Stuttgart Seminars*, Schelling speaks already of absolute identity or A3, understood as the in-difference of identity and difference. SP, pp. 200–202 (425–428).

said somewhat earlier, as the relation between beings and Being (*Seyendes und Seyn*),⁵³ that is, with what Heidegger will later call the ontological difference.

Another aspect of special relevance for the understanding of metaphysics is Schelling's emphasis on Nonbeing: "It is precisely the investigation of this nonbeing that constitutes the most difficult burden, the crux of all philosophy. We forever try to grasp it but we are unable to hold on to it."⁵⁴ Still fraught with theological understatements, Schelling argues that philosophy can know the Being of God (*Seyn Gottes*) only in its negative aspect, as Nonbeing (*Nichtseyn*) on the level of beings (*Seyendes*), in the unfolding, that is, in the historicity given in the course of various periods or epochs.⁵⁵ The way in which Nonbeing is understood to emerge from the silence of God may also anticipate Heidegger's peculiar stillness which grounds language. From this perspective, Schelling's attempt to identify and retrieve a tradition of positive philosophy running parallel to the negative one, within Western metaphysics receives a new justification.

(iii) **F. Nietzsche.** In Nietzsche's case, the theme of the death of metaphysics is expressed as the emergence of nihilism and is accompanied by a radical critique of the whole metaphysical tradition beginning in Plato and up to German Idealism, as well as of the Christian theological dimension of this philosophical tradition. Nietzsche's characterization of nihilism and his critique of Western philosophy involve a strong linguistic dimension, which we shall deal with only in passing here. So far suffice it to say that, for Nietzsche, the fracture between thinking and what-is in general, what he names nihilism, appears to be not only a last, closing stage of the declining tradition but also the opposite, namely the opportunity for a new edification. Thus, nihilism as the end of metaphysics is not only an impasse of the previous philosophies but, at the same time, it is the expression of the necessary destruction prefacing a new manner of philosophizing.

Nietzsche sees in nihilism a symptom of the crisis of modern philosophy that will constitute the problem of the following two centuries. As such, nihilism may take various aspects. First, it appears as a disappointment due to the realization that there is no possibility of a teleological understanding of Being, that is, man becomes aware that he has imposed his meaning on Being, which, as becoming

⁵³ *Ibid.*, p. 208 (436).

⁵⁴ *Ibid.*, p. 209 (436); see also p. 213 (441).

⁵⁵ Schelling elaborates this aspect of the periodicity of God in *The Ages of the World*, written in 1811 and published posthumously.

* F. Nietzsche, *The Genealogy of Morals* (*Genealogie der Moral*, 1887). Tr. F. Golffing (New York: Doubleday, 1956). Hereafter GM; *Twilight of the Idols. The Anti-Christ* (*Götzer-Dämmerung*, 1889; *Der Antichrist*, 1895). Tr. R. J. Hollingdale (London: 1990). Hereafter GD; *The Will to Power* (*Der Wille zur Macht*, 1901). Tr. W. Kaufmann and R. Hollingdale (New York: Vintage Book, 1967). Hereafter WM. The order of passages in the English version follows the edition of Peter Gast, Ernst Horneffer and August Horneffer of 1901.

"aims" at nothing and "achieves" nothing.⁵⁶ Secondly, nihilism brings about the realization of the fictitious character of such philosophical categories as unity, totality, identity, systematization, the "organizational form" of all events, all of which are based on the idea of some kind of supreme form of domination and administration. This is shown in the fictitious character in which man attempts to justify himself through a larger, divine whole, of whom he sees himself as a mode, on the basis not of knowledge but of faith. In other words, the philosophical justification of man rests on grounds of belief in the truth of the suprasensible world set by Platonic philosophy and re-enforced by Christian theology: "At bottom, man has lost faith in his own value when no infinitely valuable whole works through him; *i.e.*, he conceived such a whole in order to be able to believe in his own value."⁵⁷ Thirdly, nihilism expresses the deception caused by the failure of the unique metaphysical justification of man, whose groundlessness has been subject to successive enquiries and strong criticism. The exposure of the falsity of such a conception brings about a generalized suspicion regarding the possibility of any justification. Nihilism "includes disbelief in any metaphysical world and forbids itself any belief in a *true* world."⁵⁸ In these three determinations of nihilism

⁵⁶ "Nihilism as a psychological state will have to be reached *first*, when we have sought a "meaning" in all events that is not there: so the seeker eventually becomes discouraged. Nihilism then, is the recognition of the long *waste* of strength, the agony of the "in vain," "insecurity, the lack of any opportunity to recover the and to regain composure – being ashamed in front of oneself, as if one had *deceived* oneself too long. This meaning could have been: the "fulfillment" of some highest ethical canon in all events, the moral world order; or the growth of love and harmony in the intercourse of beings; or the gradual approximation of a state of universal happiness; or even the development toward a stage of universal annihilation – any goal at least constitutes some meaning. What all these notions have in common is that something is to be achieved through the process – and now one realizes that becoming aims at nothing and achieves nothing. Thus disappointment regarding an alleged aim of becoming as a cause of nihilism: whether regarding a specific aim or, universalized, the realization that all previous hypotheses about aims that concern the whole "evaluation" are inadequate (man non longer the collaborator, let alone the center, of becoming.)" WM §12.

⁵⁷ WM §12. See also §1 "Skepticism regarding morality is what is decisive. The end of the moral interpretation of the world, which no longer has any sanction after it has tried to escape into some beyond, leads to nihilism. "Everything lacks meaning" (the untenability of one interpretation of the world, upon which a tremendous amount of energy has been lavished, awakens the suspicion that *all* interpretation of the world is false." WM §1.

⁵⁸ "The feeling of valuelessness was reached with the realization that the overall character of existence may not be interpreted by means of the concept of "aim," the concept of "unity," or the concept of "truth." Existence has no goal and no end; any comprehensive unity in the plurality of events is lacking: the character of existence is not "true," is *false*. One simply lacks any reason for convincing oneself that there is a *true* world. Briefly, the categories of "aim," "unity," "being," which we used to project some value into the world – we pull *out* again; so the world looks *valueless*. "And Nietzsche concludes: "The faith in the categories of reason is the cause of nihilism. We have measured the value of reason according to categories that *refer to a purely fictitious world*. Final conclusion: All the values by means of which we have tried so far to render the world estimable for

Heidegger sees Nietzsche working out a historical description of nihilism: the fundamental condition of the possibility of nihilism, the condition of its actual beginning, and the necessary fulfillment of its essence.⁵⁹

Nietzsche also warns that nihilism cannot be opposed, eluded, or dealt with by philosophers, but only lived-through, as a *self-narcotization*, during which it is worn away in the process of decline,⁶⁰ with all its forms of self-deception, decadence, cynicism, *adiaphora* or indifference,⁶¹ which may be also taken as symptoms of the power of renewal.

Perhaps most important of all is the linguistic dimension of nihilism since it points towards the terrifying possibility of meaninglessness. The overwhelming skepticism, itself a result of the failure of the unique metaphysical justification of this world through the other world, may generate mistrust in any form of meaningfulness.⁶² That is why the most urgent task for all new philosophizing is to overcome the lack of meaning brought about by nihilism:⁶³ an end which is the condition of possibility for a new beginning.

Henceforth, nihilism retains a certain ambiguity. On the one hand, it is a devaluation⁶⁴ of those metaphysical values which have been built solely with the purpose of providing man with a secure familiarity within his world. As such, it is characterized by the impossibility of accounting for Being as becoming through the

ourselves and which then proved inapplicable and therefore devalued the world – all these values are, psychologically considered, the results of certain perspectives of utility, designed to maintain and increase human constructs of domination – and they have been falsely projected into the essence of things. What we find here is still the hyperbolic naiveté of man: positing himself as the meaning and the measure of the value of things." WM §12.

⁵⁹ M. Heidegger, *Nietzsche*, vol. IV. Ed. D. F. Krell (San Francisco: Harper, 1982), p. 45.

⁶⁰ WM §29.

⁶¹ WM §435 (1888). In a like manner in *Twilight of the Idols*, Nietzsche speaks of the decadence of the Greek philosophy which the Greek thinkers were deceived into thinking that they could elude or escape by opposing it. GD, I, 11, p. 44.

⁶² "Extreme positions are not succeeded by moderate ones but by extreme positions of the opposite kind. Thus belief in the absolute immorality of nature, in aim- and meaninglessness, is psychologically necessary affect once the belief in God and essentially moral order becomes untenable. Nihilism appears at that point, not that the displeasure at existence has become greater than before but because one has come to mistrust any "meaning" in suffering, indeed in existence. One interpretation has collapsed; but because it was considered *the* interpretation it now seems as if there were no meaning in all existence, as if everything were in vain." WM §55.

⁶³ "The deeper one looks, the more our valuations disappear – meaninglessness approaches! We have created the world that possesses values! Knowing this, we know, too, that reverence for truth is already the consequence of an illusion – and that one should value more than truth the force that forms, simplifies, shapes, invents." WM §602. Cf. also: "The entire idealism of mankind hitherto is on the point of changing suddenly into nihilism – into the belief in absolute worthlessness, i.e., meaninglessness." WM §617.

⁶⁴ "What does nihilism mean? That the highest values devalue themselves. The aim is lacking; 'why' finds no answer." WM §2.

imposition of meaning, an imposition founded in an understanding of Being as supreme deity or absolute ground, which is proper to the onto-theological tradition, in which man justified his own being by resorting to the superior, comprehensive whole. Yet, historically speaking, for Nietzsche, nihilism is a “normal condition” since, as an end, it indicates that the present goals have become obsolete, which implies that something new is emerging.⁶⁵ In this sense, as an end, nihilism is essentially “ambiguous”: whereas *passive* nihilism expresses the decline and recession of the power of spirit, there is also *active* nihilism, which signals an increased power of spirit.⁶⁶ Seen in this light, as a factor which precedes and announces a totally new revaluation, active nihilism is, in Nietzsche’s terms, “ecstatic nihilism,”⁶⁷ an “ideal of supreme powerfulness,”⁶⁸ or a “divine way of thinking.”⁶⁹ In fact, it is perhaps, as Heidegger notes, that nihilism constantly accompanies the history of Being.⁷⁰ It is only when man dares confront himself anew with existence but also to explore the grounds of his means of enquiry and to confront himself, perhaps, even with the condition of the impossibility of knowledge, that man can be said to have transgressed the limits of human thinking based on absolute truth and to have reached a state of divine knowledge, delivered both from the lapsed ideal and from its erring tradition.⁷¹

Nietzsche’s sharp critique of metaphysics⁷² is epitomized in the chapter entitled “How the True World Finally Became a Fable” from the *Twilight of the Idols*. Nietzsche’s is a brief but penetrating overview of the unfolding of Western philosophy as six versions of interpretation of Being beginning in Plato. During a

⁶⁵ WM §23.

⁶⁶ WM §22. With respect to the positive evaluation of nihilism, see especially Heidegger’s section “Nihilism as History”, in *Nietzsche*, IV, pp. 52–56. Here Heidegger points at the “essential fullness of nihilism” as it appears in its various forms: in its ambiguous early forms (pessimism), as incomplete nihilism, as extreme nihilism, as active and passive nihilism, as ecstatic-classical nihilism, and also underlines the complex questions raised by the possibility that one or all may come forth and dominate. *Ibid.*, pp. 56–ff.

⁶⁷ “A pessimistic teaching and a way of thinking, an ecstatic nihilism, can under certain circumstances be indispensable precisely to the philosopher – as a mighty pressure and hammer with which he breaks and removes degenerate and decaying races to make way for a new order of life, or to implant into that which is degenerate and desires to die a longing for the end.” WM §1055.

⁶⁸ “Nihilism” an ideal of the highest degree of powerfulness, of the spirit, the over-richest life – partly destructive, partly ironic.” WM §14.

⁶⁹ “... nihilism, as the denial of a truthful world, of being, might be a divine way of thinking.” WM §15.

⁷⁰ Cf. M Heidegger, *Nietzsche*, IV, Part Two. “Nihilism and the History of Being”

⁷¹ Hereafter GM. II, xxiv.

⁷² The English translation renders this as “How the Real World Has at Last Become a Myth” but we have preferred the other version which keeps closer to Nietzsche. For similar reasons, we have used “true world” for “*wahre Welt*” instead of the English version of “real world.” Cf. GD, pp. 50–51. Heidegger makes an interesting and detailed analysis of it. Cf. M. Heidegger, *Nietzsche*, I, §24. “Nietzsche’s Overturning of Platonism,” pp. 200–210.

first stage, Being is seen as approachable from a human perspective, only by the wise, the virtuous, the pious, for such a man, Being is, that is, man is Being. Platonism is still the possibility of grasping the idea as it surfaces in the thingness of things. A second stage is that of the emergence of Christianity, in which the world is *promised* to the wise, the virtuous, the pious. Being is no longer at hand, but projected into a future, realm or time, to be fulfilled. A third stage is that of the Kantian imperative, in which Being is unattainable, undemonstrable, a duty or an obligation, out of reach. A fourth stage is that of positivism, in which Being is not only unreachable but also unknowable. The fifth stage is that of the emergence of the clear idea of Being as a superfluous idea, to be abolished. Finally, the last stage is that in which not only Being, but also its appearance, are rejected and nothing is left except a new beginning.⁷³ This review of the development of Being from the supersensuous to a world deprived of significance is Nietzsche's manner of describing the end of philosophy in nihilism, whose positive dimension lies in the necessity that it induces for a new point of departure in thinking.

Nietzsche's critique of metaphysics is directed in the first place against the belief in "Reason" which places the possibility of knowledge on a fictitious basis. Founded on "Reason", philosophy or rather metaphysics, fails to deal with Being as becoming: "What is, does not *become*; what becomes *is* not." Nietzsche complains of the "Egyptianism" of philosophy, *i.e.* of the dehistoricized manner in which philosophers account for the actual world.⁷⁴ Instead of facing existence, the

⁷³ "The true world, attainable to the wise, the pious, the virtuous man – he dwells in it, *he is it*. (Oldest form of the idea, relatively sensible, simple, convincing.) Transcriptions of the proposition 'I, Plato, *am* the truth.' "

"The true world, unattainable for the moment, but promised to the wise, the pious, the virtuous man ('to sinner the sinner who repents'). (Progress of the idea: it grows more refined, more enticing, more comprehensible – it becomes a woman, it becomes Christian...)"

"The true world, unattainable, undemonstrable, cannot be promised, but even when merely thought of a consolation, a duty, an imperative. (Fundamentally the same old sun, but shining through mist and skepticism; the idea grown sublime, pale, northerly, Kšnisbergian.)"

"The true world – unattainable? Unattained at any rate. And if unattained, also *unknown*. Consequently also no consolation, no redemption, no duty: how could we have a duty to something unknown? (The grey of dawn. First yawnings of reason. Cockcrow of positivism.)"

"The 'true world' – an idea no longer of any use, not even a duty any longer – an idea grown useless, superfluous, consequently a refuted idea: let us abolish it! (broad daylight; breakfast; return of cheerfulness and *bon sens*; Plato blushes for shame; all free spirits run riot)."

"We have abolished the true world: what world is left? the apparent world perhaps? ... But no! *with the true world we have also abolished the apparent world!* (Mid-day; moment of the shortest shadow; and of the longest error; zenith of mankind; INCIPIT ZARATHUSTRA.)" *Ibid.*, p. 51.

⁷⁴ "You ask me about the idiosyncrasies of philosophers?... There is their lack of historical sense, their hatred even of the idea of becoming, their Egyptianism. They think they are doing a thing *honour* when they dehistoricize it, *sub specie aeterni* – when they make a mummy of it. All that philosophers handled for millennia has been conceptual mummies; nothing actual has escaped from

Minotaur in the labyrinth,⁷⁵ philosophy searches for stability, security and comfort,⁷⁶ its values are a result of habit implanted by moral interpretations⁷⁷ or projected for utility purposes, and its categories are based on the ground of a Being which is an empty fiction.

Moreover, since the grounds of philosophical truth have never been scrutinized, properly interrogated, the scientific character of a philosophy whose truth is ultimately grounded in a suprasensuous, inaccessible world becomes questionable, and so is the scientific character of the sciences, which is tributary of a "metaphysical faith."⁷⁸ To the scientificity of a philosophy based on Reason, which supports duration and unity, Nietzsche opposes the evidence of change and plurality. He claims that philosophy frames the sense evidence into *a priori* concepts based on a Being whose meaning is that of "empty fiction," while all the time ignoring the sensorial dimension involved in the metaphysical categories.⁷⁹ On the other hand, the actual world cannot be understood any better by starting from the theological concept of Being as an ultimate, empty ground, namely, the philosophical concept of God.⁸⁰ Thus, given its anchoring in fictitious conceptuality, the scientificity of philosophy itself is placed into doubt.⁸¹

their hands alive. ... Death, change age, as well as procreation and growth are for them objections – refutations even. What is, does not *become*; what becomes *is not*..." GD, III, 1, p. 45.

⁷⁵ GM, III, xxiv, p. 287.

⁷⁶ Commenting on how man is about to find "lost for a while" now that he is about to be confronted with the failure of a metaphysics influenced by Christianity, Nietzsche notes several attempts to deal with this crisis by trying to make sense by holding on to the traditional metaphysical interpretations: "one attempts a kind of this worldly solution, but in the same sense – that of the eventual triumph of truth, love, and justice (socialism: 'equality of the person'); (...) one tries to hold on even to the 'beyond' – even if only as some antilogical 'x' – but one immediately interprets it in such a way that some sort of old-fashioned metaphysical comfort can be derived from it." WM, §30 See also Nietzsche's critique of Kant's noumenal character of things as well as his warning regarding the hallowed philosophers' myth of a "pure, will-less, painless, timeless knower" as well as regarding "the tentacles of such contradictory notions as 'pure reason,' 'absolute knowledge,' 'absolute intelligence' ", GM, III, xii.

⁷⁷ "Now we discover in ourselves needs implanted by centuries of moral interpretation – needs that now appear to us as needs of untruth; on the other hand, the value for which we endure life seems to hinge on these needs. This antagonism – *not* to esteem what we know, and not to be *allowed* any longer to esteem the lies we should like to tell ourselves – results in a process of dissolution." WM §5.

⁷⁸ GM, III, xxiv, p. 288; 289.

⁷⁹ "We have no categories at all to permit us to distinguish a 'world in itself' from a 'world of appearance.' All our categories of reason are sensual in origin: derived from the empirical world." WM §488.

⁸⁰ "The other idiosyncrasy of philosophers is no less perilous; it consists in mistaking the last for the first. They put that which comes at the end – unfortunately! for it ought not to come at all! – the 'highest concepts', that is to say the most general, the emptiest concepts, the last fumes of the evaporating reality, at the beginning *as* beginnings. (...) All supreme values are of first rank, all supreme concepts – that which is, the unconditioned, the good, the true, the perfect – all that cannot

It is along these lines that Nietzsche examines the grounds of metaphysics: the problematic derivation of the conditioned from the unconditioned,⁸² the character of categories, which he regards as reassuring fictions,⁸³ the metaphysical emphasis on unity, which to him is a semblance of unity,⁸⁴ as well as the emphasis on aim, totality, identity, systematicity placed in doubt.⁸⁵ Perhaps the most significant of all, in causality he sees an example of how man cannot account for what-is, except by resorting to intentionality, to a teleological system which he imposes on what-is.⁸⁶

The question of the grounding of metaphysics is above all the question of the grounding of truth. As we have seen, Nietzsche thinks that metaphysical truth came under suspicion together with the constant and steady decline of the Platonic supersensuous, so called true world, which served as a justification for the real world.⁸⁷ The latter, as a consequence of this polarity, came to be understood as a world of appearances, not only by the ancient but also, following the interaction with Christian theology, by the modern thinkers. Criticism of the presuppositions of the true world also cast a suspicion on philosophical justification and truthfulness.⁸⁸

have become, *must* therefore have a *causa sui*. But neither can these concepts be incommensurate with one another, be incompatible with one another. ... Thus they acquired their stupendous concept 'God'.... The last, thinnest, emptiest is placed as the first, as cause in itself, as *ens realissimum*." GD, III, 4, p. 47. See also GM, III, xxiv.

⁸¹ "The rest is abortion and not-yet science: which is to say metaphysics, theology, psychology, epistemology. Or science formulac, sign-systems: such as logic and that applied logic, mathematics. In these reality does not appear at all, not even as a problem; just as little does the question what value a system of conventional signs such as constitutes logic can possibly possess." GD, III, 2; 3, p. 46.

⁸² "Senselessness of all metaphysics as the derivation of the conditioned from the unconditioned. It is the nature of thinking that it thinks of and invents the unconditioned as an adjunct to the conditioned; just as it thought and invented the 'ego' as an adjunct to the multiplicity of its processes; it measures the world according to magnitudes posited by itself - such fundamental fictions as 'the unconditional,' 'ends and means,' 'things,' 'substances,' logical laws, numbers and forms. There would be nothing that could be called knowledge if thought did not first re-form the world in this way into 'things,' into what is self-identical. Only because there is thought is the re untruth." WM §574.

⁸³ "The inventive force that invented the categories labored in the service of our needs, namely of our need for security, for quick understanding on the basis of signs and sounds, for means of abbreviation: - 'substance,' 'subject,' 'object,' 'being,' 'becoming' have nothing to do with metaphysical truth." WM §513.

⁸⁴ "Everything that enters consciousness as 'unity' is already tremendously complex: we always have only a semblance of unity..." WM §489.

⁸⁵ WM §12.

⁸⁶ "That which gives extraordinary firmness to our belief in causality is not the habit of seeing one occurrence following another but our inability to interpret events otherwise than as events caused by intentions." WM §550. See also large section on causality in Nietzsche's notes between 1885-1888 in WM §545-554; Cf. also GM, II, xii, 209.

⁸⁷ Regarding the distinction between the two worlds, see WM §568; 571; 579; 586 A, C. Also: §12, 141, 583.

⁸⁸ WM §141.

In this sense, Nietzsche's main objection is that metaphysics has always sought and used truth, *i.e.*, absolute truth in order to provide stability and that to this purpose it resorted to a fictitious, tricking, interpretation of a world based on a misconstrued understanding of subjectivity.⁸⁹ Nietzsche rejects the metaphysical concept of subject, derived from the ego understood as substance, as unity, and as cause of will as faculty,⁹⁰ and insists that philosophy should see the subject in its multiplicity. Metaphysically-conceived subjectivity, according to him, is a mere mnemonic sign, it expresses a hyperbolic naiveté of man trying to make himself into the measure of all things: man finds in things only what he himself has imported into them.⁹¹ Such a conception of truth, as a measure that a unitary subject imposes upon things, fails to grasp the perspectival nature of truth: " 'Truth' is therefore not something there, that might be found or discovered – but something that must be created and that gives a name to a process, or rather to a will to overcome that has in itself no end – introducing truth, as a *processus in infinitum*, an active determining – not a becoming-conscious of something that is in itself firm and determinate. It is a word for the 'will to power' ".⁹²

The question of truth is further connected with that of subjective knowledge. Nietzsche's argument is that thinking measures the world by the measures, *i.e.*, fictions, worked out by itself, such as ego, the conditioned, things, substances, etc., everything is schematized through and through.⁹³ Indirectly, the manner in which Nietzsche conceives of the dependence of knowledge on fictions and on the coherence that they may build between what-is and the intellect shows the peculiar linguistic character of knowledge, which thus comes to be understood as a manner

⁸⁹ "Man seeks 'the truth': a world which is not self-contradictory, not deceptive, does not change, a *true* world – a world in which one does not suffer; contradiction, deception, change – causes of suffering! He does not doubt that a world as it ought to be exists; he would like to seek out the road to it (...) *In summa*: the world as it ought to be exists; this world, in which we live, is an error – this world of ours ought not to exist. (...) Will to 'truth' at this stage is essentially an art of interpretation: which at least requires the power to interpret." WM §585.

⁹⁰ "Our bad habit of taking a mnemonic, an abbreviative formula, to be an entity, finally as a cause, *e.g.*, to say of lightning that 'it flashes.' or the little word 'I.' To make a kind of perspective in seeing the cause of seeing: that was what happened in the invention of the 'subject,' the 'I.' " WM §548 Cf. also 12. "The logical-metaphysical postulates, the belief in substance, accident, attribute, etc., derive their convincing force from our habit of regarding all our deeds as consequences of our will – so that the ego, as substance, does not vanish in the multiplicity of change. But there is no such thing as will." WM §488; See also: "The assumption of one subject is perhaps unnecessary; perhaps it is just as permissible to assume a multiplicity of subjects, whose interaction and struggle is the basis of our thought and our conscious in general? A kind of aristocracy of 'cells' used to ruling jointly and understanding how to command?" and he goes on speaking of "The subject as multiplicity", and of "The continual transitoriness and fleetingness of the subject. 'Mortal soul'." WM §490.

⁹¹ WM §606.

⁹² WM §552.

⁹³ WM §477.

of interpretation.⁹⁴ Nietzsche emphasizes the fact that this interpretive knowledge thus becomes "knowledge" or an infinite referring back, in which there is no definitive arrest.⁹⁵ By "knowledge" as *regressus in infinitum*, Nietzsche means that there is no absolute point of truth or, in other words, no stable origin or firm or definitive perspective point. Moreover, each arrest or encountering of a so-called *prima causa* in the course of this movement is, in his view, temporary and indicative rather of the laziness or the fatigue of the epoch. In fact, Nietzsche argues, it is the limitless number of philosophical interpretations that make up the strength of the world and confers it its disturbing, mysterious character.⁹⁶ Knowledge of the world thus comes to be understood as perspectival knowledge, whose origin lies in us,⁹⁷ more exactly, in our affects that interpret the world.

The question of metaphysics is linked in a peculiar way to morality in Nietzsche.⁹⁸ For him, moral evaluation is an exegesis or a way of interpreting the world, since there are no moral phenomena, but only moral interpretations, which are signs or symptoms.⁹⁹ Nietzsche understands morality metaphysically, as a means of knowing, as a scheme of interpretation through which man can endure himself¹⁰⁰ and is as such indissolubly connected with the meaning of the true world as supersensible, advanced by classical philosophy and Christian theology. Nietzsche claims that in this manner, by situating the truth in the other realm, happiness in this world became suspect, and man has come to conceal reality from himself. In this Nietzsche sees a lack of philological understanding.¹⁰¹

As a response to nihilism, Nietzsche's suggests a revaluation of all values, in the acknowledgment of the plurality of truth, of the plural nature of subjectivity, and of the plurality of philosophical perspectives as as many interpretations. Thus, he argues that, in order to cope with the nihilism brought about by the degradation of metaphysics, a revaluation of values is necessary, which should be accomplished under the aegis of the will to power, governed by the eternal return of the same.¹⁰²

⁹⁴Cf. WM §481.

⁹⁵ " 'Knowledge' is a referring back: in its essence a *regressus in infinitum*. That which comes to a standstill (at a supposed *causa prima*, at some unconditioned, etc.) is laziness, weariness." WM §575.

⁹⁶ "No limit to the ways in which the world can be interpreted; every interpretation a symptom of growth or of decline. Inertia needs unity (monism); plurality of interpretations a sign of strength. Not to desire to deprive the world of its disturbing and enigmatic character!" WM §600.

⁹⁷ WM §15. This way of seeing things reminds Droysen's stress of the point of view for the understanding of history.

⁹⁸ Heidegger argues that Nietzsche uses the term morality in a loose manner, so that it comes to mean that which is opposite to life, also understood very broadly. In this sense, morality is not ethical, so to speak, but as we have said, metaphysical. Heidegger, "Nietzsche's 'Moral' Interpretation of Metaphysics," in *Nietzsche*, IV, p. 76

⁹⁹ WM §258.

¹⁰⁰ WM §270.

¹⁰¹ WM §453.

¹⁰² WM §1067.

By the will to power he does not understand the will for domination, but what grows out of itself and expands, what destroys and preserves, that is, what the Greeks understood by *physis*, namely Being which comes to pass. The whole tradition is to be questioned from the perspective of the eternal return of the same. A priority task of this decidedly anti-metaphysical view of the world¹⁰³ is the question of language. Metaphysics is replaced by interpretation, as a theory of eternal return.¹⁰⁴ Will to power is interpretation¹⁰⁵ whose aim is to introduce meaning, to the extent that this may be possible.¹⁰⁶

Nietzsche's own aim is that what-is may cease to be understood in terms of causality, based on the distinction between doer-deed, and that instead man may come to understand it in the light of will to power. Thus, man *is* to the extent he *interprets*, i.e., determines himself, critically and creatively, starting from Being as the latter is given in the linguistic interpretation already at hand: "All 'purposes,' 'aims,' 'meaning' are only modes of expression and metamorphoses of one will that is inherent in all events: the will to power. To have purposes, aims, intentions, *willing* in general, is the same thing as willing to be stronger, willing to grow – and, in addition, willing the means to this" – and Nietzsche adds: "The most universal and basic instinct in all doing and willing has for precisely this reason remained the least known and most hidden, because *in praxi* we always follow its commandments, because we are this commandment – (...) To appraise being itself! But this appraisal itself is still this being! – and if we say no, we still do what we *are*."¹⁰⁷

Nietzsche's devaluation of metaphysics is accompanied by his elaboration of the overman, who, by assuming the plurality of interpretative views, can overcome the Classical and Christian metaphysics. This man is an artist in the particular sense of the artist as discoverer and renderer of the novelty, to the extent he is a linguistic being.¹⁰⁸

¹⁰³ WM §1048.

¹⁰⁴ WM §462.

¹⁰⁵ WM §639.

¹⁰⁶ " 'Interpretation,' the introduction of meaning – not 'explanation' (in most cases a new interpretation over an old interpretation that has become incomprehensible, that is now itself only a sign). There are no facts, everything is in flux, incomprehensible elusive; what is relatively most enduring is – our opinions." WM §604; "The ascertaining of 'truth' and 'untruth,' the ascertaining of facts in general, is fundamentally different from creative positing, from forming, shaping, overcoming, willing, such as is of the essence of philosophy. To introduce meaning – this task still remains to be done, assuming that there is no meaning yet. Thus it is with sounds, but also with the fate of peoples: they are capable of the most different interpretations and direction toward different goals. On a yet higher level is *to posit a goal* and mold facts according to it; that is, active interpretation and not merely conceptual translation." WM §605.

¹⁰⁷ WM §675.

¹⁰⁸ "The individual is something quite new which creates new things, something absolute; all his acts are entirely his own." And Nietzsche adds: "(U)ltimately, the individual derives his values and acts from himself; because he has to interpret in a quite individual way even the words he has inherited. His interpretation of a formula is at least personal, even if he does not create a formula: as an interpreter he is still creative." WM §767.

On the whole, Nietzsche thinks that, by its grounding of the actual world in the suprasensible, fictitious world and by its implicit description of being in terms of non-being, as the inaccessible either Kantian noumenal or Christian otherworld, philosophy as metaphysics has failed its task. Man realizes this failure when he becomes aware of the meaninglessness of articulating the actual world in terms of another, "true" and secure world, of the human incapacity to look existence in the face; of the impossibility to dominate it, and of his vengeful attitude resulting from this impossibility. Under these circumstances, philosophy appears as a symptom of declining life, since it fails to affirm and account for the terrifying uncanniness of Being understood as life, in a broad sense, and instead is shown to have been working towards creating a deceiving stability, whose fictitious character, once it comes under scrutiny, proves to have more devastating consequences than the admission of the relativity of truths.



Hegel's position in relation to the death of metaphysics is important in several ways: First deserves to be mentioned Hegel's characterization of the crisis of philosophy as that which makes possible any new philosophizing, in the course of history. In fact, it is in the fundamental awareness of the fracture between human understanding and things, that Hegel sees the condition of possibility of philosophizing itself. Another name for this scission between human understanding and what-is is meaninglessness.

Equally significant is Hegel's consideration of tradition as a reworking of the Kantian *a priori* condition of possibility of knowledge in historical terms. Yet, in discussing the history of philosophy as a condition of possibility for contemporary thought, Hegel specifically refers to "rational awareness" but does not take into consideration any kind of non-specialized thinking that falls outside philosophical systems, that is, the facticity of human life. This kind of prior knowledge that makes it possible for the human being to relate and deal with what surrounds it, however does not extend, in Hegel, beyond the rational philosophical system to comprehend the facticity of human life.

Hegel's insistence that it is the whole of the philosophical tradition which is at stake and called into question anew in each philosophical system also deserves to be mentioned. Hegel is not concerned with a system in the sense of a network of philosophical gatherings, neither is he interested in seizing the "particularity" of each system. Rather the whole of philosophy and through it, the Idea, is manifest in each philosophical system and guarantees the authenticity of its knowledge. Thus the peculiarity of philosophical knowledge resides in the specific relation between the whole of philosophy and each of its parts: on the one hand, each system is itself a whole or a moment, part of the larger whole of Being in which the different

philosophical views are held together; on the other hand, since each system is a philosophizing one, the Idea as a whole is active in each and makes each system a whole. What keeps together the Idea and the diversity of the philosophical systems is the unique absolute truth, which is at work in each system, conferring it its scientificity.

On the other hand, one cannot overlook the fact that, although he considers the necessity of the prior philosophies, yet Hegel is not prepared to include in this "historical dimension" those aspects that characterize the facticity of human life. This is also evident in the emphasis upon the latest "rational self-awareness" which is a result of the previous philosophical systems. Hegel's attempt to work out a logical development of history, in order to grant philosophy a particular type of scientificity and turn it into absolute science, worthy of the Idea is also questionable. To this one may add the idea of systematic progress towards absolute knowledge that is achieved in the historical unfolding of the various philosophical systems. Finally, his eventually adopting the speculative method of dialectic as a means to circumvent the manifoldness of philosophical views, although in his early years he had been otherwise inclined, made his systematic advance stop half way.

From what has been said so far, it appears that Hegel thinks of the relation of the latest philosophers to tradition as being characterized by a double dimension of differentiation and identity: insofar as they belong to the previous generations, as different thought posited development of idea, tradition is difference; yet, insofar as it provides a fore-knowledge that enables recognition of the idea in its historical forms, and to the extent that it constitutes the necessary ground for further modifications, it belongs to and is identical with the latest generation of thinkers, being their own and part of their own becoming. Philosopher and philosophical tradition are kept together in what they have different and identical by a certain sameness, which is, as Hegel remarks, the truth of philosophy, that which makes different philosophical systems be nevertheless philosophy.

Hegel's view on philosophy can be summed up as follows: Any philosophy has the peculiarity of (i) bringing into question the whole prior philosophical tradition and (ii) together with it, the grounding presuppositions of the questioner himself. With respect to the former, the interrogation of the whole tradition is understood and legitimized: (a) as a necessary ground or point of departure to be re-elaborated anew by the latest philosophers; (b) as a manifoldness of different views or systems that are each one a whole identical to itself, different from and together with the other; (c) as a unitary manifoldness of views that share in the truth of Being; (d) the main concern of philosophy – in its varied forms – is to enquire into the truth of Being, what he calls the absolute Idea, is that which holds together in their sameness the different philosophical systems; (e) the articulation of the part-whole relation is structured upon a history logically understood as differentiation but also as annihilation and sublimation. Negativity is seen in its

positive dimension, as something to be posed in order to be overcome. Along these lines it is worthwhile noting Hegel's suggestion that Being is an obscure cave, to be explored, and that truth is something to be brought out of concealment through the philosophical activity.

As far as Schelling is concerned, if theological implications are left aside, Schelling too has a number of significant contributions to the understanding and overcoming of metaphysics. His elaboration of the positive philosophy was meant to lay the foundations for rationalist philosophy on a pre-conceptual, "existential," level. He set into question the philosophical tradition as a whole and made efforts to show that metaphysics, as first philosophy, was to take an interest in what held together these traditions in their identities and differences. In addition, he showed in detail how metaphysics concerned itself with the relation between Being and beings, and how, in this relation, the question of Being was to be thought together with, or rather only as, Nonbeing. Finally, highly influential seems to have been, especially on Heidegger, his claim that metaphysics should deem worthy of study the manner in which Nonbeing may be articulated out of the stillness of Being.

As to Nietzsche, his identification of the nature of the crisis in Western philosophy is as important as his objections against the grounding of metaphysics in an inaccessible world and also against the idea of a metaphysics of stability, whose aim is that of providing comfort and preventing man from facing the strangeness or the uncanniness of his surrounding world. This deprives man from the most decisive experience, namely that of daring to face existence, to explore the grounds of his means of enquiry, and, eventually, to confront himself with the implications of the possibility of knowledge.

Seen in the light of the relation between Being and beings, Nietzsche's revaluation appears as an attempt to formulate the conditions of possibility of this relation as the will to power in its linguistic form, as interpretation. The nature of interpretation as affirmation makes will to power preserving but also different, and accounts for the variety of truths depending on interpretation. This involves a perspectival understanding of truth.

On the other hand, Nietzsche's preservation of the idea of value implies something which is added rather than proper to what-is. The idea of revaluation also presupposes a metaphysics, in that, by reversing the values, looking through the other end of the telescope, the system continues to be justified by some kind of stability, which is only reversed. Equally doubtful is his reversal of man into overman, which conveys a radical form of subjectivity. Finally, in making truth dependent on interpretation, Nietzsche disregards the temporary coherence and stability of each world of meaning historically determined and adopts a radical stand that may eventually lead to meaninglessness.

Like in the case of Hegel and Schelling, Nietzsche's critique is an illustration of the manner in which the fracture between man and what-is can emerge, of the

manner in which things can be said to recede in the foreground and draw the attention to their strangeness, pointing at Nonbeing, which all of a sudden emerges to the fore in this break of meaning, reminding that things may be – make sense – but not necessarily so – and that it is wondrous how and that they do at all, that there is being rather than nothing.

As can be seen in all three authors, the question of metaphysics is first a question of its possibility. This involves an interrogation of its grounding or lack of grounding posited in terms of discontinuous continuity, in the holding together of identity and difference. Equally important, in this respect, is the indirectly formulated question of what makes possible this holding together in the first place, namely the question of linguisticity. This surfaces, in part, in the interest for what we may call a pre-conceptual area, even when this concern is marked by the prevailing of reason, as in Hegel's already existing conceptual tradition, or as in Schelling's positive philosophy based on the absolute existent, or, more obviously, in Nietzsche's understanding of metaphysics as interpretation. Above all, the prevailing of linguisticity in metaphysics resonates in the suspicion that metaphysical conceptions may be struck by intelligibility; a symptom of this menace can be noted each time a dissonance appears in the metaphysical views of man and world.

In the light of the aforesaid, we could say that, in the nineteenth century, the question of the death of metaphysics can be posited in three ways: (i) the death of metaphysics as a fracture or break with the previous traditions; in this case, the conception ceases to be regarded as a viable accounting of man and his surrounding and the need appears for a somewhat different view, a view that, nevertheless, preserves considerable similarity with its antecedent; (ii) the death of metaphysics as a converging together of previous traditions in a knot, or nonbeing, which may bring forth a totally novel world of meaning, in which and through which a novel understanding of man and his surrounding comes forward; (iii) the death of metaphysics as an outcome of the more general eventuality of the loss of all intelligibility; unlike (i), this involves the fact that language, in general, not only a certain scientific conception, may cease to reflect the relation between man and things. In all three aspects the prevailing of the linguistic problem appears in its urgency, expressed mostly in negative terms, as the fear, shared by the three authors, at the eventuality that philosophy might sink into meaninglessness, a lapse related to the more general eventuality that language itself, in a broad sense, might cease to hold together man and world. Yet, it will take some time before this alternative comes to be formulated in its radical way, namely as the impossibility of holding together of identity and difference, for even Nietzsche, the more pessimistic of the three, still regards will to power as the manifold one holding together identity and difference.

SEMANTIC AND SYNTACTIC SIMILITUDE IN THE WORKS OF KANDINSKY AND SCHÖNBERG

MAGDALENA DRAGU

The connections between arts are among the subjects tackled by many philosophers and art theoreticians and even the Ancients tried to settle the differences and similitudes between various forms of art. The studies of the Pythagoreans on the theory of numbers, their attempt to translate into a mathematical language the principles of painting, sculpture and music have been used in more recent studies that try to establish geometric and rhythmic rapport between various arts.¹ Arts classification with respect to their way of manifestation and support material, on the one hand, in succession (music) and simultaneous arts (painting, architecture) and, on the other hand, in arts dependent on a support (painting) and independent of a support (music and literature) is one of the methods of approaching this matter.

In this article we are interested in studying comparatively the relationship between the works of Schönberg and Kandinsky at a semantic level (concerning the concepts), where their compositions interfere, trying also a syntactic analysis (concerning the technique) of their works.

This approach belongs to the more extended principle of intermediality, which includes the study of literature in its relationship with the other arts. The two ways of analysis (semantic and syntactic levels) have not aroused the interest of the researchers to the same extent. The majority of works on this topic were interested to a larger degree in the thematic analysis, while less attention was paid to the formal analysis (syntactic level).

A thematic analysis of music and painting is more difficult considering music as a non-semantic form of language. The lack of semanticism in music is illustrated mainly by Bach's compositions, while later developments in music led to a semantic music, especially with the Romantic composers that cultivated programme music. So the music considered once a-thematic² has now a referent especially through Schönberg compositions.

¹ Reference to Matila Ghyka's *Eseu asupra ritmului*, Editura Tehnică, București, 1983.

² Cesare Brandi discusses the a-semanticism of music in his work *Teoria generale della critica*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1978.

As far as painting is concerned, the theme is obvious in figurative painting, but once non-figurative painting – whose initiator is Kandinsky – developed at the beginning of the twentieth century, the definite possibility of defining the referent lessens. The actual problem is that the concrete referent is replaced by an abstract one, which can be a state of mind, an emotion. The same type of referent is found also in expressionist music.

Thematic analysis follows the circulation of concepts from painting into music or *vice versa*. It is important to remember that literature and painting generated cultural trends and music rallied to them only later. Thus musical Classicism and Romanticism manifested after these trends flourished in literature. So it is natural that the semantic transfer should go from literature and painting towards music.

Still German Expressionism that manifested itself at the beginning of the 20th century involved all the arts simultaneously. The synchronization of all arts was possible since the cultural crisis enveloped the whole society of that time. The main interest of the Expressionists was to render human subconscious and the inner contradictions of the artist.

Thus the synchronization of music and painting in this period by transferring concepts is illustrated by many examples, the period making the concept *Zeitgeist* a reality. The premise that we start from is that the taking over of concepts triggers a similitude at the level of the techniques used to illustrate these concepts. Artists needed to create a new system completely different from what had been done before. These new “languages” that emerge with Expressionism represent its essence and they manifested under the shape of atonality in music and non-figurative painting.

The transfer of techniques was oriented mainly from painting into music.³ Still it was not a conscious transfer, but it appeared because music and painting have an essential common basis. Still the creative act does not presuppose a confinement to some common means of expression, since both music and painting have their own techniques. The *post factum* discovery of some common techniques to both arts – which are not very numerous – lead to the perception of artistic experience as “a synthesis of perception which responds to various levels.”⁴

After clarifying the two terms, “semantic” and “syntactic” similarities in painting and in music, the semantic content of Expressionism will be analysed, focusing on Kandinsky’ and Schönberg’s theoretical works.

After this we will proceed to analyse similar concepts in the works of Kandinsky and Schönberg (the infinite variation, pan-tonality, tension, dynamic

³ Sheldon Cheney presents the Expressionist painting techniques in *Expressionism in Art*, Chapters 6,7,8,9, Ed. Liveright, New York, 1964.

⁴ Hugh Honour and John Fleming, *A World History of Art*, Lawrence King, London, 1999.

symmetry). The next part of the discussion will deal with the technique of counterpoint, common to both Schönberg's musical compositions and Kandinsky's paintings. At the end we will analyse the esthetic notion of rhythm which makes possible this analysis at the level of the techniques.

Kandinsky is the main representative of Expressionism, the current that appeared in Germany and manifested between 1910–1922. The trend was generated by the deep social and political changes that affected Western Europe at that time. The manifesto of Expressionism was the almanac *Der Blaue Reiter* published in 1911. Wassily Kandinsky and Franz Mark were the editors and promoters of the almanac that contained articles by Klee, August Macke, Alfred Kubin, Th. Munter, Robert Delaunay, Arnold Schönberg.

The manifesto of the trend was read by Kandinsky at the first exhibition of the Expressionists and it explicitly presented the essence of their endeavor: "We don't want to propagate a specific and unique form of art. On the contrary we want to demonstrate by the vastness of forms that the inner force of the artist may be shaped in various forms."⁵ So the Expressionist paintings present hallucinatory images that come from the subconscious. They destroy the "traditional notion of beauty"⁶ in order to express the ego of the artist more accurately. Kandinsky's theoretical works present the main concepts of the Expressionist paintings, one of his most important papers being *The Problem of Form*.⁷ Here he states that "the inner spiritual form" is searching for the most appropriate external form, affirming thus the variety of the shapes that painting can acquire. Through abstract painting the painter may completely express his inner self, liberating himself from the constraints of the figurative painting that had manifested in the previous centuries.

Kandinsky resorts to a metaphorical language to sustain the necessity of changing old patterns that cannot render the vividness of the modern spirit. So he speaks about a symbolic *White Beam* opposed to a malefic *Black Hand* that hinders any form of progress. In Kandinsky's views the painter has to express his inner self in a new spiritual form. Most of the times this new form of expression will lead to misunderstandings between people because "the one that introduces a new pattern is attacked, considered to be a madman, and the value that he created is ridiculed and criticised", says Kandinsky.

He explains his outlook by discussing the concept of evolution that is "an inner growth and an exterior manifestation of the inner expression" and the need to "break barriers comes from the evolution". Kandinsky considers that the spirit which "coats" this new idea is the important aspect and not the external form that it chooses. Thus he does not support a particular form of expression, because this is

⁵ John Willet, *Expressionism*, New York, 1970.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*.

ephemeral and not absolute, “a necessary medium to the revelation” and its importance is limited to the power of “revealing the inner sound”. Kandinsky discusses the problem of form not only from a diachronic point of view but also from a synchronic one, considering that there may be several forms that express the “inner sound” of the artist, but they change in time.

Kandinsky thinks that free artistic means ensure that the message is heard. The next step of the artistic trajectory of Kandinsky is to transform the means of expression which have to transmit the inner energy in an exterior form. The painter calls this process “the representation of spiritual spheres.” His conception about the inner burning, that is seeking forms of expression, determines the large variety of materials and techniques that can lead to the revealing of the inner self.

The artist discusses also the relationship between figurative painting of the previous century and the abstract painting of the present. He considers that figurative painting has a conventional beauty that cannot determine spiritual experience. In abstract painting lines and dots are not important in themselves and they must be perceived as the result of an inner experience. They establish relationships between them, and these relationships can be harmonious or very dissonant, the painter saying metaphorically that they can organise in “subtle rhythms or dissonant sounds.” This new way of understanding the process of painting is not an isolated outlook in the era. The *Gestalt* psychology considered that form, colour, and dimensions have intrinsic meanings and they may reveal themselves directly, regardless the context.

While Kandinsky established the expressionist principles in painting, Arnold Schönberg is the one that discusses theoretically the principles of expressionist music in his book *Theory of Harmony* published in 1911. Apart from being a good theoretician, Kandinsky produces one of the most valuable works of the time, unlike Schönberg who couldn't reach the beauty of form that Alban Berg or Anton Webern attained.

Schönberg's innovation was to consider the series of twelve sounds of the chromatic scale as the material of the composition. All twelve sounds of the chromatic scale appear only once in a series. From this original series, melodic or harmonic series can emerge without repeating any of the sounds. The initial series is the basis of the musical work but it is not the equivalent of the theme that appeared in tonal music. The liberty of the composer lies in the choice of the initial series and its arrangement, since there is infinity of combinations that can appear in the original series. As Luigi Rognoni noticed, the series is divided in perfect sections; either two groups of six notes or three groups of four notes or, finally, four groups of three notes.

The switch from the tonal system – where the relation dominant-tonic ordered the musical material in a particular form based on solving the dissonances and continuously returning to the dominant – to the serial pattern – where all the

notes have the same weight – (in the pattern of serial music there is no returning to the dominant because this concept does not exist) freed the musical technique. Thus composition can develop horizontally and vertically, which was not possible in tonality.

The original series – which lies at the basis of every dodecaphonic work – can be used either in this original form or in a recurrent form (the notes from the last one to the first one). Apart from this there are also the inversed form (changing the direction of intervals) or the recurrent inversion. Every one of these four forms can be transposed onto the other eleven grades of the chromatic scale. The composer can combine all the forty-eight forms, using the principle of identity horizontally or vertically, simultaneously or successively. There is also the possibility of passing from one form of the series to another, at different speeds and rhythms on different voices, which increases the freedom of the musical phrase.⁸ Expressionism produces a synthesis of arts at the semantic level, and one of these concepts is the “infinite variation” found both in Schönberg’s music and Kandinsky’s paintings.

For Schönberg, the “infinite variation” comes from the possibility of combining musical series in many ways and few restrictions are to be found in the new way of composing. He discusses the notion of “infinite variation” which has to free the counterpoint, and thus he relinquishes repetitions that “transform him [the composer] into a copyist.”⁹ “Infinite variation” is a liberation of musical phrase, process that had started with Wagner and his highly chromatic music. Music before Wagner was homophone, with developments that resulted from mechanical repetitions and with a relative simplicity as far as harmony and rhythm are concerned. Wagner uses to a large extent the chromatic alterations but he includes them in the tonal system which he still obeys. Schönberg continues the directions that Wagner had experienced but he renounces tonality for expressiveness.

The concept of “infinite variation” appears in many works by Schönberg, mainly in *Variations for the Orchestra Op. 31*, composed in 1928, the first dodecaphonic work for the orchestra. The dodecaphonic technique was not refined enough at the moment of its conception and that is why large works could not be composed. So, at the beginning Schönberg composed only small works, such as the *Quartet number 3 Op. 30*, *The quartet for the Winds Op. 26*, *Serenade Op. 24*. After this initial period, in *Variations* Schönberg builds a more complex structure choosing the perpetual variation and not the symphony. Even the etymology of the word symphony, *syn* and *phonos*, suggests a way of composing that is structurally opposed to the infinite variation. Thus the symphony is a musical form connected to tonalism, while variations are specific for the dodecaphonic technique.

⁸ Luigi Rognoni, *Espressionismo e dodecafonia*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1954.

⁹ Arnold Schonberg, *Theory of Harmony*, University California Press, Berkely, 1978.

In the article *Problem of Form*, Kandinsky defines the techniques used in expressionist painting as “cold calculation, erratic brushes, mathematic constructions (obvious or hidden), silent or noisy drawing, minute finish, color that sings loudly or softly, pianissimo on strings; large, calm or gloomy fragmentary planes.” In his definition one can notice terms that belong to the field of painting (*brushes, drawing, colour, planes*) but he also uses musical terms (*silent or noisy drawing, colour that sings aloud, pianissimo on strings*). So he considers music to be a language that needs the abstract structuring of painting. Apart from discussing theoretically these aspects, Kandinsky uses musical techniques in his painting. The series of paintings called *Compositions* try to render musical expressivity, Magdalena Dobrowsky considering these paintings to be “musical metaphors.”¹⁰

The painting *Yellow-red-blue* (1925) illustrates the technique of infinite variation. Around the year when this painting was produced, Kandinsky was interested in using geometrical principles. The nuances in this painting come from three primary colours, red yellow and blue. From these three colours he obtains orange (from red and yellow), green (from yellow and blue) and violet (from red and blue). *Infinite variation* appears in this painting in two ways. On the one hand it comes from the diversified nuances of this painting, as luminosity and intensity gives the impression of infinite variation of colour. Yellow is used gradually, it appears elementary in center left and it goes to ochre round the square or in the left part of the painting. The other two elementary colours in the painting, red and blue, are treated in a similar way.

On the other hand, *infinite variation* is illustrated by the motion in this painting. Matila Ghyka¹¹ considered that “logarithmic spiral pulsates periodically” and that “every bend is the first semi period of a periodic bend.” If we admit that this curve stands for infinite motion, then the black spiral on the right side of the painting suggests *infinite variation*, but this time one of form and motion.

Matila Ghyka also considers that the circle symbolises “static variation, without pulsation, representing the cadence itself.”¹² Thus we can find in this painting a synthesis between mobile variation that tends to go to the infinite – suggested by the spiral – and the “static variation” of circles and semi-circles.

The same concept of *infinite variation* appears in the painting called *The First Abstract Watercolor*. This time forms vary because each shape in this painting is unique and does not resemble another one. The *infinite variation* of the forms is also increased by the correlation between frame and canvas, since, as Sheldon Cheney says,¹³ the frame plays a very important part in Expressionist painting. Shapes on the canvas are intersected by the frame, suggesting that they

¹⁰ Dobrowsky Magdalena, *Kandinsky, Compositions*. The text is on the web, www.artchive.com

¹¹ Matila Ghyka, *op. cit.*

¹² *Ibidem.*

¹³ Sheldon Cheney, *op. cit.*

are moving centrifugally to the infinite, but the frame cuts into them, keeping only a small part of the motion.

Another concept that appears both in Schönberg's and Kandinsky's works is "pan-tonality". Pan-tonality in Schönberg's music is connected to the idea of balance among all the twelve sounds of the chromatic scale. They are independent and do not rely on one another in the musical composition, unlike tonal music where each note depended on all the others in the work.

Pan-tonality in Kandinsky's paintings was noticed for the first time by Franz Mark,¹⁴ who explained in a letter to his brother the connection between Schönberg's music and Kandinsky's paintings. He writes that "Kandinsky's paintings do not have a certain tonality. Every note stands by itself, without relying on anything else." The consonance that appeared in figurative paintings – term which also characterised tonal musical compositions – disappears and contrastive colours can appear in the same painting. Sheldon Cheney analysed Expressionist painting, considering it to be a *plastic orchestration* and color one of the most important means of rendering motion.¹⁵

In *Composition 5* pan-tonality is suggested by the different nuances that stand very close to each other. In the left-down side of the painting colours are used in pure state and they suggest strong collision. Red, yellow and blue are very clearly delimited by a black contour which separates them. Thus they stand alone, having the same independent weight as notes in dodecaphonic music.

The black contour is used in other paintings with the same purpose of clearly delimiting colours that have to exist independently. In *Composition 5* the black zigzag line in the centre of the painting separates all colours and it suggests the visual effect of the sound of angels' trumpets.¹⁶

In figurative painting complementary colours were in proximity to suggest harmony, unlike the non-figurative one where harmony has to be avoided. This seeming disharmony of colours will be solved at the level of the whole painting, says Franz Mark, because "harmony may result from dimension and intensity of color stains."¹⁷

This is the case of Kandinsky's painting called *Russian Beauty in a Landscape*, where trees are not painted in elementary colours, but they are blue, yellow, green, red and violet. Apart from this modern approach, the pointillist technique of decomposing the painting suggests the passing to abstract painting.

The next concept common to both Kandinsky and Schönberg is that of "tension". Sheldon Cheney¹⁸ considered that the most important innovation of the

¹⁴ In *Voices of German Expressionism*, edited by Victor H. Miesel, Englewood Cliffs, 1970.

¹⁵ Sheldon Cheney, *op. cit.*

¹⁶ An interpretation of this painting can be found in Magdalena Dobrowsky's above mentioned article.

¹⁷ In *Voices of German Expressionism*.

¹⁸ Cheney Sheldon, *op.cit.*, pp. 163–170.

expressionist painters was the emphasis on movement which manifests itself at all the levels of a painting (planes, volumes, colour and texture). Each of these elements has to combine with the others in a harmonious way to obtain a genuine Expressionist painting. The painting emerges from an euphonic fusion where all elements have the same importance, leading to a plastic "orchestration." The vector of all these elements is the tension that results from opposing forces such as in physics. Thus painting oscillates among these four above mentioned levels, where colour plays an important part.

Analyzing Expressionist paintings, Cheney considers that Kandinsky's works illustrate tension through planes mobility, volumes arrangement, colours and even texture. In Schönberg's works tension is generated by unsolved dissonances that were not acceptable in tonality. In the tonal system a chord had only one possible way of harmonic resolution, while in serial music the notion of resolution disappears. Thus Expressionist music is generated by an accretion of dissonances that produce tension. Expressionist music and painting are always working at high tension. "Dissonance solved in a consonant chord is an optimist act, stating triumph over chaos," says Joseph Machlis,¹⁹ while unresolved tension – a basic concept in Expressionism – "illustrates the lack of faith in the harmony of the world."

Kandinsky's *Composition 4* illustrates the concept of unresolved dissonance that generates tension. Colours in the painting vibrate and the lines intersect abruptly. The thick vertical lines in the middle divide the painting in two. The left side paralleled and intersected lines contrast with the leaning curves in the right side of the painting.

In the painting *Cavalier* (1911), tension appears from all the elements mentioned by Cheney.²⁰ The first source of tension is the succession of overlapping planes which leads to movement. Movement goes diagonally from down-right to left up. Curved lines oriented in the same direction increase tension. Overlapping planes generate motion to the outside and not to the inside of the painting. The correlation between painting and frame increases the tension inside the painting. Overlapping planes give consistency to volumes that intersect. There is no stillness in the painting, Kandinsky rendering an agglomeration of the volumes in order to suggest tension among them.

Another source of tension in expressionist painting mentioned by Cheney is "the contrast between large volumes positioned close to small volumes." This technique is present in this painting too, since the three large volumes in the centre contrast with the small ones on the left-hand side of the painting.

Colours also sustain tension suggested in the whole painting. Blue, red, yellow (primary colours) are used without any alteration, and they are delimited by

¹⁹ Machlis Joseph, *Introduction to Contemporary Music*, WWW Norton et Company INC. New York, p. 334, 1991.

²⁰ Cheney, *op.cit.*, p. 216.

the black contour whose dynamic effect was mentioned above. The contrast between these three colours increases the tension suggested by the other elements of the plastic orchestration.

The fourth common concept that arises with Kandinsky and Schönberg is “dynamic symmetry.” At first the concept appeared in Schönberg’s works – and it will appear later on in classical music – and generated new forms of symmetry. The sonata form was symmetrical, but it was a static one. The four parts of the sonata are exposition, development, recapitulation and coda. The symmetry of the parts is supported by another one which requires alternation of dynamic and *lento* musical structures. The four parts contain the theme, its development and the return to the initial musical phrase. So the first part and the last one contain the initial theme while the median ones develop the musical phrase. This way of organising a musical composition is static with respect to the form, while in the dodecaphonic music series will organise the composition in a new and unexpected form. This new musical structure will have dynamic symmetry.

Dynamic symmetry in painting means using all the techniques above mentioned (plans, volumes, colour and texture) in order to generate motion. In figurative painting symmetry was static because it was based on proportion, which presumes lack of any motion.

After discussing the common concepts that appear in the works of the two expressionists, we will now proceed to analyzing their common techniques. Counterpoint is a very common musical technique that goes back to Bach who illustrated it at its best. It had been used in the same way over the years until Schönberg – who dedicated one of his works to the study of the counterpoint – gave it a slightly different interpretation. Counterpoint is a theme (series for Schönberg) that develops in several dimensions simultaneously.

Kandinsky defines the counterpoint in painting, considering that “adaptability of form, internal organic variations and their movement within the painting, their proclivity to render concrete or abstract forms, their mutual relationship either individually or as an organic part, harmony or lack of harmony among the parts of a painting, the way groups are rendered, combination of overt or covert techniques, geometrical or non-geometrical shapes, their contiguity or separation – all these elements generate counterpoint in painting.”²¹

Improvisation without a Title (1914) illustrates the counterpoint in painting. Like in a musical composition all the elements of the painting interweave to suggest contrapuntal movement. Volumes move from the surface of the painting to the farther plane, the planes are overlapped and diversified colours support their motion. Colours vary from transparency – down right – to strong contrast in the upper part of

²¹ Kandinsky’s *Problem of Form in Expressionism*, edited by John Willet.

the painting. Volumes are delimited by a bending line, reddish in the upper part of the painting and blue in the lower part. Its transparency facilitates the interweaving of smaller volumes, suggesting thus the motion of overlapping planes.

Texture also helps in rendering motion according to Cheney. Its effects are obvious in this painting as they are working together with the other elements to suggest the counterpoint. Thus in the upper part of the painting dots and small stains of colour, organised in a decorative way increase motion.

As far as colours are concerned the contrast between the black in the center and the white in the lower part suggests the overlapping of the plans rendering polyphonic motion.

Composition 4 has the same polyphonic structure, rendering the counterpoint. The accent lies here on the overlapping planes. The first plane is represented by the two lines – almost parallel – in the centre of the painting. The second plane is represented by the blue mountain shape. The third plane – parallel to the previous two – lies behind them delimited in black. This horizontal overlapping reminds the horizontality of the musical counterpoint.

Apart from this central overlapping there are two more overlaps that create the counterpoint, on both the lateral sides of the painting. On the right side there are three overlapped planes. The first one is that of the horizontal silhouettes, the second is represented by the hill and behind this there are two more shapes. This time the rotation axis is not perpendicular to the surface of the painting but it is a parabola deviating to the right. On the left side of the painting there are two overlapped planes, first the one of the ships and behind it that of the fighters.

Discussing the part that colours play in the plastic orchestration of the counterpoint, Cheney²² considers that investing colour with movement is one of the accomplishments of Expressionist paintings. Recessive colours appeared in painting after the developments in physics which discovered that colours are produced by the dispersion of light. Surfaces that reflect light give the viewer the impression of a particular colour, which depends on the reflective degree of each colour. According to this theory, there are progressive colours, that seem to be closer to the viewer, and regressive ones, that seem to be farther away.

Cheney considers that the modern painter has to obey these laws and be aware of their effect. Colour on a plan may increase or diminish surfaces through their recessive or progressive nature. Applying this theory to Kandinsky's painting, colour counterpoint is obvious. Thus the yellow plane on the right – even if it is behind the blue one – is brought forward because yellow is an progressive colour.

On the left side of the painting another play of colours suggests the counterpoint. Starting from the surface of the canvas and going into depth there are in turn white, violet and yellow, blue, violet, yellow and red. The successive planes

²² Sheldon Cheney, *op.cit.*, p.196.

at the back of the painting are not that obvious, since they are eluded by the harmony and fusion of colours.

The possibility of analyzing the same technique in different arts is possible if we admit that rhythm – that underlies every artistic language – generates a specific technique.

The ability to “feel” the structure of Cezanne’s painting *Mount Sainte Victoire* or Kandinsky’s *Improvisations* may be compared to the ability of listening to the architectural relations of a counterpoint in one of Bach’s fugues. Both these abilities rely on “ordered motion”, says Cheney.²³ The “ordered motion” that Cheney mentioned is actually the “periodically perceived” rhythm as defined by Matila Ghyka who tries to give a complete overview of the term starting from Antiquity until the modern period. Matila Ghyka considers that there is a common layer between any work of art and he tries to establish how the arts of space and duration are connected and to what extent terms of a specific art may be applied to other arts. The sociological aspect seems to clear the problem. He considers that “the geometrical way of perceiving reality was the intrinsic feature of all Mediterranean societies”, going back to the Greeks who considered every work of art to be a geometrical composition in its essence. The geometric and arithmetic study of musical composition determined the appearance of harmonic structures and from here the concept was taken to architecture, painting and sculpture. The use of geometric and rhythmic principles in works of art does not trigger a limitation in the inspiration, but they lie at the basis of every work of art. Still rhythm manifests itself differently in art since it is perceived instantaneously in spatial arts and in time with arts of duration.

Thus rhythm is the element that connects artistic languages at the level of common techniques, like the counterpoint with Kandinsky and Schönberg. And furthermore, counterpoint was used in literature, in Huxley’s *Point. Counterpoint*. So we can conclude that counterpoint could be one of the construction principles that surmounts the barriers between arts.

The expressionists and their interests in the generative process of other arts (as we have seen with Schönberg and Kandinsky who discussed theoretically and applied to their works the principles of painting and music) opened the way to the intermediality that manifests itself mainly in the postmodernist culture, thus overstepping boundaries between arts.

²³ *Ibidem*, p. 161.

«GUERNICA»: LE SCRIPTURAIRE DANS LA PEINTURE ET LE PICTURAL DANS L'ÉCRITURE

ELEONORA HOTINEANU

«Un tableau vit sa vie comme un être vivant, subit les changements que la vie quotidienne nous impose. Cela est naturel, puisqu'un tableau ne vit que par celui qui le regarde».

Pablo Picasso

Entre l'énoncé pictural et le domaine scripturaire passe un troisième terme – le visible. «L'écriture... se réfléchit suivant une ambivalence: rappels d'une primitivité, celle du geste, de la non-écriture – la peinture –, et qualifications du scripturaire en lui-même – ce qui avoue son arbitraire, ce qui est originaire par son histoire.»¹ La peinture, qui appartient elle aussi «à l'ordre de l'histoire», rejoint par son travail «le champ de l'écriture».² Cette ambivalence du pictural et du scripturaire, ce jeu réciproque et permanent entre le pictural et le scripturaire dans le but d'atteindre une intégrité de l'énoncé, se remarque surtout dans la syntaxe de «Guernica» (celle de la toile aussi bien que du poème).

La tableau le plus visité du monde (avec la «Jaconde»), «Guernica» de Picasso a suscité de nombreux commentaires depuis sa création en 1937. La «lecture» de la toile est rendue complexe par sa conception en «labyrinthe»³ (le mythe du Minotaure), ainsi que par la superposition de différents mythes – antiques et chrétiens. «En effet la lecture d'un tableau de Picasso (surtout ses grands fresques de «Guernica», «La paix»), se conduit de la même façon que la lecture des fresques primitives retrouvées dans les cavernes d'Altamira, Lascaux... Les «peintres» (expresion erronée puisqu'en fait ces hommes écrivaient par le biais de

¹ Jean Bessière, *Peinture et écriture: les droits du visible, dans Art et littérature*, Actes du Congrès de la Société Française de littérature générale et comparée (Aix-en-Provence 24–25–26 septembre 1986), Université de Provence 1988, p. 52.

² *Idem.*

³ Jean-Louis Ferrier, *De Picasso à Guernica. Généalogie d'un tableau*, coll. «L'Infini», Denoël, 1985, p. 170.

la peinture – c'est-à-dire qu'ils "signifiaient"), s'emparaient d'un mouvement, le figeaient dans un instantané, qui neutralisait sa charge expressive et faisait subir aux figures l'ascèse par laquelle elles deviennent Signes.»⁴ Une lecture presque exhaustive de la toile, prenant appui sur l'ancestral, sur les racines ibériques du peintre et s'attachant à dévoiler les divers mythes antiques et chrétiens, est proposée par Jean-Louis Ferrier dans «De Picasso à Guernica». Mais, selon Picasso lui-même, un tableau «suit la mobilité de la pensée» et lorsqu'il est fini «il change davantage, selon, l'état de celui qui le regarde».⁵ Cela suppose de multiples lectures et relectures de la toile, surtout s'il s'agit d'une œuvre comme «Guernica».

Hasardons encore quelques «touches» dans l'interprétation de l'œuvre picturale. Les exégètes (H. Larrea, J.-L. Ferrier, etc.) ont évoqué le vaste registre «mortifère» de la toile. Précisons certains détails significatifs dans l'ensemble architectural du tableau. On pourrait, tout d'abord, séparer hypothétiquement les deux plans de la toile: le haut du bas. Le haut est destiné à l'expression aérienne – le vent, les flammes, la fumée. Ainsi le geste désespéré de la femme dévorée par le feu – les bras levés, les doigts écartés – transcrit les contours des flammèches, rime avec elles. C'est une «torche vivante»⁶, ce qui renforce visiblement l'évocation du tragique, du sacrifice. La porteuse de la lumière double le mouvement de la rafale, suit le rythme d'un tourbillon naissant, tel un prolongement de l'incendie dévorant. Le fanal apparaît également comme un redoublement de la torche vivante. Enfin, la lumière violente, amplifiée au centre par l'œil-soleil-ampoule électrique n'éclaire pas, bien au contraire, elle dévore, «efface les ombres».⁷ L'image du feu dévorant se projette à l'autre bout de la toile, de la représentation de la queue-fumée qui achève ainsi l'encadrement flamboyant du haut du tableau.

Le bas de la toile est marqué par l'action menaçante des tréfonds terrestres. C'est l'espace dépositaire de la force maléfique, infernale. La chute de la femme dans la «gueule de l'Enfer»⁸ ne constitue qu'un début, à l'instar de la naissance de l'incendie, qui au fur et à mesure remplit l'espace de la toile.

De la même façon la gueule de l'Enfer s'élargit, en attirant dans le néant les êtres et le bétail. Dans leur résistance démentielle ils s'écroulent et se disloquent (le guerrier), se déchirent en loques (le cheval), ou rampent, terrassés, dans leur involution génétique spectaculaire. Telle est la femme dans la partie droite du bas de la toile, dont les mains et les pieds aplatis, atrophiés, rappellent les pattes des oiseaux et dont la silhouette accroupie au cou allongé ressemble à celle des reptiles préhistoriques. Sa tête, qui présente des ressemblances avec la tête-masque d'en haut, est saisie par le même tourbillon. L'action de l'ouragan la déforme. On a

⁴ Nicole Charbois, *Eluard et Picasso, dans «Europe»*, janvier 1973, p. 189.

⁵ Picasso, dans Herschel B. Chipp et Javier Tusell, *Picasso. Guernica, Histoire, élaboration, signification*, éd. Cercle d'art, Paris, 1992, p. 44.

⁶ P. Daix, *Dictionnaire Picasso*, Robert Laffont, Paris, 1995, p. 424.

⁷ J.-L. Ferrier, *op. cit.*, p. 188.

⁸ *Idem*, p. 112.

l'impression qu'il va l'arracher. La contorsion extrême de la victime est accompagnée par le cri-hurllement, poussé par une bête à l'agonie.

Enfin, la «mère de douleur» est pareille à un oiseau sans plumes ni ailes, hébétée dans son nid, désormais vide, avec la gerbe sèche de l'enfant mort dans ses bras-fantômes. Les stigmates de la mort marquent également les seins atrophiés, stériles: le lait tari, inexistant. La silhouette de la mère est éclairée par cette lumière blafarde, maléfique. Dans l'ombre, derrière elle, au contraire, on peut nettement discerner les testicules du taureau: ils seraient porteurs de la fécondité, donc de la vie. Mais relégués dans la partie ombragée de la toile, ils restent comme absents face au spectacle de la mort, quoiqu'ils ne soient pas soumis à la déformation stylisée comme les seins.

Les faibles vestiges de la vie, de la demeure humaine, peuvent être détectés encore dans le spectre de l'oiseau, dans le brin esquissé de la fleur ou dans le fer à cheval piétiné (symbole de la chance entre autres). On pourrait dire que la représentation du petit oiseau «est liée à l'envol et à la disparition de l'âme»,⁹ selon la tradition de l'art espagnol. Les quatre fantômes féminins sont prêts à un tel «envol».

«Ce sont des signes plus que des têtes, des corps ou des membres: ils en possèdent comme une force expressive que le dessin est bien incapable de donner.»¹⁰ Outre les naseaux-virgules, les yeux-points, virgules ou cercles, outre l'écriture des archétypes, le scripturaire transparaît également, à notre avis, dans une certaine syntaxe de l'œuvre picturale. On a déjà remarqué l'analogie entre les flammes et les bras levés, par exemple, semblables à deux rimes poétiques. Et si l'on continue, tous les masques peuvent être groupés ainsi par deux, dotés sinon de la même «rime», sûrement du même rythme.

Ainsi les deux masques féminins, écrits, d'ailleurs, comme deux grandes virgules, sont les plus dynamiques. Dans leur mouvement spatial on a l'impression qu'en se rapprochant, ils vont finalement se confondre, disparaître dans les flammes dévorantes. Les masques du taureau et du cheval gardent une position similaire dans leur emplacement architectural, mais se trouvent à une certaine distance l'un de l'autre. La «rime» du cheval est pareille à celle du taureau, selon ses configurations extérieures, mais elle est habitée par une forte tension intérieure. Elle est beaucoup plus impliquée dans le déploiement du spectacle mortuaire. Puis c'est le tour des masques en «chute». Les deux masques féminins ovoïdes, placés à deux extrémités de la toile, retrouvent la même pesanteur de la gravitation, avant leur chute dramatique. Enfin, les deux têtes qui gisent, celles de l'enfant et du guerrier, deux sphères corrodées, deux fruits «non-comestibles» (l'un trop vert, l'autre pourri), achèvent le dénouement tragique.

«Guernica» est une œuvre «étroitement liée aux puissances de l'irrationnel.»¹¹ Le spectacle de corrida ou la manifestation du «duende» – «la

⁹ Herschel B. Chipp. *op. cit.*: Les Espagnols et la mort, p. 214.

¹⁰ J.-L. Ferrier, *op. cit.*, p. 112.

¹¹ *Idem*, p. 127.

hantise tout ibérique de l'imminence et de la proximité de la mort, que chacun doit regarder en face et exorciser par une courageuse et totale indifférence...»¹² – frôlent également l'irrationnel ancestral. «L'Espagne est le seul pays au monde où la mort soit un spectacle national»,¹³ affirmait Federico García Lorca. Pablo Picasso, tel un authentique Espagnol, est hanté par le spectacle de la mort. Dans la réalisation de «Guernica» il a recours aux mythes sanguinaires, rituels, sacrificiels, mortifères.

«LA MORT CŒUR RENVERSÉ»

(Paul Eluard)

Si Picasso a créé une fresque de la mort, Paul Eluard, au contraire, «refait» le tableau de la vie dans son poème «La victoire de Guernica». L'optimisme surgit du titre même. Eluard «contiendra son cri, il maîtrisera sa voix, il dominera son langage, il parlera posément, mais il dira tout ce qui doit être dit».¹⁴ Le poète rend les formes et les couleurs aux fantômes-masques picassiens. Ainsi, ce ne sont plus de masques, mais des «visages»: «Visages bons au feu visages bons au froid... Visages bons à tout.» L'espace de la vie est reconnaissable d'après les touches concrètes d'un univers familier: «Beau monde des masures/ de la mine et des champs». La toile est vivifiée par les couleurs primordiales de la vie: le rouge, le vert, le bleu, le blanc – «feuilles vertes de printemps», «roses rouges», «sang», «ciel», etc. Le registre de couleurs est enrichi non pas par la diversification, mais par «l'extension», la multiplication des mêmes tonalités. Ainsi «feuille» trouve sa résonance en «verte», mais aussi en «printemps»; le «lait» (le blanc) est précisé et doublé par «pur», de la même façon «rose» = «rouge» = «sang». Toute une suite de tautologies (dans le sens de la pensée poétique) expriment ainsi la «durée» d'une couleur.

Il semble que l'«automatisme» surréaliste, paradoxalement, emporte toute une chaîne de stéréotypes éluardiens: «les yeux purs», «les feuilles vertes»,¹⁵ «le sang»,¹⁶ etc., réitérés dans ses nombreux poèmes. Finalement, les couleurs convergent dans cette «durée» des «yeux purs», expression de la vie. «Pour que la vie devienne «visible», il faut que le miroir des yeux réfléchisse les couleurs du mot sur la blancheur de la page, dans une sorte de transfiguration de réel.»¹⁷

¹² Herschel B. Chipp, *op. cit.*, p. 45.

¹³ *Idem.*

¹⁴ Raymond Jean, *Eluard par lui-même*, Paris, Ed. du Seuil, 1970, pp. 113–114.

¹⁵ Pour le folklore roumain «feuille verte» est un cliché, qui a été largement exploité par tous les poètes roumains, classiques ou modernes. C'était une des raisons, probablement, pour laquelle Eluard était si populaire parmi les poètes roumains d'après-guerre.

¹⁶ Voir le thème de «sang» dans la poésie éluardienne in Jean-Pierre Richard, *Onze études sur la poésie moderne: Paul Eluard*, Paris, Ed. du Seuil, 1964, pp. 128–171.

¹⁷ Lola Bermudez, *La couleur nue*, in *Eluard à cent ans*, Actes du colloque de Nice, janvier 1996, Ed. L'Harmattan, 1998, p. 268.

La mort est présente dans le poème d'Eluard par l'intermédiaire... de la vie. Le «cœur», cet organe essentiel de la vie, est l'élément constitutif de la sublime métaphore «la mort cœur renversé». Le poète aurait déjà tout dit sur la mort par cet énoncé de type proverbial, d'une riche épaisseur sémantique. «...On rejoint là, la question de l'évidence de la parole éluardienne dans les énoncés de type proverbial tels que la maxime ou l'aphorisme.»¹⁸ Les énoncés éluardiens, construits d'après le modèle de la maxime ou de l'aphorisme, fréquents, d'ailleurs, dans l'œuvre du poète, représentent les phrases-clés, dispersées dans les texte: «Les femmes les enfants ont le même trésor/ De feuilles vertes de printemps et de lait pur»; «La peur et le courage de vivre et de mourir», etc.

Le tissage du poème éluardien, à l'instar de la toile picassienne, imite selon nous, le déploiement en labyrinthe. La formule métaphorique «La mort cœur renversé» (quatrième strophe) est reprise et partiellement dévoilée dans la onzième strophe: «La mort si difficile et si facile», nous proposant ainsi une «issue» du labyrinthe. La juxtaposition des antithèses «la peur/ le courage», «vivre/mourir», «difficile/facile» n'engendre pas le mouvement ou la célèbre «dialectique des contraires dans l'écriture d'Eluard»,¹⁹ mais évoque une fois de plus l'absurdité de la marche labyrinthique.

L'absurdité du chaos est illustrée également par la concrétisation de l'action insensée des forces maléfiques: «ils rationnaient les forts/ jugeaient les fous», «partageaient un sou en deux», ils saluaient les cadavres», etc., bref, «ils ne sont pas de notre monde» et ils ont, évidemment, «la couleur/ Monotone de notre nuit...». Ainsi, le poète transpose l'Apocalypse par ses propres moyens, mais inspiré en permanence par l'œuvre du peintre.

Le long du poème le temps est anéanti: «Voici le vide qui vous fixe.» C'est le temps du labyrinthe, «replié» sur lui-même. Par contre, le temps réapparaît vers la fin du poème, vers «l'issue» du labyrinthe, avec «le feu dévorant de l'espoir» et avec «le dernier bourgeon de l'avenir» qu'on doit «ouvrir». L'intensification du rythme strophique est marquée par le passage à un langage proche de celui des slogans: «Hommes pour qui ce trésor fut chanté/ Hommes pour qui ce trésor fut gâché.» Le poème accède à un temps linéaire, historique.

«L'HISTOIRE EN MORCEAUX A CREVÉ»

(Liviu Deleanu)

Le poème de l'auteur roumain de Bessarabie, Liviu Deleanu, a été écrit en 1939, donc après la toile de Picasso et le poème d'Eluard. Ce poème est

¹⁸ Colette Guedj, *Lecture stylistique du poème «Georges Braque»*, in *Eluard a cent ans...* p. 144.

¹⁹ Jean Burgos, *Eluard ou les rituels de régénération*, in *Pour une poétique de l'imaginaire*, Paris, Ed. du Seuil, 1982, p. 335.

entièrement plongé dans «l'histoire»; il recrée le tableau «réaliste» du bombardement, le tableau qu'on attendait de Picasso.²⁰ Le poème abonde en détails concrets: «tanks», «ruines», «corps déchirés», «mère ébouriffée», «bébé affolé», etc. Le poète introduit même les animaux familiers: «le chat», «la colombe», «le chien», etc. Cette fois-ci l'action est localisée: «Espagne, terre comblée» (le poème est inclus dans le cycle intitulé «Les épées au-dessus de l'Espagne»). Les personnages sont désignés: «un sanguinaire général», «le troupeau de chemises brunes», etc.

Les nouveautés du poème sont d'ordre thématique: «les frontières» qui «s'ébranlent» et «l'histoire» qui «en morceaux a crevé», préfigurant ainsi le nouveau partage du monde et les vicissitudes historiques ultérieures subies par les terres roumaines.

De cette façon, L. Deleanu peint *la guerre*, en utilisant un lexique spécifique: «les épées», «les armées», «les sabots» qui «à l'assaut se ruent», «les corbeaux de fer», qui ont «secoué ... la lumière» et «le sanguinaire général au casque et à l'éperon féodal» etc. La guerre est opposée, évidemment, à *la paix*, «une colombe» qui «est tombée». Mais la paix est également compromise par la «lutte fratricide», par les «criminels qui avancent», par «les mains assassines», par «les fiancées en deuil», par «les bourgeons» qui ont poussé «un long cri jusqu'au bout des éclairs», et même par «le chien» qui «a crevé ... le museau sur le pain...». L'impersonnel «ils» marquant le mal dans le poème éluardien, se métamorphose dans le poème de Deleanu et devient personnifié et concret: «le croassement des corbeaux de fer», «les bras armés, homicides», «le troupeau de chemises brunes», ou bien «les mains assassines», etc.

Si Eluard procède à la personnification et à la diversification du sang, comme symbole de la vie: «*chacun* montre *son sang*», dans le poème de Deleanu le «sang» s'unifie, devient impersonnel, comme la mort. Le sang «mêlé», celui de toutes les vies, «coule dans les rues», piétiné par les «sabots» qui «frappent en cadence». La notion du péché, du crime est exprimée également par le mélange du «sang» avec «la boue», le sang est ainsi profané, sali, «mortifié» et change de couleur. Il rejoint la couleur noire du sang de la toile picassienne.

Certaines scènes du tableau picassien sont transposées dans le poème: «une mère ébouriffée/ portant son bébé affolé/ s'est écroulée sur le pavé». On a l'impression que le poète commente le tableau. L'emploi fréquent des adverbes de lieu en est la preuve: «du haut», «là», «plus loin». Dans la théorie littéraire allemande «Gemäldegedicht» signifie «la description d'un tableau par l'intermédiaire de l'œuvre poétique». Le poème de Deleanu illustre partiellement ce postulat.

Dans les deux poèmes qui retiennent ici notre attention, la vie, en tant que catégorie positive, est beaucoup plus variée en couleurs et toujours personnifiée: «femmes», «enfants», «hommes», «roses», «bourgeon», «printemps» (Eluard);

²⁰ Voir Jean-Louis Ferrier, *op. cit.*, p. 34.

«mère», «fiancées», «grands-parents», «vieillards», «fillette», «bébé», «chat», «chien», «colombe», «arbres» (Deleanu). La notion du mal est complémentaire à celle de la mort dans la conception poétique des auteurs. Elle est privée de couleur: l'impersonnel «ils» (Eluard), ou «ennemis» (Deleanu), ou encore «le vide», «la hideur» (Eluard) ou bien la couleur «monotone» de la nuit (Eluard). Chez Deleanu le paysage apocalyptique est intégralement plongé dans l'histoire, dans le concret: «les épées», «le couteau», «l'éperon féodal», «les tanks», «les corbeaux de fer», etc. (v. *supra*).

Le poème d'Eluard s'empare de la syntaxe picassienne: le sujet en bribes, la marche labyrinthique. Cela explique, peut-être, la présence d'un rythme abrupt qui n'est pas sans analogie avec celui de Picasso. En revanche, on remarque une absence quasi totale de la rime. Elle réapparaît dans le poème de Deleanu, ce qui lui confère un air plus conforme à la tradition littéraire. Pour l'œuvre picturale picassienne la «rime» signifie une proximité à l'écriture, mais elle marque aussi la transcendance du symbolique. A côté du rythme, la «rime» favorise un certain dynamisme de la peinture. «Le détour par la peinture fait entendre que les mots ne recouvrent pas le mot, et qu'en conséquence, ils ne peuvent recouvrir ni les sens ni le sens, et que, dans cette défaillance, ils trouvent, l'ambivalence de la peinture.»²¹

Si les deux œuvres poétiques sont des fresques, la toile picassienne est une épopée. Toutes les trois sont dominées par des rythmes similaires. Dans de telles circonstances, on peut se demander si le pictural et le scripturaire ne tendent pas à dépasser leurs possibilités en aspirant à rejoindre le sonore. D'autre part, l'exorcisation tout ibérique de la mort n'exprime-t-elle pas un désir brûlant de vivre et de survivre? La toile de Picasso, cette «*Joconde* implosée, inversée»,²² serait-elle la paraphrase d'un cri déchirant devant la mort, mais également la preuve d'un désir ardent de vie et d'un défi troublant devant le néant?

²¹ Jean Bessière, *op. cit.*, p. 70.

²² J.-L. Ferrier, *op. cit.*, p. 192

Paul Eluard

LA VICTOIRE DE GUERNICA

I

Beau monde des mesures
De la mine et des champs

II

Visages bons au feu visages bons au froid
Aux refus à la nuit aux injures aus coups

III

Visages bons à tout
Voici le vide qui vous fixe
Votre mort va servir d'exemple

IV

La mort cœur renversé

V

Ils vous ont fait payer le pain
Le ciel la terre l'eau le sommeil
Et la misère
De votre vie

VI

Ils disaient désirer la bonne intelligence
Ils rationnaient les forts jugeaient les fous
Faisaient l'aumône partageaient un sou en deux
Ils saluaient les cadavres
Ils s'accablaient de politesse

VII

Ils persévèrent ils exagèrent ils ne sont pas de notre monde

VIII

Les femmes les enfants ont le même trésor
De feuilles vertes de printemps et de lait pur
Et de durée
Dans leurs yeux purs

IX

Les femmes les enfants ont le même trésor
Dans les yeux
Les hommes le défendent comme ils peuvent

X

Les femmes les enfants ont les mêmes roses rouges
Dans les yeux
Chacun montre son sang

XI

La peur et le courage de vivre et de mourir
La mort si difficile et si facile

XII

Hommes pour qui ce trésor fut chanté
Hommes pour qui ce trésor fut gâché

XIII

Hommes réels pour qui le désespoir
Alimente le feu dévorant de l'espoir
Ouvrons ensemble le dernier bourgeon de l'avenir

XIV

Paris la mort la terre et la hieud
De nos ennemis ont la couleur
Monotone de notre nuit
Nous en aurons raison

Liviu Deleanu

(1911–1967)

GUERNICA

(1939)

Le signe des frontières figuées
s'ébranle dans le ciel
sur la terre,
sur l'eau.
Et la mort ramenée par les épées,
la voilà proche de nouveau.

Heurtée par des tanks dans les armées, les cités –
L'histoire en morceaux a crevé.

Dans la buée du sang qui coule dans les rues,
des sabots frappent en cadence –
les lourds sabots à l'assaut se ruent...

Les criminels avancent!..

Dans cette lutte fratricide,
sur les traces de feu, de ruines,
leurs bras armés, homicides,
leurs mains assassines
vous, mères en veille,
enfants dévêtus,
fiancées en deuil,
vous, grands-parents bossus,
vous, soldats rebelles.

Au début,
invisible, le désastre est venu,
tel un couteau tombé,
droit dans mon cœur,
Espagne, terre comblée.

Les bourgeons ont poussé un long cri
jusqu'au bout des éclairs,
le croassement des corbeaux de fer
a secoué dans cet avril la lumière.

Du haut,
stupéfiée,
une colombe morte
est tombée.

Là,
dans la boue et le sang,
des corps déchirés gisent en tas,
les corps de enfants, des femmes,
mille, deux, trois...
Une mère ébouriffée,

portant son bébé affolé,
s'est écroulée
sur le pavé.

Un vieillard a succombé,
pendant qu'il essuyait ses lunettes.
Blafarde de peur, une fillette,
le chat dans ses bras, a trouvé sa perte.

Plus loin,
e crevé un chien,
le museau sur le pain...

Et dans l'heure fatale
par-dessus la mort infernale,
passe un sanguinaire général,
au casque et à l'éperon féodal,
menant son troupeau de chemises brunes
vers le coucher du soleil,
à la tombée du jour...

Mais le soleil brillera toujours!

Regardez:
aujourd'hui
le printemps est arrivé
et les flocons tombent
des arbres fleuris...

Œuvres, vol. I, Chişinău, 1976
Traduit du roumain par
Eleonora Hotineanu

THE MASK BETWEEN ICON AND SYMBOL

MIHAELA MICHAÏLOV

The mask epitomizes the very essence of theatrical symbolism. It sends to a diversity of codes and situations, bringing forth a profound correspondence between various dimensions. Ranging from ritual to modern theatrical devices, the mask covers the whole history of performance. It establishes a system of hermeneutics, which is at the basis of any dramatical approach, linking the actor to his part and to a series of transformations implied by the so-called “becoming the other”. The mask is a fundamental spectacular form which characterizes different theatrical periods (ancient theatre, *Commedia dell'arte*) and which is meant to emphasize original effects. The sacred ritual masks, part of the archaic rituals, the antique masks describing various typologies, the masks of the *Commedia dell'arte*, illustrating memorable prototypes, the mask as a confirmation of another identity with Shakespeare are some of the accepted meaning of this theatrical “topos”. From the ritual dances to the puppet of Gordon Craig’s theories, the mask has gone through various transformations. As a **part**, it involves a continuous act of introspection as well as the actor’s search for figuring another’s personality, while as an **object**, it substitutes the mobile face of the actor for a sign in a code. The mask opens up the field of multiple ludic dimensions, concealing and also revealing different sides of a character.

The mask is one of the basic roots of theatre and its relation with the ritual is very deep. In the archaic feasts, the mask concentrated a web of significances, linked to the whole community. The one who bore the mask could defend himself against the demons and, at the same time, could invoke the protective gods. The mask was a device proper to those who were initiated in certain rituals. It was inseparable from the community which existed through unwritten laws: totem, sacred objects and gestures capable to communicate with the divine spirits. Krishna’s holiday is celebrated through ceremonies in which the most representative characters bear masks. The Tibetan mysteries are enacted in front of the temples by masked characters, who invite the audience to participate in a sort of sacred identification.¹ Participants in a rite subscribe their acting to the mobility or fixity of the mask, borrowing from it obvious features in the act of performing. The mask is a constant element of the archaic mentality, establishing important

¹ Gaston Baty, *Life of Theatrical Art* (in Romanian), Bucharest, Meridiane, 1969, p. 18.

links with the mimic, the sacred dances, and the costumes of the officiants. The participants in a ritual went through a complex system of techniques which involved an act of purification. The rites of passage from childhood to adolescence were suggested by diverse masquerades. Boys put on masks and wandered, from one house to another begging and inventing different games. At the same time, the most ancient communion of old men "gathered in order to celebrate the rituals around a tree named jago and used its wood in order to carve the mask of the union".² During the ceremony, the one who was masked in Kumong sang a certain song which was believed to have thaumaturgic values. While the Kumong danced, he continuously changed his size, his form, and his gestures. This metamorphosis is significant because it can be associated with the proteic significance of the mask. The one who assumed a mask was considered to be a chosen person in the community because he could maintain the relation with the supreme god. In this case the mask was a mediator that invested the owners with special powers. The primitive mask activates a chain of complicated relations being the basis of further transformations.

The mask concentrates the substance of the carnival, as the whole community becomes active in the performance and tries as well to assume another identity. The idea of identity becomes questionable in itself, because the mask induces an ambiguity, which is essential in the carnival. The latter expresses an alternative vision of reality, having as symbols fools, clowns, huge puppets, all subscribing to the idea of being someone else. As Bakhtin³ emphasized, the masks and the figures of the carnival suggest "the right to be the other." The participants in the carnivalesque disguise confuse and upset the social order. The masquerade allows people to assume various roles, borrowing the clothes and the identity of another person. The medieval mask makes possible the passage from the ritual function to a more theatrical one. The carnival does not accept the delimitation actors-audience. The carnival is not to be seen, but to be lived. The illusion of projecting oneself into a role up to the total identification becomes the most relevant dimension of these performances. The participant lives a unique part, fascinating and provocative as well. This trend will be highly emphasized in Pirandello's theatre, where it becomes a technique of conceiving the whole play (*Henry the Fourth*). Performed in the streets, the carnival makes people assume their masks integrate them in their own existence. In the carnival life itself becomes a play and the play turns temporally into real life.

The culture of medieval laugh is based on certain emblematic figures. One of these is the fool, a very complex character with a history of his own. The fool implies a transgression of social and also moral boundaries. In Shakespearian theatre he has multifarious functions: apart that of amusement, in which everyone perceives the delightful side of the Buffon, he is a deep and biting consciousness, revealing the truth that the others do not want to see. He guides the king in a wise foolness, making him see beyond the limitations of his mind. Thus the fool wears the mask of a profound lucidity.

² Leo Frobenius, *The Culture of Africa* (in Romanian), Bucharest, Meridiane, 1982, p. 53.

³ Mikhail Bakhtin, *François Rabelais and the Popular Culture in the Middle Ages and the Renaissance* (in Romanian), Bucharest, Universe, 1974, p. 38.

THE PORTRAIT OF THE ARTIST AS A YOUNG JESUIT – A JOYCEAN TRAVEL

TEODORA PAVEL

Writing a novel manifests the *presence* of an insistent *horror vacui*. The act of writing configures a world – and this world represents the argument that the writer is afraid to be alone. The invention of a world through language, the articulation of a language that would allow that world to manifest itself, to express itself, the founding of a way of communication or of a code to sustain the imaginative effort – all these transform the writer into a creator who writes his books as a result of that *horror vacui* and who, like a child, traces orientation marks, builds up bridges between reality and imagination, codes, ciphered languages, in order not to get lost.

In the following essay I will initiate an analogy, as unserious and as grave as a game, between Ignacio de Loyola's *Spiritual Exercises* and Joyce's novel, *The Portrait of an Artist as a Young Man*. The only "serious" meaning of this analogy is to clarify the impact of the Ignatian exercises for the artist's formation.

There are a few elements that encourage the analogy between the Ignatian treatise and Joyce's novel, the most visible being the biographical ones: Stephen Daedalus, like Joyce himself, was educated at a Jesuit college, that leaves on Stephen the traces of a *monkish pride*, which sometimes reveals itself as the *doubt of a monk* – residual terms of a theological education that impregnated his childhood and that benefited a series of style exercises, paradoxically modernist because they preserve their authoritarian-traditional note of the Jesuitical writings. The method of the narrative valuation of a certain type of style, as creative *imitatio*, is completed by some literary hints – one of Stephen's aunts name is Dante, whom Joyce admired very much.

A very important argument in understanding this method is represented, on the one side, by Stephen's Jesuitical studies, and on the other, by the fact that he abandoned the perspective of joining the order, assuming a new priesthood, that of the artist, who venerates a different God, or a God with a different face, that "of the old father, the old artificer", *artifex*, nothing else but the Latin transcription of the Greek *Demyrgos*.

In the following, we would like to present the theological models of the Ignatian *Exercises* in order to see what new things the "Holy Founder", as Joyce calls him in

the novel, brought to the matter. Among the most remarkable we mention is *Rosetum exercitiorum spiritualium et sacrorum mediatationum*, a treatise written in the sixteenth century by Jean Mombaer, *El ejercitatorio* by García Jiménez de Cisneros (+ 1510) and *Vita Christi* by Ludolfo de Saxonia (+ 1377). In the Benedictine monastery from Manresa, where Ignatius retired after having been wounded in Pamplona (1521), the monks offered him these books that would initiate the convalescent soldier in theology. Here, he also read authors belonging to the Flemish tradition of *devotio moderna*, such as Gerard de Groote and Thomas à Kempis. Moreover, the Benedictine monks practiced in their everyday life the spiritual rules inherited from the abbot García Cisneros in *El ejercitatorio*. From this point of view, the Ignatian *Exercises* integrate in the tradition of reciting the rosary and of prayer – but their unique trait lies in the fact that they, from a rhetorical and an aesthetical point of view, invent a new language that supports a linguistic-theological program, supposed to last four weeks and to unite the exercitant with God, according to the three mystical ways: purgative, illuminative and unitive. We talk about a *unio mystica*, founded on two precise proceedings: the composition of places and the application of senses, proceedings that from the very first week to the fourth, lead to a deeper meditation, branch the methods and the spheres of application (in prayers, annotations, preludes, colloquies, points, the visible and invisible things), organize each exercise, catalogue the sins, review the central themes of meditation, according to faculties and sensations, or recommend penitence, from *Ave Maria* to flagellation. Thus, each week becomes a temporal space necessary for developing an exercise-tree, which will branch itself again – so that the language should have a larger meaning than the usual one, although it englobes everyday life, starting with the simplest gestures – and this new kind of language is a message, that, officiated properly, could be deciphered by God. The stake of the *Spiritual Exercises* is the adequation of language to God. From this point of view it becomes clear why the *Exercises* were written firstly for the spiritual masters that could furnish to the exercitants the secret of this language, passing from the prescriptive letter of the text to the content, and from the content to the action.

The French semiologist Roland Barthes asserts in his book *Sade, Loyola, Fourier*,¹ that the Ignatian exercises are based on writing – and from this point of view, they can be also read as a semiophany, apart from the theophanic import.

As a good writer, Loyola “represents himself with the help of the imagination”, not before deconstructing the representation system of the real, so that the objects before him contribute to the recomposition of places, and if not, disappear, through an effort of will. This deconstruction is accompanied, as Barthes

¹ R. Barthes, *Sade, Loyola, Fourier*, éd. du Seuil, 1971.

says, by a series of "active, vigilant exclusions." Further, I will give the French passage *in extenso*: "La pureté, la solitude de l'image est son être même, au point qu'Ignace fixe, comme son attribut le plus difficile, le temps où elle doit se maintenir (la durée de trois *Pater*, de trois *Ave*, etc.)."²

The analogy with Joyce's novel exists only insofar as the Irish author proposes inside the text itself the same authority of the imagination, whose role is to serve the ideal, manifested in the four chapters of the novel (exactly the number of the weeks necessary for a complete exercise) and interpreted, this time, as *epiphanies*.³

Both the *Exercises* and the *Portrait of the Artist as a Young Man* have the formation as purpose – the Ignatian text could be interpreted as a virtual solution to Stephen's moral problems, but Stephen, after having experienced the sin and the penitence, will choose the exile, the liberation from Dublin, defined as the "centre of paralysis."

CONVERGENCES

The point of convergence between the two works is represented by imagination. In both cases, the paradox of imagination lies in the fact that it gives reality to invention – and concerning the text, this paradox articulates in a coherent ensemble the result of the mental composition of places – for Joyce, we might use the syntagm in a metaphorical sense, because, apart from the *Exercises*, the rules of the novel impose keeping the distance between writer and characters. For Ignatius, the exercitant identifies himself with the witness to the Biblical events, he is actant and witness at the same time – this is, finally, the function of the application of the senses – while Joyce has to separate from himself, to situate himself into abyss, so as Stephen can appear in the light. Ignacio's or any other Jesuit's visit to the imaginary Jerusalem or Bethlehem and Joyce's visit to Dublin could be seen as simile, but Joyce withdraws from the "literary space", from Stephen's written Dublin, as if he has never been there – this is the writer's spiritual exercise of discretion who prefers a narrative voice to an auctorial one.

Returning to the point, I will make a brief comment on imagination, starting from Barthes' distinction between imaginary and imagination. The imaginary would represent the apparatus, the decoration of the baroque scene of the *Exercises*, transformed, because written by a *caballero cristiano* (Christian knight),

² "The purity, the solitude of the image is its own being, so that Ignatius establishes, as its most difficult attribute, the time where it has to maintain (the lasting of three *Pater*, of three *Ave*, etc.)" – my translation from French, p. 57; the same situation regarding the other translated quotations.

³ *Epiphanies*, work fragments written by Joyce between 1900–1903, see *The Workshop of Daedalus*, ed. by Robert Scholes and Richard M. Kain, Evanston, 1965.

the battlefield between God and Satan – at the same time strategical space and theatre of a psycho-drama, as paradigm of the exercise: it depends on every exercitant to intensify in his own way the participation in the Lord's Supper, in the Passions, or in the vision of the Hell. This apparatus of the imaginary has, in fact, a conventional aspect, we might say deprived of originality, if the conventional aspect did not derive from the doctrinal orthodoxy.

Imagination, in exchange, relentlessly exercised, is in fact a productive instance, *eine Bildungskraft*, that, in a subjective manner, organizes the economy of the images, penetrates the language, being thus associated to a faculty of discerning between conducts, judgments, or discourses. Language receives another look, another cloth that legitimates its own presence and the authenticity of the mystical experience: "Constituer le champ de l'image en système linguistique, c'est, en effet, se prémunir contre les marges suspectes de l'expérience mystique: le langage est le garant de la foi orthodoxe, parce que, sans doute (entre autres raisons), il authentifie la spécificité de la confession chrétienne".⁴

From the perspective of the legitimization, Joyce turns into language the Jesuit imaginary that, due to Stephen, begins to function as a theatrical mechanism, as a system of representation – the props of Hell only need the anguishes of a young man haunted by the guilt of the sin to activate the generation of terror: "ravenous tongues of flames (...) He had died. Yes. He was judged. A wave of fire swept through his body: the first. Again a wave. His brain began to glow. Another. His brain was simmering and bubbling within the cracking tenement of the skull."⁵

In this fragment, Stephen mentally recomposes the Hell with the help of imagination and in the fourth chapter will apply rigorously his senses to mortify his body. If in *Exercises*, 65,⁶ the process of applying one's senses makes the exercitant feel the horrors of Hell – evoked eschatologically in a medieval manner – in Joyce's novel, this process initiated in the urban environment of Dublin is supposed to submit every sense to a "rigorous discipline." Here, Stephen is the hero, a little ridiculous, of a Jesuitical practice that, through its imitative character, gives to the novel a paradoxical note of vanguard innovation. To read this novel with the help of a Jesuitical pattern represents, no doubt, an exercise of vanguard – the ensemble of the book offering us the metaphorical perspective of a cubist painting that disposes in a disconcerting whole different methods of writing, amalgamated styles –

⁴ "To constitute the field of the image in a linguistic system means, effectively, to defend oneself against the suspect margins of the mystical experience: language guarantees the orthodoxy of faith, because, it, no doubt (among other reasons), authenticates the specificity of Christian confession." – Barthes, *Sade, Loyola, Fourier*, the cit. ed., p. 72.

⁵ James Joyce, *The Portrait of an Artist as a Young Man*, London, Wordsworth Classics, 1992, ch. 3, p. 95.

⁶ *Ejercicios*, 65, próambulos 1,2, in *Barroco esencial*, ed. By Jorge Checa, Madrid, 1992. Into the text, I will give only the initials, ES, mentioning the paragraph.

but following an internal logic deciphered in the end. We might say that not only every sense, but every technique is submitted to a "rigorous discipline". The mortifying of the senses, realized in the last chapter, coincides with the approaching of a new condition, that of the writer and literary theorist. The cubist ensemble is completed with references to Aristotle, Thomas Aquinas, with reflections on the Church, overwhelmed by "two centuries of authority and veneration" and with Stephen's "pilgrimage" in the capital of vanguard, Paris – where Loyola studied to become a bachelor in Arts and where he met François Xavier and Pierre Favre. To write literature becomes the great temptation – Stephen "had no temptations to sin (but to write, we might say) mortally". Literature as an aesthetical substitute for the sins of the flesh situates Joyce between narcissic vocation and self-sacrifice, as he bases his construction on an unconscious conceptual reminiscence of the baroque style: *el ingenio*, term that includes demiurgy, imagination and invention.⁷ The displacement is being made from the mortification of the senses to the awakening of his writer nature – like Daedalus, that will escape from the Minotaurus' labyrinth. Loyola's *Exercises* prepare Daedalus to fly, and this fact gives them an initiatic character. The cubist painting receives its final touch through a baroque concept, *el ingenio*, applied to a young man with the name of a hero from the Greek mythology. *The Portrait...* imitates thus the scholar style in order to obtain the effect of the modernist irony – which makes it even more ambiguous, almost impressionist, as noticed already in 1917 Diego Angeli.⁸

CON ESOS PENSAMIENTOS VESTIRME (ES, 74)

The following chapter is dedicated to a more applied analysis of the aesthetical theory that is being sketched in Joyce's novel and to some historical specifications. Joyce's novel appeared in-folio in the periodical *The Egoist* (1914–1915), being published for the first time in America (1916), then in Great Britain (1917). Literary history links the genesis of the novel to the education Joyce had received to the Clongowes Wood Jesuitical College. Generally, the critics consider that Stephen developed as an artist due to his confrontation with the severe pedagogy of the college. From this point of view, the loneliness and the reverie appear as defense strategies, on the one side, and on the other, the autobiographical data include Joyce's novel into the European literature of the *Bildungsroman*. All these comments do is to classify the novel, but for our study it

⁷ See ch. 4, p. 116: "But it was to the mortification of touch he brought the most assiduous ingenuity of inventiveness."

⁸ In the article "Un romanzo di gesuiti", appeared in *Il Marzocco*, Florence, XXII, n. 32, 12 Aug. 1917, translated by Joyce for *the Egoist*, V, n. 2, Febr. 1918.

is important to catch the way Joyce transformed an autobiographical book into a masterpiece of the literary portrait, when James became Stephen. The novel gravitates around the core of an aesthetical debate – and if we want to better understand its tension, it is necessary to reopen the analogy between the novel and the Ignatian *Exercises*. Although Barthes affirmed that Loyola's work is based on writing, the *Spiritual Exercises* are meant to be practiced and read thereafter. The mentioned analogy would presuppose an implicit equivalence between the monk and the artist. We have seen that Joyce conferred on Stephen "prelatic attitudes", among which the most important Ignatian element seems to be that of the methodical "doubting monk". The understanding of this equivalence will be realised by the reader only if he tries to enter the world of the novel, in other words, to participate in its events. Its conceptual stratum presupposes the use of a metaphorical-symbolical representation, so that *the artist* and *the monk* should correspond to a certain meaning: to a model of askesis and freedom, to a model of sacrifice and of being sacrificed.

However, what allows us to claim an analogy between the two significant? The exuberance of the metaphor? The exemplary freedom, situated at the conjunction between constraint and rebellion?

But the hypothesis of the metaphorical process does not lead anywhere, it lacks finality, since in his *Rhetoric*, Aristotle says that metaphor is an unfinished comparison (implicit, undeclared), in a first sense: the monk is an artist, or, the reverse, we realise thus a subtler comparison, becoming in the end something else, that is, the metaphor; in a second sense, the comparison is unfinished because the metaphor will never accomplish the perfect identity between the two terms, it limits itself to analogy, just suggests and does not transform, the artist becomes a monk only in a certain meaning, because the metaphor is a way of saying, at the same time verosimile and unreal).

The two strata of heresy (concept related to that of metaphor): the first stratum belongs to the writer and it concerns reality, so that the heresy will be more significant if he imitates reality more artfully; the second belongs to the reader who betrays the fiction trying to complete it through imagination. The reader tries to incarnate the fiction, to realize it – an impossible adventure because his effort is only mental, in order to prolong temporally the representation, to enlarge the space of the scene.⁹

⁹ In art, one of the faces of heresy is betrayal.

Scene:

Mr. Tate, the English master: "This fellow has heresy in his essay. (...) Perhaps you didn't know that, he said.

– Where?, asked Stephen. (...)

– Here. It's about the Creator and soul. (...) Without a possibility of ever approaching nearer.

That's heresy.

Stephen murmured:

The better a novel is written, the more intensive heresies it encourages, up to the supreme one, that of the reader's identification with one of the characters, when he will breath the rarefied air of the story and will experience a new kind of madness.

THE SPIRITUAL EXERCISES AND THE AESTHETICS OF SILENCE

Concerning the esthetical value of the spiritual exercises, this is still a matter of controversy, in as much as Ignatius isn't for sure a "professional writer". Nor Joyce. That is why it is worth starting a discussion on this point, beginning with the significance the exercises had in Stephen's life, where we meet, one after the other, the experience of sin and that of penitence. I will base my arguments on the criterion of loneliness that favours silence, prayer or writing.

For the moment, I will return to the methods proposed by Ignatius in his treaty for exercising the spirit. The first of them, the composition of place, *viendo el lugar* (by seeing the place), refers to the fact of seeing the place with the "eyes of understanding", through the intellective sight. At the beginning of the book, in the *Annotations*, there are clear and concise indications regarding the method and the nature of the *Spiritual Exercises*: a series of "spiritual activities having a purpose" (ES, 1). The exercitant lets himself be consciously "oriented" (*dejarse pilotar*) by God along the path of his exercises, accepting with greater openness the divine plan (ES, 21).

Ignatius practiced for the first time the recomposition of place as a pilgrim to Jerusalem, but in the book, the method will get a literal meaning – as an attempt to historical composition, mediated imaginatively, and as expression of faith.

La composición viendo el lugar is based on an effort of the imagination that represents itself as vividly as it can, a landscape, a region or a Biblical scene (for instance, "how Virgin Mary and Joseph left Nazareth"). This was the first hypostasis of the image, situated on the visible level, but in the *Exercises* we will not always find compositions as simple as these. Some others eliminate vision as much as possible, trying to reduce, or better said, to heighten the imagination to the abstract intensity of clarifying the corruptible nature of the body and to contrast the body and the incorruptible character of the soul. From the imaginative recomposition of the sacred geography to the consciousness of sin, the transition should be natural, as from one phase to the other. More than natural, the transition is imperceptible: when the soul is on the paths of Betany or Jerusalem, near Jesus, it is full of repentance, amplified by the vision of the Passions (and all these, as if it

– I meant without a possibility of ever reaching.

It was a submission and Mr. Tate, appeased, folded up the essay and passed it across to him, saying:

– Ah! Ever reaching. That's another story." – Joyce, *The Portrait...*, ch. 2, pp. 59–60

had happened *from my fault*): “El segundo composición, viendo el lugar: será aquí considerar el camino desde Betania a Jerusalén, si ancho, si angosto, si llano etc. Asimismo el lugar de la cena, si grande, si pequeño, si de una manera o si de otra.” (ES, 191–193)¹⁰

Up to here, we have a certitude: Stephen practiced the spiritual exercises after having sinned at sixteen years, making love one night to a young woman from the Jewish neighbourhood, “a young woman dressed in a long pink gown”, and the passage is worth reading due to its preraphaelitic beauty and because, for Stephen, the scene has really the significance of a *vita nuova* – when the young woman becomes a new Beatrice.¹¹

COINCIDENTIAL SITUATIONS

The whole debate becomes meaningful due to an efficient narrative strategy: Joyce recomposes the love scene situating it in the intriguing proximity of the celebration of St. François Xavier. The next day, the preacher would perorate about sin, without knowing that he had in front of him somebody that was living more intensely than anyone else his words...

Thus, the preacher's method of recomposing the Hell bears in itself the spiritual power that provokes Stephen's agonic moment of maturation – already a man, he is forced to examine his conscience, like a good Catholic, and to initiate a period of spiritual exercises: “Each of his senses was brought under a rigorous discipline (...) He had no temptation to sin mortally.”¹²

Joyce created two moments that reflect each other, and the theatrical aspect of the third chapter does not derive from the efficiency of the plot, but from the force of the representation. Stephen was listening, like we did, to the preacher's voice, the spirit recomposed the infernal landscape and Stephen's silence will be tormented by the shrieks of the damned: “Flames burst forth from his skull like a corola, shrieking like voices: Hell! Hell! Hell! Hell! Hell!”, written five times, as an echo of despair and pain.¹³

Then, the calm voice (I imagine it of an infinite gentleness, pedagogical, ending with a brief comment its own metamorphosis) of the preacher: “This

¹⁰ “The second composition, seeing the place: we will consider here the path from Bethany to Jerusalem, that large, that narrow, that long; in the same manner, the place of the Supper, that great, that little, in this way or another.”

¹¹ An ironical one, because she is not the summum of virtues, but a whore, because she does not lead Stephen to Paradise, but to the vision of Hell, but still an active presence that causes the repentance and, thus, Stephen's artistical conscience: a new birth doubled also by the strong feeling of guilt, accompanied by that of being forgotten and abandoned.

¹² Joyce, *ibidem*, ch. 4, p. 115–116.

¹³ *Ibid.*, p. 96.

morning we endeavoured, in our reflection upon hell, to make what our holy founder calls in his book of spiritual exercises, the composition of places. We endeavoured, that is, to imagine with the senses of the mind, in our imagination, the material character of that awful place and of the physical torments which all who are in hell endure."¹⁴

THE ARTIST'S SENSITIVITY

We have discovered only now that one of the fundamental methods of the *Spiritual Exercises* is represented by the composition of places; but we have not explained yet how the spirit will get to experience such a diversity of images. Ultimately, this method is not a purpose in itself, and the assertion could be completed by saying that the method crowns the long path of prayer (this being the substantial aspect of the exercises), that unites in the same gesture the repentance and the need of forgiveness. The fascinating aspect of the exercises will be evident when we see to what extent the senses contribute to the "travel" of the spirit (paradox: the mortified body allows the spirit to float, but the beauty and the emotions of this event can be expressed only through the mediation of the senses).

The senses convert themselves to Catholicism and become Jesuitical: prayer, as a spiritual exercise, transforms the artist's sensitivity. To mortify the senses means to reduce them to silence, to convert them, otherwise tears, or ecstasy, would neither have been possible. A Jesuit interprets himself according to the canon, transforms himself – one discovers here the first level of the flagellation: the spiritualization of the flesh, of the body that lives the Passions, like Jesus, and the second level – the scenery of the Passions includes the whole being, but this time, suffering is accompanied by love, when the supplicant passes from despair to prayer. The baroque character of the exercises consists in the fact that the clear sublimity is based on the free-admitted terror (or on self-flagellation); the spirit values sensitivity, that is, deforms it, submits it. Just now the spirit becomes baroque and assimilates imagination as an intrinsic quality, when the mystical imagination and the training of the senses give full access to God.

Let us examine now the artist's sensitivity. After the confession, Stephen exercised the spirit through the mortification of the senses (see ch. 4, *in extenso*), but this exercise leads us into a wrong direction. The evolution of the novel shows that Stephen discovers his artistical potentials simultaneously with the discovery of his own freedom (that might mean, in a certain way, the freedom in relationship to God). For Loyola, sensitivity is oriented only to one direction, to Christ: "Considerar lo que Cristo nuestro Señor padece en la humanidad o quiere padecer, según el paso que se

¹⁴ *Ibid.*, p. 96.

contempla; y aquí comenzar con mucha fuerza y esforzarme doler, tristar y llorar y así trabajando por los otros puntos que se siguen.” (ES, 195)¹⁵

The Ignatian spiritual exercises are here a principle for analogy that will discover the affective importance of the sensitivity for the artist's formation (that has here a biographical meaning).

There is also another debate, that clarifies, from a philosophical point of view, the Sadian temptation of pain present in the preacher's discourse. Joyce strangely redefines the two Aristotelian categories sustaining the Greek tragedy, pity and fear, in *Poetics*, using Stephen, already a Jesuit with a trained spirit. This narrative strategy announces the ending of his clerical career which was about to begin. Aquinas goes for a stroll with Aristotle and doubts of the perfect image of man, after having read Loyola, and now Stephen is tormenting himself with the terrible definition of beauty that requires three conditions: integrity, clarity and harmony in a world where these criteria are only desiderata or ideals.

The artist's sensitivity amplifies all these questions beyond imagination and his art, although imperfect, tries to correspond to a certain vision whose sublimity consists exactly in the contrast between spirit and sensibility. Now, the methodical separation from theology presupposes two elements: the ludical character of the artist's imagination, which is nothing else but the ending of the maturation process, and the necessity for the artist to experiment pity and fear.

In other words, the separation act starts from the apparent lack of gravity of this new kind of spiritual exercise: imagination has no longer the role of transporting into a Biblical landscape, its role is to satisfy a creative impulse that can move, turn round or blow the landscape incarnated through literature.

On the other hand, the book cannot be written, cannot come into existence if the artist does not experience pity and fear in their true relevance. He will have to become, during imagining the book, the subject and the object of the action. At the same time, the writer freezes the image, contemplates it, then he brings it again to life, plays with it, but also with himself, until he reaches that miraculous feeling, called by Joyce “an enchantment of the heart”, that could be approximated as Dionysiac.

According to Stephen, pity and terror are feelings that “arrest” the mind, keep it still (or freeze it, and how could we imagine that such feelings could get a defined, reasonable form, that of the mind, becoming intelligible, so that the mind will ultimately freeze, paralyze, confronted with them, a possession that only the catharsis could solve?).

The term used by Joyce is “to arrest”: “Pity is the feeling which arrests the mind...”¹⁶ Despite its significance, the verb needs an interpretation starting from the

¹⁵ “To consider what Christ, Our Lord, endures in humanity or wants to endure, according to the contemplated moment; and here, I begin to force myself to suffer, and sadden, and weep, and thus working to the other following points.” (ES, 195, the cit. ed., p. 192).

¹⁶ Joyce, *The Portrait...*, the cit. ed., p. 158.

principle of freedom – both that of the artist, and that of the reader, whose new heresy is to refuse that his mind, or intellect, or faculty of understanding, let itself be arrested by the two feelings/states; it is interesting that the reasoning does not refer only to tragedy, but can be applied to any other literary genre, because Joyce subordinates it to a universal definition of beauty, borrowed from Aquinas, the trouble-maker of the novel: “Ad pulchritudinem tria requiuntur: integritas, consonantia, claritas.”¹⁷ The question Stephen tried to answer could be formulated like this: are these three conditions enough to assure the value of a work of art, its beauty?

The solution lies, on the one hand, in the acceptance of the artist's freedom, which will be, from now on, his only spiritual exercise, and on the other hand, in the acceptance of the constraining character of this freedom.

Ignacio de Loyola was left behind, as a symbol of “two milleniums of authority and veneration.” The Ignatian exercises concluded their formative role with the initiative of a rebellion and with the choice of the exile, Loyola posed still in his frame, “holding an open book and pointing to the words *Ad Majorem Dei Gloriam* in it.” But the artist will carry within himself the Jesuit's fervorous imagination, will turn it into a work method, just because it belongs to his soul, helping him to see what the others could only foresee.

I would like to thank Mrs. Ioana Gogeanu for valuable corrections and observations made, that contributed a lot to the improvement of this paper.

¹⁷ *Ibidem*, p. 163.

DÉFENSE ET ILLUSTRATION DE LA MODERNITÉ ROMANESQUE¹

MONICA SPIRIDON

Ma communication se propose de jouer simultanément sur deux tableaux: *le roman roumain moderne* et *l'histoire du roman roumain moderne* – deux genres, distincts autant qu'entremêlés, du récit. Pour éclairer le *contexte* particulier de ce double jeu, les remarques préliminaires suivantes s'avèrent donc nécessaires.

Il y a, admet-on, un attachement particulier de toute culture périphérique aux critères explicatifs autoritaires, susceptibles de mettre de l'ordre dans la confusion inquiétante de sa pluralité sémantique. L'emplacement de la Roumanie à un vrai carrefour topographique, ethnique, économique, politique ou confessionnel, est virtuellement responsable de l'empreinte réductionniste et antinomique de ses paradigmes identitaires et de ses modèles culturels.

La culture roumaine moderne fut particulièrement sensible au potentiel projectif et à la vocation herméneutique du binôme *Occident/Orient*: une expression idéale de la logique identitaire de type antinomique. Les Roumains ne se sont jamais lassés de justifier les dilemmes de leur identité comme des conséquences du décalage historique du pays et de son emplacement marginal par rapport à **une occidentalité européenne exemplaire**. Après 1848 et surtout au XX^e siècle, à chaque carrefour de l'histoire roumaine moderne, pratiquement chaque chercheur risque de tomber sur une variante de cette équation capitale: *Occident/Orient*.

Dans la première moitié du XX^e siècle, la crise de l'identité culturelle roumaine et son aspiration occidentale eurent comme résultat *une forte volonté de Modernité*. Dans de telles circonstances, les deux termes de l'alternative Occident/Orient ont fonctionné comme de véritables réceptacles paradigmatiques, capables de contenir et d'articuler les significations les plus hétérogènes: des schémas cognitifs, des modèles normatifs d'action sociale et politique, des attitudes, des images, des représentations collectives, etc.

D'un côté, il y avait le conservatisme autochtonisant, dont les options fondamentales furent: le ruralisme idyllique; l'apologie démesurée du paysan; l'éloge

¹ Communication présentée à l'occasion du Colloque international: *Récit émergent, récit renaissant. 1859–1939*, dirigé par Didier Coste, *Le Centre de recherches sur les modernités littéraires*, L'Université Michel de Montaigne – Bordeaux III, du 24 au 27 janvier, 2002.

de la passivité contemplative; le fatalisme historique. De l'autre côté, ce type de discours était carrément rejeté, sous tous ses aspects, par les partisans d'une synchronisation avec l'Occident.

Il faut y ajouter que la logique des relations contractées par les paradigmes identitaires dominants de l'espace roumain a un aspect paradoxal indubitable. La mise en question de l'alternative *Occident/Orient* débuta sous l'effet d'une pression progressive des forces intellectuelles *pro-occidentales*. Ceci explique en fin de compte pourquoi même les options autochtonistes, vitalistes, traditionalistes les plus acharnées – unanimement perçues comme pro-orientales, sinon comme anti-européennes tout court – se firent entendre grâce à un discours rationaliste, moderniste, citadin, cosmopolite et à travers des techniques artistiques et littéraires produites par l'option occidentale!

Un des deux modèles dominants – en l'occurrence le modèle occidental – fut en effet le terme *ab quo*, ou bien le repère de l'autre – le modèle oriental – qui se laissa percevoir uniquement comme *réplique*.

Par une diversité impressionnante de moyens, les catégories de l'Occident et de l'Orient se sont aussi imposées dans l'économie symbolique de la modernité culturelle roumaine comme *des topoi littéraires extensifs*. Car la littérature reste, sans aucun doute, la clef de voûte de toute une architecture identitaire sophistiquée, aux paliers et aux variables multiples.

Au début du XX^e siècle, on avait placé sur la carte du roman roumain une mise majeure de modernisation culturelle. («*Pourquoi n'a-t-on pas de roman?*») fut le thème d'un débat fort orageux, alimenté par la presse littéraire roumaine tout le long des années 20.) A partir de 1918, la modernisation a constamment signifié la fondation d'un roman national conforme aux grands modèles narratifs de l'Europe Occidentale. Pour les grands critiques roumains, ceci voulait dire «imiter» les recettes consacrées par le réalisme européen (tout particulièrement par le roman citadin et introspectif).

Les tribulations de la modernisation du roman vont être examinées ici à travers l'œuvre de Liviu Rebreanu – écrivain hautement symptomatique. On peut y explorer, d'une manière également profitable, *l'histoire réelle* du XX^e siècle, grâce aux lunettes fournies par son discours romanesque, autant que *l'histoire culturelle* de la modernisation roumaine, illustrée par la réception critique de son roman.

En 1920, les historiens littéraires n'hésitèrent pas à saluer le début de l'écrivain – le roman *Ion*, ayant comme protagoniste le paysan homonyme – comme «*le premier roman roumain moderne*». Eugen Lovinescu, l'avocat le plus acharné et le plus rusé du roman citadin, s'empessa lui aussi de remarquer la brèche ouverte par Rebreanu dans la tradition lyrique, idyllique et pittoresque du roman rural (villageois).

En Roumanie, le ruralisme et la thématique paysanne avaient constamment fonctionné comme des relais privilégiés entre le roman et les options culturelles

orientales, fatalistes, traditionalistes, désynchronisées et non-européennes. Néanmoins, par les structures narratives solides de *Ion*, par l'articulation sans fissure de sa mise en intrigue, Rebreanu semblait démentir les connotations dépréciatives associées à cette aire thématique.

On salua son «réalisme» et par conséquent, sa «modernité». Les structures narratives du roman l'emportèrent donc sans problème sur son thème. Dès lors, *Ion* devint le fer de lance de la narration romanesque roumaine, dans sa marche triomphale vers la modernité.

Deux ans plus tard, Rebreanu se trouva une fois de plus sur le devant de la scène littéraire grâce à *La Forêt des pendus* – cette fois-ci un roman psychologique, ayant comme protagoniste un intellectuel, Apostol Bologa. Le livre fut unanimement (et superficiellement, devrait-on ajouter) rapporté à des modèles comme Proust ou Virginia Woolf et devint un des paradigmes du roman autochtone d'introspection: une «preuve de sa maturité, de son objectivité» et, certainement, de son réalisme. (Bien qu'il connût fort bien les auteurs de la «centralité européenne» de son temps: Proust, Musil, Virginia Woolf, Gide, Huxley, Thomas Mann parmi d'autres, Rebreanu n'avait jamais essayé de se synchroniser à leurs options, comme l'exigeait à l'époque Eugen Lovinescu.)

Si *Ion* offrait un visage et un nom particuliers au paysan roumain générique – quasi-mythologisé, entraîné constamment dans des conflits tragiques par son amour atavique de la terre – Apostol Bologa personnifiait les dilemmes séculaires des Roumains de Transylvanie, déchirés entre leur devoirs civiques envers l'empire des Habsbourg et les exigences de leur conscience nationale.

À ce moment, une brève esquisse biographique de Liviu Rebreanu s'impose comme éclairante. Les documents de son atelier de création, conservés dans les archives allemandes, ainsi que les articles du journaliste Rebreanu nous fournissent la substance textuelle de ce scénario biographique.

Rebreanu était un intellectuel de nationalité roumaine, sujet de la monarchie des Habsbourg. (Pour un court laps de temps, avant de s'établir à Bucarest et d'y devenir journaliste, il avait même servi comme officier de l'armée impériale.) G. Călinescu, un des historiens littéraires qui prisait l'écrivain pour la carrure balzacienne de ses romans, ne manqua pourtant pas de l'identifier comme «le plus remarquable porte-parole des Roumains de Transylvanie, durant la première guerre mondiale.»

L'écrivain descendait d'une mère de souche paysanne, fort dévouée à la métaphysique et aux valeurs morales de la ruralité traditionnelle – tout particulièrement à la surenchère de l'intemporel, perçu comme une réaction de la conscience collective contre les traumatismes de l'histoire. Quant à son père, cent pour cent bourgeois et citadin, il se fit remarquer comme un séculier intransigeant, dévoué aux valeurs de l'action dans l'histoire et aux impératifs du moment.

Les documents d'archives que je viens de mentionner attestent que le point de départ de *La Forêt des pendus* se fonde sur un détail biographique déchirant. Durant la Grande Guerre, le frère de l'écrivain (Emil Rebreanu), lieutenant de l'armée

impériale, avait été surpris en train de passer à l'ennemi – chez ses frères roumains – et avait été pendu comme déserteur.

Voilà les repères les plus pertinents pour le jeu de forces *roman/histoire* dans la production épique de Rebreanu. «*La mise en intrigue de l'histoire*» doit probablement être tenue pour l'expression générique la plus appropriée aux questions qui avaient hanté l'écrivain à ses débuts littéraires.

Malgré leur étoffe thématique différente, *Ion* et la *Forêt des pendus* mettent également en scène une intrigue de type tragique.

On admet couramment que les événements d'une intrigue tragique peuvent être articulés soit par rapport aux lois déterminantes de la prétendue *causalité historique* – une fatalité surhumaine – soit par rapport aux chances réservées par l'histoire au libre choix de l'individu. (Hayden White appelle la première «scientifique» et la seconde «réaliste»).

Dans le premier cas, celui de *Ion*, selon l'hypothèse implicite qui dirige la mise en scène, l'homme est dominé et humilié par les forces historiques. Le protagoniste du roman est intégralement accaparé par son amour fou de la terre – présenté par le narrateur comme une fatalité à la fois sociale et ethnique. Il vit, il aime, il séduit et il se laisse séduire, il se marie et, finalement, il se fait tuer, poussé à chaque tournant de sa vie par le même instinct de possession, réputé atavique.

Par son premier roman, Rebreanu confirme emphatiquement l'hypothèse quasi-métaphorique du philosophe roumain Lucian Blaga, qui avait axiomatiquement identifié la ruralité roumaine comme dépositaire de l'essence ethnique transhistorique. Projetée dans l'horizon d'une durée éternelle, l'ethnicité roumaine réussirait à «saboter l'histoire» – si l'on fait crédit au philosophe.

La seconde variante de l'intrigue tragique réserve à l'individu une certaine marge de liberté, lui permettant de contrôler son destin, jusqu'à un certain point. Dans *La Forêt des pendus*, Apostol Bologa s'efforce de le faire ou du moins il nous en donne l'impression. Les oscillations surprenantes du personnage entre des options incompatibles soutiennent la charpente de ce roman.

Rester un officier impérial fidèle? Devenir un militant nationaliste – comme l'exigent, à tour de rôle, son père et le prisonnier roumain sur lequel il tombe, comme par hasard, à la Cour martiale? Chercher refuge à la campagne, à côté d'Ilna, la paysanne hongroise dont il s'éprend, pour regagner sa sérénité et pour tourner tout simplement le dos à l'histoire? Autant de questions successives, toutes également sans réponse. A la fin du roman, le protagoniste fait un choix surprenant et délibérément suicidaire: simuler une impossible tentative de passer à l'ennemi, afin de se faire tuer. La récompense d'un pareil martyr symbolique devrait être l'accès à une universalité tout à fait utopique de l'humain.

Écorchez donc l'écrivain réaliste et vous découvrirez le visionnaire! Car en fin de compte, l'écrivain se place au delà de toute logique alternative, en quête des valeurs simplement humaines, auxquelles on ne peut pas accéder dans et par la

participation à l'histoire. D'ailleurs, en août 1944, lorsque l'armée russe occupa la Roumanie, Rebreanu lui-même s'est suicidé à Bucarest. La fatalité de l'événement ainsi que toute *réaction de sa part, en tant qu'individu*, lui sont peut-être apparues comme également inacceptables.

Le récit romanesque de Rebreanu s'est heurté à l'histoire dans deux sens différents: tout d'abord à l'histoire réelle et ensuite à l'histoire de la modernisation culturelle roumaine, qui s'empara de l'interprétation de ses romans. J'oserais même affirmer que la manipulation critique de Rebreanu par les historiens de la littérature roumaine est encore plus intéressante que le jeu récit/histoire à l'intérieur de son univers fictionnel.

Comme je l'ai déjà dit, dans les années 20–30 du XX^e siècle, le roman balzacien résumait en Roumanie l'essence même du roman occidental contemporain: le réalisme, comme synonyme idéal du modernisme. Parmi ses symptômes unanimement célébrés: la réaction contre le roman narrativement anémique, lyrique, ruraliste et pittoresque dans l'acception herderienne du mot. Dès son début, Rebreanu avait énergiquement découplé le thème rural et le héros paysan de la narration traditionnelle antécédente et de ses valeurs orientales, autochtones, bref non-européennes.

Je ne vais pas insister sur les manœuvres sophistiquées ou sur les arguments invoqués par les historiens littéraires afin d'ériger Rebreanu en père du réalisme roumain moderne. Je ne cite en passant qu'un exemple.

Dans sa monumentale *Histoire de la littérature roumaine des origines à nos jours* (une Grande Narration légitimante de l'identité roumaine), G. Călinescu identifie la construction circulaire du premier roman de Rebreanu comme un symptôme de la lignée balzacienne de l'écrivain.

En effet, dans les premières pages de *Ion*, l'approche du réel utilise une description minutieuse de la grande route qui nous conduit vers le village transylvanien de Pripas. On arrive progressivement au lieu désigné par une voie poussiéreuse et fort tortueuse qui, à chacun de ses tournants, nous laisse entrevoir les destinées, les drames, les intrigues qui s'y consomment depuis toujours. C'est le long de la même route que l'on quitte la scène de la tragédie, après avoir été témoins des réactions ataviques, archétypales, pré-programmées, de Ion.

Dans *La Forêt des pendus*, le début et la fin se recourent aussi. Tout commence par l'exécution du transfuge tchèque Svoboda, dirigée méticuleusement par le Roumain Apostol Bologa et finit par l'exécution de Bologa lui-même. Les deux victimes ont comme témoin l'officier d'origine tchèque Klapka – personnage hanté tout le long du roman par l'image d'une forêt des pendus.

Si la même technique narrative se trouve instrumentalisée dans deux romans, tellement différents, c'est que le prétendu truc réaliste est en effet l'expression symbolique du serpent qui se mord la queue. Chez Rebreanu, cela signifie plutôt la délimitation de l'individu – que ce soit Ion, Apostol Bologa, Klapka ou quelqu'un d'autre – par la circularité de l'histoire.

Placée sur l'horizon d'attente de la modernisation roumaine, la production romanesque de Rebreanu a été interprétée comme l'expression privilégiée d'une conscience réaliste et non pas comme une manière particulière de *dire l'histoire*. Censé être exemplaire, le réalisme de Rebreanu est donc à chercher dans les yeux des autorités critiques du moment et dans leurs scénarios de la modernité roumaine.

La nostalgie de la «centralité occidentale» en est l'explication la plus simple et la plus convaincante. Tout changement de technique narrative, toute innovation, tout ce qui battait en brèche la tradition épique nationale aurait été tenu pour moderne et, automatiquement, pour occidental. Une équation telle: **innovation = valeur = modernité = occidentalité** n'a cessé de dominer la culture roumaine pendant au moins un demi-siècle, jusqu'à l'occupation soviétique du pays.

Après la chute du communisme, le même problème revient en Roumanie dans un système de repères tout à fait différent. De plus, la critique roumaine actuelle, engagée tambour battant dans une offensive canonique post-moderniste, s'avère sensible aussi à la position équivoque de Rebreanu par rapport au processus de la modernisation romanesque, elle se montre prête à le récupérer parmi les premiers, bien avant les orthodoxes et les fanatiques de la modernité.

EN GUISE DE CONCLUSIONS

Considéré sous un certain angle, Rebreanu s'avère fasciné par la *réaction* de l'individu par rapport à l'histoire – qu'il s'agisse d'une éternité fataliste ou d'une conjoncture qui fait semblant de tolérer les **tribulations** individuelles. Si l'on change de perspective, l'écrivain a le mérite d'offrir une scène privilégiée à l'histoire du roman roumain et à l'histoire de la modernité roumaine.

On pourrait en déduire que *les formes* narratives du roman roumain moderne de l'entre-deux-guerres devraient être considérées en elles-mêmes comme *un contenu* des histoires littéraires nationales. Pour Rebreanu ces véritables «**formes du contenu**» ont fonctionné comme des instruments de sa méditation obstinée sur l'Histoire. Une Histoire dont lui même a été incidemment un des personnages les plus importants.

C'est pourquoi il devrait être tenu pour un *moderniste sans le savoir* ou même sans le vouloir. Juste au moment de finir mon texte, je me rends compte que j'aurais mieux fait de proposer un titre légèrement différent: *Rebreanu, ou le moderniste malgré lui*.

BIBLIOGRAPHIE

- Călinescu, George, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, București. Fundația Regală pentru Literatură și Artă, 1941.
- Călinescu, Matei, *How can One be Romanian? Modern Romanian Culture and the West, Southeastern Europe*, 1983, 10, 1: 31–43.

- Călinescu, Matei, *Comment peut-on être roumain*, Cadmos, 1983, VI: 23–25.
- Călinescu, Matei, *Romania's 30s Revisited*, Salmagundi, Winter, 1993: 133–52.
- Durandin, Catherine, *Histoire des Roumains*, Paris: Fayard, 1995.
- Gregory, Derek, *Geographical Imaginations*, Oxford U.K., Cambridge M.A.: Blackwell, 1994.
- Gurvitch, Aron, *Marginal Consciousness*, Athens, Ohio, 1985.
- Hayden-Bakic, Milica, Hayden, Robert, M., *Orientalist Variations on the Theme "Balkans: Symbolic Geography in Recent Yugoslav Cultural Politics"*, *Slavic Review*, 1992, 1: 1–15.
- Heitmann, Klaus, *Imaginea românilor în spațiul lingvistic german, 1775–1919. Un studiu imagologic*, București: Univers, 1996.
- Hillis-Miller, J., *Topographies*, Stanford: Stanford University Press, 1995.
- Karnouh, Claude, *L'Invention du peuple. Chroniques de Roumanie*, Paris: Arcantère, 1990.
- Kolakowski, Leszek, *Horror Metaphysicus*, București: Ed. All, 1997.
- Livezeanu, Irina, *Cultural Politics in Greater Romania. Regionalism, Nation Building and Ethnic Struggle. 1918–1930*, Ithaca and London: Cornell U. Press, 1995.
- Lovinescu, Eugen, *Istoria civilizației române moderne*. 3 vols. București: Ancora. 1924.
- Lovinescu Eugen, *Istoria literaturii române contemporane*. 6 vols. București: Ancora, 1926–1929.
- Negoîtescu, Ion, *Istoria literaturii române*, București: Editura Eminescu, 1991.
- Rebreanu, Liviu, *Ion*, București: Ediție intereditorială omagială cu prilejul centenarului, 1991.
- Rebreanu, Liviu, *Pădurea spînzuraților*, 1985. București: Ediție intereditorială omagială cu prilejul centenarului. 1985.
- Romier, Lucien, *Le Carrefour des empires morts*, Paris: Hachette, 1931.
- Spiridon, Monica, *Canon and Canonisation in the History of Romanian Literary Histories*, *Euresis. Cahiers Roumains d'Etudes Littéraires*, 1999, 1–2: 186–197.
- White, Hayden, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore-London: John Hopkins U.P., 1973.

LA POÈTE TRADUCTEUR: PIERRE DROGI

DINU FLĂMÂND

Pas du tout nombreux les Français qui eussent appris le roumain seulement pour l'amour de la poésie. Pourtant, Pierre Drogi fait partie de cette étrange minorité qui, au bout du compte, pourrait relativiser nos complexes de locuteurs d'un idiome latin pas tout à fait simple. Il est vrai, depuis quelque temps, les frontières se sont ouvertes et le commerce a aussi poussé vers nos régions d'autres occidentaux qui commencent à se débrouiller en roumain. Mais, venir en Roumanie seulement pour le commerce aux métaphores – même à l'époque de Ceaușescu –, comme le faisait Pierre Drogi dès la fin de ses études philologiques en France, s'inscrivait à coup sûr dans la catégorie des exceptions. Je ne fus pas moins étonné en le découvrant à Paris, il y a des années, et d'apprendre qu'il m'avait déjà lu. Et qu'il ne connaissait pas seulement mes écrits, mais aussi ceux de Virgil Mazilescu, Daniel Turcea, Emil Botta, Ion Barbu, Nichita Stănescu, Ana Blandiana, etc., des textes tirés des anthologies ou des livres qui ne lui parvenaient que rarement à Paris. La poésie roumaine moderne et contemporaine était devenue pour lui une passion authentique. Sa fréquentation parachève le profil complexe de ce connaisseur des littératures roumaine et allemande, spécialiste de Rabelais mais de Lautréamont aussi, lui-même poète avisé, auteur de plusieurs volumes de vers (*Non de fée*, 1994; *Carnets d'éther*, 1994 ou *Suite azyne*, 1997), certaines poésie parues dans des revues importantes, l'ensemble attendant une prochaine édition en volume.

Je me suis penché aussi sur les traductions de poésie roumaine dues à la plume de Pierre Drogi; je n'y ai trouvé que finesse et discrétion; une éclipse nuancée, dissimulée par un texte dont il sait révéler l'entière expressivité. Dans le cas de Pierre Drogi, le traducteur sait se taire «activement» (se taire activement, établir ou respecter une retenue de la parole qui lui est «nécessaire» ou «vitale»), s'il m'est permis d'évoquer une des remarques à Wittgenstein dans *Exercice pour*, publiée dans la revue *Présage*. Sa propre poésie dont un échantillon représentatif paraîtra sous peu en roumain, et un tel silence, conçu comme un «exercice de respiration».

Avec une admiration non-dissimulée Pierre Drogi rappelle l'admirable image de Tsvetaieva (le silence de l'arbre pomme/produit le fruit nommé pomme...). J'aime croire que la discrétion produit en lui l'arbre d'une œuvre.

CULTURAL POLICIES IN ROMANIAN LITERARY FIELD 1944–1948

ALEXANDRU ȘTEFAN

Since August 23, 1944, when it joined the Anglo-American-Russian alliance, Romania has entered the sinuous path of a short democratic regime. The three-year democracy proved to be just the historical “host” of a *symbolic revolution*, whose paternity is held by the **communist** discourse, established in a totalitarian fashion according to the exemplary political and cultural parricide accomplished in December 1947.

In this transition period, example for the cultural and political field, the *symbolic revolution* is based on a radical **disruption with the past**. Paradoxically, the enforcement of the new discourse together with its particular imaginary obeys the violent glamour of an avant-garde movement. The arrogance of the debut phase already indicates the *project of symbolic aggression* capable of demolishing the leader discourse. However, the transfer of the symbolic capital takes place only when its previous historical “sequence” is completely dismissed. The history of this dismissal is focused on an efficient *narrative strategy*: “**the rhetoric of the end**” (8). As a rhetoric subjected to the *apocalyptic* imaginary, it fulfills, in this case, the essential function of *degradation and disqualification* of the symbolic prestige of an acknowledged world and tradition. In the *vacuum of symbolic authority*, more or less artificially created, the same millenary vision delivers the (counter)offer of the *messianic* figure discourse. The prophets of the radical renewal become redeemers by forcing history, while their discourse is exonerated, the heresy is naturalized as orthodoxy, obtaining thus the *acknowledgment* in the social space.

The stigmatization of the Romanian cultural and political past in this transition period is accompanied by other rhetoric strategies: the rhetoric of *denouncement*, the rhetoric of *purification*, the count of indictment being *collaborationism*, “doubled” in a short time by the *aesthetical collaborationism*. The communism will benefit from this purification of the political and cultural modernity. This study is centered on the analysis of the most certified social subfield, whose conquest, we believe, weighed substantially in the economy of the establishment of the communist discourse: the **cultural field**, with special focus on the *literary field*. Within this field, the communist discourse will impose the model of the *proletarian culture*, the **proletcultism**.

A sound tradition of the Romanian society and not only, which was brought into existence by the very modernity, brings together the political field and the cultural field, mutually shaping each other. A discourse of noble *assistance*, culture will always serve as the best means of promotion and establishment of the political message, and this truth was easily understood by the communist ideologists. History proves thoroughly the symbolic *profitability* of appropriating the most efficient *acknowledging instance* of the **imaginary**: the cultural field.

Before beginning the analysis itself, a short historical display of the period is necessary. August 23, 1944 represents the end of Ion Antonescu's right-wing authoritarian regime (1940–1944) and the beginning of the three-year period of relative democracy. The multi-party system and the modern Romanian Constitution of 1923 are re-established. But the following three years are to be noticed for their political and governmental instability and by a gradual taking over of the political field by the communist left wing, a process completed in December 1947. The great ally of the communist left wing, the true owner of "fatherhood" of this victory, is the Soviet Union. Therefore, after three transition governments, on March 6, 1945, a **pro-communist** government led by Petru Groza is proclaimed *for the first time* in the Romanian political life. Although illegal until August 23, 1944, the communist political discourse soon won a substantial bonus by legitimization of its political capital. After three years characterized by numerous campaigns of exposures and purification from public life, after the November 1946 elections won by the Bloc of Democratic Parties (Blocul Partidelor Democratice – BPD), an alliance under the PCR's (Romanian Communist Party) influential command, **30 December 1947** marks the historical disjunction of **modern** political discourse. The symbolic correspondent of this disjunction is retrieved in the abrogation of some representative "discourses", the **Romanian Constitution of 1866 and 1923**, the change of the government form, from **monarchy** to *republic*, the transition from a **multi-party** system to a **mono-party** system, thus establishing a single discourse: the **communist discourse**.

From an economic perspective, after 1945 an ever more intense domination of the Soviet model can be noticed. "The economic colonization" (3) can be best represented by the mixed symbolic forms of the "sovroms", specialized in different production areas, founding the new "*economic*" culture.

The spectacular and relative rapid incorporation of the Romanian cultural field by the communist political discourse and segment would not have been possible without a **double** cultural politics, whose *strategic complementariness* provided its efficiency.

Chronologically, the first policy would consist in the conquest and incorporation in its own discourse of some key "points" and positions of a cultural field already **recognized** in the social field. This is the case of the "implementation" of the new literary dogma in the literary institutions, or of the

total or partial adhesion to the new ideology of numerous outstanding personalities in the Romanian culture, such as Mihail Sadoveanu's (1880–1961) notorious political career. The transfer of the new discursive capital would bring the **disposition** of *converting* the new performers of this social microspace, an opportunity of asserting the political discourse itself. Until the end of 1947, only a **formal** adhesion to be noticed, because at the *practical* level, the symbolic values still belonged to tradition.

The inconsistency of the symbolic profit imposes at the end of 1946 the transition to a strategy able to revolutionize the cultural microsystem: a strategy capable to create a type of cultural counter-field which, once articulated, should take over a leading position. Within this initiative, the counter-positions are outlined due to a scrupulous structural homology: a new theorization of culture, a new critics, a new literature. The debut of this specialized field is marked by the foundation of the first cultural magazine affiliated to the communist discourse: *Contemporanul*. The gains of this second strategy will be according to the expectations.

The double strategy of imposing proletcultism is supervised and supported by the communist politics. The political space and the (new) cultural space resort in a symbiotic manner to the same means of acquiring power, both manage the same imaginary and become established by means of the almost *sacrificial* annulling of the culture that had generated them. What characterizes this period is rather a conquest and a re-creation of the **cultural** system, as well as a **formal** obtrusion of the new imaginary, however preparing and predicting that “fundamentalist stage” (6) begun in 1948. The analysis of the literary subfield, the most important within the cultural microspace, both quantitatively and from the point of view of the owned symbolic capital, will be centered on several perspectives: the mass media, the literary institutions, the new critic and theoretical instances, the new imaginary perspective.

The political mass media of 1945–1947 portray in antinomic colors two political spaces: the first traditionally represented by the historical parties: the National Peasantry Party (PNT – Partidul Național Țărănesc) and the National Liberal Party (PNL – Partidul Național Liberal), the second represented by the communist left wing, the Romanian Communist Party (PCR – Partidul Comunist Român). The adjacent mass media are *Dreptatea* (PNT), *Liberalul* (PNL) and *Scântea* (PCR) and very soon *România Liberă* is added to this category. With an abnormal hint, the cultural dispute will be hosted in a **first stage**, until September 1946, by the political mass media and not by the cultural mass media. Nonetheless, the great “**absenteeism**” of the Romanian intellectuality from the cultural mass media is noteworthy during this period, as well as the appearance of a minimum resistance against the new cultural establishment. This question can find multiple answers.

On the one hand, it should be mentioned that the Antonescu regime, although rejecting the *modern political* system in Romania – the parties, the 1923 Constitution – did not bring any prejudice against the *cultural modernity*. Furthermore, during this period we witness rather a maximization phenomenon due to the occurrence of some exquisite cultural values and the *strengthening* of the symbolic capital. Moreover, the Romanian cultural elite shows sympathy towards the regime, not rarely expressed explicitly. History changes dramatically and surprises the social microspace of the cultural elite in a relation of quasi-adhesion to a political discourse violently stigmatized. Stigmatization inoculates a quasi-collective *guilt* of the Romanian intellectuality, everything doubled by a violent process of public denouncement and purification, the accusation being collaborationism. The irony is that the rhetoric of denouncement and purification, the main strategies of the whole history of establishment, promotion and preservation of the communist ideology, is undertaken by the mass media of the historical parties. The right-wing crisis of identity political assertion substantially *deteriorates* the disposition of a *public* cultural discourse, facilitating the access towards the establishment of the proletarian culture. The few cultural magazines of that period such as *Revista Fundațiilor Regale* (magazine “sponsored” by the Royal Foundations) or *Viața Românească*, as well as the specific critic instances already established as title can be traced by elegant *slips-away* from the public attitude, clutching themselves in particular technical problems. The striking exceptions, such as Vladimir Streinu (1902–1970), Serban Cioculescu (1902–1988), or Tudor Arghezi (1880–1967) show *individual* attitudes; no *collective* position can be distinguished. The dispute will occur in the public area of the political mass media of the historical parties, particularly with *Dreptatea*. Having an increasingly lower public image in the background of an ever more unstable political capital, the cultural position in this part of the mass media is mainly assimilated as a *political* attitude, missing the target and the predicted public efficiency. A last position enforcement, substantially against the new cultural ideology is the “crisis file” (9) in 1946, without consequences in the public encounter, in the background of a counter-discourse of the cultural left wing.

On the other hand, the cultural modernity is esthetically based on an *autonomy* manifest, of the non-interest in the social and political field, a non-interest which traces in time the lack of ability of a public discourse, capable of correctly marking and confronting the present history.

As if noticing the *inefficiency* of promoting a cultural discourse from the political platform, *Scântea*, after having set up, in November 1944, the ex-heading “*Scântea Tinerețului*” as an adjacent newspaper, founded, at the end of 1946, its *own cultural subfield* by the cultural magazine *Contemporanul*. This second stage, which will last until the end 1947, plays the major part in the *establishment and legitimization* of the new cultural discourse. It is here that the hard lines of a new

cultural policy are pursued, extremely rapidly, it is here that the Marxist-Leninist critics *is practiced* and the *new* literature is promoted. Paradoxically, its cultural new “counter”-field has no direct opponents. The cultural discourse of the traditional cultural values expresses their conflict in non-specialized mass media: the political mass media.

Once initiated, this cultural field is diversified with a predictable focus on the *literary* microspace. After a short time, *Contemporanul*, the newspaper of The Society of the Romanian Writers (Societatea Scriitorilor Români – SSR) is followed by *Revista Literară* (March 1947) transformed into *Flacăra* (January 1948), and belonging to the Union of the Artists, Writers and Journalists (Uniunea Sindicală a Artiștilor, Scriitorilor și Ziariștilor – USASZ). The crafty distribution of the cultural roles and functions provides the efficiency of the “investment”. *Contemporanul* hosts the New Critics, remarkably illustrated in practice and theory by Ovid. S. Crohmălniceanu (1921–2000). The function of the new critic institution proved to be multiple: *revising the literary past* in a Marxist tune, denouncement and *symbolic purification* of the “near” past, represented by the **literary modernity**, a purification based on the “*esthetic collaborationism*” technique, as well as the critical receiving of the literary products of the *present*, euphorically promoting the first symbolic proletcultist values. During its short existence, *Revista Literară* will be remarked as a platform of combating crisisism, while *Flacăra* seems to form a perfect “team” with *Contmporanul*, the two of them holding complementary functions: **popularization and promotion of the products** of the new literature, having poetry as the favourite genre, which further on will make its career, **popularization and promotion of the proletcultist dogma**, without lacking the cultural revision process of the past.

An essential leading and co-ordinate part of the new cultural field was held by a nucleus of ideologists already *acknowledged* on cultural problems in the political mass media of the communist left wing. We only remind here names such as Ion Călugaru (1902–1956), Nicolae Moraru (1912), or Ion Vitner (1914). They will be the *preservers and propagators* of the communist ideology, the exemplary inheritors, in Pierre Bourdieu’s sociological meaning, of the new political discourse, therefore able to “have” the latter inherited by the new cultural microspace as well. Hence, the *migratory doctrinarians* gain a double identity: a **political ideological** identity, which holds the originator discourse, the leader-discourse, as well as a **cultural** identity. In the literary subfield, the new identity is often distributed in a characteristic manner in the configuration of the performers of the new cultural realities, not only in **theorization and conceptualization**, but also in the **critic and cultural production**. Essential for this new *inaugural* stage of proletcultism is the mobility of the functions and roles, of the impeccable malleability and sliding from a (political) field into a (cultural) field, everything circumscribed to a quantitative *pauperism* of the social performers that have correctly assimilated the ideology, as well as from the necessity

of an as rapid as possible construction of the new culture. Once the system completed, the hard-core of the "theoreticians" *comes back* in the formative field, the political field with an addition of symbolic capital, often *preserving* the leader positions in the cultural field.

Regarding the real **production**, it is only from 1948 on, that we can talk about representative literary products for the proletcultist dogma. Naturally, there were some "forerunners", but the great proletcultist literary practice started in fact after the power transfer enforced in the political field. Until 1948, we implicitly witness a "resistance" phenomenon when speaking of the conversion of cultural values, as they exhibited loyalty towards the various forms of esthetic modernity. The establishment of the Communist Party as a leader confers the required practical authority to the proletcultist discourse. It is only at this moment that we can speak about the commencement of a specific cultural production within which poetry is to be noticed even from the beginning as the preferred genre of the new propaganda.

It should not be forgotten also that the new cultural mass media were all the time "doubled", even when speaking about the paternity of actions, by the communist political mass media: *Scântea* and *România Liberă*, to which certain daily newspapers such as *Tânărul Muncitor* were added, politically legitimizing, securing and imposing the new proletcultist field.

Perhaps the most spectacular and important advantage in the establishment strategy of the proletcultist discourse and imaginary is held by the "incorporation" ever since the first stage, of the *literary institutions*, set up by the former regime or newly established during the period 1944–1947. The legitimization of the literary left-wing ideology would occur with a maximum symbolic authority in this area of cultural space.

Two institutions are to be recognized: the Society of the Romanian Writers and the Union of the Artists, Writers and Journalists, established on the basis of the legislation of the union tendency after the fall of the Antonescu regime. The process of reorganization, denouncement and purification of the collaborationists inevitably reaches institutions of a remarkably symbolic capital. September 1944 displays a historical mutation in the Romanian cultural discourse. Together with the elections in the SSR *the symbolic transfer of the hard-core of the new cultural ideology, the proletcultism* is inaugurated in the manifest declaration of the new president, as well as in the Motion unanimously accepted. Syntagma such as (*intellectual-writer as*) *intellectual worker, social fighter, mass enlightener and guide, leader of the people, cultural model of the Soviet Union, the purification of the past*, directions such as nationalization of the publishing houses are established by institutional mediating, becoming the recurrent nucleus of an *imaginary* in full offensive. The cultural mutation is faithfully accompanied by the *affiliation* to the political originator of the future proletarian culture. The same September 1944, the

SSR *adheres* to the Platform Project of the Democratic National Front, a project initiated by the leader of this political alliance, the PCR. This first step towards the institutionalization of the Marxist-Leninist originated imaginary offers a symbolic **authority** to the new mythology which would be obsessively resumed until its fullest establishment. Once given the basis, the mass media of the times completed the proletcultist imaginary with syntagmas of a solid career: *culture for the masses* (1944), *writers "engineers of souls"* (1944), actually an import of imaginary as a "syntagm launched by Stalin in 1932" (2), *socialist realism* (concept used for the first time in 1945 by Sașa Pană (1902–1981), a surrealist converted to communism), *culture in a unique sense, new époque* – syntagm whose paternity is claimed by Miron Radu Paraschivescu (1911–1971), *new literature, new man, party literature* (1948), and so on. Although new, these lasting mythologies gained consistency consecutively: *the solar mythology of the mass leader* (in this case, the intellectual), *the mythology of class and activity equalization of the intellectual, the myth of socializing, the scientific myth of literature, the total myth of the soviet model, the progress myth, the myth of cultural activism*.

The nucleus of the *proletcultist imaginary* will be resumed in any *institutionalized* framework – the yearly congresses of the SSR and USASZ, the political and cultural mass media, the literary circles, etc. – and will become an initiator manifest, vital direction in the new literary counterfield, re-finding itself loyally in the debut number of *Contemporanul* in 1946. The resumption will be performed with the same euphoria of inauguration, typical for the debut stage of the symbolic revolution, which is a stage of theorization and outlook.

At the same time, the presence in the leading structures of the above-mentioned nucleus of political and cultural ideologists can be noticed in an increasingly ascension. Proving a maximum efficiency in promoting the discourse of a conceptual type due to the position in the literary field, particularly, but also in critically guiding the literary life of the period, the institutions of the SSR and USAZ become ideal platforms for a new cultural propaganda. At the same time, they represent the most important and credible *institutions of investing the symbolic capital, as well as institutions of literary (re)-canonization*. The patronage of a part of the literary mass media can be added to these, which in 1948 claim the highest number of readers in the cultural mass media of that time: *Contemporanul* (SSR) and *Flacăra* (USASZ).

The USASZ Congress in October 1947 is notorious for the power of the new discourse. The latest theoretical orientation is completed by the "esthetics" of the *socialist realism* and the contemporary literary reality is ever more intensely criticized. Remarkable here is the attack of the most *certified* symbolical "positions" of the established literary field: George Călinescu and Tudor Arghezi, who were the leaders of a cultural field with definite roots in Romania's modernity. 1948 marks the transition from discourse to practice: the two above mentioned are

excluded from the cultural field. The overthrow is total, and the exclusion offers no alternative. The unique cultural field is started in 1948. The “re-inclusion” of Tudor Arghezi and George Călinescu is just nominal. As intellectual identities, they are converted to the new ideology. Let’s not forget that, previously, in the transition period, all Romanian modernity elite had been symbolically demolished, remaining as **passive** “performers” within the literary field.

The theoretical (re)-configuration of the New Critics is illustrative for the operating manner of the proletcultist discourse. The predictable *exclusion* of the critic modernity from this new perspective is total, focusing in a first instance upon the past as a symbolically *passive* space. Here, purification will have two main targets, playing even the parts of “initiators” of the most important Romania critics currents, becoming, by acknowledgment, an essential part of the literary *tradition*, the theoretic part: Titu Maiorescu (1840–1917) and Eugen Lovinescu (1881–1943). The purification once being performed, the soviet model, the Marxist critics, is offered instead. The most spectacular stage is started at the moment: **reinvention of the tradition, of the cultural history**. In fact, a *simulacrum* of history is introduced, aiming at *locating and assimilating* the “identity **resources**” (1) of a cultural type. Titu Maiorescu is substituted by C. Dobrogeanu-Gherea (1885–1920) as a *precursor* of the Marxist critics, therefore offering the new method both historical and cultural legitimization.

After this re-canonization, followed the purification of the still active positions in the established cultural field. This is the case of George Călinescu. The accusation obeys the simplicity of the affiliation: the practice of a new type of critics – the Maiorescu type – whose stigmatization had already become a canon. The consequence is known.

The new cultural and political imaginary is therefore based on the *symbolic de-founding and deconstruction* of cultural modernity in a detailed perspective of an all-comprising consistency. “In the battle that opposes the established avant-garde to the new avant-garde, the latter is driven in such a way to put under discussion the basis of the genre, claiming itself from the return to the origins, to the purity of streams”(4). The counter-offer of proletcultism, genuinely “returning to the origins” can be plainly rephrased as the **myth of the returning to the real**, a vision of a messianic allure, practicing radical purification. Its negative alternative becomes, naturally, the main count of indictment of modernity. As a culture form without history, proletcultism violently generates the purification of modernity from the space of cultural memory, basically purifying the idea of cultural memory or tradition. The stigmatization of modernity makes out of the past a mainly **dysphoric** space, filled with negativity. The symbolic vacuum once created, the alternative for salvation is represented by the proletarian cultural ideology, where only presentism or immediate future are practiced, and this space is by excellence **euphoric**: “the

place of a permanent revolution" (4). The relation with the past is one of *exclusion* or *conversion* to a unique cultural identity, imposed by the present history.

Practice proved the failure of this political and cultural discourse, as well as its profound **utopia** dimension. The great return to the real proves to be a fake. Basically, the communist discourse can be defined by the **pre-eminency of utopia and imaginary upon the real**. The real is the one that has been *adjusted* to the imaginary, and not vice versa, and that is where the permanent need for violence and force comes to accomplish the abnormal correspondence. Right from the beginning, the communist ideology instaurates the profound **artificiality** of the cultural practice, the necessity of a permanent **re-adjustment of the reality form to the utopia background** becoming necessary. It is not in vain that the first "wave" of proletcultist critics in 1948, the poetry of the building-site"(9) proves to be a quasi-failure, received with tough critics even within the new cultural field. A failure, because the new poets according to the "esthetics" of the *socialist realism*, imitated the very reality, when in fact they had to "imitate" the reality in the *fiction* space of **utopia**. The correction will become conduct, as a "permanent supervising for the writers not to illustrate reality in its *real* aspects" would exist (7).

The perspective of actuality allows us the comfort and safety of stigmatizing this cultural and political counterdiscourse. In a first stage the imaginary of the new utopia indisputably exerted a strange fascination. Before becoming a red terror, it contained the spectral glamour of a genuine red mirage, which would have shown "an immeasurable higher attraction to the intellectuals than to the peasants or even workers" (5). On the one hand, for the communist discourse and its cultural alternative this transition period marks a stage of theorization and outlook, of formal promotion of election hint, still retaining a slight flexibility, due to the non-fulfillment of the total control in the political field. On the other hand, the end of 1947 imposes the "exit" of political and cultural modernity out of history and the paradoxical inauguration of a time *without history*.

REFERENCES

1. Beciu, Camelia, *Politica discursivă. Practici politice într-o campanie electorală* (Discursive Politics. Political Practice in an Election Campaign), Iași: Polirom, 2000.
2. Boia, Lucian, *Mitologia științifică a comunismului* (Scientific Mythology of Communism), Bucharest: Humanitas, 1999.
3. Boia, Lucian, Cioraianu, Adrian, Tom Sandqvist, *Arhiva durerii* (Archive of Pain), Bucharest: Fundația Academia Civică, 2000.
4. Bourdieu, Pierre, *Rațiuni practice. O teorie a acțiunii* (Practice Reasons, A theory of Action)], Bucharest: Editura Meridiane, 1999.
5. Milosz, Czesław, *Gîndirea captivă* (Captive Thinking), Bucharest: Humanitas, 1996.
6. Negrici, Eugen, *Literature and Propaganda in Communist Romania*, Bucharest: The Romanian Cultural Foundation Publishing House, 1999.

7. Nițescu, Marin, *Sub zodia proletcultismului. Dialectica puterii* (Under the Proletcultism Sign, The Dialectics of Power), Bucharest: Humanitas, 1995.
8. Pavel, Toma, *Mirajul lingvistic* (The Feud of Language), Bucharest: Editura Univers, 1993.
9. Selejan, Ana, *România în timpul primului război cultural. 1944–1948. Trădarea intelectualilor* (Romania during the First Cultural War, 1944–1948, The betrayal of Intellectuals), Sibiu: Transpres.
10. Selejan, Ana, *România în timpul primului război cultural. 1944–1948. Reeducare și prigoană* (Romania during the First Cultural War 1944–1948, Re-education and Persecution), Sibiu: Thausib, 1993.

NOTICES BIBLIOGRAPHIQUES

ALEXANDRE STROEV, ILEANA MIHĂILĂ, *Eriger une République souveraine, libre et indépendante*. București, Editura Roza Vânturilor, 2001, 194 p.

Projets utopiques de l'époque des Lumières transformés en réalités politiques et économiques déterminantes pour l'espace européen contemporain (le système d'Etat-tampon séparant les Grandes Puissances et délimitant leurs aires d'influence; le réseau des canaux – moyens de transport et de communication – qui facilitent les contacts entre les contrées les plus éloignées du continent; les esquisses d'un Marché commun et d'une Union européenne): cela est la formule sous laquelle s'inscrivent des engagements «civilisateurs» comme ceux du baron Lorrain, Charles-Léopold Andreu de Bilistein, l'un des *aventuriers* abondant au XVIII^e siècle. Homme de son temps – faiseur de projets, opportuniste, voyageur-sauveur des empires et des monarchies, bénéficiaire des expédients fournis par les grands souverains, comme Frédéric II de Prusse et Catherine II de Russie dont il jouit de la protection temporelle contre des conseils «précieux», à son opinion – penseur assez habile et auteur des plans qui visaient à développer le potentiel commercial et productif des pays, à réévaluer les ressources tout en changeant l'image du continent aussi bien que les rapports entre les Empires, sa figure s'est effacée au fil de l'histoire, le même sort caractérisant un bon nombre de ses manuscrits.

C'est le mérite des deux chercheurs, Alexandre Stroeve, professeur à l'Université de Bretagne Occidentale de Brest, et Ileana Mihăilă, directeur de recherche à l'Institut d'Histoire et de Théorie Littéraire «G. Călinescu» de l'Académie Roumaine, maître de conférences associé aux Universités de Bucarest et de Constantza, secrétaire de la Société internationale d'étude du XVIII^e siècle, filiale de Roumanie, d'avoir collaboré à la découverte, dans le fonds spécial des archives de Moscou et de la Bibliothèque d'Etat de Russie, des documents autographes contenant les *mémoires* rédigés par Bilistein au sujet des Provinces Roumaines de Moldavie et de Valachie, situées – dans la période soumise à l'étude – au carrefour des intérêts de la Russie tsariste, de l'Empire ottoman et de leurs alliés politiques ou militaires: d'une part, l'Autriche et la Prusse, de l'autre, la France.

Il s'agit, en fait, de deux textes dont le contenu, en transcription modernisée, est présenté intégralement dans une annexe à la fin du livre, l'un à caractère politique, conçu à Jassy, le 2 mars 1771, contemporain au déroulement de la guerre entre la Russie et la Turquie («*Est-il de l'intérêt de l'Empire de Russie de conserver les Provinces de Moldavie & de Valachie à titre de propriété, ou à titre de protection?*»), et l'autre économique, datée 9 mars 1776 («*Mémoire sur l'accroissement que la France peut procurer à son commerce en étendant celui qu'elle fait aux Echelles du Levant aux provinces de Moldavie et de Valachie directement*»).

Preuves éloquentes de l'inconstance politique de leur auteur, prêt toujours à se mettre au service des souverains tout-puissants et à changer, pour des raisons mercantiles, la perspective d'élaboration des projets tout en gardant les idées directrices, applicables à n'importe quel autre contexte, les mémoires de Bilistein ci-mentionnés jouent sur deux propositions. La première est adressée à l'impératrice Catherine II de Russie à laquelle on essaye à donner une solution concernant le problème des territoires passés du pouvoir ottoman à la protection des armées russes; et comme l'Empire tsariste ne réussissait plus à contrôler toutes les provinces nouvellement acquises, on faisait suggérer la constitution de petits Etats indépendants, surtout dans la région danubienne, remarquable position stratégique et commerciale à la fois, capable de lui assurer une barrière protectrice. Rien d'étonnant

Synthesis, XXIX, Bucarest, 2002

prenant en considération le profil du baron Lorrain que sa deuxième proposition flatte les intérêts de la France, allié diplomatique de la Turquie pendant la guerre de 1769-1774. Le mémoire soumis à l'attention du comte de Vergennes, ministre des Affaires étrangères de la France, a pour enjeu la situation favorable au commerce français qui serait créée par la colonisation (quittée déjà l'idée d'indépendance, une fois l'interlocuteur changé!) des provinces danubiennes et l'établissement d'une «Compagnie de la Mer Noire» détenant le monopole de l'exploitation et du transport des richesses régionales ou des marchandises provenant d'Orient.

Cette partie documentaire est accompagnée d'une biographie substantielle de Bilstein, le rôle informatif-explicatif en ce qui concerne les étapes principales de sa vie se présentant renforcé par un minutieux et permanent processus de contextualisation au niveau de la période historique analysée: incursions dans la vie politique du XVIII^e siècle en Prusse, en Russie et dans les provinces danubiennes, références aux figures emblématiques de la société de l'époque – aventuriers (Casanova), philosophes (Voltaire), savants (Euler), «navigateurs politiques» (Le Mercier de la Rivière, le chevalier d'Eon Daniel Dumaresq), faux princes, «despotes éclairés», hommes politiques influents en Russie et en Moldavie (les Panine, les Voontsov, les Rosetti), membres supposés de la franc-maçonnerie, citations des doctrines et des courants de pensée à la mode (la théorie politique et économique des physiocrates, le modèle colonialiste d'Etat en Etat).

Le livre représentant le résultat de tout ce travail scientifique et créatif à la fois prend de plus l'avantage qu'il peut attirer le lecteur au différent degré de signification: soit pour la valeur documentaire du matériel inséré, soit comme étude de cas au but d'exemplifier les idéologies définitoires pour le XVIII^e siècle, soit tout simplement comme récit de la vie d'un «aventurier honnête» dont quelques projets se voient mis en pratique de nos jours.

Cristina Balint

AMITA BHOSE, *Maree indiană. Interferențe culturale indo-române*. București, Mihai Dascăl Editor, 1998, 230 p.

Dans le système des relations interculturelles, caractérisé par la tentative permanente de mise en contact des modalités les plus variées de pensée et d'expression artistique, ayant comme but l'identification et la connaissance des influences potentielles de même que les trajets suivis par les thèmes et les motifs pendant leur circulation, les rapports avec le monde indien – tellement complexe, profond et fascinant au niveau conceptuel – ont créé un domaine de recherche privilégié, supposant de la part de celui qui s'y intéresse soit l'assimilation native de la perception du monde, soit l'intégration dans le parcours d'une longue et ardue initiation. La rencontre d'Amita Bhowe avec la langue et la culture roumaines a représenté sur le plan personnel un moment essentiel de la vie, capable de changer ou au moins de déterminer d'une manière décisive un destin, tandis que sur le plan scientifique, cela a donné la possibilité d'une analyse avisée, dépourvue de spéculations et mystifications dilettantes, de l'influence indienne sur l'œuvre et la pensée d'Emineescu. Aussi peut-on y ajouter la traduction, pour la première fois en bengali, des *Poésies* du plus grand poète roumain, les nombreuses adaptations de la dramaturgie roumaine éditées à Calcutta, ainsi que l'activité pédagogique déroulée au Département de Langues Orientales de l'Université de Bucarest et la rédaction en roumain du premier «Cours de langue bengali».

Le volume dont nous nous occupons bénéficiant de la collaboration de Carmen Mușat-Coman, ancienne étudiante d'Amita Bhowe, peut être indubitablement considéré comme un livre de comparatisme appliqué qui fait appel avec une rigueur méthodologique à l'étude des phénomènes littéraires mis en discussion selon des grilles d'interprétation appartenant à l'histoire des idées, à la

thématologie et aux démarches interdisciplinaires. Groupés en trois sections sous l'esprit des trois vers eminesciens choisis comme titres génériques, les essais, les études et les textes des conférences qui entrent dans la sélection réalisée d'abord par l'auteur et, après sa mort en 1993, par ses éditeurs, ont été écrits entre 1973 et 1989, la plupart étant déjà publiés dans des revues en Roumanie ou à l'étranger.

La première série d'articles, intitulée *Din valorile vremii*, comprend deux études qui suivent l'évolution de quelques éléments de l'histoire de la civilisation indienne, propagés dans la vaste aire contextuelle de la culture universelle. *De Bodhisattva à Josaphat* porte sur un thème largement soumis aux débats par l'exégèse de la littérature de colportage: l'influence que le caractère exemplaire, éthique et spirituel du dieu Bouddha a eue sur la manière de construction du personnage Josaphat, du roman chrétien médiéval *Barlaam et Josaphat*. Bien que le chemin parcouru dans l'identification des sources, des filiations et des voies, par lesquelles il s'est diffusé dans l'espace européen des textes bouddhistes anciens, se montre souvent sinueux (mais pas assez décourageant pour le philologue minutieux, obligé à ordonner le segment des variantes intermédiaires qui ont abouti à la transformation de la légende indienne dans un roman hagiographique chrétien), les conclusions de tout ce travail de recherche renvoient vers l'affirmation d'une idée apparemment paradoxale, soutenue par des arguments pertinents, celle des interférences religieuses au niveau des adaptations vulgarisées. Ces dernières ont eu le rôle décisif dans la popularisation des principes de la vie bouddhiste, cachés sous la forme d'un livre qui se proposait à répandre le modèle spirituel chrétien.

La deuxième étude, *Syrie: un lieu de passage*, cherche à refaire l'itinéraire suivi par l'influence indienne en Europe, tout en faisant remarquer l'importance des relations commerciales avec les pays arabes où la plupart des livres anciens de la littérature indienne ont été premièrement traduits, et le rôle des synthèses culturelles, facteur essentiel dans l'apparition, par un processus de rattachement de la pensée islamique aux idées exprimées dans les *Upaniṣad*, du soufisme et de l'architecture mogule. Par l'intermédiaire des pays de l'Asie Mineure et surtout de la Syrie, espace se présentant lui-même comme une synthèse entre l'Orient et la culture grecque au long des premiers siècles de chrétienté, ont circulé des variantes des mythes et des «livres de sagesse» orientaux, se sont produites des influences réciproques comme forme et contenu, ont été véhiculées des idées, et le répertoire thématique européen s'est considérablement enrichi.

Le groupage d'articles suivant, *A filei două fețe*, est dominé par les interprétations et les éclaircissements de quelques thèmes, mythes, légendes indiens que les exégètes ont isolés dans l'œuvre de Mihai Eminescu et dont l'étude approfondie est devenue une véritable direction de recherche. De plus, on a inclus dans cette deuxième sélection une analyse des modalités de réalisation artistique empruntées par Dimitrie Cantemir, dans son roman *Istoria ieroglifică*, à la littérature de l'Orient (*La licorne sur les traces de Viṣṇuśarman*), quelques reflets des idées fournies par les *Upaniṣad* et la *Bhagavad-gītā* à la pièce *Iona* de Marin Sorescu (*Jonas et le sacrifice du Soi*), un passage en revue des principales préoccupations de la philologie roumaine dans le domaine des études culturelles indiennes («Eminescu et la langue sanscrite», «La Cabale de la langue sanscrite», «L'Indianiste de Iassy»).

En ce qui concerne les problèmes posés par l'influence des systèmes de pensée caractéristiques de l'Inde ancienne sur les poésies d'Eminescu, l'auteur prend en considération l'existence d'un «arrière-plan de sensibilité commune» à l'esprit eminescien et à la philosophie indienne, transposé au niveau de la matière littéraire. La conséquence majeure de ce fait est qu'il mène à la relativisation de la thèse d'une influence livresque proprement dite, par laquelle on ferait circuler d'une manière programmatique la substance littéraire orientale vers l'œuvre de création du poète roumain. Le penchant et la fascination d'Eminescu pour les systèmes philosophiques de l'Antiquité, surtout pour les mythes et les cosmogonies, représentent aujourd'hui une chose incontestable, mais l'originalité de son œuvre, selon l'opinion exprimée par Amita Bhose, réside justement dans la capacité d'assimiler, de faire bien fonctionner l'intuition, de synthétiser et d'établir des adéquations dans le cadre d'une

structure d'espaces parallèles. Ainsi le poème *Luceafărul* doit-il être correctement compris comme «un mythe original dans lequel les mythes du monde antique et les éléments archaïques de la Roumanie convergent» (*Ușanas – Kay Us – Luceafărul*), les concepts de *repos* et de *chaos* mis en relation avec l'interaction de *purușă* et de *prakṛti*, c'est-à-dire du principe masculin et de celui féminin présents dans le système cosmogonique Sāṃkiya, contribuent-ils à la construction d'une propre vision sur la Genèse, à l'expression synthétique des conclusions personnelles tout en gardant l'esprit de la philosophie indienne (*Repos et chaos*).

La dernière partie du livre, circonscrite au vers *Toate-s vechi și nouă toate*, s'occupe de quelques aspects de la culture et de la civilisation de l'Inde ancienne, qui cachent sous leur simple apparence des vérités scientifiques découvertes et transformées en théorie à l'époque moderne (les formes de la vibration, les mouvements des particules subatomiques, le rythme universel – *L'Univers n'est qu'une danse*). D'autres études traitent des éléments d'histoire, géographie et esthétique indienne dont la connaissance pourrait être utile à tous ceux qui voudraient se familiariser avec les mentalités de cet espace culturel. A la fin de ce groupage, a été inclus le texte d'une conférence ayant comme thème principal les affinités spirituelles des «deux poètes qui ne se sont jamais connus», Eminescu et Tagore (une comparaison faite entre leurs biographies et activités artistiques montre une étonnante similitude).

Ce qui surprend, en parcourant cette anthologie d'études qui prouvent un effort philologique passionnant et intense à la fois, c'est l'intention bien évidente de l'auteur de maintenir le discours sur la ligne de l'objectivité, en délimitant clairement les critères purement scientifiques de possibles intrusions affectives. Amita Bhoose a choisi de représenter les valeurs spirituelles des deux cultures, en les considérant honnêtement sur des positions égales, sans avoir fait des surestimations, des démonstrations spéculatives ou des exagérations argumentatives. Elle a réussi ainsi à les considérer assimilées par le même arrière-plan universel commun auquel elles appartiennent de droit.

Cristina Balinte

MARINA MARINESCU, *Drumuri și călători în Balcani*, București, Editura Fundației Culturale Române, 2000, 200 p.

Roads and travelers in the Balkans (with a beautiful and suggestive cover, designed by Floarea Țuțianu) is an interesting, coherent and informed research of cultural anthropology, but also a very attractive and well written story about life, arts and crafts in the Balkan space of the 19th and of the beginning of the 20th centuries. It is in fact a story of the subtle and vital relations between cultures within this still fascinating cultural space. That is why the author has probably chosen a literary tonality, a sort of scientific discourse which seems to narrate, not to describe (we mention a nearly biographical paragraph about merchants in Bucharest, starting with *In my childhood...*), to appropriate, not to create distance. It is obvious that the "object of research" is an "object of love", and the finality of the book is the affectionate knowledge of the subject.

The title triggers attention to what is essential to this world: mixture, various contacts, different elements holding together, a permissive and open structure, the permanent exchange with cultures of Central Europe and Orient. It is a space made up of roads and mainly of crossroads, whose people are excellent travelers – from a culture to another, from familiar to foreign, from old traditions to new influences. *Roads and travelers in the Balkans* is a book on old and new, on East and West, and on how they have worked and mixed together at some points of the cultural history of the Balkans. The particularity of this cultural area would be the interpretation and re-interpretation of the new, the modeling of the old, in a word: a continuous "synthesis" (*Introduction*).

The book has three parts (or themes) and a number of chapters (or motifs) organized around: *Roads and merchants in the Balkans, Objects of popular art and their decoration, The circulation of decorative structures, motifs and colors.*

The first chapter, *Travelers from Central Europe to Albania, in the 19th century* deals with the image of the 19th century Balkans in various literary (generally, travel memoirs) and historical proofs. It tries to explain the fascinated concern of the Western traveler with this world, in a short history of "how the foreigners perceive" Albania. The next chapter, *Bazaars and fairs*, describes the most important and extra-ordinary element of the Balkan space: the place of trade, business, entertainment and communication. Bazaars and fairs were a place of commercial and also cultural exchanges, due to the mobility of the merchants and merchandise. We can find out here about the roads and crossroads of the merchandise, about types of merchandise and habits of the Balkan trade, about the architecture of the bazaars and about the specialization and organization of the Balkan merchants (each Balkan population specializes in certain types of products, the members of the same trade come to live on the same streets, in the same commercial quarter, etc.).

The roads of handcraft masters talks about the commerce in the province of Epir, in Northern Greece, rendering a history of the traditional commerce with silver objects, from the 19th up to our days. In *Roads and bookstores for entertainment books*, the last chapter of this part, the author discusses the development of the book commerce (how books became a special merchandise), in the peculiar Balkan context (schools, education, Greek as official cultural language within this area, migration of populations, commercial and cultural exchanges), the "roads" of the book-trade (the circulation, distribution and presentation of printed books, original or translations) and she finally points at the consumer's request for new literary subjects and types of literature.

The second part focuses on the practical and symbolical (magical) values of some popular art objects: objects used for the exchange of gifts during the Romanian wedding ceremony (and the replacement of traditional objects with new ones, within the evolution of the rural community), the Greek bottom drawer, the Saracacians shepherd club, symbolical for the personal prestige, and its decoration with animal magical symbols (primarily the serpent), the Saracacians' distaff, whose design is adapted to both symbolical and daily life.

The third chapter focuses on the circulation of decorative patterns. Maybe one of the most interesting contributions of the book is the chapter *Colors and names of colors in Romanian popular art*, where the author concludes that the red and black triad on white background is specific to the Southern Balkan area. Each color has certain symbolical values in Romanian popular art (a detailed discussion on the powerful symbolism of red). The author describes and comments upon the wide inventory of "popular" color names, most of them coming out as the result of a comparison (sometimes a metaphor) to real things.

The research travels further along the "road" from symbolical to decorative: the Byzantine two-headed eagle, and the "garden of paradise" (from the Persian carpets) turned into decorative motifs on different objects of the Balkan popular art (these images appear on costumes, embroideries, coins, pottery, textiles, etc. and, even if profane objects, destined to practical purposes, they retain part of their primordial symbolism).

Raluca Dună

WERNER WOLF, *The Musicalization of Fiction – A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam, Rodopi, 1999, 272 p.

Werner Wolf's book is an attempt at systematizing the concept of intermediality which presupposes "the participation of more than one medium of expression in the signification of a human artifact", his main interest being centered on a particular form of this phenomenon, the musicalization of fiction.

The book is divided into two main parts, *Part I: Theory – the Comparability of Music and Literature; Intermediality and the Special Case of the Musicalization of Literature/Fiction*, and *Part II: History – The Musicalization of Fiction in English Literature: Aesthetic Prehistory and Intermedial Experiments from Romanticism to Postmodernism*.

The author succeeds in elaborating a literary theory that has the accuracy of a scientific one, since he defines all the terms with precision, following an “overt” logic (to use one of the key terms in the book) and taking into account all the examples that could underlie his arguments. To increase the impression of a “scientific” treatise, the author declares openly that he tries to find the answer to a problem that has preoccupied many theoreticians of literature: to what extent can one talk about a musicalized fiction. Werner Wolf approaches this problem with caution, considering that the ultimate argument in this controversial literary problem cannot be found, but through his analysis more light will be shed on the matter.

He starts with a detailed analysis of the similarities and differences that can be established between the language of music and literature. The author discusses this matter with a lot of attention and this chapter is comparable in dimensions to the one dedicated to musicalization of fiction – the kernel of the book – because all further analysis will be based on this initial examination.

The main difference between the musical and literary signs (in the relation signifier-signified and referent) is that the literary sign is hetero-referential, while the musical sign is self-referential, acquiring “formal or functional meaning only in intrinsic relationship” (a certain musical score). All the further examples cited by the author are meant to show, on the one hand, that the self-referentiality of the musical sign is not absolute and, on the other hand, that the hetero-referentiality of the literary sign is not absolute either. So the big gap between the two languages decreases, making possible the examination of the intermediality in the next chapter.

Another issue under survey in this first part is the absence of a narrator in music. Even if instrumental music cannot “tell a story” and there is no narrator like in fiction, some musical forms have a narrative potential. The author mentions Bach’s *Die Kunst der Fuge*, which can be interpreted as a “dialogue” or a “contest” between voices or “characters” who “are in conflict or in harmony with each other”, so Werner Wolf succeeds in bringing the right arguments to show the similarity between the two languages without ignoring the differences.

The author concludes that there are many basic similarities between the two languages to exclude the participation of music in the making of some literary works. So from this point on, things are more or less “simple” because he may go on to the next chapter to define the term of “intermediality.” The author makes the typology of the notion and discusses its relationship to other concepts, inter-textuality and metamedial self-reflexivity. As previously, the author works in a scientific way, separating all the phenomena which could be confused. He does this for the sake of scientific accuracy, essential for such a complex analysis.

The two main types of intermediality – overt and covert – will clarify the issue under debate, as the overt intermediality does not trigger medial transformation while the covert one is based on this very transformation, which means actually the recognition of the “signifiers of only one medium”.

The author sheds light on this controversial topic and may define now the musico-literary intermediality as being a form of covert intermediality, “the transformation of music into literature.” Covert intermediality is further classified as “explicit thematization” (description of music in literary works) and “implicit imitation” (use of musical effects and techniques in literature).

Classifications go even further as Werner Wolf needs paraphernalia and a solid theoretical system to prove the use of musical techniques in fictional texts in the second part of his work. Another important part thereof is dedicated to the rejection of the opinion – embraced by many researchers – that Laurence Sterne’s novel *Tristram Shandy* is musicalized fiction. The author supports with strong arguments, according to his just recently exposed system (!), why this is not musicalized fiction as a whole, and only parts of the text have a musical structure.

The system developed by the author displays a very strong handle of logic, there is no confusion of terms and he emphasizes all the time the fact that things are not absolute (where some examples contradict or lessen his main point).

The only possible confusion of terms appears when he discusses the perception of covert intermedial imitation (musicalized fiction) ("and we get the impression of experiencing music through the text," p. 51). Even if he ridicules the studies based on "impressionistic metaphors" he uses the same term ("impression") when talking about covert intermedial imitation (musicalized fiction). So we consider that when he referred to this matter – in his exact and circumscribing terminology – the author should have stressed on the difference from the impressionist view in a stronger manner. Still the whole analysis shows that there are different notions and approaches but an overstatement of this would have been more accurate.

The second part of his work analyses English fiction affected by musicalization, following the evolution of the phenomenon in chronological order, starting with DeQuincey's *Dream Fugue* (Romantic musicalization of fiction), to the modernist one, the Sirens's episode in Joyce's *Ulysses*, V. Woolf's *The String Quartet* and Huxley's *Point. Counterpoint*. He continues with the postmodernist musicalized fiction, *Ping* by Beckett, *Napoleon Symphony* by Burgess and *Fuga* by Josipovici.

Werner Wolf's book is a first attempt at systematizing the controversial issue of intermediality, stating its limits and bringing illuminating aspects in this comparative field of study. It looks like a scientific book, a manual whose theoretical part can be applied "to other literatures" not only to the English one, as he considers.

This volume is a very important step in the study of literature and music, and any future research will have to consider this book as an important reference.

The way the book is conceived, starting from empirical evidence to generalization, to identifying problems and solving them, creates a complete and coherent system. Still the issues concerning musicalized fiction are far from reaching the terminus point when everything is known and understood, but Werner Wolf's book is the foundation of a future better understanding of this controversial branch of study.

Magdalena Dragu

DORU BĂDĂRĂ, *Tiparul românesc la sfârșitul secolului al XVII-lea și începutul secolului al XVIII-lea* (L'imprimerie roumaine à la fin du XVII^e – début du XVIII^e siècles), Ed. Istros, Brăila, 1998, 224 p. + 18 p. graphiques + 3 cartes et 83 p. illustrations.

Le retour à la recherche des différents aspects de la culture roumaine est un devoir des générations successives de chercheurs, car la mise en valeur des documents est encore incomplète et aussi parce que la méthodologie de la recherche historique devient de plus en plus complexe: maintenant, l'interprétation prend en considération plusieurs facteurs déterminants du processus historique, et les banques de données englobent des informations tenant aux plus divers paliers.

La civilisation du livre est tellement accablante dans la sphère de la culture, que les travaux lui étant consacrés ne sont pas encore à la hauteur du rôle qu'elle a joué dans la formation de la société moderne roumaine. Les livres sur «les livres» et surtout sur l'imprimerie n'ont pas épuisé la recherche à fond d'informations, n'ont pas écarté les poncifs et n'est pas encore réalisée la monographie nécessaire à la compréhension plénière des actions liées à l'impression et à la diffusion du livre. Le résultat d'une telle initiative: l'étude de l'ensemble des problèmes de l'imprimerie dans une période limitée, 1678–1716, s'est concrétisée dans le présent ouvrage de Doru Bădără.

C'est là une recherche qui ne pourrait être menée à bon terme que par un homme «de bibliothèque», comme c'est le cas de cet auteur qui a consacré de nombreuses années d'efforts systématiques et une persévérance inhabituelle afin d'aboutir à une information exhaustive sur la production du livre dans les Pays Roumains. Ses propres contributions, qui ont complété *Bibliografia Românească Veche* (La bibliographie roumaine ancienne) datent depuis plus d'une décennie et témoignent de ses acquisitions faites durant des années, à l'appui de ses argumentations. Parce que l'auteur maîtrise, mieux que personne, l'entière information concernant le sujet et sa démonstration lui permet de se rapporter à la situation d'une vaste aire culturelle. Une large documentation à côté d'une remarquable acribie (voir la bibliographie, pp. 215–224), soutient la connaissance et l'analyse *de visu* de l'ensemble du matériau imprimé dans cette période. L'auteur a comparé différents exemplaires d'un livre, aboutissant à de nouvelles conclusions concernant les tirages successifs, les différences d'éditions, les éditions à destinations multiples (complétées par des préfaces dont il résulte que les destinataires étaient différents) et, surtout, il a étudié tout ce qui, étant imprimé, pouvait fournir des indices sur l'initiative et le processus d'impression.

L'attention est focalisée sur tous les livres parus dans ce laps de temps, analysés par l'auteur titre par titre, afin de déchiffrer le message diffusé pour la généralisation du culte en langue roumaine, la plus importante action dans la configuration de l'identité. La réception du message liturgique de l'Église en roumain au niveau de toutes les localités roumaines a contribué au raffermissement de l'unité et de la continuité de la langue roumaine littéraire.

L'auteur y révèle attentivement les étapes de ce processus au niveau national, réalisées courageusement par les représentants du clergé et non seulement par ceux-ci, à l'aide du livre imprimé qui, parfois, a eu aussi l'accord canonique «de la Grande Église». L'ouvrage saisit très bien la différence linguistique entre les paroles prononcées ou chantées par les prêtres et les diacres et l'hymnographie du stalle d'église qui continua en langues grecque ou slavone jusqu'au XIX^e siècle. En Transylvanie surtout, l'hymnographie en roumain n'a pas été cultivée parce qu'elle aurait pu introduire des textes «échappant au contrôle doctrinaire» grâce aux interférences avec l'hymnographie très cultivée des milieux hétérodoxes.

L'implication profonde de l'art de l'imprimerie dans la plus «révolutionnaire» activité de l'orthodoxie roumaine – l'utilisation de la langue vernaculaire dans le culte, unique à ce moment-là dans le monde chrétien – est mise en évidence par les motivations comprises dans les préfaces des livres de culte ou dans les témoignages épars des voyageurs étrangers, dont beaucoup n'ont pas encore été assez discutés. Cet aspect nous le considérons le plus important, mais nous n'ignorons pas les buts, en même temps didactiques et parénétiques des livres imprimés. Les dirigeants politiques ont assumé un vrai programme d'impression des livres en roumain, dont le rôle était la conservation et le développement de l'unité et de la langue nationale.

En se penchant sur le problème de l'imprimerie dans la perspective de sa démarche culturelle, l'auteur a dépassé le cadre technique d'une histoire stricte du domaine (voir en ce sens les chapitres: *L'Orthodoxie et les Roumains; Le rôle de l'Église; Le livre et la société*).

D'une aubaine salubre est aussi l'analyse détaillée du financement de l'impression et, surtout, de la distribution gratuite à des églises, des livres de culte. L'auteur a saisi la nécessité de continuer les investigations sur la circulation du livre imprimé dans toutes les zones habitées par les Roumains et nous signalons en ce sens qu'il faut tenir compte aussi de l'afflux massif du livre roumain provenant de Valachie en Transylvanie et en Bessarabie (et aussi de Transylvanie en Bessarabie), voir l'œuvre de Virgil Căndeă, *Mărturii românești peste hotare*, Bucarest, 1991 et 1996, 2 vol., qui apporte des témoignages sur la circulation des publications roumaines et grecques des Pays Roumains dans toute l'Europe.

C'est pour la première fois qu'est mise en valeur la personnalité des dizaines de lettrés de ce siècle qui ont contribué, avec passion et dévouement à la réalisation du livre-produit pérenne de la culture. Dans l'ouvrage de Doru Bădără le livre ne constitue plus l'objet d'analyse détaché de son

créateur. L'on y prend en considération tous les facteurs qui conduisent à la réalisation du «bien culturel» depuis les grands mécènes et initiateurs à ceux qui ont contribué directement à l'apparition de ce «bien».

L'histoire des typographies en tant qu'institutions forme l'objet d'une investigation minutieuse, l'auteur réalisant une inventaire qui tient compte des facteurs techniques et artistiques. Il apporte des preuves incontestables que chez les Roumains, l'art typographique était au niveau technique général de l'époque, et les livres volumineux parus en grands tirages dans de brefs délais en témoignent. Nous sommes d'accord avec ses arguments dans l'établissement des tirages. L'auteur ajoute l'analyse de l'aspect artistique du livre, en commençant par le découpage de la lettre, toujours élégante et propre, jusqu'aux xylogravures, réalisations artistiques dues au talent des artisans.

Dans le chapitre *Les outils* (pp. 49–55), l'auteur a traduit et a expliqué les termes slaves du «Registre des outils typographiques envoyés de Russie en Moldavie, au Métropolite Dosithée, le 16 décembre 1679», publié en russe en 1842 à Saint-Petersbourg et reproduit partiellement en roumain par Th. Codrescu, en 1853 et St. Dinulescu, en 1885. Tous les deux ont transcrit les termes slaves *tale-qualé*. Ioan Bogdan et P.P. Panaiteșcu à leur tour «ont connu ce document mais, en dépit de leurs préoccupations pour l'histoire du livre et de l'impression, ne l'ont pas abordé» (p. 50). Doru Bădără a comparé les termes slaves avec les réalités de l'époque et a réussi une identification de ces outils; donc, l'hypothèse avancée au sujet de l'utilisation dans les Pays Roumains, dans la période 1678–1716, des poinçons avec des parties composantes métalliques est parfaitement plausible. L'auteur argumente la réalisation des poinçons par les maîtres typographes locaux (contraire à l'opinion de V. Molin, accréditée jusqu'à présent), par un témoignage de l'époque, encore ignoré, à savoir, l'affirmation de Patriarche Athanase d'Antioche qui déclare que le prince Constantin Brancovan eut demandé à Anthime d'Ibérie, en lui offrant de l'argent à cet effet «de creuser attentivement des lettres arabes» (p. 54, note 43, fondé sur BRV [Bibliographie roumaine ancienne]. I, p. 432).

Ce chapitre concernant la technique typographique est crucial pour la compréhension de la production roumaine du livre laquelle a totalisé en 38 ans (1678–1716), 136 titres, avec des milliers de feuilles et des tirages de 100 à 3000 exemplaires, certains titres étant multipliés en 4000–5000 exemplaires.

La recherche de Doru Bădără apporte de nouveaux témoignages à propos de la spécialisation dans le domaine de la typographie (pp. 101–110) de certains «maîtres» qui se sont illustrés comme de grandes personnalités tels Anthime d'Ibérie, Mitrophan, Michail Iștvanovič ou Damascène Gherbest. Les éditeurs, nommé «diortositori», lettrés de marque, collaborateurs avisés des traducteurs, sont mentionnés surtout dans les textes imprimés en grec. Ainsi, l'auteur a dressé 21 biobibliographies de typographes, avec 9 apprentis; 68 articles sont consacrés aux éditeurs et à d'autres réalisateurs de l'impression des livres (pp. 110–198).

Tout aussi inédites sont les statistiques concernant la dynamique de la production de livres dans les Pays Roumains entre 1678–1716 (18 graphiques et trois cartes). L'analyse de l'équipement technique rendit possible la localisation de certaines typographies.

Aux 16 typographies actives dans ce délai de temps, aux maîtres nominalisés et aux autres – éditeurs et mécènes – aussi qu'à ceux qui restent anonymes, Doru Bădără a consacré une monographie exemplaire, d'une incontestable valeur documentaire.

J'ai été membre de la Commission de doctorat devant laquelle Doru Bădără a soutenu sa thèse. Dans mes conclusions j'ai exprimé, comme à présent d'ailleurs, des remarques positives quant à la structure et à l'argumentation de l'ensemble de son ouvrage, que j'apprécie comme une contribution essentielle à l'histoire de l'imprimerie roumaine.

Zamfira Mihail

PRINTED IN ROMANIA

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

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

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

REVUE DES ÉTUDES SUD-EST EUROPÉENNES

REVUE ROUMAINE DE LINGUISTIQUE

**ISSN: 0256 -7245
SYNTHESIS, XXIX, BUCAREST, 2002**