

# SYNTHESIS

ACADÉMIE ROUMAINE

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

RECREATING SPACES

XL

2013



EDITURA  
ACADEMIEI  
ROMÂNE

*Directeur :* **EUGEN SIMION**

*Rédacteur-coordonateur :* **NICOLAE BÂRNA**

## **COMITÉ CONSULTATIF**

**SERGE FAUCHEREAU  
MICHAEL METZELTIN  
DUMITRU ȚEPENEAG**

## **COMITÉ DE RÉDACTION**

*Membres:* **MANUELA ANTON – secrétaire du comité  
CRISTINA BALINTE  
ALEXANDRA CIOCÂRLIE  
ANA-MARIA DASCĂLU  
BOGDAN DASCĂLU  
CRISTINA DEUTSCH – secrétaire du comité  
ANA-MARIA ROMÎȚAN**

*Redacteur:* **MONICA STANCIU**  
*Informatique éditoriale:* **ANDREEA CHIȚU**  
*Couverture:* **MARIANA MOCANU**

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

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

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

Toute commande sera adressée à:

**EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE**, Calea 13 Septembrie nr. 13, Sector 5, București, România, 050711, Tel. 4021-318 81 06, 4021-318 81 46; Fax 4021-31824 44, E-mail: [edacad@ear.ro](mailto:edacad@ear.ro)

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

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

**DEREX COM S.R.L.**: E-mail: [derex\\_com@yahoo.com](mailto:derex_com@yahoo.com)

© 2014, **EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE**

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

# SYNTHESIS

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

XL/ 2013

## RECREATING SPACES

### SOMMAIRE

|  |    |
|--|----|
| IOANA COSTA, Ezekiel, the Dumb Prophet.....  | 5  |
| EUGENIA DIMA, Una versione inedita della Cronaca della Moldavia<br>dal 1709 al 1711 di Nicolae Costin, interpolata nella <i>Viața lui Petru</i> .. | 9  |
| ALEXANDRA CIOCĂRLIE, E. Lovinescu, lecteur sceptique des<br>littératures grecque et latine .....   | 21 |
| LUMINIȚA DIACONU, Échos de la morale abélardienne dans<br><i>La Nouvelle Héloïse</i> .....   | 31 |
| ILEANA MIHĂILĂ, Les débuts et l'âge d'or de la francophonie chez<br>les Roumains: la littérature française chez les Roumains .....                 | 43 |
| MANUELA ANTON, The Transylvanian Greek Catholic Theologian<br>Petru Maior (1756–1821) and the Central European Catholic<br>Enlightenment.....      | 51 |
| ANA-MARIA DASCĂLU, Ugo Foscolo's <i>Sonetti</i> .....  | 57 |
| RALUCA PERȚA, The Traveler's Eye: Anatole Demidoff and His<br>1837 <i>Travel</i> through Wallachia.....  | 77 |
| DANIEL PETRU IONESCU, The Space-Creating Potential of<br>Perspective.....  | 87 |

### Notices bibliographiques

|  |    |
|--|----|
| Christine Mongenot, Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval (dir.), <i>Madame<br/>de Maintenon, une femme de lettres?</i> (Luminița Diaconu);<br>Guyonne Leduc (dir.), <i>Les Rôles transfrontaliers joués par les<br/>femmes dans la construction de l'Europe</i> (Luminița Diaconu);<br>Charles-Joseph de Ligne, <i>Correspondances russes</i> , éd. Alexandre<br>Stroev et Jerom Vercruysse (Mihail-George Hâncu); Elena<br>Gretchanaia, Alexandre Stroev, Catherine Viollet (dir.), <i>La<br/>francophonie européenne aux XVIII<sup>e</sup> – XIX<sup>e</sup> siècles. Perspectives<br/>littéraires, historiques et culturelles</i> (Ileana Mihăilă).) | 95 |
|--|----|



# EZEKIEL, THE DUMB PROPHET

IOANA COSTA

**Abstract:** Prophet Ezekiel is ordained, from the very beginning of his mission, to remain mute; nevertheless, he has to transmit the words God trusted him in order to bring people on the correct path of living their lives. The possible lack of coherence of this text might be emended either by interpreting the significance of muteness or by a different translation.

**Key words:** Ezekiel, Septuagint, prophet, muteness, translation.

The historical setting of the *Septuagint* book known as *Ezekiel* is utterly ominous: the descendants of Israel had to face the maximum crisis of their history and seemed that little hope was allowed. The Northern Kingdom had already been conquered and did not survive; the Judah's Kingdom appeared to be in a similar position and faith was continuously diminished. The prophets that transmitted the words of God to the exiled were actually the persons who rescued the people, transforming the remnants into a kernel, offering a clear-cut future to those in despair, lost, ready to forget who they were and to embrace foreign gods.

The prophetic mission of Ezekiel is thorny, not only as confronting a rebel and ungrateful crowd, unwilling to obey the divine rules: soon after he is ordered to transmit the divine words, he becomes a human with no voice, unable to speak (3.25–26). The contradictory demands and acts are recurrent in Ezekiel's prophetic work, beginning with his immediate reaction at the overwhelming vision of the tetramorph (the four living creatures that had, all four, the face of a man and the face of a lion and the face of an ox and also the face of an eagle, *vide* 1.10; the creatures of this vision were connected, since St Jerome, with the representations of the four Evangelists: Matthew as the winged man, Mark as a lion, Luke as an ox, John as an eagle; *vide* also the four beasts from The Book of Revelation 4.7: one like a lion, one like a calf, one with a face as a man, one like a flying eagle). Terrified by the powerful apparition, Ezekiel fell on his face, in deep humility. Fallen as he is, he hears a divine voice ordering him to stand; on his feet, he is instructed to depart and to start his predictions in front of the people. He is ordered to move to open space and to stay in the house, to remain motionless and to act. The major incongruence appears in 3.22–27: the prophet is both instructed to be mute and motionless.

The Greek term *kophos* is generally translated here as “mute”, but its meaning allows also the “deaf” interpretation. The command is decidedly surprising, mostly in this moment of initiating his prophetic mission, of transmitting the words of God to

**Synthesis, XL, p. 5–8, Bucarest, 2013**

the people. He regains his ability to speak solely in 33.21 *sq.*, but the incongruence of his prophetic muteness is enormous. Several interpretations were offered, but none of them is perfectly plausible: from 4<sup>th</sup> to 33<sup>rd</sup> chapter, Ezekiel might be selectively speechless, as he is not urging to repentance, but is predicting the ultimate end; or he might be unilaterally mute, speaking to people in the name of God, but not speaking to God in the name of the people, renouncing thus the reconciliation; or he might be no longer a prophet verbalizing publicly, but addressing only the people who entered his house. The desperate solution of this incongruence belongs to the textual criticism: a deficient text transmission would have been responsible for the present status of the pericope.

The first part of the pericope (22–23) highlights Ezekiel's weakness, as a humble human facing the glory of God, as a man overwhelmed by the divine power. "Son of man" is the emblematic phrase for Ezekiel, along the entire book, being attested here no less than 94 times (which is an intense presence, in a text of 48 chapters). The humbleness of his human condition is perfectly illustrated by this expression. He seems unable to act independently from the divine energy that put him in motion, he is unable to interact with the other human beings that are simple obstacles for his mission, stubborn creatures that do not understand God's plan and never obey. The prophet suffers a triple physical limitation: isolated in his house, is tied with ropes by humans and has his tongue tied by God. The divine *pneuma* (that the prophet sensed and almost saw on the Chobar shore) puts Ezekiel totally in the power of God, so that he is silent when God is silent and speaks to the people when God speaks to him, perfectly illustrating the phrase: "he spoke by the mouth of his holy prophets" (Luke 1.70).

The muteness of Ezekiel is haloed by the divine gesture of handing over an inscribed scroll, meant to become the inner source of prophecy. The episode is comparable with the Book of Jeremiah 1.9, where God's hand touches the lips of Jeremiah; similarly, investing Moses with sacred power (Book of Exodus 4.12) is expressed by "opening his mouth", as a symbol of verbalising the divine message, but it has not a corresponding material act. The particular trait of touching Isaiah's lips with an ember taken from hearth (6.6 *sq.*) is an element that appears naturally in narrating a prophet's investiture; transferring the word of God over Isaiah throughout the touch of his lips is equivalent with getting him ready to receive the divine message. In The Book of Ezekiel, the investiture is signified by the memorable image already mentioned, accomplished in two steps: he is handed over a scroll (Gr. *kephalis bibliou*, 2.9) inscribed with the divine message, concentrated in three components: lamentation and mourning and woe (Gr. *threnos kai melos kai ouai*, 2.10); he is then asked (3.1 *sq.*) to eat the scroll. Besides the bizarre fact, the episode includes some remarkable details: the term designating the scroll is Gr. *kephalis* (diminutive for *kephale*, "head") is identically attested in 2Ezra 6.2; the peculiarity of this evidence is that the papyrus scroll is written on both sides, a fact rarely showed by documents, including the archaeological testimonies, mostly due to the fragile nature of this material – that hardly admits the verso script – and to the reading

habits, that implied successive rolling and unrolling, damaging the exterior side of the scroll.

Ezekiel's prophetic mission is symbolically accomplished by swallowing the inscribed scroll. This command results in transforming the scroll into an inner (and essential) part of Ezekiel himself, who is, along the whole book, the human verbalisation of the divine word.

Gregory the Great interprets the episode in the Homilies on Ezekiel (1.9), highlighting the tension between word and silence: not obeying the command to speak, Ezekiel would have irritated God with his silence (*de suo silentio exasperasset*), just as the evil people irritate God with their evil words. Ezekiel, alongside the good humans, is not allowed to keep silence over the divine words (*reticent bona*). The scroll he received, in Gregory's interpretation, is the Holy Scripture itself – rolled up (*liber autem inuolutus est*), as a closed text, not available to common minds (*ut non facile sensu omnium penetratur*), but easily accessible for the chosen one, for the prophet. The outside text is part of the human history, but the hidden text is a promise for heavenly existence. The lament (*threnos*), the mourning (*melos*) and the woe (*ouai*) are part of the human history, where coexist the penitence and the joy, just as coexist evil and just people.

The scroll swallowed by Ezekiel is sweet like honey (the words of God have the taste of honey, *vide* The Book of Psalms 118.103): the Greek term attested here is *glykazon*, a *hapax legomenon* in *Septuagint*. Besides the definite gustatory characteristic, honey is in perfect chromatic harmony with some other memorable episodes of this book. The vision Ezekiel had on the shore of the river Chobar is dominated by *electrum* (Gr. *elektron*), an ambiguous term in Greek (and simply borrowed by Latin language): it designates both amber and an alloy of gold and silver (*vide* Pliny the Elder, *Naturalis historia*, 33.81). The *Septuagint Lexicon* of Lust prefers the later meaning for the Book of Ezekiel (the term is attested in only three verses: 1.4, 1.27, 8.2). The Hebrew corresponding word, *hašmal*, is equally ambiguous; the Acadian analogous term, *elmešu*, is only used to describe a radiating manifestation of God, and consequently the precise meaning can not be determined.

The patristic commentaries unequivocally prefer the meaning “alloy of gold and silver”. Gregory the Great (1.2.14) clearly interprets the phrase *species electri* as *Christus Iesus Mediator Dei et hominum*, the mediator between God and humans. The dual nature of electrum is a symbol for the dual nature of Christ, whose divine essence is blurred in human appearance, just as the gold glowing is mitigated in silver form.

Regardless the denotation of *electrum*, amber or alloy of gold and silver, its colour is yellowish. The chromatic coherence of the Book of Ezekiel points to a godly significance of yellow, both the colour of gold and honey. The honey taste of the scroll Ezekiel swallowed is the counterpart of the muteness status of the prophet. The divine word that became inner part of the prophet can not be simply spoken – it is transmitted beyond human words, leaving Ezekiel wordless but utterly eloquent.

## BIBLIOGRAPHY

- Biggs, Charles R., *The Book of Ezekiel*, London, 1996.
- Goshen-Gottstein, Moshe H., Talmon, Shemaryahu (ed.), *The Book of Ezekiel*, Jerusalem, 2004.
- Grégoire le Grand, *Homélies sur Ézéchiél*, Charles Morel (ed.), Paris, 1986, 1990.
- McKeating, Henry, *Ezekiel*, Sheffield, 1993.
- Lust, Johan, Eynikel, Erik, Hauspie, Katrin (ed.), *Greek-English Lexicon of the Septuagint*, Stuttgart, 2003<sup>2</sup>.
- Origène, *Homélies sur Ézéchiél*, Marcel Borret (ed.), Paris, 1989.
- Oxford Bible Commentary*, Oxford, 2001.
- Rahlfs, Alfred (ed.), *Septuaginta, duo uolumina in uno*, Stuttgart, 1979.
- Traduction œcuménique de la Bible. Ancien Testament*, Paris, 1989.
- Wevers, John W., *Ezekiel*, London, 1969.
- Zimmerli, Walther, *Ezechiél*, Neukirchen-Vluyn, 1969.

*Ioana Costa is Professor at the University of Bucharest, Faculty of Foreign Languages and Literatures, Department of Classical Philology.*  
E-mail: ioanacosta@yahoo.com



# UNA VERSIONE INEDITA DELLA CRONACA DELLA MOLDAVIA DAL 1709 AL 1711 DI NICOLAE COSTIN, INTERPOLATA NELLA *VIAȚA LUI PETRU*<sup>1</sup>

EUGENIA DIMA

**Abstract:** Antonios Katiforos published in Italian the book entitled *Vita di Pietro il Grande, imperador della Rusia*, first edition, Venice, 1736, that had several editions. It was translated into Greek by Alexandros Kankellarios and published in 1737 in Venice as well. In the Romanian provinces, Katiforos' writing has been translated three times. The oldest translation was in Wallachia, by Matei Fărcașanu (the first volume), through the Greek intermediary of Kankellarios, while in Moldavia both volumes were translated by the clergyman Cozma Vlahul, also from a Greek version. Another translation was made in Brasov (volume 1, books 1–4), but the source language is uncertain. Ms. miscel. 3161 from BAR contains an insertion, at f. 141<sup>v</sup>–166<sup>f</sup>, in the so-called *Cartea a cincea* (book 5), which the author of this article considers to be an unknown version of the chronicle of Moldavia from 1709 to 1711 by Nicolae Costin. The researcher presents the similitude and the differences between the two texts, concluding that the insertion in ms. 3161 probably represents an unknown version of the chronicle, produced for the prince Dimitrie Cantemir.

**Key words:** Nicolae Costin, Antonios Katiforos, *Vita di Pietro il Grande*, Dimitrie Cantemir.

La personalità dello zar Pietro il Grande ha affascinato i letterati e gli storiografi occidentali sin dall'epoca della sua vita, sicché gli specialisti contano oggi vari lavori scritti agli inizi dell'Ottocento che riguardano la sua vita, l'attività politica, economica e militare e il suo ruolo in Europa.

Paul Cernovodeanu, nel suo studio *Pierre le Grand dans l'historiographie roumaine et balkanique du XVIII<sup>e</sup> siècle*<sup>2</sup>, ritiene che l'interesse per la personalità dello zar Pietro si sia manifestata nei principati rumeni a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, „alors que la Russie apparaît comme le principal adversaire de l'Empire Ottoman et que Pierre arrive à représenter un précurseur dans l'orientation anti-turque et de la lutte de libération des peuples des Balkans de sous domination de la Porte, en revêtant ainsi un aspect de véritable symbole.”<sup>3</sup> A parte i lavori dei

<sup>1</sup> Il presente lavoro è realizzato nell'ambito del progetto di ricerca PN-II-ID-PCE-2011-3-0722, *Începuturile modernizării culturii române și racordarea ei la Occident prin traduceri*, finanziato dal CNCS, per il periodo 2012–2014. La traduzione in italiano è di Gabriela E. Dima.

<sup>2</sup> In “Revue des études sud-est européennes”, XIII, 1975, n. 1, p. 77–95.

<sup>3</sup> Cernovodeanu, *art. cit.*, p. 80.

cronisti dei principati rumeni, che, a seconda del rapporto che avevano con il principe Dimitrie Cantemir e degli interessi politici che rappresentavano, hanno avuto un atteggiamento favorevole, riservato o contrario agli avvenimenti del 1711 e ai rapporti del principe con Pietro il Grande, le traduzioni dalla cultura occidentale di alcuni libri dedicati allo zar Pietro presentano un particolare interesse per la cultura rumena, non soltanto storico, ma anche filologico e linguistico.

Antonio Catiforo pubblicò in lingua italiana il libro *Vita di Pietro il Grande, imperador della Rusia*, ed. I, Venezia, 1736, che ulteriormente vide più edizioni. Il suo lavoro fu tradotto da Alexandros Kankellarios in neogreco e stampato a Venezia nel 1737, con il titolo *Vios Petrou tou megalou, autokratoros Roussias, patros patridos...* (2 tomi, 6 libri). Nella premessa del libro, l'autore, Antonio Catiforo, menziona le fonti alla base del suo lavoro, senza però i rimandi bibliografici completi<sup>4</sup>. Gli autori citati sono: John Perry<sup>5</sup>, Friedrich Christian Weber<sup>6</sup> e il Barone Ivan Nestesuranoi<sup>7</sup>.

Nella cultura rumena, si considera che lo scritto di Antonio Catiforo sia stato tradotto tre volte:

**I.** In Valacchia è stata effettuata da Matei Fărcășanu la più antica traduzione della *Viața lui Petru* dal intermediario neogreco di Alexandros Kankellarios, nel 1749, e comprende soltanto il tomo I, libri 1-4. La traduzione si è conservata nelle seguenti copie manoscritte<sup>8</sup>:

1. ms. miscel. 204 della BAR<sup>9</sup>, f. 99-241<sup>v</sup>, copiato nel 1749 da Lavrentie Dascalul, con il titolo: *Viața Marelui Petru, avtocrator a toată Rusiia, părintele patriei, adunată din multe pomeniri în Franța și Olanda, ce s-au dat în doao tomuri, iar mai pe urmă s-au tălmăcit din limba italienească în limba grecească, cu toată nevoiea, de chir Alexandru Canțilériul, iar de pe cea grecească s-au tălmăcit acuma, la înțelegerea rumânescă de dumnealui Matei Fărcășan, biv vel șetrar, la anii de la Hristos 1749, tomu dentii.*

2. ms. miscel. 2353 della BAR, f. 134-304, copiato nel 1755 dal monaco Rafail del monastero di Hurez.

<sup>4</sup> Le integrazioni bibliografiche nelle note seguenti seguono Cernovodeanu, *art. cit.*, p. 88 e Margherita Losacco, *Antonio Catiforo e Giovanni Veludo: interpreti di Fozio*, Bari, 2003.

<sup>5</sup> *The State of Russia under the present tzar with an account of the Tartars and other people*, Londra, 1716, con la versione francese *État présent de la Grande Russie ou Moscovie... et la relation de ce que Pierre Alexeowitz, à présent régnant, a fait de plus remarquable dans ses États*, uscita a Parigi, 1718.

<sup>6</sup> *Das veränderte Russland... in einem biss 1720 gehenden Journal*, Frankfurth, 1721; Catiforo ha utilizzato la versione francese *Mémoires pour servir à l'Histoire de l'Empire Russien sous le règne de Pierre le Grand... depuis l'année 1700 jusqu'en 1720*, Aia, 1725.

<sup>7</sup> Lo pseudonimo di Jean Rousset de Missy, *Mémoires du règne de Pierre le Grand*, Aia, 1725.

<sup>8</sup> Le informazioni e le note del manoscritto sono state riprese da *Catalogul manuscriselor românești* di Gabriel Ștrempel, *B.A.R.*, 1-1600, Bucarest, 1978, pp. 23, 41, e vol. II, *B.A.R.*, 1601-3100, Bucarest, 1983, p. 321.

<sup>9</sup> Biblioteca Academiei Române (Biblioteca dell'Accademia Rumena).

3. ms. miscel. **2668** della BAR, f. 8–175, copiato nel 1767 da Dumitru Rîmniceanu del monastero di Hurez.

**II.** In Moldavia sono stati tradotti entrambi i tomi (6 libri), sempre dalla versione greca, con il titolo *Viața Marelui Petru, samoderjeț a toată Rusia*. La paternità della traduzione moldava è stata stabilita di recente da N.A. Ursu, che ha attribuito all'ieromonaco Cozma Vlahul della Metropoli di Iasi la traduzione integrale del testo di Catiforo, dall'intermediario greco di Kankellarios<sup>10</sup>. La versione di Cozma Vlahul si è conservata nelle seguenti copie manoscritte:

1. ms. **49** della BAR, f. 2–211, *Viața Marelui Petru, samoderjeț a toată Rosia*, copia moldava effettuata da Gavriil alto diacono a Husi, nel 1756.

2. ms. **122** della BAR, f. 2–212, copia moldava del 1765.

3. ms. **2581** della BAR, f. 2–210, copia moldava effettuata da Toader Meican nel 1799.

4. codice fondo IV, n. 1, f. 1–266, della Biblioteca „M.E. Saltikov-Scedrin” di San Pietroburgo<sup>11</sup>, copiato nel 1755.

**III.** Si considera che a Brașov sia stata fatta una versione in lingua rumena del testo di Catiforo, che si sia conservata in due copie manoscritte:

1. ms. miscel. **3161** della BAR, f. 1–186, contenente sul frontespizio le precisazioni che la traduzione è stata eseguita dal russo da Rodion Popovici, a Brașov, con il titolo *Cartea politiei rusești și vîetejiile rușilor a monarhului Petru și altor împărați și stăpînitori*, e che il manoscritto è stato copiato nel 1788 da Zafir Marco di Brașov. Al foglio 187 è ripresa la menzione che la traduzione è stata fatta dal russo al rumeno dal maestro Radu Popovici a Brașov nel 1785 e che è stata copiata da Zafir Marco nel 1788.

2. ms. **2476** della BAR, f. 4–144<sup>v</sup> ha il titolo *Viața lui Petru celui Mare* ed è stato copiato a Brașov negli anni 1783–1784 da Ioan Zacionea.

La versione di Brasov, oggetto della nostra attenzione, presenta più inavvertenze e aspetti insufficientemente investigati o persino discutibili. Ci riferiamo in primo luogo al fatto che l'autore della traduzione potrebbe essere Rodion Popovici, secondo la precisazione del ms. **3161**, oppure Radu Duma, secondo Paul Cernovodeanu<sup>12</sup> e Dumitru Velciu<sup>13</sup>, in base alla nota di proprietà del ms. **2467** della BAR (f. 121<sup>v</sup>). Per quanto riguarda la lingua-fonte, e cioè il russo<sup>14</sup>, che viene indicata come originale della traduzione della *Viața lui Petru*, ne abbiamo seri dubbi, a partire soprattutto dai tratti linguistici del testo, che indicano piuttosto un originale greco. Abbiamo inoltre osservato differenze testologiche tra i due manoscritti di Brasov e bisogna anche notare l'incongruenza tra la data della traduzione e quella della copia.

<sup>10</sup> N. A. Ursu, *Contribuții la istoria culturii românești. Studii și note filologice*, Iasi, 2002, pp. 54–61, 65–67.

<sup>11</sup> Si veda Cernovodeanu, *art. cit.*, p. 89, nota n. 55.

<sup>12</sup> Cernovodeanu, *art. cit.*, p. 90.

<sup>13</sup> Si veda Dumitru Velciu, *Cronica anonimă a Moldovei (1661–1709). Pseudo-Nicolae Costin. Studiu critic*, Bucarest, 1989, pp. 198, 199, 245.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 90.

Questi aspetti non fanno però oggetto del presente studio; ci occuperemo in seguito soltanto dell'interpolazione dei ff. 141<sup>v</sup>–166<sup>r</sup> nel ms. 3161 della BAR.

All'inizio del ms. 3161 si trova la traduzione delle quattro parti del tomo primo dell'opera di Antonio Catiforo, *Vita di Pietro Il Grande*, (ff. 2<sup>r</sup>–136<sup>v</sup>), gli stessi libri che sono stati tradotti anche in Valacchia da Matei Fărcășanu. Quello che nel manoscritto è stato chiamato *Cartea a cincea* (*Libro quinto*) non rappresenta il testo di Catiforo, ma una compilazione di più testi, mentre manca il tomo II (libri 5 e 6) dello scritto di Catiforo. *Cartea a cincea* ci ha attirato l'attenzione e, su tale argomento, ricordiamo anche il commento di Paul Cernovodeanu: „Les deux derniers furent remplacés par un soi-disant Livre V<sup>ème</sup>, n'ayant rien de commun avec l'oeuvre du savant grec et qui représentait un travail de compilation propre au traducteur de Braşov, composé de passages extraits des chroniques du pseudo-Nicolae Costin, de Nicolae Costin et d'Axinte „Uricariul” (le scribe), concernant la bataille de Poltava, la correspondance entre le tsar et le sultan Ahmet III, la campagne du Prut, la paix de Stănileşti et la retraite („kalabalyk”) de Charles XII de Bender. Le texte s'achève par un récit des circonstances de la mort du tsar et sur la cérémonie de son inhumation, qui s'écartent de l'original de Katiforos”<sup>15</sup>.

Analizzando il contenuto e l'ordine in cui sono stati trascritti i testi nel ms. 3161, osserviamo che *Cartea a cincea* contiene:

– tra i fogli 137<sup>r</sup>–141<sup>r</sup> una lista dei capi militari svedesi e russi che furono uccisi, feriti o fatti prigionieri nella battaglia di Poltava tra l'esercito russo e quello svedese, senza che ce ne siano racconti della battaglia vera e propria. Secondo i titoli degli ufficiali militari, potremmo supporre che l'inventario in questione sia stato scritto in tedesco, per esempio: *ritmaisteri*, *obercrisc comisariş*, *criscăfişcal*, *stapfet medicus*, *apotecus*, *feltcamerel* (f. 137<sup>v</sup>), *cvartimaisteri*, *camerşraiber*, *feltmarşal* (138<sup>r</sup>), *unterofişiri* (139<sup>r</sup>).

– al f. 141<sup>r</sup>–141<sup>v</sup> un racconto della morte dell'etmano Mazeppa, delle peregrinazioni delle sue spoglie e della dispersione del suo patrimonio, con un commento moraleggiante: „Aşa plăteşte această lume celor ce nu să satură de lăcomia şi de mărirea ei. Că avuţia lui au rămas la mîna altora, şi s-au prăpădit, iară sufletul lui au rămas în mîna Satanii” (f. 141<sup>v</sup>).

– nelle intestazioni dei fogli dal 141<sup>v</sup> al 166<sup>r</sup> la precisazione *Alte istorii* (*Altre storie*). Anche se Paul Cernovodeanu ha considerato esservi presenti più frammenti del cosiddetto Pseudo-Nicolae Costin<sup>16</sup>, ne abbiamo riscontrato soltanto il racconto menzionato prima sulla morte dell'etmano Mazeppa, con alcune differenze testologiche rispetto a Costin.

<sup>15</sup> Cernovodeanu, *art. cit.*, p. 90.

<sup>16</sup> Di recente, N. A. Ursu ha dimostrato che il titolo di *Pseudo-Nicolae Costin* è impropria e che il testo appartiene senz'altro a Nicolae Costin. Si veda in merito *Nicolae Costin, autor al cronicii anonime a Moldovei de la 1661 pînă la 1709*, in *Contribuţii la istoria literaturii române. Studii şi note filologice*, Iasi, 1997, pp. 94–153.

Le prime informazioni presenti nel ms. 3161, f. 141<sup>v</sup>, cominciano nell'anno 1711 con il primo regno di Nicolae Mavrocordat, presentato in una forma molto ridotta, per cominciare poi la descrizione degli avvenimenti del regno di Dimitrie Cantemir<sup>17</sup>:

*„La anul 1711 ian. 15 au sosit Nicolae Vodă domn la Iași să înderepteze țara de turburări, care tot norodul s-au bucurat, fiind om înțelept, că s-au fost stricat țara rău din pricinile craiului Carol, într-acest an 1711. Craiul Carol din Bender au fost pîrît la Poartă pe devlet cheriha // 142<sup>r</sup> nul că el ar fi stătut la sfat de s-au stricat pacea cu muscalii și l-au și chemat la Țarigrad la divan pre la noemv. 23 de ș-au arătat dereptatea. Acest crai Carol nici acolo în țară streină nu să odihnea, ce și aco[lo] făcea pîri și turburări. Deci Nicolae Vodă, știind că acest hainuieste prietinii casii lui, ș-au așteptat mazilia curînd, de care au și fost, și în locul lui au venit Dumitrașcu Vodă.”*

Vi segue un racconto dettagliato dello sviluppo degli eventi nella Moldavia di Dimitrie Cantemir, la visita dello zar Pietro a Iasi, la battaglia di Stanilesti tra i russi e i turchi, la conquista di Braila da parte dei russi, la fuga del principe moldavo in Russia, ritenuto da Paul Cernovodeanu una compilazione della cronaca di Nicolae Costin, copiata da Axinte Uricariul. Seguono racconti su Constantin Brîncoveanu (f. 165<sup>r</sup>–166<sup>r</sup>) e sul principe Carlo di Svezia (con l'intestazione „*Alte istorii ale sfedului*”, f. 166<sup>r</sup>–174<sup>r</sup>). Altri testi compresi nel codice miscellaneo sono: *Săvîrșitul împăratului Petru* (174<sup>r</sup>–186<sup>r</sup>), *Istoria a marelui cneaz Dimitrie Ioanovici, samoderjițul a toatei Rusii* f. 187<sup>r</sup>–215<sup>v</sup>, mentre tra i fogli 216<sup>r</sup> e 279<sup>v</sup> si trova una storia dell'assedio di Vienna (di cui mancano gli ultimi fogli).

Nel paragonare il testo del ms. 3161 con il testo della cronaca della Moldavia dal 1709 al 1711 di Nicolae Costin, abbiamo osservato che il frammento incluso nel ms. 3161 è simile alla cronaca menzionata, ma presenta alcune differenze testologiche che richiedono ulteriori spiegazioni. Dagli esempi seguenti si può notare in che consistono queste differenze e somiglianze:

| Axinte, p. 316   | ms. 3161, f. 142 <sup>r</sup> –142 <sup>v</sup>   |
|--|---|
| <i>Domnind Dumitrașco Vodă Țara Moldovei, deodată să părea tuturor că ari avea de grije pentru chivernisala spre folosul țării, ceva; știindu-să el pre sine foarte a fi învățat, n-au socotit ca să întrebe sfat de boierii cei bătrîni, ce</i> | <i>Și în locul lui au venit Dumitrașcu Vodă. Știindu-se pre sine foarte învățat, n-au socotit întîi să se sfătuiască cu boierii cei bătrîni, văzînd pacea cu muscalii stricată despre turci și avînd gînd pă taină să se unească împreună cu domnul Țării Rumânești, Constandin</i> |

<sup>17</sup> Per paragoni testologici, abbiamo utilizzato Nicolae Costin, *Letopiseșul Țării Moldovei de la zidirea lumii pînă la 1601 și de la 1709 la 1711. Opere*, I, edizione di Const. A. Stoide e I. Lăzărescu, con premessa di G. Ivănescu, Iasi, 1976. Ne utilizzeremo l'abbreviazione: Axinte.

cu mintea sa cea crudă au socotit de au trimis pe Pricopie căpitanul pin Țara Leșască la împăratul Moscului ca să vadză, cercîndu-să cu cărți încă de cu iarnă, pe cîndu să afla hanul în pradă în Țara Moscului și sultanul cu Halițchie la Bila-Țercov, pe cum s-au pomenit mai sus, dîndu parole că de va coborî împăratul Moscului cu oștile în gios asupra turcilor, va hi și el tot una, dînd a înălege că dîndu-i-să bani, va face și el vro 30.000 de moldoveni călărime. Așijderea și Băsărabă Vodă domnul muntenescu încă s-au fostu mai de de multu cercîndu, că așe-ș avea rezidentu acolo, ca să fie și el tot una la acea împlare cu oaste munteniască. Împăratul turcescu încă gătisă oaste împotriva Moscului cu vezirul său Mehmet Baltagioulu, ca la 150 de mii, alții dzic că au fost și mai mult. Ce, lui Dumitrașco Vodă, dacă i-au venit adevărîță de la împăratul Moscului, au început și mai tare a îmbla, și în ce chip ari face să hainească și să nu-i prindză turcii de veste; ce de o parte trimite veștile la Poartă, de altă parte trimite cu giurămînturi la moscali despre sine, ca să vie mai tare și ce să lucrîadză la turci.

Axinte, p. 324

Și așe pre aceste scrisori, fiind și solul Moscului care s-au pomenit mai sus, pus de turci la închisoare în Edicule, n-au mai mîrsu nice un răspunsu la împăratul Moscului. Și mergîndu și tătarii în pradă la țara lui, pe cum s-au dzis mai sus, făcîndu multă stricăciune și robie, până ce i-au gonit moscalii pre tatar din țara lor și tocma atuncea au vădzut și Moscul cu adevărat, cum s-au

Basarab Vodă. Ci cu mintea sa cea crudă au socotit de au trimis pre Procopie capitanul la Țara Leșască unde să afla și samoderișul Petru cu oștile ca să vază cercînd cu scrisori încă de cu iarnă cînd să afla hanul în pradă în Țara Moscului și sultanul cu Halițchie la Bela-Țercov, dînd parolă că de va pogori împăratul Petru cu oștile în jos asupra turcilor, va fi și el // totdeauna, dîndu-i și aceasta în știre că dîndu-i-se bani va strînge și el vro 20.000 de moldoveni călărime. Așijdirea și Constandin Vodă Baserab, domn Țării Rumânești, și mai de demult cercat, fiindcă avea acolo rezident ca să fie și el cu oaste muntenească la acea împlare. Împăratul turcescu încă gătise oaste împotriva muscalilor, cu vizirul său Mohemet Badagiolu, ca la 150.000. Alții scriu să fie fost și mai mulți. Ci lui Dumitrașcu Vodă, dacă i-au venit adevărîță de la Împăratul Moscului, au început și mai tare a umbla în ce chip să hainească și să nu prindză turcii de veste. Ci de o parte trimitea vești la Poartă, de altă parte trimitea la muscali cu jurămînt despre sine ca să vie mai curînd, și ce să lucra, la turci înștiința.

ms . 3161, f. 150<sup>r</sup>–150<sup>v</sup>

Așa, cu aceste scrisori, fiind și solul Moscului, care s-au pomenit mai sus, pus de turci la închisoare la Edicule, n-au mai mers nici un răspuns la împăratul Petru. Și viind și tătarii să prade țara, cum // am zis mai sus, făcînd multă stricăciune și robie, însă i-au izgonit muscalii foarte cu mare rușine, că pușini din ei s-au întors înapoi, și robii s-au izbăvit. Atunci au văzut muscalii cu adevărat cum că au

|  |  |
|--|--|
| <i>rumptu despre turci pace.</i>   | <i>stricat turcii pacea.</i>   |
| Axinte, p. 325–326   | ms. 3161, f. 151 <sup>r</sup> –152 <sup>r</sup>  |
| <p><i>Ce iarăș să dzicem că norocul cel rău a fărîi noastre au cursu așea ca să nu scape de pradă și robie, pe cum s-au și tîmplat. S-au premenit sfatul lor într-altu chip, că Dumitrașco Vodă nice cum nu să părăsiia, ce pururea cerca împotiva moscalilor pe la Soroca, că acmu întrasă și în cetate Sorocii moscali și cerca și spre Rașcov, avîndu la moscali pre Pricopie căpitanul. Iară mai înainte trimisese pe Ștefan Luca logofătul, cumnatul lui Ion Neculcea hatmanul său, la singur împăratul Petru Alexievici, pe la Cernăuți în Țara Leșască, tocma la lavorov, de au întărit lucrurile mai tari cu giurămînturi; că împăratul venie cu obuzul său pe urma tuturor generalilor săi. Și așea i-au ademenit și pe împăratul și pe Șeremet, de au lăsat cale spre Tighinea și au socotit să triacă Nistrul să vie spre Prut la Eși. Dumitrașco Vodă avea poroncă de la Mehmet pașea, sarascheriul de Tighinea, prin poronca vezirului să purceagă mai de sirgu la oaste; ce, el avea mai mare frică să nu vie niscăi spahii să-l ia să-l ducă fără de voie lui. Și acmu mazilisă și pe Antiohie Joara din hătmănie, de pusese pe Ion Neculcea spătariul; ce nu s-au putut alta pricepe, fără cît pomenisă într-un rînd Dumitrașco Vodă, cum, cu știre pașii din Tighinea l-au mazilit că înțălesesă că scrie Antiohie hatmanul cărți la generalii moschicești; iară poate fi au fost și alte pricini. Ce făcînd Dumitrașco Vodă taine numai cu sfetnicii săi cei tineri ca și dînsul, și pre urmă vădzînd ce nu să va putea tăinui despre turci și despre boerii cei mari lucrurile și îmbletele lui</i></p> | <p><i>Ci dară să zicem că s-au premenit sfatul lor într-alt chip spre partea [marg. paguba] Țării Moldovii, de vreme ce Dumitrașcu Vodă nicicum nu părăsiia, ce pururea cerca la Împăratul Petru, fiind intrat la Soroca, și mersese și spre Rașcov, avînd rușii pe // tainicul lui Dumitrașcu Vodă, pre Procopie capitanul, pre Ștefan Luca logofăt, ce-i trimisese de au întărit lucrurile cu jurămînt pe la Cernăuți, în Țara Leșască, tocma la lavorog, fiindcă Împăratul Petru venia cu oastea sa pe urmă a tuturor ghegeneralilor săi. Și așa au opăcit și pe împăratul, și pe Seremet de au lăsat calea spre Benderi și s-au socotit să treacă Nistru, să vie spre Prut la Iași. Dumitrașco Vodă, temîndu-se de turci, pentru că înțelesese pașii de la Benderi că scrie Antohie hatmanul la ghegeneralii cei muschicești, și alta să temea și de boierii lui cei bătrîni, fiindcă numai cu cei tineri să sfătuiă. Poruncit-au lui Ioan, al doilea șetrari, de au tins corturile lîngă Bahlui, din jos de mormînturile jidovești, la 1711 mart 20, ca să aducă și toiurile de oaste a doao zi. Aceasta o făcea tot pentru turci să nu să priceapă meșteșugul lui. Deci la apusul soarelui au sosit un călărași de la Prut, de la străji și, neaflînd la curte pe Vodă, au alergat spre corturi și i-au dat o scrisoare cu veste cum că vine un // agă cu 20 de turci și au sosit la Prut, vrînd să treacă dincoace. Și cum au înțeles de turci, îndată s-au înfricoșat, gîndind că-i vine mazilie de la Poartă și, mergînd singur la curte, îndată s-au</i></p> |

ce ave la moscali, au poroncitu lui Ion, fiorii șetrariu, de au tinsu corturile lîngă Bahlui, din gios de morminturile jidovești, mai 20 dzile, la duminica Sfîntului Duh, ca să ducă și tuiurile de oastea colo a doa dzi; și aceasta o făce tot pentru turci, să nu priceapă hainie lui. Și într-acea dzi, la chindie au mârșu și singur Dumitrașco Vodă la corturi să vadză; iară la apusul soarelui au și sosit un călăraș de la Prut de la străji, și neaflind pe Vodă la curte, au alergat spre corturi și i-au dat răvaș scris cu veste, cum vine un agă cu 20 de turci și au sosit la Prut vrîndu să treacă dincoace. Deci, cum au înțăles de turci, îndată s-au prepus că-i vine mazilie; și de sîrgu mergîndu la curte îndată s-au într-armat și au dat știre și la boeri; și așa au dat spaimă tîrgului, fiindu într-amurgul, de s-au fost nădu // șindu oamenii pe la porțile mănăstirilor, fugîndu noaptea cu copii și cine cu ce avea, și nu știe de ce fugiia. Întrebatu-l-au unii din boerii cei mare, dzicînd: „ce este, Măriia ta?” El au dat samă, cum au venit veste de la Prut de la străj, că vin vro 50 de turci să lovască în Eși pe la gazdele boerilor să-i prindză pre toți. Ce, așa biefii boerii unii ș-au pornit casele într-acea noapte în sus spre Tîrgul Frumos, alții într-altă parte; numai vornicul Iordachie au stătut cu totul pe loc. (Dzic că numai el au știut ce poveste au fost).

Axinte, p. 327

Întinesă acmu corturile în șesul Bahluiului despre Cetățue și scomesă și tuiurile; iară singur mine tot la Cetățue. Iară dacă au înțăles cum au sosit și Șeremet cu moscalii la Nistru, într-o dzi, acolo la corturi s-au făcut cu buzduganul a bate pe al său agă de

într-armat și au dat știre la boieri și s-au făcut mare spaimă în Iași, fiind îndeseară, atît cît s-au fost călcînd oamenii întrînd pe la mănăstii cu copii și cine cu ce avea și oamenii nu știia de ce fug. Întrebat-au unii din boierii cei bătrîni, zicînd cătră vodă: „Ce este aceasta, Măria Ta?” El au răspuns că au venit veste de la străjile de la Prut, că vin vro 5000 de turci să lovească Iașul și pre boierii săi să-i prinză. Și așa s-au făcut mare spaimă și fiind noapte au început boierii a fugi cu casele lor cătră Tîrgul Frumos, alții într-alte părți. Numai un boier, vornicul Mihalache, au șezut, zic să fie știut el ce veste au fost.

ms. 3161, 153<sup>r</sup>

El întinse corturile la Bahlui, iară însuș mînea tot la Cetățue. Deci, deaca au înțeles că au sosit și Șeremet cu oastea muscăcească la Nipru, într-o zi, acolo la cortul lui, s-au făcut a bate cu buzduganul pă un agă de dărăbanți, anume Dumitrașcu,



|  |  |
|--|--|
| <p>dărăbani, anume Dumitru, făcându-să că l-au lipsit și din boierie, să nu-l mai vadă în curte, suduindu-l; care vădzind și turcii, le părea că-i într-adevăr. Iară pe de altă parte l-au răpedzit la Șeremet să-i trimață niscai moscali mai în grabă la Eși, să-l cuprindă, să nu-l apuce niscai turci să-l ducă la oaste.</p>  | <p>făcându-se că l-au lipsit de boierie și să nu-l mai vază în curtea sa, și suduindu-l turcilor le-a părut că este adevărat. Iară pă de altă parte l-au trimis la Seremet cu scrisori ca să-i trimiță nescai muscali, mai grab să vie să nu-l cuprindă turcii, să-l ducă la oastea lor.</p>   |
| <p>Axinte, p. 328</p>  | <p>ms . 3161, 154<sup>v</sup>–155<sup>r</sup></p>  |
| <p>După aceea au sosit la Prut și altu general cu oaste, anume Ianăș, iunii 24 dzile, simbătă, au sosit și Pătru, împăratul Moscului, cu obuzul său, la Prut la [Tușora] și atunci au venit și Savin banul și Pavel Rugină sulgeriul pribegii; acolo unde la Prut i-au ieșit înainte Ghedeon mitropolitul țării și Iordachie vornicul și cu alți boieri; că Dumitrașco vodă nu să tîmplasă la Eși, fiind dus la obuzul lui Șeremet. Deci cum au trecut împăratul Petru Prutul dincoace, i-au urât mitropolitul blagoslovindu-l cu cruce și cu aghiazmă stropindu-l și boierii toți i-au sărutat mina împăratului. Ce, atunci, la trecătoare i s-au înecat un mascaragiu împărtescu ce avea, vrîndu să facă șagă pre apa Prutului, înotînd calul și mascaragiul stînd în picioare pre spatele calului și fiind poate fi și bat s-au cufundat.</p> | <p>După aceea au sosit la Prut și alt ghenearal cu oastea, anume Ianoș. Iară la 24 de iunie, simbătă, au sosit și împăratul Petru cu oastea sa la Prut. Atuncia au venit și Savin banul și Pavel Rugină slugerul, carii fusese pribeci. Tot acolo la Prut i-au ieșit înainte și mitropolitul țării, Ghedeon, și Iordache vornic și cu alți boieri. Căci că Dumitrașcu Vodă nu să întimplase la Iași, fiind dus la tabăra lui Seremet. Iară cum trecu împăratul Prutul, iară mitropolitul i-au făcut orație, blagoslovindu-l cu crucea și // stropindu-l cu aghiazmă. Iară boierii toți au sărutat mina împăratului. Atunci la trecătorea apei, avînd împăratul un măscărici vrînd să facă glume pre apa Prutului, înotînd calul și măscăriciul stînd în picioare pre spinarea calului, au căzut și s-au înecat, poate fi fost și beat.</p> |
| <p>Axinte, p. 339</p>  | <p>ms . 3161, 164<sup>v</sup></p>  |
| <p>Deci, vădzindu tătarii așa au lepădat robii și duiumul și au dat dos la fugă și cu aceea norocire au hălăduit săracii creștinii de robie. Iară Țara de Gios au cădzut toată la robie; care povestescu bătrînii, că mai au covîrșitu prada care au fost la dzilile lui Vasilie Vodă, ce ci oamenii înșălesese de pace și fără de grijă eșisă la secire și i-au luvit tătarii fără veste de au robii și au</p>  | <p>Iară ei văzînd așa, au lăsat robii și dobitoacele și alte ce mai prădase și au început a fugi. Iar pușini au scăpat și așa au fost norocirea săracilor că au scăpat de robie. Dumitrașcu Vodă, după ce s-au întors de la oaste, au intrat în Iași, iulie 14, simbătă la apusul soarelui și au șezut în Iași și duminică până s-au gătit.</p>  |

*dat foc de au arsu peste tot locul. (Să plătiască Dumnedzău sfetnicilor carii au cirmuit pe Dumitrașco Vodă) că de la ținutul Vasluiului începînd în gios și până la munți au istovit tot și încă și la ținutul Hirlăului au robît.*

*Iară Dumitrașco Vodă după ce s-au întorsu de la oaste au intrat în tirgu în Eși, iulie 14 dzile, sîmbătă la apusul soarelui; și au ședzut în Eși și dumeneca până s-au gătit.*

Dall'analisi testologica del frammento compreso tra i f. 141<sup>v</sup> e 166<sup>r</sup> del ms. miscel. **3161** della BAR del *Cartea a cincea*, abbiamo osservato che, rispetto alla cronaca della Moldavia dal 1709 al 1711, che appartiene a Nicolae Costin, conservata in una copia effettuata da Axinte Uricariul, il testo del ms. **3161** contiene anche numerose somiglianze linguistiche e stilistiche. Così, abbiamo potuto rilevare che nel ms. **3161** sono raccontati soprattutto eventi legati alle imprese e alla personalità di Dimitrie Cantemir, con dettagli riguardanti le sue azioni politiche, la sua famiglia e i rapporti con i boiardi. Alcuni racconti riguardanti l'operato dei boiardi moldavi sono stati condensati o anche ommessi, mentre gli accenti critici del cronista, che rimprovera al principe il suo gesto rischioso di ribellarsi contro i turchi, portando distruzione nel paese, sono stati domati o persino rimossi.

A volte, nel ms. **3161** si trovano informazioni che mancano dalla copia di Axinte Uricariul, ma vi si ritrovano anche frasi identiche, il che ci permette di considerare che nel manoscritto studiato si trovi una versione sconosciuta della cronaca di Nicolae Costin.

Anche dal punto di vista linguistico e stilistico si notano similitudini tra il ms. **3161** e la cronaca menzionata, di cui facciamo alcuni esempi:

– per il sostantivo *măscărici* del f. 155<sup>r</sup> del ms. **3161** nel testo simile, copiato da Axinte, si trova il sostantivo *mascaragiu*<sup>18</sup>, p. 328. Il linguista Gheorghe Chivu segnala però, secondo *Dicționarul limbii române* dell'Accademia Rumena, sempre in Nicolae Costin, (abrev. N. Costin, Letopiseț) anche la forma *măscărici*<sup>19</sup>. A questi esempi ne aggiungiamo un'altra attestazione di *Ceasornicul domnilor*<sup>20</sup>, traduzione dello stesso letterato dall'opera dello scrittore spagnolo Antonio de Guevara, *Libro Aureo*, tramite un intermediario latino: *Fără altele și acēste pravile au dat romanii pehlivanilor și măscăricilor* (p. 514).

<sup>18</sup> Si veda Gheorghe Chivu, *Mascara, măscări, măscărici, cîteva date de istorie culturală*, in „Filologie și bibliologie. Studii”, Timisoara, 2011, p. 173; per l'inizio dell'Ottocento, la forma *mascaragiu* ha un'unica attestazione, proprio nella cronaca di Nicolae Costin.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 174.

<sup>20</sup> Si veda Nicolae Costin, *Scrieri*, a cura di Svetlana Korolevschi, volume II, Chisinau, 1991.

– la forma antica del presuntivo si incontra nel ms. **3161**, f. 155<sup>r</sup>: *și s-au înecat, poate fi fost și beat*; nel testo simile, copiato de Axinte, p. 383: *și fiind poate fi și bat s-au cufundat*, e in un'altra parte della stessa cronaca si trova il presuntivo identico a quello del manoscritto, p. 304: [Horopceanu] *poate fi fost și bat, striga*;

– tra i costrutti stereotipi segnalati da N.A. Ursu nella cronaca della Moldavia della fondazione del mondo fino al 1601, ma anche nella cronaca della Moldavia dal 1709 al 1711 di Nicolae Costin, di cui il distinto filologo si è servito per dimostrare la paternità di Costin anche sulla cronaca della Moldavia dal 1661 al 1709, chiamata „Pseudo-Nicolae Costin”<sup>21</sup>, alcuni si ritrovano anche nel ms. **3161**: *fiind și solul Moscului, care s-au pomenit mai sus*, f. 150<sup>r</sup>; *cum s-au pomenit mai sus*, f. 158<sup>r</sup>; *precum s-au scris înapoi, în Gura Sărății*, f. 160<sup>v</sup>; *precum s-au scris înapoi*, f. 163<sup>v</sup>; *ce acestea să le lăsăm și să venim la rînd*, f. 158<sup>r</sup>.

Lo storico Ștefan Gorovei si è occupato di quella che è stata chiamata „Cronica paralelă”<sup>22</sup> e delle condizioni in cui è stata scritta questa cronaca: su ordine del principe Nicolae Mavrocordat è stata effettuata una compilazione per la quale „s-au folosit textele redactate de Nicolae Costin și de continuatorul său Axinte Uricariul, pentru domniile din Moldova, și cronica lui Radu Popescu pentru domniile muntene, din care a doua era încă în curs”<sup>23</sup>.

Dato l'esempio sopramenzionato, possiamo ammettere il fatto che anche Dimitrie Cantemir, rifugiato in Russia e al corrente dell'interesse di cronista di Nicolae Costino, sia ricorso a questi per una cronaca del suo breve regno. Ciò potrebbe spiegare la descrizione degli eventi che riguardano soprattutto questo principe, la rimozione delle informazioni che non vi hanno un legame diretto e la presentazione in una luce favorevole delle iniziative politiche e militari di Dimitrie Cantemir.

Visto il contenuto del frammento studiato del ms. **3161**, le somiglianze linguistiche, ma anche le differenze testologiche, riteniamo di poter emettere l'ipotesi di avere a che fare con una versione inedita, abbreviata, del *Letopisețul Țării Moldovei de la 1709 la 1711* di Nicolae Costin, che varrebbe la pena essere integralmente conosciuta dagli specialisti.

*Eugenia Dima is Senior Research Fellow at the University "Alexandru Ioan Cuza" – Iași*  
E-mail: eta\_dima@yahoo.com

<sup>21</sup> Si veda Ursu, *art. cit.*, p. 126–132.

<sup>22</sup> Ștefan Gorovei, *Spre unificarea istoriografiei naționale*, „Cronica paralelă” (Iași, 1733), in „Anuarul Institutului de Istorie și Arheologie „A. D. Xenopol”, XXV, 1988, nr. 2.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 140.



## E. LOVINESCU, LECTEUR SCEPTIQUE DES LITTÉRATURES GRECQUE ET LATINE

ALEXANDRA CIOCĂRLIE

**Abstract:** E. Lovinescu was a classicist and, at the same time, a promoter of modernism with high visibility in the Romanian culture. Throughout his work (early articles and the volume *Mutația valorilor estetice* included in *Istoria literaturii române contemporane*), E. Lovinescu permanently takes into account the reader's perspective – a reader who is contemporary with him – in his interpretations of the literary writings of various Greek and Latin authors.

**Key words:** Romanian criticism, modernism, Greek literature, Latin literature, intertextuality.

Le volume *E. Lovinescu* (1942) – édité par Șerban Cioculescu, Pompiliu Constantinescu, Perpessicius, Vladimir Străinu et Tudor Vianu en guise d'hommage au grand critique – est préfacé par le texte autobiographique de celui auquel ce volume est consacré, texte signé Anonymus Notarius. Ses notes répondent en quelque sorte à un possible étonnement. On peut s'étonner du fait que le promoteur du modernisme dans la littérature roumaine ait eu une formation classique, ayant même enseigné le latin durant trois décennies. Lovinescu a réalisé de nombreux manuels, des éditions critiques de textes antiques, a traduit Virgile (*l'Enéide*, 1933, nouvelle version en 1938), Horace (*Odes et épodes*, *Satires et épîtres*, 1923), Tacite (*Annales*, 1916), ainsi qu'Homère (*Batrachomyomachia* – fragments –, 1909, *l'Odyssée*, 1935). Compte tenu de ce palmarès de spécialiste de l'antiquité littéraire, il a senti le besoin de s'expliquer sur les circonstances dans lesquelles il avait renoncé à envisager comme principal cet aspect de son activité, en en faisant seulement une obligation didactique. Conformément à ce témoignage écrit à la troisième personne, le moment de cette rupture semble s'être produit lors du congrès de langues classiques de 1904 dont il avait été le rapporteur<sup>1</sup>. La réunion scientifique de ses collègues semble l'avoir convaincu de *l'existence purement formelle du classicisme chez nous*. Sentant qu'il *n'était pas destiné à ramasser de coques de noix dont le cerneau a disparu en bonne partie*, le jeune professeur a apprécié que seulement dans le domaine de la littérature roumaine, surtout moderne, *on peut travailler utilement*, si bien qu'il a décidé de se consacrer *exclusivement à la critique militante avec une sorte de hâte de s'exprimer, lui le premier, sur des hommes et des œuvres*. N'ayant pas des *préoccupations de*

---

<sup>1</sup> *Schiță bibliografică*, dans le volume *E. Lovinescu*, Bucarest, 1942, p. 9–66, surtout p. 30–31.

*carrière, s'adonnant aux satisfactions intellectuelles personnelles et changeantes, mais surtout après un processus de conscience qui l'avait ancré dans la conviction que dans le domaine de l'antiquité on ne peut travailler de manière originale, faute de moyens d'étude, il a choisi de déplacer définitivement son centre d'intérêt du monde ancien vers la modernité, la culture classique lui servant uniquement de toile de fond et de point de référence.*

Dans le chapitre *La mutation des valeurs esthétiques* de son *Histoire de la littérature roumaine contemporaine* (1926–1929), Lovinescu offre d'autres précisions concernant les raisons qui l'avaient déterminé à renoncer à l'étude approfondie du classicisme antique: *je ne l'ai pas fait sous la pression de l'actualité, mais convaincu de l'incapacité de l'âme moderne de s'identifier à des formes d'art périmées*<sup>2</sup>. Le critique, qui allait enseigner le latin jusqu'à la fin de sa vie, explique pourquoi il ne voyait dans l'étude de l'antiquité qu'un *refuge revulsé face au matérialisme et aux contingences de la vie, une occupation professionnelle, un objet de recherche philologique et historique, mais non un objet d'identification esthétique sans le danger de porter un masque d'hypocrisie permanent*. Convaincu de l'existence d'une *impermeabilité entre nous et l'antiquité*, pénétré du désir d'exercer son investigation critique *en toute sincérité, sans préjugés millénaires et hypothèses contestables*, il préfère s'occuper de l'actualité la plus stricte, *l'actualité de la littérature nationale, la seule qui est du ressort de la critique basée sur la sensibilité*. Considérant que *la projection dans le passé et la redécouverte idéalisée de soi-même peuvent offrir de la satisfaction à l'âme, mais ne peuvent justifier une attitude de faux guide de lecteurs peu initiés*, il choisit de s'en tenir au présent de la littérature roumaine. Ayant le sentiment de l'existence d'un *irrémissible précipice entre nous et le passé, au-dessus duquel nous ne pouvons que jeter un pont [...] afin d'obtenir au bout du compte seulement une connaissance rationnelle, mais non aussi sensible*, il se croit obligé de se contenter *presque exclusivement de l'étude d'une époque restreinte et d'une littérature, tout compte fait, modeste*. Ainsi, le spécialiste de l'antiquité met sur un plan secondaire son intérêt pour la littérature classique et se dédie avec prépondérance à la contemporanéité.

Hormis les préfaces aux traductions et aux éditions réalisées à l'intention des lycéens<sup>3</sup>, Lovinescu s'est prononcé assez rarement sur des œuvres des littératures grecque et latine dans des écrits adressés à un public large. Dans ses articles n'apparaissent que quelquefois de tels commentaires et presque chaque fois l'auteur s'intéresse surtout à la perspective des modernes sur le monde antique.

En 1916, quand il fait publier la traduction des *Annales* de Tacite, Lovinescu esquisse en cinq numéros de la revue *Flacăra* (*la Flamme*) (41, 42, 43, 44 et 47) un tableau de l'époque évoquée par l'historien latin, pages reprises ultérieurement

<sup>2</sup> *Istoria literaturii române contemporane*, vol. III, Bucarest, 1981, p. 306–307.

<sup>3</sup> Certains de ces textes seront repris – avec la précision qu'ils ont un caractère de popularisation – dans les volumes d'E. Lovinescu. Par exemple, la préface de la traduction des *Annales* de Tacite est reproduite dans *Critice*, vol. VIII, 1<sup>e</sup> éd., Bucarest, 1921, p. 47–94, et la préface de la traduction de l'œuvre complète d'Horace est incluse dans *Critice*, vol. IV, 3<sup>e</sup> édition, Bucarest, 1928, p. 88–95.

sous le titre *Un regard sur la Rome impériale* (dans *Critice*, vol. V, éd. I, 1921, p. 119–122). Sa reconstitution ne propose pas le retour à un passé révolu mais, au contraire, valorise le présent. Le traducteur de Tacite déclare avoir été envahi par *une forte sensation d'étouffement* en compagnie de l'auteur antique et qu'il avait ressenti le retour à l'actualité comme un affranchissement: *avec une joie infinie je suis arrivé par la suite au rivage de la vie contemporaine*. Horrifié par la réalité sinistre de l'époque impériale romaine, il exhorte *tous ceux qui font l'éloge indifférencié de la vie antique* à lire Tacite. Il est convaincu que les hommes du XX<sup>e</sup> siècle auront *une impression inoubliable d'horreur* à la découverte des tyrannies sanguinaires et de la bassesse généralisée du monde ancien. Les choses ont évolué entre temps, croit le critique, et *notre esprit, habitué à d'autres formes de vie sociale et à une autre idée de l'humanité, sera étonné* par ce spectacle terrifiant. Le monde désolé de Tacite apparaît comme *un mauvais rêve* même aux contemporains de la première conflagration mondiale, si bien que cette lecture peut mettre en évidence, par contraste, les vertus, souvent ignorés, du monde actuel: *Nous vivons à une autre époque. Une époque que nous n'apprécions pas comme il faudrait. Nous la trouvons inférieure au passé et aux ancêtres: nous la sacrifions sur l'autel des choses qui ont existé et n'existent plus. C'est une tendance enracinée en nous d'idéaliser le passé. Mais en peignant la tragédie de l'Empire romain, Tacite dissipe cette illusion*. Par rapport à l'époque impériale pleine de crimes et de délations, le monde actuel se confond avec le progrès et la libre affirmation des individus et des peuples: *Nous sommes libres, nous vivons libres. La moralité publique a beaucoup progressé. Nous profitons de tous les droits constitutionnels. Nous avons la liberté de la parole, nous avons la liberté de vivre ou de mourir*. Loin d'être un passéiste, le critique voit dans l'œuvre de l'auteur antique le plus convaincant argument pour glorifier les temps modernes: *"Qu'il fait bon de se trouver sous la lumière du soleil d'aujourd'hui!"*

Toutefois, quand E. Lovinescu commente une œuvre de l'antiquité, il lui arrive de reconnaître qu'elle a des qualités encore vivantes. A l'occasion de la représentation de la tragédie de Sophocle *Œdipe roi* sur la scène du Théâtre National de Bucarest, le 7 décembre 1915, Lovinescu publie dans la rubrique "La chronique dramatique" de la revue *Flacăra*, le no. 11 du 20 décembre 1915, l'article *Le Théâtre National: "Œdipe roi", tragédie en 5 actes de Sophocle*. Le critique trouve deux arguments pour soutenir sa conviction que cette tragédie *est encore jeune*: tout d'abord, elle est axée sur *la partie profondément humaine*, la lutte tragique de l'homme contre la fatalité, et puis il y a le fait que le dramaturge *pousse l'architecture dramatique jusqu'à la maîtrise*, faisant la preuve de plus de métier que de nombreux auteurs dramatiques modernes. Sous l'aspect technique, le commentateur remarque l'art de Sophocle de révéler la vérité *de manière méthodique* dans une pièce dont l'intrigue est serrée, *poussant la logique jusqu'à la tyrannie*, éliminant tout élément qui ne contribuerait pas au déroulement de l'action. Lorsqu'il passe en revue les moments principaux de l'enquête d'Œdipe, il met en évidence *la gradation habile qui fait que l'intérêt se maintienne jusqu'au point culminant* et assure qu'elle *pourrait servir de modèle à bon nombre de dramaturges modernes*.

En revanche, le problème de la prédestination dans la tragédie de Sophocle Lovinescu l'envisage dans la perspective de ses contemporains déconcertés en quelque sorte par le combat entre le héros innocent et la fatalité aveugle, idée centrale dans le théâtre antique. La confrontation inégale et le tourbillon des malheurs immérités dans lequel Oedipe est captif suscitent la compassion, mais non l'admiration pour la beauté éthique des faits. Aux yeux de celui qui est convaincu de l'importance du libre arbitre ne compte que l'exploit basé sur la volonté humaine et sur l'appréciation lucide de toutes les possibilités, indépendamment de la fatalité insondable. Vue sous cet angle, la tragédie grecque peut *secouer les âmes*, mais ne peut *éveiller l'émotion que suscite la beauté morale*: *Face à la fatalité on est ébranlé. On ne peut pas l'admirer*. La conception antique relative au rôle de la prédestination dans le déroulement des événements ne peut plus être partagée par le public contemporain.

Cependant, Lovinescu découvre aussi chez les modernes une manifestation du fatalisme, à savoir dans le naturalisme extrême placé sous le signe des théories de Taine. Selon celles-ci, la vertu et le vice sont *des produits naturels, comme le vinaigre ou l'alcool* et sont dépourvus de signification morale car l'homme n'a pas la liberté de déterminer lui-même ses actes. Ayant une compréhension mécanique de l'âme, réduite à un schéma rudimentaire, le naturalisme ignore la dignité de la personnalité humaine. Pourvu d'un mécanisme psychique simple, devenu esclave du déterminisme le plus stricte, l'individu réagit de la même manière dans des circonstances similaires. Loin de constituer une manifestation de sentiments contradictoires, la physionomie morale de l'individu apparaît *sous la forme d'un seul sentiment ou, souvent, sous la forme d'une habitude ou d'un tic*. Dépourvus de fantaisie ou de libre arbitre, les hommes se comportent comme *des pantins mécaniques* animés par un ressort qui règle leurs gestes, ceux-ci entrant en quelque sorte dans la catégorie des mouvements réflexes. Cette simplification exagérée réduit l'âme à une unité inexistante en réalité et confère aux actions une monotonie qui manque d'imprévisibilité. Jetant des ponts insolites par-dessus le temps, Lovinescu aboutit à la conclusion que *le fatalisme de la tragédie grecque aussi bien que le déterminisme moderne stricte portent atteinte en quelque sorte à la valeur morale de nos émotions esthétiques*. Esquissée dans son article paru dans *Flacăra*, l'idée d'associer les deux phénomènes sera reprise et complétée dans la section *La mutation des valeurs esthétiques* de son *Histoire de la littérature roumaine contemporaine*. Des années plus tard, Lovinescu reviendra à l'association établie dans son commentaire sur la tragédie de Sophocle: ainsi que le fatalisme antique, le déterminisme moderne implique *le même danger de suspendre la responsabilité et d'annuler toute qualification morale*. Cette fois-ci, le critique distingue entre les manifestations des deux époques: si le fatalisme antique transforme les héros épiques ou tragiques en *simples pantins d'une mise en scène divine*, le déterminisme moderne agit *sur un terrain si obscur, ayant des forces si imprévisibles et peu prouvées que personne n'a l'intuition de la fatalité, car si on l'avait rien ne justifierait la sanction légale ou morale*. Lovinescu est toujours intéressé par les correspondances et les distinctions qu'on peut établir entre les mentalités ancienne et nouvelle, entre les littératures classique et moderne.



Un jour à peine après la parution, dans *Flacăra*, de l'article consacré à la tragédie *Œdipe roi*, le critique publie dans *Rampa nouă ilustrată*, no. 105 du 21 décembre 1915, l'article *Le mélodrame du roi Œdipe*<sup>4</sup>. Dans sa nouvelle intervention, le commentateur développe une analogie peu usuelle entre la tragédie grecque et le mélodrame moderne dans lequel il ne voit pas, comme la plupart des spécialistes du domaine, uniquement le produit d'un romantisme flamboyant. Le critique roumain définit le mélodrame comme *une pièce qui s'adresse brutalement et directement aux sentiments primaires des spectateurs, voulant susciter surtout la pitié, la douceur et quelquefois même la frayeur ou l'horreur par des moyens dépourvus de finesse et de discrétion*. Son but serait celui d'extorquer à tout prix les larmes du public par un mélange de vérité et de mensonge, par l'accumulation de situations dramatiques insolites et peu véridiques. Après avoir esquissé les traits de cette espèce littéraire, Lovinescu présente ce qu'il considère être le fond mélodramatique de la tragédie *Œdipe roi*, pièce d'une qualité scénique incomparable, mais qu'on peut assimiler à un mélodrame *dans lequel il (l'auteur) se sert des plus formidables combinaisons pour arracher les larmes des spectateurs, ne se privant d'aucune sorte d'in vraisemblance*. Dans l'oeuvre de Sophocle il y a beaucoup d'éléments pathétiques et ténébreux, que ce soit la naissance d'Œdipe et son abandon sur la montagne, la coïncidence qui fait que celui qui annonce la mort de Polybe soit justement le berger qui avait découvert naguère l'enfant, ou encore le dénouement affreux de la situation. Selon notre critique, l'une des plus pures tragédies grecques, supérieure du point de vue technique à presque toutes les autres, est d'essence mélodramatique, si bien qu'on peut soutenir que *le mélodrame est éternel et apparaît sous toutes les formes et dans toutes les époques de la littérature universelle*.

A un grand intervalle, Lovinescu dédie deux articles complémentaires à la pièce d'Eschyle *les Perses*. Le premier, intitulé *Une tragédie antique...*, paraît dans le supplément *Litere și arte* du journal *Adevărul*, le no. 5112 du 22 octobre 1903. Dans ses notes, Anonymus Notarius précise que la dissertation de 1903 sur *les Perses* représente la première contribution critique de Lovinescu et reprend les idées d'un travail de séminaire. L'article d'*Adevărul* a été occasionné par l'échec de la représentation de la pièce d'Eschyle sur les scènes françaises de Paris et d'Orange. Le commentateur roumain veut découvrir les raisons de cet insuccès. Sa prémisse est qu'il ne convient pas de juger la tragédie grecque selon nos critères; il faut lui appliquer *le principe historique et évolutif, de sorte que la mesure dans l'appréciation ne soit pas notre idéal dramatique actuel, mais celui de l'époque*. Ce n'est qu'une lecture qui n'adopte pas l'horizon d'attente du XX<sup>e</sup> siècle et ne prend en considération que les normes antiques qui peut être acceptée, par exemple à propos du développement de l'élément épique et de celui lyrique dans le récit du messager. A part cela, une obligation du spectateur est *la prise en considération de*

<sup>4</sup> Les séquences les plus importantes de ces deux articles concernant *Œdipe roi* – à propos du fond mélodramatique de la tragédie grecque, ou l'association entre le fatalisme antique et le déterminisme naturaliste – seront reprises dans le chapitre *Teatrul grec de Critice*, vol. V, 1<sup>e</sup> éd, Bucarest, 1921, p. 181–184.

*l'intention d'Eschyle.* Certaines particularités de cette pièce, comme l'absence d'une action dramatique accomplie et de l'individualisation psychologique de chaque personnage, s'expliquent par le fait que la pièce fait partie d'une trilogie consacrée à une série de victoires grecques sur les barbares, n'étant donc qu'un tableau d'une ample fresque historique. Avec son apparence d'hymne et sa narration épique riche, la tragédie évolue entre deux repères bien précis, à savoir l'incertitude initiale du chœur et son désespoir à l'annonce du désastre. Compte tenu de l'absence d'une série de *points intermédiaires sans lesquels on ne peut tracer la "ligne" parfaite d'une action dramatique*, la pièce ne comporte que deux situations psychologiques successives, sans aucune transition entre elles, *particularité qui frappe le plus le lecteur moderne adapté à d'autres principes dramatiques.*

Un autre trait surprenant pour le public actuel consiste dans le fait que la défaite des Perses n'est pas présentée directement, mais ressort uniquement de la relation du messager, son récit constituant un accessoire du drame, inapte à susciter l'émotion que la mise en scène des faits auraient provoquée. Du point de vue historique, la manière d'Eschyle de présenter les événements s'explique: le théâtre grec ne poussait pas jusqu'à l'atrocité la présentation réaliste des faits comme cela s'est passé plus tard. Les aspects particulièrement troublants n'étaient pas exposés directement, mais seulement sous la forme atténuée du récit. Déterminée ou non par *la sensibilité trop délicate du Grec*, la suppression des atrocités est décevante pour les spectateurs modernes: *mais avec cette exclusion des faits mêmes nous, lecteurs modernes, nous avons beaucoup perdu.* Le récit du messager ne peut émouvoir le public actuel qui est plus intéressé par l'émotion que ressent le chœur, ainsi qu'Atosa. Se limitant *uniquement à rendre l'émotion*, réaction affective éveillée par *la véritable pièce shakespearienne, qui se passe dans les coulisses*, la pièce Eschyle ne ressemble pas à celle qu'aurait écrit un dramaturge ultérieur, tel que Shakespeare. Pour un spectateur moderne, il ne s'agit pas d'un drame véritable, mais des conséquences de faits lointains sur un auditoire intimement lié au destin de Xerxès.

Le dénouement de la tragédie introduit l'élément le plus impressionnant: l'apparition du roi vaincu, occasion pour lui de se lancer dans une ample lamentation, trop longue pour certains, mais d'une force dramatique incontestable. Lovinescu considère que la répétition des cris désespérés à la fin de la pièce d'Eschyle justifie la remarque de Lessing sur l'absence de réticence chez les Grecs dans l'expression de la douleur physique: ceux-ci recourent à des gémissements et des interjections, *de sorte que notre oreille, qui est habituée d'ailleurs à tant de choses, se sent quelque peu gênée par l'expression d'une douleur si animale.* Un jugement général sur les Perses met en évidence le fait que cette tragédie associe *un effet de drame sur des personnages intéressés par leur sentiment à ce drame.*

Le critique roumain attire encore une fois l'attention sur un autre trait spécifique, le manque d'individualisation des personnages de la tragédie. Cette caractéristique découle, explique-t-il, aussi bien de l'esthétique générale des artistes de l'antiquité que de la facture spéciale de cette pièce. D'une part, l'art classique est intéressé par les types abstraits et généraux, l'individualisation extrême étant un produit de la

modernité. D'autre part, *les Perses* constitue le tableau résumatif apologétique de la victoire grecque et dans une telle œuvre *les individualisations trop prégnantes auraient affecté peut-être le ton général de glorification*.

De tous les personnages, Lovinescu s'intéresse surtout à Darius, qui ressemble en apparence aux fantômes shakespeareiens et à ceux du théâtre romantique. Mais le commentateur dissipe cette impression d'une ressemblance. La spectre de Banco incarne le remords de Macbeth par une *extériorisation plastique d'un état d'âme affreux*. Par contre, le resuscité Darius, personnification de la gloire persane de jadis, ne produit pas de l'horreur et du repentir. Prolongeant des discussions interminables avec un *air conventionnel qui ne correspond pas à notre goût moderne*, il apparaît plutôt comme une machine théâtrale artificielle.

La conclusion du critique est que, tout en ayant une justification naturelle à la lumière du principe historique-évolutif, considérée de notre point de vue la tragédie d'Eschyle perd beaucoup de ses qualités narratives et lyriques, alors que les inconvénients se mettent en évidence. Son interprétation offre ainsi une possible explication de l'échec de la représentation théâtrale devant un public contemporain incapable d'apprécier une œuvre dramatique antique.

Plus de dix ans après le commentaire paru dans *Adevărul*, Lovinescu publie quelques notes complémentaires dans son article *Pagini antice: "Perșii" lui Eschil*, paru dans *Flacăra*, no. 40 du 16 juillet 1916, texte qu'il reprendra dans *Critice*, vol. V, éd. I, 1921, p. 175–180. Cette fois-ci, il part de la constatation du fait que l'intérêt pour un passé lointain peut revivre à des époques de renaissance spirituelle: *L'antiquité toute entière commence à revivre. Nous nous faisons une âme nouvelle et harmonieuse. Nous comprenons mieux la littérature des époques dont nous sommes séparés par deux mille ans de transformation de la sensibilité artistique*. La littérature antique s'avère parfois d'une actualité inattendue et une tragédie comme *les Perses* a des chances d'impressionner longtemps après le moment de sa création. Comme dans l'article d'*Adevărul*, l'auteur insiste sur le fait que cette œuvre déborde les canons dramatiques usuels: *Ce n'est pas une pièce de théâtre. Nous devons oublier toute la dramaturgie moderne [...]. Nous devons oublier même la dramaturgie aristotélésienne: action, caractères, purification*. Dans sa nouvelle analyse, le critique apprécie l'originalité d'une tragédie atypique consacrée à la glorification d'Athènes. Il met en lumière l'habileté d'Eschyle de faire indirectement l'apothéose de la victoire grecque dans une tragédie créée huit ans à peine après les événements, quand l'imagination d'un poète aurait pu être *embarrassée*. Il s'agirait d'une *grande habileté théâtrale: s'édifier sur la douleur d'un autre, extraire d'une tragédie le plus beau hymne à la gloire de sa patrie*. Relatée par un Grec, la victoire de Salamine aurait paru moins grandiose, dans la relation d'un Persan le triomphe d'Athènes devient une apothéose. Le récit du messager, minimisé dans *Adevărul*, suscite maintenant l'admiration pour l'art raffiné avec lequel est fait l'éloge des mérites guerriers des vainqueurs. En 1903, Lovinescu avait soutenu par d'assez nombreux arguments l'inactualité d'une tragédie composée selon d'autres règles que celles qui sensibilisent le public moderne. En 1916, il souligne, au contraire, les qualités éternellement remarquables de cette oraison funèbre d'un peuple accablé,

lamentation qui se transforme en une ode consacrée à Athènes. Considérée désuète en 1903, la tragédie d'Eschyle devient impressionnante en 1916: *Je ne crois pas qu'une émotion si forte, si légitime, si saine se dégage d'une autre pièce*. Les deux prises de position critique ne se contredisent pas, mais se complètent plutôt, relevant aussi bien les aspects surannés que ceux qui sont pérennes dans la littérature antique.

Chez Lovinescu, les commentaires concernant les écrits grecs et latins sont éparpillés surtout dans ses articles et dans ses textes didactiques. Fait significatif, dans les volumes importants du critique les références aux œuvres classiques peuvent servir de plaidoiries en faveur du modernisme, par exemple dans la section *La mutation des valeurs esthétiques* de son *Histoire de la littérature roumaine contemporaine*. Pour argumenter sa théorie de *l'impossibilité pour nous de pénétrer non par la voie intellectuelle, mais par celle de la sensibilité les formes esthétiques d'autres races et surtout d'autres époques*, Lovinescu se sert de quelques exemples prestigieux d'œuvres importantes du passé issues d'un *monde pour lequel le divin est intimement lié à l'humain*. Parvenus à une conception religieuse élevée et spiritualisée, les hommes du XX<sup>e</sup> siècle se laissent difficilement impressionner par un Olympe dont les dieux sont antropomorphiques: *le monde homérique reste, en fait, un monde tout à fait étranger, que nous pouvons comprendre en nous rapportant à l'époque, aux hommes, mais que nous ne pouvons pas ressentir*. Les héros tragiques sont des victimes de la fatalité, les héros épiques sont des marionnettes aux mains des dieux. Si le fatalisme domine la conception antique de la vie, le libre arbitre caractérise les civilisations modernes, occidentales, ce qui fait que pour la mentalité des temps nouveaux l'immixtion des dieux dans les affaires des hommes soit inacceptable: *la conception moderne de l'autodétermination, de la liberté d'être méchant ou bon, grand ou petit, ne peut se satisfaire de ces simulacres d'héroïsme*. Deux fragments fameux de l'*Illiad*e – le duel final entre Achille et Hector, et l'envoi du cadavre du Troyen à son père Priam – illustrent le bas niveau des valeurs humaines aussi bien par le fatalisme que par l'immixtion directe des dieux dans le conflit. Décidée sur l'Olympe et réalisée par l'intervention directe d'Athène, la victoire d'Achille n'est basée, selon le critique, sur son mérite personnel: *dans chaque homme ayant du sens éthique ou du moins sportif, dans de telles conditions inégales et déloyales le combat ne présente plus d'intérêt et enlève toute valeur morale au «héros»*. Jugées du point de vue éthique et psychologique, les conditions de cette confrontation sont difficilement admissibles, car l'immixtion divine transforme le combat en un simple piège, la valeur morale et l'héroïsme d'Achille étant annulés. D'autre part, les discours interminables des combattants avant les confrontations décisives représentent un *trait distinctif d'une race bavarde, subtile et, au fond, peu héroïque*, mais bafouent notre *vérosimilité psychologique*, si bien qu'ils sont insupportables pour nous. Quant à l'épisode durant lequel Achille se laisse amadouer par les larmes de Priam, ce comportement n'est pas l'effet de l'humanisation du héros, mais la conséquence de l'ordre de Zeus transmis par la déesse Thétis. La soi-disant *humanité spontanée* est elle aussi imposée par la divinité et les actions des hommes constituent des réflexes réels, non seulement symboliques, de la volonté divine, du moment que *les héros et les canailles sont des pantins manipulées par un metteur en scène transcendant*.

Lovinescu attire l'attention sur le fait que ses observations ne contestent pas la valeur de l'épopée mise en rapport avec la race, l'époque et la civilisation, puisque *l'Illiade* a été créée à une époque *quand le divin était intimement lié à l'humain et représente une formule esthétique caractéristique à la civilisation micénienne*. Il ne s'agit donc pas de *la dégradation des poèmes homériques de leur statut représentatif important*, il s'agit seulement de *l'obligation de les examiner de notre point de vue, à la lumière de la sensibilité moderne, de nos idéaux moraux, de nos valeurs psychologiques*. Pour nous, la beauté des faits imposés par une force extérieure inéluctable n'est pas admissible du point de vue éthique et esthétique. Un examen honnête conduit à la conclusion inévitable que les hommes nouveaux ne peuvent plus vibrer devant les œuvres d'un passé lointain: *trois mille années ouvrent un précipice que nous pouvons franchir mentalement, mais non par la sensibilité, bien que nous puissions donc nous rapprocher de l'antiquité par l'étude, nous ne pouvons pas le faire avec la participation affective de l'émotion*. Le critique est certain, apparemment, que malgré son prestige la littérature ancienne n'est plus capable de nous émouvoir. Faisant le bilan de la réception des écrivains grecs et latins à partir de la Renaissance et jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle, il aboutit à la conclusion ferme que les anciens sont incapables de s'adresser à une sensibilité ultérieure. Pour lui, les écrivains modernes sont *en principe, beaucoup plus réels, plus vivants que ceux de jadis uniquement par la consonnance de leur sensibilité avec la nôtre*. Le verdict du critique a des accents radicaux: envisageant les choses en rapport avec la sensibilité et non avec les valeurs théoriques, il affirme clairement qu'*il n'y a que la littérature moderne*. Pour le partisan fervent du modernisme, *si grande que soit l'hypocrisie avec laquelle on affirme le contraire*, la littérature ancienne constitue tout au plus un objet d'étude. Il dit de cette littérature que *sans la ressentir et nous identifier, nous nous rapprochons d'elle par la voie intellectuelle, afin de reconnaître en elle les vestiges d'une civilisation disparue, d'une sensibilité dissipée*. Il s'agirait d'un *roc portant encore la trace de l'animal vivant de jadis mais fossilisé à présent*, incitant pour le spécialiste, mais non pour l'amateur de littérature.

La conclusion qui se dégage de cette revue des opinions d'E. Lovinescu sur les œuvres des auteurs grecs et latins est que, en dépit de sa formation classique, il s'est situé de préférence sur la position d'un lecteur du XX<sup>e</sup> siècle intéressé uniquement par la littérature de son époque.

This paper is supported by the Sectorial Operational Programme Human Resources Development (SOP HRD), financed from the European Social Fund and by the Romanian Government under the contract number SOP HRD/89/1.5/S/59758

*Alexandra Ciocârlie is a researcher at the Institute of Literary History and Theory "G. Călinescu" of the Romanian Academy.*

E-mail: aciocarlie@yahoo.com



# ÉCHOS DE LA MORALE ABÉLARDIENNE DANS LA NOUVELLE HÉLOÏSE

LUMINIȚA DIACONU

*Abstract:* The correspondence between Héloïse and Pierre Abélard has been until recently the central issue in many studies, focusing mainly on the scholarly master's exceptional destiny, which had an important contribution to the pinnacle of dialectics during the twelfth century, but also to controversial ethics ideas, which fuelled many disputes among ecclesiastic authorities. We try to present the reader with a different perspective on this corpus, regarding it as a starting point with a view to strike a balance between Julie, Rousseau's character in the *New Héloïse*, and her medieval patron, as he's depicted in the first two letters attributed to the young woman known to be Abélard's apprentice and mistress.

*Key words:* Rousseau, *The New Héloïse*, medieval thought, the Abelardian ethical model, constraint assimilation.

Conçue par Abélard sous forme de lettre adressée à un ami, probablement imaginaire, *L'Histoire de mes malheurs*<sup>1</sup> (*Historia calamitatum*) et les lettres qu'il a échangées ensuite avec Héloïse, alors que celle-ci avait pris le voile/ se trouvait dans un couvent, ont exercé une indéniable séduction à travers les siècles. En dépit de nombreuses controverses quant à son authenticité, cette correspondance a fait jusqu'à présent l'objet de plusieurs éditions et de lectures focalisées essentiellement sur la destinée d'exception du philosophe grâce auquel la dialectique a connu son âge d'or au XII<sup>e</sup> siècle, autant que sur la nouveauté de sa pensée, surtout en matière de morale, que les autorités ecclésiastiques ont jugée scandaleuse sur certains points, sinon intolérable.

Au XV<sup>e</sup> siècle, lorsque Villon évoquait, dans la *Ballade des Dames du temps jadis*, « la très sage Héloïse » afin d'exprimer son regret quant à la disparition d'un type féminin incarnant l'intelligence et à la fois l'ardeur de la passion, le mythe de la toute jeune élève de Pierre Abélard était déjà enraciné dans le mental collectif

<sup>1</sup> *Lettres d'Abélard et Héloïse*, texte établi et annoté par Éric Hicks et Thérèse Moreau, préface de Michel Zink, Paris, coll. « Lettres gothiques », 2007. Toutes les citations seront prises dans cette édition. Désormais, nous préciserons dans le texte de l'article, entre parenthèses, la page pour la traduction en français, mais, par respect pour le texte original, nous proposerons aussi, dans les notes, la version latine.

grâce surtout à la traduction qu'en donna, vers la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, Jean de Meun<sup>2</sup>. Une riche tradition manuscrite fleurit par la suite, qui dépasse les frontières de la France. La preuve en est le fait que Pétrarque a eu lui-même son propre manuscrit, qu'il a amplement annoté<sup>3</sup>. Malgré cette fortune incontestable, force est de souligner que la Renaissance française a été, paradoxalement, un âge qui voua cette figure à l'oubli, en dépit des efforts déployés par les humanistes à promouvoir la soif de connaissances comme trait définitoire de *l'uomo universale*. En effet, la promotion certaine dont l'éducation des jeunes filles bénéficia alors ne suppose pas de mise en relation avec les modèles du passé. Le mythe d'Héloïse était donc encore à faire ou à ranimer, et on a l'habitude d'associer son rayonnement à l'intérêt que lui portèrent François Guizot, Jules Michelet, Victor Cousin ou Charles de Rémusat à l'époque romantique<sup>4</sup>.

Or, c'est perdre de vue que, suite aux traductions en français du texte latin, réalisées à l'époque classique par Bussy-Babutin et par Alexander Pope, le XVIII<sup>e</sup> siècle n'échappa pas lui non plus à la fascination qu'exerçait la correspondance entre le moine philosophe et son élève, rédigée, semble-t-il, après 1131, année où la jeune femme fut nommée prieure de l'abbaye du Paraclet (Le Consolateur), fondée auparavant par son ancien maître. C'est Rousseau en effet qui, en véritable précurseur du romantisme, réussit à revaloriser cette passion hors du commun, faisant retrouver un nouvel éclat au mythe de jadis, et cela bien que, dans *La Nouvelle Héloïse*, l'écrivain renouvelle de fond en comble toutes les données fournies par le passé.

Dans la présente étude, nous allons poser un regard différent sur la correspondance qu'on a conservée du XII<sup>e</sup> siècle afin de mieux saisir les rapports qui se tissent entre Julie d'Étange, le personnage conçu par Jean-Jacques Rousseau quelques siècles plus tard, dans *La Nouvelle Héloïse*<sup>5</sup>, et son modèle médiéval, tel qu'il prend contour dans les deux premières lettres attribuées<sup>6</sup> à celle qui fut disciple et, à la fois, amante de Pierre Abélard. Notre démarche comparative supposera donc un regard rétrospectif privilégiant l'amont de l'œuvre rousseauiste et non pas son aval, comme on en a souvent l'habitude, mais, par les questions soulevées, qui en

<sup>2</sup> *La vie et les epistres Pierres Abaelart et Heloys sa fame. Traduction du XIII<sup>e</sup> siècle attribuée à Jean de Meun*, éd. Éric Hicks, Paris, 1991. En outre, Jean de Meun se rapporte à ces amants dans la deuxième partie du *Roman de la Rose*.

<sup>3</sup> Jean-Yves Tilliette, « Introduction » à *Lettres d'Abélard et Héloïse*, op. cit., p. 12.

<sup>4</sup> L'événement qui aurait favorisé cet engouement semble être la construction, au cimetière du Père-Lachaise, d'un monument funéraire « de porphyre rouge sombre, en style néo-gothique », abritant, depuis 1817, « les restes supposés » d'Héloïse et d'Abélard. D'ailleurs, sous le baldaquin, ceux-ci sont représentés sous forme de « gisants en costume médiéval ». Cf. Jean-Yves Tilliette, « Introduction » à *Lettres d'Abélard et Héloïse*, op. cit., p. 9.

<sup>5</sup> Jean-Jacques Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, édition établie par Michel Launay, Paris, 1957. Toutes les citations seront prises dans cette édition.

<sup>6</sup> Les renseignements dont on dispose sur Héloïse se retrouvent essentiellement dans la correspondance entre les deux amants, et, si certains l'ont rejetée comme inauthentique, force est de souligner qu'une partie importante des spécialistes l'acceptent sans réserve.



susciterons à coup sûr d'autres, on pourra voir comment l'héritage rousseauiste s'est enrichi en intégrant des échos de la pensée médiévale ou, par contre, en s'en écartant. Certes, on ne saurait pas négliger que Julie d'Étange est une destinée entièrement redevable à la fiction, tandis qu'Héloïse eut une existence réelle. Une telle analyse comparative n'en est pourtant pas moins justifiée, car Rousseau énonce lui-même dans le titre de son roman l'intention d'offrir à ses lecteurs une « Nouvelle »<sup>7</sup> Héloïse. Par ailleurs, cette piste nous a semblé intéressante à explorer pour la raison que le roman de Rousseau fut écrit et bénéficia d'un immense succès à une époque qui non seulement n'aimait pas le Moyen Âge et ne s'y intéressait guère, mais qui le connaissait très peu. À travers ce parallèle nous tenterons de repérer les aspects qui rapprochent les deux destinées féminines autant que ceux qui les séparent et les individualisent.

Le premier aspect notable semble être un point de convergence, car l'évolution des deux destinées féminines comporte un schéma similaire, ce qui réduit l'écart entre l'histoire réelle (quelque rehaussée de romanesque qu'elle puisse être) et l'histoire imaginaire. En effet, dans les deux cas, on peut diviser l'axe temporel en fonction d'un événement majeur qui entraîne une rupture irrémédiable dans l'existence de ces femmes.

Pour Héloïse, c'est l'entrée au couvent après la découverte par sa famille et notamment par le tuteur de la jeune fille, le chanoine Fulbert, de sa relation avec le philosophe, une relation jugée illicite à l'époque. À la période de l'amour partagé, limitée aux années 1116–1117, succède ainsi la vie de nonne, mais Héloïse accepte ce nouveau statut sans vocation aucune, seulement par amour pour Abélard. Bien que ce changement suppose le devoir de se consacrer désormais entièrement à Dieu et bien que la conséquence immédiate en soit la séparation des amants, il n'y a plus de doute qu'Héloïse a du mal à s'y accommoder, à en juger d'après la première lettre adressée à Abélard. En effet, on y retrouve d'abord des reproches destinés à son ancien amant et mari sur son silence et sur le texte de *Historia calamitatum*, qu'elle avait lu par hasard, si l'on en croit à ses mots. Par ailleurs, elle accuse Abélard de l'avoir oubliée, alors qu'elle avait accepté d'entrer au couvent uniquement pour se soumettre à sa volonté. Or, au lieu d'y trouver un refuge protecteur et un remède absolu dans le service de Dieu, comme le pensait le philosophe, Héloïse en voit uniquement la conséquence négative, considérant que ce pas a entraîné pour elle une perte irrémédiable non seulement de son identité, mais également ou surtout de celui qu'elle a aimé et qu'elle continue d'aimer, à en juger d'après la formule d'adresse très tendre qu'elle met en tête de cette phrase :

<sup>7</sup> Retenons que, dans un premier temps, Rousseau l'a voulue « moderne ». C'est ce que souligne Henri Coulet dans l'édition du roman, parue en 1993. Voir Henri Coulet, dans Jean-Jacques Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, édition présentée, établie et annotée par Henri Coulet, Paris, 1993, p. 472, la note 1 qui renvoie à la page 69 du texte rousseauiste.

« *Tu sais, mon bien-aimé, et le monde le sait, combien j'ai perdu en te perdant, et comment cette infâme et notoire trahison voulue par un destin funeste m'a arrachée à moi-même en t'arrachant à moi ...* »<sup>8</sup>

Au-delà de la formule d'adresse, dépourvue de toute distance et de renoncement, en dépit du fait qu'elle emploie le passé pour parler de sa relation avec Abélard, ses mots laissent transparaître nettement qu'elle n'est pas encore morte à la vie terrestre, qu'elle n'a pas entièrement assumé sa nouvelle identité. Par contre, elle s'attache encore à son passé, parfois avec une volupté étonnante, délit fort grave pour une nonne du XII<sup>e</sup> siècle qui était, en outre, la prieure d'une abbaye. Qui plus est, Héloïse aspire encore à une certaine affection de la part de l'homme qu'elle a tellement chéri et qu'elle ne peut s'empêcher de chérir. Ce serait, selon elle, la juste compensation pour le sacrifice d'avoir accepté son entrée au couvent, et elle l'exige parfois avec ardeur, ne fût-ce que sous forme de lettre de la main d'Abélard, car l'écriture est censée adoucir les rigueurs de sa nouvelle existence :

« Mais plus les raisons de la douleur sont grandes, plus les remèdes doivent, pour apporter quelque réconfort, être puissants. Je ne les attends de personne d'autre que toi, car toi, l'unique raison de ma douleur, tu es aussi le seul à pouvoir m'apporter la grâce de la consolation. Toi seul qui peux m'affliger, peux seul m'apporter la grâce du réconfort. *Tu es aussi le seul à avoir semblable dette, surtout maintenant que j'ai fait tout ce que tu m'as ordonné de faire, puisque, incapable de t'offenser en quelque manière, j'ai accepté sur tes ordres de me perdre moi-même.* Ce qui est plus extraordinaire encore, c'est que ma passion s'est muée en une telle folie que *j'ai accepté de perdre, sans aucun espoir de le retrouver, l'unique objet de mes désirs, quand j'ai changé d'habit et donc de cœur, afin de prouver que toi seul étais le maître, tant de mon cœur que de mon corps.* »<sup>9</sup>

Mais alors, comment comprendre le sacrifice qu'elle évoque et qu'elle reconnaît avoir fait pour un homme, non pas pour Dieu ? Autrement dit, Héloïse ne se trompe-t-elle pas lorsqu'elle affirme avoir pris un autre cœur en prenant un autre habit ?

<sup>8</sup> *Lettres d'Abélard et Héloïse, op. cit.*, p. 143. C'est nous qui soulignons. (« Nosti, karissime, noverunt omnes quanta in te amiserim et quam miserabili casu summa et ubique nota proditio me ipsam quoque michi tecum abstulerit, ut incomparabiliter major sit dolor ex amissionis modo quam ex dampno. »)

<sup>9</sup> *Ibidem*, pp. 143–145. C'est nous qui soulignons. (« Quo vero major est dolendi causa, majora sunt consolationis adhibenda remedia ; non utique ab alio, sed a te ipso, ut, qui solus es in causa dolendi, solus sis in gratia consolandi. Solus quippe es qui me contristare, qui me letificare seu consolari valeas ; et solus es qui plurimum id michi debeas, et nunc maxime cum universa que juressis in tantum impleverim, ut cum te in aliquo offendere non possem, me ipsam pro jussu tuo perdere sustinerem. Et quod majus est dictumque mirabile, in tantam versus est amor insaniam, ut quod solum appetebat, hoc ipse sibi sine spe recuperationis auferret, cum ad tuam statim jussionem tam habitum ipsa quam animum immutarem, ut te tam corporis mei quam animi unicum possessorem ostenderem. »)

À notre avis, ce n'est qu'une simple prétention sans fondement réel, puisque, en réalité, son cœur n'est pas du tout purifié de son amour charnel, son esprit non plus. C'est ce que prouve, en outre, sa deuxième lettre, où elle se juge carrément incapable à se débarrasser de son passé, donc également de sa passion et des péchés de la chair, auxquels elle ne cesse de penser à l'intérieur du couvent, le jour comme la nuit, même lors de la messe, pour les revivre dans sa mémoire :

« Pourtant, les plaisirs que nous avons partagés m'ont été si doux que je ne peux les regretter, et c'est à peine si je peux les chasser de mon esprit. Où que je me retourne, je les ai toujours devant les yeux et ils me poursuivent de leurs désirs, m'ensorcelant jusque dans mon sommeil. Et même pendant la célébration de la messe, quand les prières devraient être les plus pures, le fantôme de nos ébats obscènes occupe à tel point mon âme malheureuse que je songe plus à nos turpitudes qu'à mes oraisons, et alors que je devrais déplorer tout ce que j'ai fait, je soupire après tout ce que j'ai perdu. »<sup>10</sup>

Les souvenirs l'emprisonnent et l'empêchent donc de trouver la voie vers Dieu. C'est son Enfer à elle, certes, mais un Enfer où elle aime à s'engouffrer comme si c'était, paradoxalement, un espace paradisiaque où le feu, loin de supplicier les âmes des pécheurs, est censé, par contre, raviver et préserver l'amour :

« Mon cœur est si plein, non seulement de ton image, mais aussi des lieux et des moments de nos plaisirs passés, que je les revis encore tous avec toi, et même pendant le sommeil, je ne puis trouver le répit. Il arrive parfois que les mouvements de mon corps trahissent mes pensées, des paroles inopportunes m'échappent. »<sup>11</sup>

La désobéissance au vœu de chasteté atteint néanmoins à son plus haut degré lorsque cette femme témoigne qu'elle est bien consciente de son échec en tant que nonne, car son repentir n'est pas sincère, ni ne saurait l'être, faute de détermination, ce qui l'éloigne à jamais de la voie vers la grâce et également du salut :

« Car si je devais avouer tout haut combien mon pauvre cœur est faible, je ne vois pas quelle pénitence je pourrais accomplir pour apaiser Dieu, *lui que je persiste à blâmer pour un outrage d'une si grande cruauté, lui que j'offense*

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 181. (« In tantum vero ille quas pariter exercuimus amantium voluptates dulces michi fuerunt, ut nec displicere michi nec vix a memoria labi possint. Quocumque loco me vertam, semper se oculis meis cum suis ingerunt desiderii, nec etiam dormienti suis illusionibus parcut. Inter ipsa missarum sollempnia, ubi purior esse debet oratio, obscena earum voluptatum phantasmata ita sibi penitus miserrimam captivant animam ut turpitudinibus illis magis quam orationi vacem : que cum ingemiscere debeam de commissis, suspiro potius de amissis. »)

<sup>11</sup> *Idem*. (« Nec solum que egimus sed loca pariter et tempora in quibus hec egimus ita tecum nostro infixi sunt animo, ut in ipsis omnia tecum agam, nec dormiens etiam ab his quiescam. Nonumquam etiam ipso motu corporis animi mei cogitationes deprehenduntur, nec a verbis temperant improvisis. »)

*dans mon indignation contraire à ses volontés, au lieu de l'apitoyer par un juste repentir. Peut-on cependant parler de contrition pour ses fautes, même alors que l'on inflige de grandes souffrances à son corps, et que l'âme regrette toujours les désirs d'autrefois et rêve de renouveler les fautes passées?»<sup>12</sup>*

La conversion d'Héloïse est de toute évidence un leurre, et la prise de conscience dont elle fait preuve démontre qu'elle était l'adepte de la morale de l'intention, promue par Abélard, conformément à laquelle le péché n'est pas dans l'acte, dans la chair non plus, mais dans l'intention, c'est-à-dire dans l'esprit, plus exactement dans la volonté, le consentement au mal n'étant qu'une faiblesse de celle-ci. Bref le péché est associé de manière essentielle à l'âme:

*«Il est certes facile de confesser ses fautes et de s'accuser, et même de mortifier son corps par le châtement physique, mais il est presque impossible d'arracher de son cœur le désir des plus douces voluptés.»<sup>13</sup>*

Julie, par contre, change entièrement après le mariage avec M. de Wolmar, que lui impose son père et qui traduit des contraintes sociales auxquelles l'individu n'échappe pas au XVIII<sup>e</sup> siècle non plus. En effet, durant cette cérémonie solennelle, dans l'espace sacré même, Julie subit une profonde métamorphose spirituelle, car elle perçoit alors le lien du mariage comme un devoir et, à la fois, comme une voie vers la vertu. Aussi Julie renonce-t-elle à l'amour pour Saint-Preux à l'unique profit d'une amitié sincère, de sorte que, lorsque les anciens amants se reverront quelques années plus tard, elle veillera encore avec une extrême attention à ce que ce sentiment d'amitié ne retrouve plus le goût de la passion de jadis. C'est ce qui amène Claire, son amie, à constater, dans une lettre adressée à Julie même,

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 179. C'est nous qui soulignons. (« Si enim vere miserrimi mei animi profiteor infirmitatem, qua penitentia Deum placare valeam non invenio, quem super hac semper injuria summe crudelitatis arguo et, ejus dispensationi contraria, magis eum ex indignatione offendo quam ex penitentie satisfactione mitigo. Quomodo etiam penitentie peccatorum dicitur – quantacumque sit corporis afflictio –, si mens adhuc ipsam peccandi retinet voluntatem, et pristinis estuat desideriiis ?») L'outrage dont elle parle cette fois-ci est le châtement que Fulbert, le tuteur de la jeune fille, et les siens ont infligé à Abélard après son mariage secret avec Héloïse, pendant qu'elle se trouvait encore au couvent d'Argenteuil et malgré la résistance qu'elle y opposa alors. De cette manière, Abélard espérait non seulement réparer sa faute envers son élève, mais aussi se réconcilier avec Fulbert. Malheureusement, ce dernier n'y a vu qu'un piège, dont il s'est servi pour se venger du philosophe. En effet, il l'a d'abord couvert de honte aux yeux de tous, dévoilant son secret. Par la suite, comme Abélard a poussé Héloïse à prendre le voile, le clan de Fulbert lui a appliqué un terrible châtement – la castration –, qui l'a forcé à devenir lui-même moine. On sait pourtant que l'existence ultérieure d'Abélard a été partagée entre l'étude et le repli sur soi et la diffusion des savoirs, c'est-à-dire entre deux pôles privilégiés : le cloître et l'école. Voir à cet égard Jacques Verger, Jean Jolivet, *Bernard – Abélard ou Le cloître et l'école*, Paris, 1982.

<sup>13</sup> *Lettres d'Abélard et Héloïse*, op. cit., p. 179. C'est nous qui soulignons. (« Facile quidem est quemlibet confitendo peccata seipsum accusare aut etiam in exteriori satisfactione corpus affligere : difficillimum vero est a desideriiis maximarum voluptatum avellere animum. »)

que son parcours existentiel était, jusqu'à ce moment-là, similaire à un autre. Mais, d'autre part, puisque Claire n'ignorait pas l'échec de la jeune femme après son entrée au couvent, elle formule aussi le vœu de voir triompher la vertu chez Julie, à travers le mariage, car foncièrement indissociable d'une certaine forme de dévotion: «Cousine, tu fus amante comme Héloïse, te voilà dévote comme elle; plaise à Dieu que ce soit avec plus de succès!»<sup>14</sup>

Ce renvoi au prototype médiéval n'est pas unique, car, peu après la naissance de la passion entre Julie et Saint-Preux, celui-ci s'était employé, toujours par le biais d'une lettre, à faire l'éloge de l'amante d'Abélard. En même temps, il avait clairement exprimé son mépris à l'égard du philosophe, qu'il jugeait comme un hypocrite séducteur incapable de répondre à un sentiment sincère tellement intense:

«Quand les lettres d'Héloïse et d'Abélard tombèrent entre vos mains, vous savez ce que je vous dis de cette lecture et de la conduite du théologien. J'ai toujours plaint Héloïse; elle avait un cœur fait pour aimer, mais Abélard ne m'a jamais paru qu'un misérable digne de son sort, et connaissant aussi peu l'amour que la vertu.»<sup>15</sup>

Les mots de Saint-Preux contiennent, en filigrane, son attente à l'égard de la «sage et vertueuse» Julie, qu'il voudrait aussi passionnée qu'Héloïse. Elle l'est, d'ailleurs, pour un certain temps, mais, comme elle a peur de ne se laisser dominer par l'amour, Julie impose à son précepteur une distance prophylactique plutôt que thérapeutique, lui demandant de quitter la maison de ses parents pour quelque temps. De cette manière, elle espère non seulement éviter toute conséquence inattendue de la passion, qui pourrait la trahir aux yeux des autres, mais aussi mettre à l'épreuve la sincérité et la profondeur des sentiments de Saint-Preux. Tout s'écroule au moment où ses lettres ayant pour destinataire ce dernier sont découvertes par ses parents. C'est alors en effet que la douloureuse «prise de conscience» se produit: Julie comprend que sa relation avec Saint-Preux est inacceptable, et son avenir fragile, sinon utopique en raison des contraintes sociales et particulièrement des préjugés auxquels son père ne saurait renoncer à aucun prix. Fort soumise à cette figure de l'autorité, Julie n'ose contester les décisions qui la concernent, elle n'ose les transgresser non plus. Par contre, elle s'y plie assez vite, acceptant pour mari un homme qu'elle n'aime pas. Quant à Saint-Preux, il n'accepte pas, dans un premier temps, une telle séparation inattendue, le mariage que Monsieur d'Étange impose à sa fille non plus, mais Julie parvient à lui faire admettre sa volonté d'obéir à sa famille et l'éloigne définitivement. Ce qui nous semble notable, c'est que ce changement d'attitude n'est nullement apparent. Bien au contraire, Julie reste ferme dans la voie

<sup>14</sup> Jean-Jacques Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, édition établie par Michel Launay, Paris, 1957, p. 376.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 51.

qu'elle choisit, le mariage acquérant, lors de la cérémonie solennelle qui a lieu à l'église, la signification d'une véritable renaissance, selon son propre aveu:

*« La pureté, la dignité, la sainteté du mariage, si vivement exposées dans les paroles de l'Écriture, ses chastes et sublimes devoirs si importants au bonheur, à l'ordre, à la paix, à la durée du genre humain, si doux à remplir pour eux-mêmes ; tout cela me fit une telle impression, que je crus sentir intérieurement une révolution subite. Une puissance inconnue sembla corriger tout à coup le désordre de mes affections et les rétablir selon les lois du devoir et de la nature. »<sup>16</sup>*

*« J'envisageais le saint nœud que j'allais former comme un nouvel état qui devait purifier mon âme et la rendre à tous ses devoirs. Quand le pasteur me demanda si je promettais obéissance et fidélité parfaite à celui que j'acceptais pour époux, ma bouche et mon cœur le promirent. Je le tiendrais jusqu'à la mort. [...] En me disant combien vous m'étiez cher, mon cœur était ému, mais ma conscience et mes sens étaient tranquilles; et je connus dès ce moment que j'étais réellement changée. [...] Je crus me sentir renaître; je crus recommencer une autre vie. »<sup>17</sup>*

L'engagement est donc total, car soutenu par l'intériorisation de la morale (« de bouche et de cœur »), et c'est sans doute ce qui la rendra suffisamment forte pour triompher de son passé. La même assurance est visible lors de ses retrouvailles avec Saint-Preux, après de nombreuses années, bien que le soutien tendre de Claire s'avère une fois de plus indispensable, car celle-ci lui fait quelques recommandations vouées à l'aider à maîtriser ses sentiments. Pour l'encourager à rester une femme vertueuse, Claire demande d'abord à Julie d'éviter tout cadre intime en présence de Saint-Preux, de même que les paroles tendres ou les retours sur leur passé commun. Ensuite, elle l'exhorte à s'attacher sans cesse à son statut de femme mariée et de mère par la présence de ses enfants autour d'elle, véritable défense symbolique, comme si son ancien éducateur était un ennemi redoutable dont elle devait fuir à tout prix la proximité physique:

*« Restée seule avec le philosophe, prends contre lui toutes les précautions superflues qui t'auraient été jadis si nécessaires ; impose-toi la même réserve que si avec ta vertu tu pouvais te défier encore de ton cœur et du sien. Évite les conversations trop affectueuses, les tendres souvenirs du passé; interromps ou préviens les trop long tête-à-tête; entoure-toi sans cesse de tes enfants ; reste peu seule avec lui dans la chambre, dans l'Élysée, dans le bosquet, malgré la profanation. »<sup>18</sup>*

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 260. C'est nous qui soulignons.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 261. C'est nous qui soulignons.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 379.

Pourtant, Claire lui donne l'idée de proposer à Saint-Preux une promenade en bateau, car, selon elle, ce « long tête-à-tête » serait profitable aux anciens amants dans la mesure où il leur permettrait de découvrir tout seuls que ce qui les relie maintenant n'est plus la passion de jadis, mais l'amitié. Enfin, elle suggère à Julie de faire un journal en l'absence de son mari, la figure de l'autorité au même titre que son père, et de le lui montrer une fois qu'il sera de retour, bien qu'elle ne redoute pas, en réalité, une rechute de la part de son amie :

« Va, ma Julie, je te connais trop bien pour ne pas répondre de toi autant et plus que de moi-même. *Tu seras toujours ce que tu dois et que tu veux être.* [...], jamais femme ne succombe qu'elle n'ait voulu succomber, et si je pensais qu'un pareil sort pût t'attendre, crois-moi, crois en ma tendre amitié, crois en tous les sentiments qui peuvent naître dans le cœur de ta pauvre Claire, j'aurais un intérêt trop sensible à t'en garantir pour t'abandonner à toi seule. »<sup>19</sup>

Julie réussit, en effet, à maîtriser son corps et ses souvenirs, sans céder à la passion de jadis, s'efforçant de n'oublier pas un instant les liens qui l'attachent à sa famille. Autrement dit, elle ne se conçoit plus maintenant comme une femme libre, qui pourrait exprimer ses sentiments ou agir en proie aux passions, mais à travers un rôle social qu'elle a pleinement assumé et surtout à travers la représentation que sa famille se fait d'elle. Comme le souligne Claire dans la même lettre, Julie sera dorénavant ce qu'elle doit et ce qu'elle veut être<sup>20</sup>, ce qui signifie qu'elle se conforme volontiers à la norme conçue par les autres, et, dès qu'elle aura pris conscience de ce qu'elle a triomphé de toute tentation, elle priera Saint-Preux d'habiter sous le même toit en tant qu'ami proche auquel elle confiera l'éducation de ses enfants.

Les points qui séparent la destinée de Julie et celle de son modèle médiéval sont donc plus nombreux que ceux qui les rapprochent, non seulement parce que Julie ne cède pas au péché de la chair avant son mariage, entendant cultiver un amour chaste pour Saint-Preux, mais aussi parce que, une fois devenue Madame de Wolmar, elle entend purifier son cœur, comme si c'était elle qui avait pleinement adhéré à la morale de l'intention, tellement chère au moine-philosophe. Cela revient à dire que le prototype fourni par la correspondance du XII<sup>e</sup> siècle – la nonne qui s'efforçait de trouver la voie du repentir sincère, après s'être donnée à Abélard corps et âme – subit des métamorphoses notables au XVIII<sup>e</sup> siècle, de sorte qu'il puisse incarner l'idéal humain que Rousseau voulait imposer par l'intermédiaire de son personnage : la femme qui soit à la fois une épouse fidèle et une mère dévouée. Il s'ensuit que Julie ne saurait être une copie d'Héloïse. Au contraire, même si elle a lu les lettres des amants malheureux, elle n'a pas « un cœur fait pour l'amour », pour reprendre les mots dont Saint-Preux fait l'éloge de la disciple d'Abélard.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 379-380.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 379.

C'est une Héloïse entièrement assagie, qui aurait répondu mieux qu'Héloïse, voire à la différence d'Héloïse, à l'horizon d'attente du XII<sup>e</sup> siècle, alors que cette dernière aurait probablement moins choqué bon nombre des lecteurs du roman de Rousseau. D'ailleurs, on a soutenu la thèse de l'« héritage renversé »<sup>21</sup>, qu'on a étayée sur l'inversion des rôles que les personnages du roman assument à la différence des amants du XII<sup>e</sup> siècle. Plus exactement, la mission de pédagogue, que remplissait, au Moyen Âge, l'homme, est incarnée, chez Rousseau, par Julie, qui devient la voix de la raison, tandis que Saint-Preux, trop fiévreux à cause de la passion, assume les faiblesses de la nonne qu'Abélard essayait de discipliner. D'autre part, dans le roman, la réalisation d'un « nouvel ordre trouve son prix et son équivalence dans l'abandon du corps amoureux »<sup>22</sup>, ce qui implique par la suite l'abandon des émotions et des passions. À notre sens, il y a plus que cela, car, à la différence de son modèle, Julie intériorise à tel point la morale de l'intention<sup>23</sup>, si chère à Abélard, qu'elle parvient à la pratiquer. Qui plus est, elle parvient à réprimer, voire à annuler son désir, point important de la pensée abélardienne, puisque ces prédispositions naturelles, offrant à l'homme l'occasion de les combattre, lui permettaient aussi d'affirmer sa vertu et sa foi<sup>24</sup>. À proprement parler, le philosophe médiéval distinguait plusieurs moments dans le cheminement vers le péché, dont *l'intention* et *le consentement au mal*, mais il considérait que dans le premier terme seul le projet que l'homme se propose d'accomplir est à retrouver, tandis que le second terme comporte en outre l'approbation du mauvais désir, après l'intervention de la raison et de la volonté. Du coup, le corps n'est plus que l'instrument de l'âme dans l'accomplissement concret du péché ou un lieu où se manifeste la convoitise cachée du cœur, donc un lieu exempt de la véritable souillure. C'est pourquoi il affirmait, dans son *Éthique*, que désirer une femme, vouloir s'accoupler avec elle n'est pas un péché, tant qu'on arrive à étouffer ce désir.<sup>25</sup>

<sup>21</sup> Voir Laure Challenges, « D'Abélard à Julie: un héritage renversé », dans *Annales de la Société Jean-Jacques Rousseau. L'Amour dans La Nouvelle Héloïse. Texte et intertexte*, Actes du Colloque de Genève (10–11–12 juin 1999), édités par Jacques Berchtold et François Rosset, Genève, 2002, p. 55–80.

<sup>22</sup> Claude Labrosse, « Nouveauté de *La Nouvelle Héloïse* », dans *Eighteenth-Century Fiction*, Vol. 13, Issue 2–3. *Transformations du genre romanesque au XVIII<sup>e</sup> siècle*, January–April 2001, Mc Master University, Ontario, p. 241. (article consulté en ligne à l'adresse <http://digital-commons.mcmaster.ca/cgi/viewcontent.cgi?article=1285&context=ecf>)

<sup>23</sup> Voir Pierre Abélard, *Ethica*, édition bilingue, traduction du texte latin en roumain par Dan Negrescu, Bucarest, 1993. Présente aussi dans les écrits de l'École de Laon, cette intériorisation de la faute procédait, en réalité, d'une tradition nourrie de la Bible et des saints Pères (entre autres, de saint Augustin).

<sup>24</sup> La tentation ou la suggestion vient de l'extérieur, souvent des démons, selon Abélard, et l'intériorisation de cette suggestion procure certainement du plaisir. Pourtant, c'est ce qui suit qui compte le plus dans sa morale: le fait de ne pas réprimer la délectation, de ratifier le désir engendré par le plaisir et de projeter une action. Cf. Pierre Abélard, *op. cit.*, chap. III, p. 30–31.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 17.



Dans la même lignée, Héloïse soutient à moment donné que « ce ne sont pas véritablement les actes qu'il faut peser, mais l'intention qui préside à leur accomplissement. »<sup>26</sup> En supposant qu'on échouât cependant dans son repentir, ce qui reste au pécheur, selon elle, c'est essentiellement « la dévotion du cœur » (« animi devotio »), qui est d'autant plus agréable à Dieu que « nous attachons moins de prix aux pratiques extérieures. »<sup>27</sup> Or, pour elle, il est plus facile de discipliner le corps en lui imposant de faire des gestes et de subir des privations ou des souffrances que de maîtriser l'âme. Par conséquent, si Julie triomphe là où Héloïse avait échoué, c'est parce que, après avoir compris que l'intention est distincte du consentement au mal et qu'ils constituent les moments de crise qui font basculer vers la faute, la disciple de Saint-Preux comprend également que c'est moins grave tant que la raison ou la volonté n'approuve pas l'intention mauvaise et que l'homme ne la met pas en pratique.

### BIBLIOGRAPHIE

- BLOMME, Robert, *La Doctrine du péché dans les écoles théologiques de la première moitié du XII<sup>e</sup> siècle*, Gembloux, 1958.
- CHENU, Marie-Dominique, *La Théologie au XII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1957.
- CHENU, Marie-Dominique, *L'Éveil de la conscience dans la civilisation médiévale*, Paris, 1969.
- CLANCHY, Michael, *Abélard*, traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, 2000.
- LOBRICHON, Guy, *Héloïse. L'amour et le savoir*, Paris, 2005.
- MAY, Georges, *Rousseau par lui-même*, Paris, coll. « Écrivains de toujours », 1966.
- ROCHE, Daniel, *La France des Lumières*, Paris, 1993.
- VERGER, Jacques, *L'Amour castré*, Paris, 1996.

*Luminița Diaconu is Professor at the University of Bucharest, Faculty of Foreign Languages and Literatures, Department of French Language and Literature.*  
E-mail: luminitaediaconu@yahoo.fr

<sup>26</sup> *Lettres d'Abélard et Héloïse, op. cit.*, p. 263. (« Non itaque magnopere que fiunt, sed quo animo fiant pensandum est... »)

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 265. (« quanto de exteriribus que fiant minus confidimus. »)



# LES DÉBUTS ET L'ÂGE D'OR DE LA FRANCOPHONIE CHEZ LES ROUMAINS : LA LITTÉRATURE FRANÇAISE CHEZ LES ROUMAINS

ILEANA MIHĂILĂ

*Abstract:* This article is describing the complex process by which French language and culture penetrated Romanian society from the eighteenth century on. The introduction of French as a compulsory foreign language in Romanian education increased the number of francophone Romanians in the nineteenth century. Romanians became not merely francophones but also enthusiastic consumers of French literature and finally even producers of francophone literature.

*Key words:* Cultural transfer, French culture, Romanian culture, Enlightenment, Voltaire

L'influence française portera ses fruits en littérature d'abord par la longue file des traductions (dont grand nombre réalisées par des noms insignes de la culture roumaine et suivant de très près la parution des œuvres en France!). Elles auront un double impact sur la littérature roumaine originale – lui offrir des modèles mais aussi lui façonner une langue littéraire apte à exprimer les nouveaux contenus de l'âge moderne<sup>1</sup>.

Un premier pas dans cette direction est représenté par la présence des livres français dans les bibliothèques roumaines. Les bibliothèques privées des princes et des nobles (à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle), auxquelles, au siècle suivant, s'ajouteront celles de la classe moyenne, possèdent, selon des témoignages ou des catalogues conservés, bien des volumes en français. Parmi les premiers à avoir mentionné ce phénomène se trouve Voltaire, qui, dans la lettre du 21 juin 1771 à Marmontel,

<sup>1</sup> Voir tout d'abord l'excellent ouvrage d'Ana Goldiș-Poalelungi, *L'influence du français sur le roumain (Vocabulaire et syntaxe)*, mais aussi des études plus récentes sur le vocabulaire roumain qui mettent en lumière l'importance des emprunts du français, qui ont parfois créé même des doublets étymologiques, le même mot français générant deux termes différents en roumain, une fois pénétré par sa forme orale, une autre fois par sa forme écrite, ce qui prouve l'importance du français *parlé* dans la société roumaine. Par exemple, le fr. *revers* est à la base du roum. *rever* (« morceaux de tissu rabattus sur l'avant d'une veste traditionnelle ») mais aussi du roum. *revers* (« côté d'une chose opposé au côté principal »). Voir Cristian Moroianu, *Dublete și triplete etimologice în limba română*, Bucarest, 2005.

s'exclamait: « Pourquoi parle-t-on notre langue à Moscou et à Yassi ? ». Et sa propre réponse à cette question renvoyait au rayonnement de la littérature française dans ces contrées lointaines, notamment, bien sûr, ses propres ouvrages et ceux de son confrère<sup>2</sup>. Ce qui, par ailleurs, était bien vrai, comme le prouvent les traductions de leurs créations à partir des années 1770. D'ailleurs, Jean-Louis Carra, le futur jacobin mort sur l'échafaud en 1793, informait les lecteurs de son ouvrage *Histoire de la Moldavie et de la Valachie avec une Dissertation sur l'état actuel de ces deux provinces*, par M. M.C... qui a séjourné dans ces Provinces<sup>3</sup> que « les ouvrages de M. de Voltaire se trouvent entre les mains de quelques jeunes boyards »<sup>4</sup>.

Vers la fin du siècle, un des princes phanariotes possédait dans sa bibliothèque privée quelques aventures du Chevalier de Faublas de Louvet de Couvray, selon Nicolae Iorga<sup>5</sup>. En 1777, le chroniqueur Ioan (Ioniță) Canta, est chargé d'acheter « les *Encyclopédies* » pour les fils de Grigoraș Costachi; le prince Barbu Știrbey écrivait, toujours vers la fin du Siècle des Lumières, à son marchand transylvanien, pour lui demander en même temps un bon professeur de français et « tous les livres qui soient nécessaires à cette fin »<sup>6</sup>. En 1803, les écrits de Jean-Jacques Rousseau ont été procurés pour les besoins du jeune prince Mihaïl Sturdza, futur prince régnant de la Moldavie<sup>7</sup>. Vers 1821, un marchand moldave, Grigorie Antonie Avram, possédaient quelques 400 volumes dans sa bibliothèque, dont quelques grands auteurs français (Molière, La Rochefoucauld), mais aussi la *Géographie* de Bouffier et un *Rhétorique française* due à Crevier. La bibliothèque de Gheorghe Asachi, grand lettré moldave du début du XIX<sup>e</sup> siècle et père adoptif d'Hermione Quinet, possédait bien des ouvrages de premier ordre dont *La Henriade* de Voltaire. Rien de surprenant que la future Madame Edgar Quinet débuta comme traductrice roumaine<sup>8</sup>. Les librairies de Bucarest et de Iassy proposaient à leurs

<sup>2</sup> Son *Bélisaire* fut traduit en roumain dès 1792, par un des plus insignes lettrés transylvaniens de l'époque, Samuil Micu.

<sup>3</sup> L'ouvrage connu plusieurs éditions. La première, de 1777, annonce comme ville de la publication « Jassy », ce qui ne saurait être vrai, vu qu'il avait quitté sa charge de secrétaire du prince Grégoire III Ghica en 1776 ; elle parut le plus probablement à Paris ; d'ailleurs l'ouvrage était publié « aux dépens de la Société Typographique des Deux-Ponts ». Les deux autres sont publiées à Paris (1778) et à Neuchâtel (1781). L'ouvrage, vite traduit en allemand (Nuremberg, 1789, Francfort et Leipzig, 1789) intéressa vite les Roumains, preuve le jugement critique porté sur ce livre par l'évêque Chesarie de Râmnic, dans une lettre datée 7 mars 1779 et adressée à Hagi Pop, celui qu'il avait chargé de lui procurer aussi *Le Mercure littéraire et politique* ou *La Grande Encyclopédie*.

<sup>4</sup> Jean-Louis Carra, *Histoire de la Moldavie et de la Valachie avec une dissertation sur l'état actuel de ses provinces*, Jassy [Paris], 1777, p. 215.

<sup>5</sup> *Histoires des relations entre la France et les Roumains*, p. 50; mais il attribue la possession de cet exemplaire au prince Constantin Mavrocordat, ce qui n'est pas possible, vu que le premier ouvrage sur *Faublas* est de 1786 et que ce prince mourut en 1769.

<sup>6</sup> Cf. Sultana Craia, chap. « Le livre français chez les Roumains. Les bibliothèques », *Francophonie et francophilie en Roumanie*, Bucarest, 2006, p. 43.

<sup>7</sup> 1834–1849.

<sup>8</sup> Elle traduisit l'ouvrage d'Émile Deschamps (1791–1871), *René-Paul et Paul René*, publié à Iassy, en 1839.

lecteurs « la totalité des œuvres de Chateaubriand, Lamartine, Hugo, Musset, Ch. Nodier, George Sand, importées dès leur parution »<sup>9</sup>. Selon G. Călinescu, au XIX<sup>e</sup> siècle, « toute personne possédant une bibliothèque possédait Voltaire en *œuvres complètes* »<sup>10</sup>. Pour ce qui est de Balzac, « les premiers documents littéraires qui attestent la diffusion des romans de Balzac dans les Pays Roumains sont les listes des livres commandés en France et soumis à la censure par les libraires de Iassy, publiées en 1906–1907 par l'historien Radu Rosetti dans les *Analele Academiei Române* »<sup>11</sup>. On y trouve surtout les noms des écrivains français des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, mais aussi les œuvres des écrivains contemporains, Victor Hugo, Lamartine, Béranger, Paul Courier, etc. Dans ces listes Balzac figure avec les *Contes philosophiques*, les *Contes drolatiques*, les *Scènes de la vie militaire* (probablement les *Chouans*), *Histoire des Treize*, etc., des romans parus tout récemment, ce qui indique la rapidité avec laquelle les livres français étaient importés dans les Pays Roumains<sup>12</sup>.

Un cas des plus spectaculaires est celui du prince Ioan Cantacuzino, premier traducteur en roumain de Montesquieu et de Jean-Jacques Rousseau, en 1794. Il s'agit de l'*Histoire orientale ou Arsace et Isménie*. L'œuvre de Rousseau que notre prince-poète<sup>13</sup> choisit est *Narcis ou l'amant de lui-même*<sup>14</sup>. Non seulement *Narcisse* est une œuvre de jeunesse, mais elle venait d'être révélée aux lecteurs notamment grâce à son inclusion dans la première série des œuvres complètes publiée après la mort de Rousseau en 1782–1789, à Genève. Ouvrage monumental,

<sup>9</sup> Angela Ion, « Présence du romantisme français dans la littérature roumaine », dans Angela Ion, coord., *La littérature française dans l'espace culturel roumain*, Bucarest, Universitatea din București, 1984, p. 131. Elle y cite les catalogues de la librairie d'Adolphe Hennig de Iassy (1834), de la librairie de Frédéric Waldbaum de Bucarest (1838), ou celui de la librairie de C.A. Rosetti et Winterhalder de Bucarest (1847).

<sup>10</sup> *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, II<sup>e</sup> éd., Al Piru (éd.), Bucarest, 1982, p. 1210.

<sup>11</sup> Radu Rosetti, *Despre censura în Moldova*, dans *Analele Academiei Române. Memoriile secțiunii istorice*, II<sup>e</sup> série, t. XXIX, 1906–1907; t. XXX, 1907–1908.

<sup>12</sup> Angela Ion, « Balzac dans la littérature roumaine », dans Angela Ion, coord., *La littérature française dans l'espace culturel roumain*, p. 142.

<sup>13</sup> Ioan Cantacuzino (1757–1828) est aussi le premier poète roumain ayant publié ses poésies en volume. Le petit livre, intitulé *Poezii noi* [Poésies nouvelles], qui date de 1792 (ou, selon d'autres historiens, 1796), porte d'ailleurs sur la couverture non pas le nom de l'auteur, mais toujours les deux initiales I.C. tout comme ces traductions manuscrites. Le poète en question, de très haute ascendance princière (sa mère étant fille du prince régnant de la Moldavie Ioan Mavrocordat et son père appartenant à la haute famille des Cantacuzino) avait reçu une éducation digne de son nom, qu'il allait mettre à profit par de très nombreuses traductions de l'anglais (Alexander Pope, *En Essay on Man*, un poème de Thomas Gray), mais surtout du français (les auteurs déjà nommés mis à part, il a réalisé aussi des versions roumaines de quelques œuvres signées par Jean-Pierre Claris de Florian, Jean de La Fontaine ou Jean-François Marmontel).

<sup>14</sup> Les deux traductions sont conservées dans un manuscrit autographe (mss. roum. 3099 à la Bibliothèque de l'Académie Roumaine), signalé pour la première fois par Al. Ciorănescu, « O veche traducere din J.-J. Rousseau », dans *Revista Fundațiilor Regale*, IV, 1 juin 1937, no. 6, p. 659–665.

comprenant 17 volumes, il inclut cette comédie au début du tome 8<sup>15</sup>. Il faut préciser qu'avant cette réédition, la pièce n'avait connu qu'une édition (peut-être avec deux tirages) en 1753, immédiatement après la représentation, sans lieu ni éditeur, sûrement peu connue, vu son échec sur la scène.

Il est fort utile également de constater une certaine analogie avec l'œuvre, certes, mineure, de Montesquieu, qui fût traduite par Ioan Cantacuzino. L'*Histoire orientale ou Arsace et Isménie* est un petit roman publié pour la première fois par son fils dans les *Œuvres complètes* posthumes en 1783.

Les deux œuvres en question appartenaient donc à deux grands écrivains, mais les deux sont des créations peu connues, récemment remises en circulation (1782 et respectivement 1783), dans les éditions les plus complètes et prestigieuses du moment. Trop de coïncidences, certes. L'acquisition de ces éditions n'était pas impossible pour un riche Cantacuzène, appartenant à l'une des plus insignes familles aristocratiques des Pays Roumains ; mais son destin mouvementé l'ayant fait choisir l'exile en Russie, après la paix de 1791–1792<sup>16</sup> nous sommes dans l'impossibilité de vérifier la présence de ces deux éditions des œuvres complètes de Montesquieu et Rousseau dans l'inventaire de sa bibliothèque.

Quant aux premières traductions de Voltaire, elles furent réalisées dans le contexte de la guerre russo-turque, en 1771–1772 (*Tocsin des Rois* et *Poème de Jean Plohoff*), et sont considérées généralement comme les plus anciennes traductions roumaines réalisées directement du français<sup>17</sup>.

Un traducteur représentatif pour cette époque est Stanciu Căpățâneanu (c.1800–1846), issu de l'École de Saint-Sava de Bucarest, donc élève et puis disciple de Ion Heliade Rădulescu. Professeur à l'École nationale de Craiova, son activité de traducteur est notable, non seulement par ses dimensions mais aussi par ses choix: il traduit Montesquieu (*Considérations sur la grandeur et la décadence des Romains*) qu'il publie en 1830, et la même année il publie un petit livre qui réunit la traduction de quatre récits français, parmi lesquels figure *Jeannot et Colin*. En 1831 il publie également la traduction de *Zadig*, qui fut une vraie réussite, preuve qu'elle fut encore réimprimée en brochure en 1899. Stanciu Căpățâneanu annonçait, toujours vers 1830, la traduction intégrale du *Contrat social*, mais les fonds manquèrent et il dût abandonner son projet.

Un autre cas intéressant est celui de la réception de George Sand. La quasi-totalité des traductions de ses œuvres paraissent à Bucarest. Ce n'est pas par

<sup>15</sup> *Théâtre, poésie et musique*, 1782, p. 1–52.

<sup>16</sup> Le traité de Sistova (ou Svichtov), entre l'Autriche et l'Empire Ottoman, qui mit fin à la guerre austro-russo-turque (1788–1791); les Russes signent le traité de paix avec les Turcs à Jassy, en 1792. Ioan Cantacuzino obtient de Catherine II le grade de colonel, puis le titre de prince (*cniaz*) et le droit de s'établir sur la rive droite de la rivière Boug, où il achète un domaine et y fonde, avec son frère Nicolas, le bourg Kantakouzinka. Il y finira paisiblement ses jours en 1828.

<sup>17</sup> Comme le prouve Ariadna Camariano-Cioran dans son ouvrage *Spiritul revoluționar francez și Voltaire în limbile greacă și română*, Bucarest, 1946.

hasard, car la Valachie comptait à l'époque avec le groupe très puissant d'hommes politiques et de lettres d'orientation libérale, qui allaient entrer en histoire pendant la révolution de 1848 et dont une grande partie s'illustrèrent également dans les années à venir dans la politique de la Roumanie moderne (l'Union de 1859 et la Guerre d'Indépendance de 1877).

Ion Heliade Rădulescu, leur maître à penser, fut un des premiers à s'intéresser à la création romanesque de G. Sand. Son journal *Curierul Românesc* (1829–1848), d'une importance décisive pour l'évolution des lettres à Bucarest, annonçait dès 1845 la parution prochaine d'une longue série de traductions des œuvres de « Madame G. Sand » : *Le Secrétaire intime*, *Métella*, *La Marquise*, qui allaient être suivies bientôt par *Indiana*, *Mauprat*, *Lélia*, *La dernière Aldini*, et bien d'autres, toutes réalisées par un même traducteur – Ștefan Andronic. Ambitieux projet, qui comptait surtout sur l'appui d'Ion Heliade Rădulescu, patron non seulement du journal qui faisait la réclame (répétée en 1846, dans le but d'attirer les suscriptions et les inscriptions) mais aussi d'une typographie. *Le Secrétaire intime* fut le seul à paraître de toute la série en 1847 ; beaucoup plus tard, en 1853, et chez un autre éditeur, Șt. Andronic allait publier aussi la traduction de *Mauprat*. Il faudrait ajouter que ce traducteur allait jouer un rôle remarquable pendant la Convention de Paris et les Assemblées nationales qui décidèrent l'Union de 1859 de la Valachie et de la Moldavie. Il était aussi l'auteur du premier roman historique roumain.

Quant à Ion Heliade Rădulescu, à part cet appui implicite, il allait lui-même traduire un fragment de *Lélia* et des *Lettres à Marcie*, mais qui restèrent en manuscrit. Pour revenir en 1847, cette même année vit paraître aussi la traduction roumaine d'*Indiana*. Elle fut imprimée dans la typographie de C.A. Rosetti. Le traducteur, P. Teulescu, était membre de l'Association littéraire, société qui contribua à la préparation de la révolution de 1848 en Valachie, il participa au mouvement révolutionnaire et il fut membre du Comité central qui désignait les députés de l'Assemblée nationale et rédacteur du journal de la révolution, *Poporul român* [Le Peuple roumain]. Il accompagna en exil à Paris ses camarades politiques. Bien plus tard, il rédigea une histoire de la révolution française de 1789. Lui aussi il se proposait toute une série de traductions de G. Sand ; seule *Indiana* parut.

De la grande république formée aujourd'hui par la littérature française, Madame G. Sand se distingue par ses écrits, parce qu'elle sait mieux parler au cœur et le cœur dépasse toujours l'art ; c'est pour cela que je me suis proposé de publier une série de ses écrits ; je commence donc mon travail par *Indiana*. (P. Teulescu)

Toujours en 1847, *Curierul Românesc* publia la traduction de *Métella*. Une année plus tard, en 1848, fut publiée en volume une série de nouvelles de G. Sand, *Mattéa* et *Lavinia*, reproduites d'après *Curierul Românesc*, où elles parurent la même année. Le traducteur des trois nouvelles, D. Moșoiu, qui avait aussi publié en 1846 la traduction d'une pièce de L. B. Picard, disparut complètement après 1848.

Même dans les années 1848–1857, quand une grande partie des intellectuels roumains se trouvaient en exil, plusieurs nouvelles de G. Sand furent publiées: en 1850, *Leone Leoni* (dans la typographie que possédait toujours C. A. Rosetti), en 1853–54 *Lélia*, dans la traduction de N. Nenovici, commissaire de la propagande pendant la révolution et emprisonné par la suite, pour un certain temps. En 1853, après *Mauprat*, ce fut une nouvelle traduction de *Métella* qui parut cette fois-ci en volume, traduite par G. A. Baronzi (1828–1896), écrivain assez connu de l'époque, collaborateur à la revue *Curierul Românesc*, traducteur fécond de la littérature française en Roumaine (George Sand mise à part, il allait traduire des romans d'Alexandre Dumas, Alexandre Dumas fils, Eugène Sue) et auteur d'un roman, *Les Mystères de Bucarest*, influencé par *Les Mystères de Londres* de Paul Féval; en 1855, il publia également la traduction de *La Mare au diable*. À peine paru en feuilleton en 1852, *Mont Revêche* fut traduit et publié en roumain en 1853–1854. La nouvelle *L'Orco* parut en 1857 dans la revue *România*, d'orientation pro-unioniste, interdite par la censure pendant la même année.

Faut-il interpréter cette abondance des traductions de l'œuvre sandienne comme une forme d'action politique des groupes libéraux en contact avec la révolution? Sans exagérer la portée des sympathies idéologiques dans la littérature, il est néanmoins évident que G. Sand était un de leurs écrivains favoris.

Ces quelques exemples choisis un peu au hasard, mais à travers lesquels j'ai essayé de rendre plus vivante la réception de la littérature française dans l'espace culturel roumain prouvent néanmoins à quel point elle fut un phénomène passionnant dont les dimensions réelles, auxquelles s'ajoute le rythme soutenu les découvertes dans les archives et dans la presse<sup>18</sup>, n'ont pas encore permis l'apparition des ouvrages de synthèse.

S'il faut parler de la littérature roumaine d'expression française, il est juste de rappeler tout d'abord l'utilisation du français par les écrivains roumains dans leur correspondance ou pour leurs journaux intimes, comme ce fut le cas de Vasile Alecsandri et de toute la génération des écrivains quarante-huitards. Un cas plus particulier le représente Mihaïl Eminescu (1850–1889), considéré encore de nos jours le plus grand poète roumain.

Pendant ses années de formation (à Czernowitz (roum. *Cernăuți*), puis à Vienne et à Berlin) il ne reçut pas d'éducation francophone, mais germanophone; s'il lisait le français, c'était à l'aide d'un dictionnaire franco-allemand, comme ses manuscrits le prouvent. Mais, une fois établi à Jassy et entré dans la bonne société, notamment

<sup>18</sup> Les ouvrages qui nous permettent aussi bien une approche statistique qu'une analyse nuancée des cas les plus représentatifs sont *Bibliografia analitică a periodicelor românești (1790–1858)*, réalisée par Ioan Lupu, Nestor Camariano et Ovidiu Papadima, Bucarest, 1966–1972, 6 vols., *Bibliografia literaturii române cu literaturile străine în periodice (1859–1918)*, București, 1980–1985, 3 vols, coord. Ioan Lupu et Cornelia Ștefănescu et *Bibliografia literaturii române cu literaturile străine în periodice (1919–1944)*, ouvrage collectif (Ana-Maria Brezuleanu, Ileana Mihăilă, Michaela Șchiopu, Cornelia Ștefănescu, Viorica Nișcov), 10 vols., Bucarest, 1997–2009.



par amour pour la très jeune épouse du professeur universitaire Ștefan Micle, Veronica, qu'il avait déjà rencontré à l'étranger, poète elle-même, et même excellente traductrice de Lamartine, il se vit dans l'obligation d'améliorer son français, afin de ne pas faire note discordante avec le cercle d'amis de sa bien-aimée.

Il nous reste de ses efforts qui ont dû être assez pénibles, une lettre furieuse de jalousie, jamais envoyée, mais conservée dans ses manuscrits. L'intérêt de ce document, les fautes d'orthographe mises à part<sup>19</sup>, réside autant dans l'expressivité qu'il atteint, d'autant plus remarquable qu'il s'exprime dans une langue si peu connue, que dans une dans la conservation du caractère oral du jargon « français » de la haute société de Jassy :

Madame,

J'écris en français pour faire des beaux exercices de compilation et traduction. Ce serait vraiment une belle traduction, de – un petit conte trouvé dans les papiers de mon vieil. Le papier de l'original est rongé, - comme ça se ronge mon Dieu! quand elle y est histoire des hommes morts, mais pourtant je la trouve intéressant, c'est d'un chic mirifique que de savoir comme les hommes vivaient avant nous. Eh bien ! il y a ici dans cette histoire un jeune homme éminent, ça veut dire d'une éminente stupidité. Il y a des yeux bleus. Vous savez, les yeux bleus sont fidèles et bien bêtes, ce qu'on ne peut pas soutenir des yeux gris, verts ou verdâtres. Mais laissons là la théorie. La dame – dans toutes ces histoires il y a aussi une dame au plus possible belle, blonde (ou brunette? non). Le jeune homme aux yeux bleus (par leur stupidité plus que par leur couleur), - vous savez la couleur est une chose très souvent indéfinissable? N'ai-je Vous faite la même question sur le même sujet et vous *mi* devez encore la *difinition*<sup>20</sup>? – Re commençons. Le jeune aux yeux (? problématiques) vit la dame aux yeux (très problématiques). Il s'en fuit, parce qu'il avait peur d'un troisième problème plus difficile encore de résoudre. Mais ici commence le comique de la chose. La dame était très intéressante par la faculté d'être enrhumée – toujours enrhumée. Ses yeux languissait, ce doux profile montrait tant de souffrance et de douceur. [...] Il arrive un beau jour une lettre – slavonne, parce que la bouquine de mon père est écrite en caractère slaves – dans laquelle on lui disait une foule de petites bonnes choses. De là son sort fut décidé – son âme n'est fut plus qu'une glace pour refléter toute la figure, tous les mouvements d'un pauvre petit ange. [...]. Enfin arrive un Dimanche. L'animal vient et s'assoit, Madame était partie pour la Russie. Triste histoire. [...] Enfin! la dame vient fatiguée, très fatiguée. [...] Elle est enrhumée, très enrhumée, elle veut se coucher – elle est malade – et cet insupportable animal restait encore. Enfin vient une de ces belles dames, toutes

<sup>19</sup> J'en ai corrigé quelques-unes trop flagrantes, dues peut-être aussi à la transcription du manuscrit, mais sans affecter le style oral de la lettre.

<sup>20</sup> Ces formes paraissent influencés par une possible prononciation typiquement moldave, qui réduit le *é* en *i*.

les deux se retirent dans le boudoir – une demi-heure de chouchou. [...] Elle s'habille et part avec la deuxième dame. [...] C'est une jolie comédie, n'être qu'un manteau! [...] Que dirait le monde, que dirait le monde d'un homme qui rit avec des larmes aux yeux, en pleine rue ? On doit *feigner* quelque chose, et l'animal feignit. Il a donné des signes bien perceptibles à cette dame, qui sait tout, et elle l'a compris.

Encore plus intéressante en ce sens est la reproduction de la discussion du poète avec la mère du *pauvre petit ange* (« ange » qu'il avait attendu inutilement toute la nuit dans la rue, dans l'espoir de la voir revenir de son... caissier, où elle était soi-disant partie le soir précédent, car elle avait un besoin urgent de retirer de l'argent!). Elle est enregistrée à la fin de la lettre sous le titre *Petite conversation pour l'usage des enfants*:

*Leçon première. Une vieille. Un animal*

*L'animal* : Madame, est-ce que votre fille a pris de l'argent hier au soir ?

*La vieille* : Pas tout [probablement, *pas du tout*].

*L'animal* : Est-ce que madame votre fille a bien dormi ?

*La vieille* : Très-bien. Elle est retournée vers dix-heures e[t] s'est couchée.<sup>21</sup>

Bien des écrivains, parmi lesquels les plus connus sont les poètes Vasile Alecsandri (1821–1890), dont la plus remarquable réussite en français est son volume *Les Doinas – Poésies moldaves* (1855) et Alexandru Macedonski (1854–1920), auteur du volume de vers en français *Bronzes* (1897) ont essayé de dompter la langue française à leur profit; les résultats sont honorables, mais sans dépasser du point de vue artistique leurs œuvres dans leur langue natale, qui leur ont valu des places de choix dans l'histoire littéraire roumaine.

Ainsi, en arrivant à la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, la francophonie des Roumains mais aussi des Roumaines était tellement répandue, qu'elle touchait jusqu'à la petite bourgeoisie à peine lettrée et servait de passeport linguistique aux autres littératures européennes. Cette situation privilégiée du français dans la culture roumaine s'est maintenue, presque sans accidents de parcours, même en dépassant sans problèmes le bref instant de l'imposition trop politisée du russe après la Seconde Guerre Mondiale, jusqu'à la fin de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, ère où la domination de l'anglais commença à porter ses fruits.

*Ileana Mihăilă is Professor at the University of Bucharest, Faculty of Foreign Languages and Literatures, Department of French Language and Literature*  
E-mail: ileanamihaila59@gmail.com

<sup>21</sup> Reproduit dans: G. Calinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, t. 1, éd. Ileana Mihăilă, Bucarest, 1999, p. 285–286.

# THE TRANSYLVANIAN GREEK CATHOLIC THEOLOGIAN PETRU MAIOR (1756–1821) AND THE CENTRAL EUROPEAN CATHOLIC ENLIGHTENMENT<sup>1</sup>

MANUELA ANTON

*Abstract:* In the second half of the eighteenth century, the Romanian Greek Catholic theologians embarked upon a canonical and doctrinal renewal of their Church, which has been established at the end of the previous century. The institutional consolidation of the Greek Catholicism was carried out in accordance with the developments within the so-called Central European Catholic Enlightenment. From the Romanian point of view, one of the main intellectual tasks was to give the idea of the reconciliation of the traditions of Eastern and Western Churches a chance. The essay treats the issue of the Catholic Enlightenment in the light of the works of the Transylvanian Greek Catholic theologian Petru Maior.

*Key words:* Catholic Enlightenment, Febronianism, Habsburg Empire, Romanian Greek Catholic culture, Petru Maior

1. The union between the Orthodox and the Catholic Churches in the principality of Transylvania as a part of the Habsburg Empire has been concluded in 1699 after only two years of preparation. The associated events and the consequences continue to have an effect even today and are extremely controversial. (Starting with the year 2001, the issue of the union is treated by the church historians of all denominations of Transylvania in the international research project of the Foundation Pro Oriente.) In its early stages the Romanian Greek Catholic Church was aiming high at conversion of the Orthodox. But in the second half of the eighteenth century, there might be perceived a renewal, which sought the synodal organization and management of the Church and the restoration of the *ecclesia primitiva*, the latter having been acknowledged as an ideal of the Christian unity that has been existent before the Great Schism between the Orthodoxy and Catholicism. Patristic and church history studies played a major role in these endeavours. The Romanian Greek Catholic theologians have worked to keep the particularities of the Orthodox tradition and at the same time to make certain that

---

<sup>1</sup> This is a preliminary part of a project pertained to the reception of the eighteenth-century German canon law and church history writing in the Romanian Greek Catholic culture. The research was conducted at the Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel with the scholarship of the government of Niedersachsen.

the renewal process within their Church will occur. In doing so, they witnessed the reform efforts of the Viennese government as well as the current developments within the Catholic Church. Petru Maior was one of those visionaries who wanted to give the idea of the reconciliation of both the Orthodox and Catholic Churches a chance. To perform the balancing act between the two church traditions meant, in fact, to give a new strength to the principles of the Union of Florence. The decree of union between the Greeks and Latins at the Council of Ferrara-Florence in 1439 (*Laetentur caeli*) assumes an equal approach of the denominations to each other and protects in an equal manner the rites, administrative power and canonical rules of both Western and Eastern Churches. The works of Petru Maior played a key role for the Church reform undertakings and a detailed investigation of his literary sources constitutes a fundamental prerequisite for the understanding of his theology, which, given the current laborious debates, has gained new, surprising actuality.

2. The theological writings of Petru Maior should be connected to the main developments in the framework of the so-called Catholic Enlightenment in Central Europe in the second half of the eighteenth and the beginning of the nineteenth centuries. Maior's education in Rome at the Collegium Urbanum de Propaganda Fide (1774–1779) and in Vienna at the Collegium Pazmaneum (1779–1780) permitted him to embark upon a canonical grounding of the Romanian Greek Catholic Church. These efforts were complementary to those of the first Romanian Uniates trained in the European Catholic university colleges (e.g. Grigore Maior, Gherontie Cotore, Silvestru Caliani, Petru Pavel Aaron and others) in creating a specific Greek Catholic theology. Through the action of reasoning canonically and dogmatically the Church Union in Transylvania at the end of the seventeenth century, the Romanian theologians in the second half of the eighteenth century tried to remove the confusion within the church, which was caused by the lack of theological precision that dominated the documents of the Union signed by the metropolitan Athanasius.

3. Between 1783 and 1785 Petru Maior wrote two treatises on canon law concerning the synodal principle of the church organization and the institution of the protopopes: *Procanonul* [Treatise about the Canons] (the first edition: Bucharest, 1894) and *Protopopadichia* [The Privileges of the Protopresbyters] (the first edition: Vienna, 1865–1866). Maior's views on canon law were formed under the influence of the reformist thinking of the eighteenth-century German Catholic Episcopate against the absolutist principle of governing in the Roman Catholic Church.

3.1. Thus, *Treatise about the Canons* is an adaptation of the book by the auxiliary Bishop of Trier, Johann Nikolaus von Hontheim (under the pseudonym *Justinus Febronius*) *Justini Febronii J.Cti. De statu Ecclesiae et legitima potestate Romani Pontificis liber singularis: ad reuniendos dissidentes in religione christianos composites* (Frankfurt am Main, 1763). Descending from Gallicanism (one of the main literary influences of Hontheim being the book by Bossuet *Defensio declarationis cleri Gallicani*, 1730), the Febronianism became more

radical than its model and argued the insubstantiality of the doctrine of papal primacy. The wrestling with the Roman ecclesiastical system gave birth to a dissident ecclesiological doctrine based on the synodal principle. This line of interpretation in the canon law has the origin in the medieval conciliarist tradition. Following the argumentation of Febronius, in the *Treatise about the Canons* Petru Maior discusses the issue of the conflict between the State and the Church, on the one hand, and that of the canonical foundation of the infallibility of the ruler of the Roman Church, on the other hand.

As regards the Church-State relations, the author firstly speaks about the different prerogatives of the Emperor and the Bishop. The separation of both powers is ascertained by their different goals: the imperial power seeks the “impermanent happiness”, while the ecclesiastical power seeks the “eternal happiness”. In Maior’s judgement, precisely these distinction characteristics should prevent the struggles between the princes and the bishops in order to make the public life safe. Furthermore, he offers reasons against the papal act of pretending the authority over “the whole world both in spiritual and temporary, earthly matters”. This is an error, which diminishes the authority of the Church. Therefore, the right of the Roman Pontiff to hold the legislative and executive powers in the Church should be challenged and the doctrine of infallibility should be viewed as a “ghost” and “superstition”. Petru Maior pleads for the transfer of the legislative and executive powers to the universal councils, which had governed the ancient Church.

3.2. The tradition of the early Christianity delivered Maior arguments for the thesis of keeping the Church synodal principle. In *The Privileges of the Protopresbyters*, which is an adaptation of the writing *Origines ecclesiasticae* (10 volumes, London, 1708–1722) by the English theologian and historian Joseph Bingham, the author has connected the epoch of the early Christianity with the ecclesiastical life of his own time, restoring, in the historical perspective, the institution of the protopopes in the framework of the Romanian Greek Catholic Church. Maior himself was a protopope and, therefore, he wanted to show the real prestige of this position in the Church. He considered that most of the Transylvanian protopopes were not aware of the rights and privileges conferred upon this status by the ancient Church. In this way, on the basis both of the old Eastern and Western canons and of the custom, the latter sharing the same power as the former, Maior establishes a direct link between the protopopes of the Eastern Church and the chorepiscopi from the hierarchy of the first Christian communities. This canonical lineage is treated in the two parts of the book, the first part dealing with the institution of chorepiscopi and the second one with the institution of the protopopes. As models for his treatise Maior used the writings on canon law and church history by the Protestant and Catholic authors of the seventeenth and eighteenth centuries such as Johannes Morinus, David Blondel, William Beveridge, Caspar Ziegler, Pierre de Marca, Jacques Bénigne Bossuet, Claude Fleury, Louis Thomassin,

Johann Lorenz von Mosheim, etc.

3.3. In 1813, Petru Maior published at Buda *Istoria beséricii românilor atât a cestor din coace, precum și a celor din colo de Dunăre* [The History of the Church of Romanians from Both Banks of the Danube River]. The main objectives of the book are the further – as compared to previous theological treatises – doctrinal consolidation of the Church and the argumentation of the issue of *romanae descensio* of the Romanians. There is established a relationship between the Roman colonization of 107 C.E. and the beginning of Christianity among the predecessors of the Romanians. This fact stressed the genuine Roman essence of the Romanian Church. According to Maior, due to the geographical factor, the Romanians, being under the canonical jurisdiction of the Patriarchate of Constantinople, always belonged to Eastern Church. Therefore, after the Schism of 1050 they had to separate themselves from the Church of ancient Rome. The author shows that the disintegration of the Roman Empire in the Western and Eastern Roman Empire was followed by the disintegration of the Christian Church. This was a gradual process during which there were created different orders of rites and ceremonies prescribed for the ecclesiastical uniformity: in the East by monks and in the West, at Pope's initiative, by scholastic theologians.

Maior asserts that it is of fundamental importance to understand that there was not any lack of unity in the early Church. For that reason, the Union of the Transylvanian Romanians with the Church of Rome in 1699 was an act of re-establishing the apostolic continuity and of ascertaining the unity of the Christian Church.

### PRIMARY SOURCES:

- Maior, Petru, *Procanonul*, edited by Constantin Erbiceanu, Bucharest, 1894.  
 Maior, Petru, *Protopopadichia*, edited by Laura Stanciu, Alba Iulia, 1998.  
 Maior, Petru, *Istoria Bisericii românilor*, vol. I, edited by Ioan Chindriș, Bucharest, 1995.

### SECONDARY LITERATURE:

- Blaga, Lucian, *Gândirea românească în Transilvania în secolul al XVIII-lea*, Bucharest, 1966, p. 187–207.  
 Bogdan-Duică, G., *Petru Maior și Iustin Febronius sau Petru Maior ca vrășmaș al papei*, Cluj, 1933.  
 Dumitran, Daniel, *Galicanismul în istoria ecleziastică a românilor transilvăneni din secolul XVIII. O contribuție istoriografică*, în „Caietele David Prodan”, 1, 1994, 2, p. 41–75.  
 Ghișe, Dumitru, Pompiliu Teodor, *Fragmentarium iluminist*, Cluj, 1972, p. 179–212.  
 Israel, Jonathan, *Radical Enlightenment: Philosophy and the Making of Modernity, 1650–1750*, Oxford, New York, 2001.

- Klueting, Harm, *Wiedervereinigung der getrennten Konfessionen oder episkopalistische Nationalkirche? Nikolaus von Hontheim (1701–1790), der „Febronius“ und die Rückkehr der Protestanten zur katholischen Kirche*, in *Irenik und Antikonfessionalismus im 17. und 18. Jahrhundert*, ed. Harm Klueting, Hildesheim, 2003, p. 258–277.
- Lehner, Ulrich L., *Johann Nikolaus von Hontheim's „Febronius“: A Censored Bishop and His Ecclesiology*, in „Church History and Religious Culture”, 88, 2008, 2, p. 205–233.
- Munteanu, Armand C., *Opera canonică a lui Petru Maior*, in „Biserica Ortodoxă Română”, LXXVIII, 1960, 9–10, p. 791–816.
- Păcurariu, Mircea, *Considerații asupra Istoriei bisericești a lui Petru Maior*, in „Mitropolia Ardealului”, XVI, 1971, 5–6, p. 386–408.
- Pitzer, Volker, *Justinus Febronius. Das Ringen eines katholischen Irenikers um die Einheit der Kirche im Zeitalter der Aufklärung*, Göttingen, 1976.
- Protase, Maria, *Petru Maior, un ctitor de conștiințe*, Bucharest, 1973.
- Stanciu, Laura, *Biografia unei atitudini: Petru Maior (1760–1821)*, Cluj, 2003.

*Manuela Anton is a researcher at the Institute of Literary History and Theory “G. Călinescu” of the Romanian Academy.*

*E-mail: manuelaanton@hotmail.com*





# UGO FOSCOLOS *SONETTI*

ANA-MARIA DASCĂLU

**Abstract:** This article is targeting Ugo Foscolo's transition and change from the stage of a young prose writer to a poet that has reached full maturity of expression. This development is achieved, on the one hand, by leaving the epistolary novel in favour of the sonnet, and, on the other hand, by refreshing the themes and motifs given in the author's work by then.

**Key words:** Ugo Foscolo, sonnet, epistolary novel, romance.

Der Schwerpunkt dieses Artikels liegt in der Darstellung des Wandels Foscolos vom jungen Prosaschreiber zum erwachsenen Dichter. Diese Veränderung markiert nicht nur den Gattungswechsel vom Briefroman zum Sonett, sondern bringt auch eine Erneuerung in der Verwendung der Themen und Motive, die Foscolo aus den *Ultime lettere di Jacopo Ortis* übernimmt und in den Gedichten aus einer bisher unbekannten Perspektive beleuchtet.

Diese lyrische Gattung hat Foscolo sehr fasziniert, so dass er ihr durch seine 12 *Sonetti* und durch die Herausgabe der Anthologie *Vestigi della storia del sonetto italiano* einen besonderen Ehrenplatz im Rahmen seines schriftstellerischen Schaffens zuweist. In diesem Artikel werden die allgemeinen Merkmale von Foscolos Sonette anhand zweier Gedichte veranschaulicht: *Solcata ho fronte*, das zu den *Sonetti ortesiani* gehört und das Selbstbildnis des Dichters nach dem Vorbild Alfieris darstellt, und *Alla sera*, das die Motive der *sera* und des *nulla eterno* in den Mittelpunkt setzt und einen Einblick in die Lebenseinstellung des erwachsenen Dichters ermöglicht. Durch die Verbindung zum Briefroman wird die Sinneswendung der Motive angedeutet, wobei der Leser auch einen Reifungsprozess im Leben des Autors erfassen kann. Die Behandlung der Motive innerhalb des Gattungswechsels betont zugleich die Tatsache, dass es sehr schwierig ist, Foscolo als Klassiker oder Romantiker einzustufen. Anhand der *Sonetti* ist die Entwicklung Foscolos vom jungen, unerfahrenen Verfasser des *Ortis* zum erwachsenen Dichter zu erkennen, der, durch die Auseinandersetzung mit dieser strengen Gedichtform als seinen Weg zu den *Sepolcri* vorbereitet.

## Einführende Gedanken zu Foscolos *Sonetti*

Schon sehr früh, Ende der '90 er Jahre des 18. Jahrhunderts, entdeckt Foscolo seine große Leidenschaft für die Poesie. Während des *periodo della produzione*

*giovane* seines schriftstellerischen Schaffens entstehen zahlreiche Schriften, in denen Foscolo seine Gefühle, seine Enttäuschungen und seine Erlebnisse aus der politischen Karriere festhält. Die Poesie wird zu einem Zufluchtsort, in welchem sich der Dichter von der Realität zurückzieht und seine Gefühle und Gedanken mittels der Feder zum Leben erweckt. In der *bellezza dell'arte* versucht Foscolo seine Ideale zu verwirklichen und entwickelt gleichzeitig ein neues literarisches Bewusstsein.

Seine *Poesie* werden zum ersten Mal in der Zeitschrift „Nuovo giornale dei letterati“ (Pisa, 1802) veröffentlicht und erscheinen dann ein Jahr später als Gedichtband, der acht *Sonetti* und die Ode *A Luigia Pallavicini caduta dal cavallo* enthält. 1803 wird in Mailand eine neue Ausgabe publiziert, die auch die bekannten Sonette *A Zacinto* und *Alla sera* und die Ode *All' amica risanata* einschließt.

In den *Oden* Foscolos ist der starke Einfluss Parinis zu bemerken, vor allem im Gedicht *All' amica risanata*, der an Parinis *Il dono* (1790) anknüpft. Was die Reihe der *Sonetti* betrifft, in deren Zentrum sich nicht ohne Bedeutung das Gedicht *Solcata ho la fronte* (VII) befindet, so beobachtet der Leser, dass Foscolo hier Alfieri als Vorbild wählt und seine Ideen bezüglich der Figur des Intellektuellen und des revolutionären, rebellischen Menschen von ihm übernimmt. Diese Gedanken finden sich aber auch in der Beschreibung der Hauptfigur Jacopo aus seinem Briefroman *Ultime lettere di Jacopo Ortis*<sup>1</sup> wieder.

Die Geschichte des italienischen Sonetts beginnt im 19. Jahrhundert mit den 12 Sonetten Foscolos, die zwischen 1798 und 1803 erschienen sind. Sie wurden in verschiedenen Abschnitten veröffentlicht – acht 1802 in Pisa, drei andere (*Alla sera*, *A Zacinto*, *Alla Musa*) 1803 in Mailand und das letzte *In morte del fratello Giovanni* im selben Jahr, in einem anderen Verlag – und zählen (vor allem die *sonetti maggiori*), nach Carducci, zu den bedeutendsten und originellsten der italienischen Lyrik.

Die Veröffentlichung der Sonette überschneidet sich mit der Periode in welcher Foscolo den *Ortis* neu geschrieben hat. Demzufolge ist ein gewisser Bezug zwischen den beiden Werken zu erkennen, der vor allem in der Übernahme einiger Themen und Motive (wie z.B. Enttäuschung in der Liebe, Selbstmordgedanken, Nähe zur Natur u.s.w.) besteht. Foscolo gelingt es, diese Motive zauberhaft in seine Werke einzuflechten. Er verwendet dabei zwei unterschiedliche Gattungen, einmal den Briefroman – als moderne Gattung in offener Form – und einmal die Ode und das Sonett – als geschlossene Form zweier Gattungen, die stark an den Klassizismus gebunden sind.

Foscolo weiß, im Sinne der großen Klassiker, die sein literarisches Denken geprägt haben, die Bedeutung dieser hochintellektuellen Gattung sehr zu schätzen. Bereits zu Beginn seiner Schaffenszeit als Dichter entdeckt der junge Foscolo seine Liebe zum Sonett, die er nicht nur in dieser Sonettreihe sondern auch in einer Anthologie zum Ausdruck bringt.

<sup>1</sup> Ugo Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, Mailand, 1986.

Die Auseinandersetzung mit dieser höchst anspruchsvollen Gattung bietet Foscolo die Gelegenheit, die bedeutendsten Motive seiner Werke im Versmaß des Sonetts einzuflechten und dem Leser zu zeigen, dass er nicht nur ein berühmter (Brief-)Roman-Autor und Dramatiker, sondern auch ein großer Poet ist.

Foscolos Sonette kann man in zwei Gruppen einteilen: die vier berühmten **sonetti maggiori**, die zwischen den Jahren 1800 – 1803 erschienen sind, und die acht **sonetti minori**, die an die Thematik des *Ortis* knüpfen und zahlreiche Motive aus dem Briefroman aufholen.

Die vier **sonetti maggiori** (*Non so chi fui..., Perche taccia..., E tu ne' carmi..., Che stai? gia il secol...*) versetzen den Leser in die Periode, die Foscolo in Florenz verbracht hat. Gleichzeitig ist dieser Aufenthalt in Dantes Heimat mit der unglücklichen Liebe Foscolos für Isabella Concionis zu verbinden. Die Sehnsucht nach der *donna amata*, die leider mit einem anderen Mann verlobt war, die unerwiderten Liebe und das Leben im Exil lösen im Herzen des jungen Dichters besonders starke Gefühle aus, die er in seinen *sonetti* verewigen möchte. Mit diesen Erfahrungen verbinden sich auch Motive, wie z.B. das Klagen über das eigene Schicksal und über die Vergänglichkeit der Zeit (*Non son chi fui; peri di noi gran parte:/questo che avanza è sol languore e pianto*), die Angst vor dem Mangel an Gefühlen, vor der Einsamkeit (*Figlio infelice e disperato amante,/ e senza patria, a tutti aspro e a te stesso*) und der Selbstmordgedanke (*e so invocare, e non darmi la morte*). Ein Gefühl der Leere, des Unglücklichseins, aber zugleich auch des Protestes entspringen diesen Zeilen, in welchen sich das Lyrische mit dem Epischen verbindet. Und trotzdem kann man hier nicht den gleichen Pessimismus feststellen, der für den *Ortis* so typisch war. Es handelt sich in diesem Fall eher um einen Tonwechsel, der die *sonetti* grundsätzlich vom Roman unterscheidet. Dieser Wandel wird auch durch die Form des Sonetts hervorgehoben. Das kann man vor allem in *Perche taccia* bemerken. Der erste Teil dieses Sonetts ist stark an den *Ortis* gebunden, während der zweite Teil, durch die plötzliche Änderung des Stils, den melancholischen Farbton der Poesie erkennen lässt. Der Protest des Jacopo wird hier zu einer Meditation in einem melancholischen, romantischen Rahmen, der den Dichter zum Nachdenken anregt. In diesen vier Sonetten bildet die Vernunft, *la ragione*, den Gegenpol zu den Gefühlen, die das Herz des jungen Foscolo quälen<sup>2</sup>. Die Vernunft erscheint im Kontrast zu den *sentimenti*, zu den Leidenschaften und lässt den Dichter über sein Leben und sein Schicksal, über Liebe und Tod nachsinnen<sup>3</sup>.

Diese vier *Sonetti* spiegeln die wichtigsten Themen und Motive aus den Werken Foscolos wider: das Thema des Exils, das durch die beeindruckenden Bilder des *mare greco* angedeutet wird, die mythischen Erscheinungen der Götter und Helden, das Motiv der Enttäuschung, der Desillusion und des Unglücklichseins,

<sup>2</sup> Das erinnert an Leopardis Gedichte, an den Kontrast zwischen *ragione* und *passione*, der auch in seinen *Canti* sehr präsent ist.

<sup>3</sup> Vgl. L. Caretti, *Ugo Foscolo*, in: E. Cecchi e N. Sapegno, *Storia della letteratura italiana*, Mailand, 1982.

die Thematik des betrübten Schicksals des Menschen, das Motiv der Erinnerung, die Fülle der *sentimenti*, der Kontrast zwischen Vernunft und Gefühl, die familiären Verhältnisse und die Sehnsucht nach dem verstorbenen Bruder, das Motiv des Selbstmords, des Grabsteins und des Todes – all diese Motive lassen Foscolos Dichtung zu einem Spiegelbild des menschlichen Daseins werden.

Die anderen acht Sonette (*Perchè taccia il rumor della mia catena, Così gl'interi giorni, Meritamente, però ch'io potei, E tu ne' carmi avrai perenne vita, Te nudrice alle muse, Non son chi fui, Solcata ho fronte, Che stai? già il secol l'orma ultima lascia*) weisen eine große Ähnlichkeit zum Briefroman *Le ultime lettere di Jacopo Ortis* auf und sind deshalb auch als **sonetti ortesiani** bekannt. Diese Gedichte übernehmen Themen aus dem *Ortis*, verarbeiten sie aber zu einem neuen Komplex, der sich meistens von den extremen Gemütschwankungen und dem stets präsenten Motiv des Selbstmords und des Todes aus dem Roman entfernen. Auch wenn das Selbstmordmotiv weiterhin in den Sonetten erscheint, ist die Sehnsucht nach dem *nulla eterno* nicht so dominant wie im *Ortis*. Der Tod kann eine mögliche Rettung aus dem unglücklichen Leben bedeuten, muss aber nicht der einzige Weg sein, die Vollkommenheit zu erreichen. Der Wunsch nach *gloria*, nach Ruhm und Ehre ersetzt die Sehnsucht nach dem Tod und gibt dem Dichter die Hoffnung, durch die Poesie unsterblich zu werden. Darin besteht auch der wesentliche Unterschied zwischen den **sonetti ortesiani** und dem Briefroman, von welchem sich Foscolo, durch die Arbeit an den *Sonetti*, immer mehr distanziert.

### Zur Funktion der Sonettanthologie *Vestigi della storia del sonetto italiano*

Foscolos Begeisterung für diese Gedichtform spiegelt sich auch in der Veröffentlichung der Anthologie *Vestigi della storia del sonetto italiano*<sup>4</sup> wider, die 1826 von den Verlegern Orell und Füssli aus Zürich herausgegeben wird. Sie enthält 26 Sonette, von Guittone bis Foscolo, je ein Gedicht auf jeder Seite. Zum Schluss hat der Verfasser in den „Appendice“ einige „Postille“ eingeführt, die dem Leser über die einzelnen Autoren und ihre Werke Auskunft geben. Es handelt sich in diesem Fall um eine besondere Anthologie, die einer einzigen literarischen Gattung gewidmet ist: dem Sonett.

Ein weiteres besonderes Merkmal dieser Sammlung ist, dass sie in nur drei Kopien erscheint: *Tre copie sole di questo libretto si stampano in Zurigo pel giorno I dell'anno MDCCCXVI*, kündigt der Autor auf der ersten Seite des Exemplars an, das am 1.1.1816 publiziert wird und das er Quarina Mocenni Magiotti widmet. Ein Brief, den ihr Foscolo am 30. Dezember 1815 schreibt, gilt als Beweis dafür, dass

<sup>4</sup> Ugo Foscolo, *Vestigi della storia del sonetto italiano dall'anno MCC al MDCCC*, in: Ugo Foscolo, *Prose politiche e letterarie dal 1811 al 1816*, L. Fasso (Hg.), Edizione Nazionale delle Opere di Ugo Foscolo, Florenz, Le Monnier, VIII, 1972, S. 119–148.

diese Sonettssammlung in nur drei Kopien erschienen ist und erklärt die Einzigartigkeit dieses Werkes:

*Or que'due libretti, aggiuntovi un terzo di cui si sono stampate tre copie sole (e questo terzo è pochissima cosa, fatta per compiacere a un buon letterato Tedesco che ama i sonetti italiani; e consiste in 26 sonetti dal 1200 al 1800 postillati da me; pur per la rarità grande ha il suo pregio), dunque questi tre libriccioli d'elegantissime edizioni aveva apparecchiato per te<sup>5</sup>.*

Die Anthologie war als Neujahrsgeschenk drei Frauen gewidmet und wurde deshalb in nur drei Exemplaren gedruckt. Die Herausgabe zu Beginn des Neuen Jahres ist mit dem Wunsch Foscolos verbunden, dass die Frauen von je einem seiner Verse täglich das ganze Jahr über begleitet werden. Insgesamt handelt es sich um 364 Verse, wobei jeder Vers einem Tag entspricht<sup>6</sup>. Am letzten Tag des Jahres sollten dann alle Sonette gelesen werden. Diese Einteilung erklärt die Besonderheit dieser Anthologie, der Foscolo eine große Aufmerksamkeit schenkt.

Die drei Frauen, denen der Dichter die Anthologie gewidmet hat, waren Quirina Mocenni Magiotti<sup>7</sup>, die erste *destinataria* des Libretto, Susetta Füssli<sup>8</sup>, die Tochter des Verlegers Füssli, bei dem Foscolo einige seiner Werke veröffentlichte, und nicht zuletzt Matilde Dembrowski Viscontini<sup>9</sup>, eine Freundin des Autors aus Mailand. Sie erhielt das Exemplar – als Zeichen seiner Bewunderung und Achtung – erst ein halbes Jahr später, bei einem Treffen mit dem Dichter in Zürich. Die Widmung des ersten Exemplars für Quarina spiegelt den besonderen Charakter von Foscolos Geschenk wider:

*[...] mi compiaccio di mandarvi tal cosa fatta segnatamente per voi; affinché se per gli anni avvenire la fortuna mi contendesse di ricevere i vostri doni graziosi, e di mandarvi alcuno de'miei, voi rileggendo ad ogni principio d'anno questo libretto, possiate, donna gentile, e ricordarvi e accertarvi ch'io vissi e vivrò, sino all'ultimo de'giorni miei, vostro amico.*

Die Veröffentlichung der Sammlung in nur drei Exemplaren deutet darauf hin, dass diese Gedichte einem exklusiv weiblichen Publikum gewidmet waren.

<sup>5</sup> Ugo Foscolo, *Epistolario*, Lett. 1799, VI, S. 187.

<sup>6</sup> Vgl. dazu Maria Antonietta Terzoli, *I 'Vestigi della storia del Sonetto italiano' di Ugo Foscolo*, Rom, 1993, S. 19.

<sup>7</sup> Foscolo datierte das erste Exemplar der *Vestigi*, die er Quirina widmete, folgendermaßen: „Hottingen, 1. Gennaro 1816“. Diese Kopie befindet sich in der Biblioteca Marucelliana aus Florenz.

<sup>8</sup> Das Exemplar der Anthologie, die Foscolo Susetta Füssli gewidmet hat, trägt die gleiche Datierung (1.1.1816) wie jenes von Quirina. Es befindet sich in der Berliner Staatsbibliothek und trägt die Signatur 2W125R.

<sup>9</sup> Das Exemplar der Anthologie, die Foscolo Matilde Viscontini gewidmet hat, ist in der Biblioteca Braidense aus Mailand unter der Signatur AB.XI.32 zu finden. Es trägt die Datierung 6. Giugno 1816.

Jede Kopie richtet sich ihrerseits an nur einer einzigen Frau. Foscolos Geschenk folgt wahrscheinlich dem romantischen Modell der Widmung des Werkes an die *donna amata*. Das erklärt auch die große Anzahl der *sonetti amorosi*, die der Dichter in seiner Anthologie einführt.

Die Widmung bestätigt die doppelte Zugehörigkeit des Librettos, den besonderen Charakter eines Geschenkes, der den „Geber“ mit dem „Empfänger“ in einer außergewöhnlichen Art und Weise miteinander verbindet: *Non vi rincresa, donna gentile, di custodire questo libercoletto come cosa mia e vostra ad un tempo*<sup>10</sup>. Dieses besondere Verhältnis zwischen dem, der etwas schenkt und dem, der es bekommt, erinnert an den Brief, den Foscolo zwanzig Jahre früher, nach dem Tod des Vaters, seiner Mutter schrieb. In dieser Widmung sollte die physische Präsenz des Autors, des „donatore“, den eventuellen Misserfolg seiner Poesie, seiner Verse ersetzen:

[...] *scrissi questi versi che or t'indirizzo con le mie lagrime. Addio, benefica Madre. Se i talenti e l'età non mi concedessero versi migliori il mio core saprà compensare, amandoti, tutti i loro difetti*<sup>11</sup>.

Die Anthologie enthält Sonette von Guittone, Cavalcanti, Dante, Petrarca, Romano De'Conti, Lorenzo De'Medici, Tasso, Menzini, Guidi, Redi, Tassoni, Parini, Alfieri u.a., wobei darin, ganz zum Schluss, auch ein Gedicht von Foscolo erscheint. Es handelt sich um das Sonett, dass der Dichter in Erinnerung an seinen verstorbenen Bruder geschrieben hat. Es trägt auch hier keinen Titel. Anstelle des Titels erscheinen hier die Angaben: *Sonetto scritto nel MDCCCII*.

Diese Gedichtsammlung zeigt uns, wie beeindruckt Foscolo schon immer von dieser faszinierenden Gedichtform des Sonetts war. Mit großem Respekt vor den Dichtern, die sich auch mit dieser Gedichtform auseinandergesetzt haben, versucht er in den *Vestigi* eine Auswahl ihrer schönsten Sonette zu treffen und durch diese Anthologie eine Übersicht über die Entwicklung und Geschichte des italienischen Sonetts vorzustellen.

### (An-)Ordnung und Anzahl der Sonetti

Foscolo hat in seiner Jugend viele Sonette geschrieben, die als Auswirkung seiner *vanità giovanile* zu verstehen sind. Veröffentlicht werden diese frühen Schriften jedoch nicht, sondern erst die zwischen den Jahren 1798–1802 verfassten *sonetti* erscheinen 1802 in Pisa. Nach dieser Erstausgabe folgt «etwas später» eine weitere Ausgabe in Mailand, die vier zusätzliche Gedichte enthält. Es handelt sich um die Sonette, die Foscolo zwischen 1802–1803 geschrieben hat und die

<sup>10</sup> Vgl. dazu *Vestigi*, S. 3.

<sup>11</sup> Ugo Foscolo, *Tragedie e poesie minori*, G. Bezzola (Hg.), Ed. Naz. cit., II, 1961, S. 295.

zweifelloos zu den schönsten Gedichten der italienischen Literatur gehören. Die zwölf Sonette Foscolos erscheinen nicht in einer chronologischen Anordnung. *Alla sera*, welches die Sonettreihe eröffnet, wurde als eines der letzten Gedichte geschrieben. Demzufolge ist es schwierig, zwischen den Gedichten eine gewisse Ordnung, einen gemeinsamen Leitfaden zu erkennen, der Foscolo dazu gebracht hat, die Gedichte so und nicht anders aufzureihen. Viele Kritiker haben versucht, in dieser Aufstellung Ordnung zu schaffen. Nach Chiarini<sup>12</sup> bilden Foscolos Sonette einen *poema sinfonico*, wobei *Alla sera* das *preludio* und die anderen drei bekannten Gedichte – *A Zacinto*, *Alla musa* und *In morte del fratello Giovanni* – das tragische Finale bilden. Ada Ruschioni vertritt die Auffassung, dass man die 12 Sonette Foscolos als ein einzigartiges Poem (*unico poema*) betrachten kann, der die Entwicklung des Autors vom jungen Foscolo (*Foscolo pre-Ortis*) zum erwachsenen Foscolo (*Foscolo maturo*) festhält:

*Visti nell'insieme, infatti, i dodici sonetti, pur con note diverse e talora dissonanti, possono, sì, vedersi come un unico poema, se non proprio in senso di lirica unitarietà, certo in senso psicologico, in quanto echeggianti i motivi giovanili del Foscolo pre-Ortis [...] e del Foscolo già maturo dell'Ortis e perfino dei Sepolcri, fusi in quella tematica del sentimento familiare, patrio e d'amore che domina in tono romantico, anche il carme maggiore e che, nei momenti più alti, anche nei sonetti diventa un forte sentimento di disperazione e di morte accanto ad una sempre grande malinconia, intrisa di dolcezza*<sup>13</sup>.

Es ist jedoch schwierig, Foscolos genaue Absicht zu erkennen. Vermutlich gab es für ihn, eine gewisse inhaltliche Ordnung, die ihn dazu bewegte, die Gedichte in dieser Reihenfolge zu bringen. Anscheinend lässt sich diese Anachronie mit der Abgrenzung vom *Ortis* und der Vorbereitung der *Sepolcri*<sup>14</sup> verbinden, wobei die *sonetti* in ihrem Aufbau Themen und Motive der beiden Werke in einer besonderen Art und Weise einflechten. Was die Zahl der Sonette betrifft, ist es ebenso schwierig eine genaue Erklärung zu finden. Die Zahl 12 könnte symbolisch für die 12 Monate, für das Jahr, stehen. Diese Vermutung wurzelt in der Betrachtung der *sonetti* aus den *Vestigi della storia del sonetto italiano*<sup>15</sup>, die insgesamt aus 364 Versen bestehen. Foscolo hatte diesen Aufbau absichtlich gewählt. Er widmete dieses Werk drei Frauen und wünschte sich, dass diese Frauen jeden Tag, das ganze Jahr über, je ein Vers aus seinen Sonetten lesen sollten. Er betrachtete diese Sonette als Wegbegleiter für das ganze Jahr, wobei jeder Vers einem Tag

<sup>12</sup> G. Chiarini, *La vita di Ugo Foscolo*. Premessi alcuni cenni e documenti su Giuseppe Chiarini da Guido Mazzoni, Florenz, 1910, S. 461–462.

<sup>13</sup> Ada Ruschioni, *Il sonetto italiano. Morfologia, profilo storico, antologia*, Band II, 1600–1900, Mailand, 1985, S. 146.

<sup>14</sup> Ugo Foscolo, *Sepolcri*, Mailand, 1986.

<sup>15</sup> Ugo Foscolo, *Vestigi della storia del sonetto italiano dall'anno MCC al MDCCC*, pubblicati in tre sole copie in Zurich, 1816.

entsprach. Wenn man versucht, nach dem gleichen Prinzip wie bei der Veröffentlichung der Anthologie *Vestigi della storia del sonetto italiani*, eine Erklärung für die Wahl der 12 Sonette zu finden, könnte man vermuten, dass in diesem Fall jedes Sonett einem Monat entspricht. Gleichzeitig könnte man die Zahl 12 auch mit den 12 Aposteln verbindet, wobei der Autor die Rolle des Allmächtigen einnimmt, der über seine Apostel und somit über sein Werk „waltet“. Die Gedichte könnten somit als Botschaft verstanden werden, die der Dichter der Nachwelt bzw. den Lesern, als Ergebnis seines Schaffens weitergeben will. Die 12 Sonette stehen in diesem Zusammenhang für die Werte und Gefühle, die den Menschen in seinem Leben, die ganzen Jahre über, begleiten und prägen.

### Titel und thematische Gruppierung der Gedichte

Ein weiteres ungelöstes Rätsel, das die geheimnisvolle Reihe der Sonette fortsetzt, ist die Tatsache, dass Foscolo seine Gedichte nicht betitelt. Es gibt nur eine Ausnahme: das Sonett *Per la sentenza capitale proposta nel gran Consiglio cisalpino contro la lingua latina*<sup>16</sup>, das bereits 1798 erscheint und später auch unter dem Titel *All'Italia* bekannt geworden ist.

In der Anthologie *I vestigi della Storia del sonetto italiano*, die Foscolo 1816 veröffentlicht, fügt er auch sein Sonett *In morte del fratello Giovanni* ein. Bei diesem Gedicht fehlt jedoch der Titel. Der Dichter benennt es *Sonetto scritto nel MDCCCII*, eine Information, die uns nichts über den Inhalt des Gedichtes erkennen lässt. Ähnlich wie die Briefe aus dem *Ortis*, trägt auch dieses Sonett anstelle des Titels bloß eine einfache Datierung, die uns Auskunft über die Entstehungsperiode des Gedichtes gibt.

Auch im Zyklus *Le Poesie* bemerkt man sofort, dass den Sonetten der Titel fehlt. Aus diesem Grund, nimmt der erste Vers meistens die Rolle des Titels ein, damit man die Sonette voneinander unterscheiden kann. Manche Literaturkritiker benennen die Gedichte aber auch nach ihrer numerischen Aufstellung, d.h. Sonett I, II u.s.w.

Es ist uns nicht bekannt, wieso Foscolo seinen Sonetten keinen Titel gegeben hat. Meiner Meinung nach deutet diese Tatsache darauf hin, dass er seine Gedichte als „Totum“ gesehen hat, das sein literarisches Denken widerspiegelt und die wichtigsten Themen seiner Werke in diesen Versen zu einem untrennbaren Ganzen zu vereinen versucht. Deshalb fand er es wohl unnötig, die einzelnen Gedichte zu betiteln. Er wollte vermutlich dem Leser durch diese 12 Sonette, durch das Einflechten unterschiedlicher Gefühlsstimmungen und Weltauffassungen ein allgemeines Bild seiner *Poesie* darstellen. Seine Verse sprechen von Liebe, von Sehnsucht, von der

<sup>16</sup> Das Sonett richtet sich gegen den Beschluss des Gran Consiglio Cisalpino, den Lateinunterricht an den Schulen aufzulösen. Foscolo verteidigt die Bedeutung des Lateins, als Zeugnis der Geschichte der italienischen Sprache und Kultur, und versucht sich auch politisch gegen die Abschaffung des Lateinunterrichts einzusetzen.



ruhmvollen Vergangenheit, von Trauer und Melancholie, von Angst und Selbstmord, von Leben und Tod, von alldem, was die Existenz des Menschen prägt.

Auf der Suche nach der inhaltlichen bzw. thematischen Ordnung der *Sonetti*, kann man zwei große Gruppen erkennen: die **sonetti maggiori** und die **sonetti ortisiani**. Die **sonetti maggiori**, zu denen *Alla sera (Forse perche)*, *A Zacinto (Ne piu mai tocchero)*, *In morte del fratello Giovanni (Un di s'io non andro)* und *Alla Musa (Pur tu copia versavi)* gehören, wurden in den Jahren 1802–1803 verfasst. Sie zählen zu den bedeutendsten Werken des italienischen Dichters und ihr literarischer Wert ist in der Bezeichnung **maggiori** wieder zu finden. Sie besingen den Zauber und die Stille der Nacht, die *bellezza* der *donna amata*, die *ricordi*, das Motiv der Heimat, die historisch-mythischen Erinnerungen an die Heimat, den Schmerz des Exils und die Sehnsucht nach der Mutter, das Motiv des Grabsteins, die Sehnsucht nach dem verstorbenen Bruder, die Melancholie und das *nulla eterno*, das durch den Tod die Erlösung bringt. Diese Gedichte haben einen besonderen Stellenwert im Werk Foscolos. *Alla sera* und *In morte del fratello Giovanni* bereiten den Weg zu den *Sepolcri* vor. *A Zacinto* spricht für den klassischen Foscolo, der seine heilige Heimat besingt.

Die **sonetti maggiori** wurden zwischen 1802 und 1803 geschrieben, wobei die ersten drei Gedichte 1803 zusammen mit der Ode *All'amica risanata*, im De Stefanis Verlag aus Mailand veröffentlicht werden. Das vierte Gedicht erscheint erstmals in der Ausgabe der *Poesie*, die im gleichen Jahr in Mailand von Angelo Nobile herausgegeben wurde.

Zu den **sonetti ortisiani** (genannt auch **pisani** oder **minori**) gehören die anderen acht Sonette: *Non son chi fui, Te nutrice alle Muse, Perché taccia, Così gl'interi giorni, Meritamente, Solcata ho fronte, E tu ne' carmi, Che stai?*. Wie der Name schon erkennen lässt, übernehmen diese Gedichte zahlreiche Motive und Themen aus dem *Ortis* und weisen teilweise auch denselben Stil wie der Briefroman auf. Sie wurden in verschiedenen Perioden geschrieben, aber alle vor dem Jahr 1802. Nur das Gedicht *Così gl'interi giorni* wurde bereits zwischen 1796–1797 schon veröffentlicht. Die **sonetti ortisiani** wurden alle erstmals 1802 in Pisa, zusammen mit der berühmten Ode *A Luigia Pallavicini* publiziert. Ein Jahr später erschienen sie in einer neuen Ausgabe in Mailand, im De Stefanis Verlag.

Außer dieser Einteilung kann man versuchen, die Sonetti auch nach thematischen Schwerpunkten einzuteilen: **das Selbstbildnis** (*Perché taccia il rumor di mia catena, Che stai?, Non son chi fui, Solcata ho fronte*), **die verzweifelte Liebe für die donna lontana** (*Meritamente, però ch'io potei, Così gli interi giorni, Perché taccia*), **der Patriotismus und die Sehnsucht nach der Heimat** (*Te nutrice alle Muse – All' Italia, E tu ne' carmi – A Firenze, A Zacinto*).

### **Die Sonetti als Reifungsprozess zum Dichter**

Die Sonette, die zwischen den Jahren 1800–1801 geschrieben wurden, versuchen die bitteren Gefühlsspannungen aus dem *Ortis* in poetischer Form vorzustellen.

Dieser Entwicklungsgang durchlebt in den späteren Sonetten von 1801-1803 einen weiteren Reifungsprozess, der parallel zu der letzten Überarbeitung des Briefromans verläuft und der sich von der grundsätzlichen Thematik des *Ortis* unterscheidet.

Die Wendung vom Roman zum Sonett kennzeichnet nicht nur einen Gattungswechsel, sondern widerspiegelt auch den Sprung vom jungen, unerfahrenen Autor zum erwachsenen Foscolo, der durch seine Gedichte eine bedeutende Entwicklung als Schriftsteller und Mensch erlebt. Durch die Beschäftigung mit der Lyrik erfährt Foscolo den Weg vom Jugendlichen zum Erwachsenen, wobei dieser Prozess der Maturität auch eine Veränderung der Gefühle und Werte mit sich bringt. Die Sehnsucht nach Liebe, die Wut des rebellischen Foscolo, die Selbstmordgedanken – Themen, die den *Ortis* dominieren, werden in den Sonetten aus einer ganz anderen Perspektive beleuchtet. Man bemerkt einen deutlichen Reifungsprozess der Gefühle, den Foscolo fabelhaft in seinen Versen einzuflechten weiß. Der Einfluss des *Ortis* ist weiterhin erkennbar, doch Foscolo versucht, durch die Gattungsform und den Bedeutungswechsel der Motive, den Leser in eine romantisch-klassische Welt der Lyrik zu entführen:

*Anche lo stile, pur in così breve distanza di tempo, si è maturato; ha lasciato cadere a poco a poco quel che di troppo teso e violento deriva dall' Ortis ai sonetti della prima stagione; ha acquistato in morbidezza e varietà di movenze e di sfumature, in intensità lirica e capacità emotiva, senza perder nulla del suo dono iniziale di impeto e di furore*<sup>17</sup>.

### Das Selbstbildnis in den Sonetti ortesiani: *Solcata ho fronte*

*Solcata ho fronte* ist das siebte Gedicht, das im Zentrum der Sonettreihe das Autoporträt Foscolos einführt. Das Gedicht entsteht nach dem Vorbild des alfierianischen *autoritratto* aus *Sublime specchio di veraci detti*<sup>18</sup> und zeigt das Selbstbildnis des Dichters und seiner inneren Gefühle im Spiegel der Poesie. Der Schwerpunkt fällt dabei nicht auf die Beschreibung der äußeren Züge, sondern auf den Charakter des Dichters, der *ricco di vizi e di virtù*, in der Poesie sein wahres Ich findet.

Es ist sehr schwierig festzulegen, zu welchem Zeitpunkt die erste Fassung dieses Sonetts entstanden ist. Das Gedicht wurde 1802 erstmals in Pisa veröffentlicht und ein Jahr später auch in Mailand. 1809 erschien eine neue Fassung des Sonetts, die jedoch nach einigen Jahren wieder verändert wurde. Während seines Englandaufenthaltes, 1822–1824, schrieb Foscolo eine neue Variante des Gedichts. Diese ist wahrscheinlich mit dem Autoporträt des Dichters verbunden, das ein Freund von ihm, der Bankier Hudson Gurney, für ihn malen lässt.

Die zahlreichen Fassungen des Sonetts sind auch mit der Veränderung des Charakters Foscolos verbunden, die der Dichter im Laufe der Jahre erlebt. Seine

<sup>17</sup> Natalino Sapegno, *Disegno storico della letteratura italiana*, Florenz, 1954, S. 536.

<sup>18</sup> Vgl. dazu Ada Ruschioni, *Il sonetto italiano. Morfologia, profilo storico, antologia*, Band II, 1600–1900, Mailand, 1985.

Versuche und das Experimentieren mit dem *autoritratto* bedeuten für den Italiener nicht nur schriftstellerisches Ergründen, sondern auch das Kennenlernen des eigenen Ich, der eigenen Persönlichkeit, die sich im ständigen Kampf zwischen *ragione* und *cuore* entfaltet.

Wie man auch aus der Veröffentlichung des *Ortis* und anderer Werke, wie z.B. *Notizia intorno a Didimo Chierico* bemerken kann, geht Foscolo Vorliebe für das Selbstbildnis auf seine Jugend zurück. Die Figur des Autors war immer dominant in seinen Werken und Foscolo versuchte, sich selbst durch das Schreiben zu entdecken. In einem Brief an seinen Freund und Schriftsteller Gaetano Fornasini (1770–1830) schrieb der Dichter dazu folgendes:

*Per altro se volete conoscermi in parte eccomi. Di volto non bello ma stravagante, e d'un'aria libera, di crini non biondi ma rossi, di naso aquilino e grosso, ma non piccolo e non grande; d'occhi mediocri ma vivi, di fronte ampia, di ciglia bionde e grosse e di mento ritondo. La mia statura non è alta, ma mi si dice che deggio crescere; tutte le mie membra son ben formate dalla natura, e tutte hanno del ritondo e del grosso. Il portamento non scopre nobiltà né letteratura, ma è agitato trascuratamente. Eccovi il mio ritratto.*<sup>19</sup>

Foscolos Interesse für das Selbstbildnis findet sich auch im Wunsch wieder, von den berühmtesten Malern seiner Zeit gemalt zu werden. Diese Selbstporträts und die zahlreichen literarischen *autoritratti* deuten darauf hin, dass der Autor ständig auf der Suche nach dem eigenen Ich und mit seiner Entfaltung als Schriftsteller, Dichter und Mensch im Laufe seines ganzen Lebens beschäftigt war.

Der Ursprung des Sonetts ist mit Alfieris Gedicht *Sublime specchio di veraci detti* verbunden, das Foscolo als Inspirationsquelle diente. Mit diesem *ritratto* versucht Foscolo, sein eigenes Porträt nach dem Beispiel des Dichters aus Asti zu malen. Er betrachtet sein Ich jedoch aus einer ganz anderen Perspektive. In *Sublime specchio* stellt Alfieri das Selbstbildnis des Dichters und seiner gespaltenen, widersprüchigen inneren Konflikte dar. Die eigentliche physische Beschreibung des *poeta* wird nur wenig angedeutet und nimmt innerhalb des Sonetts nur eine Nebenrolle ein. Bei Foscolo dagegen besteht zwischen der Illustration der physischen und spirituellen Eigenschaften ein harmonisches Gleichgewicht. Die Verse 3–7 (*capelli, or radi in fronte, e rossi pretti;/ lunga statura, e capo a terra prono;/ sottil persona in su due stinchi schietti;/ bianca pelle, occhi azzurr, aspetto buono;/ giusto naso, bel labro, e denti eletti;/*) aus dem alfierianischen Sonett beschreiben das Porträt des Dichters und stellen gleichzeitig die Zeilen dar, die auch Foscolo in ähnlicher Form in den Versen 1–5 (*Solcata ho fronte, occhi incavati intenti,/ crin fulvo, emunte guance, ardito aspetto,/ labbro timido acceso, e tersi denti,/ capo chino, bel collo, e largo petto;/ giuste membra; vestir semplice eletto;/ ratti i passi, i pensier, gli atti, gli accenti;/*) seines Gedichtes übernimmt.

<sup>19</sup> Brief an Gaetano Fornasini. Vgl. Dazu Mario Martelli, *Ugo Foscolo. Introduzione e guida allo studio dell'opera foscoliana*, Florenz, 1980, S. 76.

In der Beschreibung des Charakters jedoch, unterscheiden sich die beiden Sonette beträchtlich voneinander. Bei Alfieri erscheint ab dem zweiten Vers eine Antithese, die das ganze Gedicht durchzieht: *corpo* wird der *anima* entgegengesetzt, *la mente* dem *cor*.

### **Solcata ho fronte - Ugo Foscolo**

Solcata ho la fronte, occhi incavati intenti,  
crin fulvo, emunte guance, ardito aspetto,  
labbro tumido acceso, e tersi denti,  
capo chino, bel collo, e largo petto;

giuste membra; vestir semplice eletto;  
ratti i passi, i pensier, gli atti, gli accenti;  
sobrio, umano, leal, prodigo, schietto;  
avverso al mondo, avversi a me gli eventi:

talor di lingua, e spesso di man prode;  
mesto i più giorni e solo, ognor pensoso,  
pronto, iracondo, inquieto, tenace:

di vizi ricco e di virtù, do lode  
alla ragion, ma corro ove al cor piace:  
morte sol mi darà fama e riposo.

### **Sublime specchio di veraci detti...– Vittorio Alfieri**

Sublime specchio di veraci detti,  
mostrami in corpo e in anima qual sono:  
capelli, or radi in fronte, e rossi pretti;  
lunga statura, e capo a terra prono;

sottil persona in su due stinchi schietti;  
bianca pelle, occhi azzurri, aspetto buono;  
giusto naso, bel labro, e denti eletti;  
pallido in volto, più che un re sul trono:

or duro, acerbo, ora pieghevol, mite;  
irato sempre, e non maligno mai;  
la mente e il cor meco in perpetua lite:

per lo più mesto, e talor lieto assai,  
or stimandomi Achille, ed or Tersite:  
uom, se' tu grande, o vil? Muori, e il saprai.

Schon beim ersten Anblick, ist die Ähnlichkeit zwischen den beiden Sonetten eindeutig<sup>20</sup>: das *capo chino* entspricht dem alfierianischen *capo a terra prono*; der neunte Vers *mesto i più giorni e solo* entspringt offensichtlich dem analogen Selbstbildnis Alfieris: *Per lo più mesto*.

Doch der größte Bezug zum alfierianischen Modell ist die Übernahme des Konfliktes zwischen *ragione* und *cuore*, ein Motiv das Foscolo in vielen Werken einsetzt und umformt. Dieses Motiv erscheint bereits im elften Vers des alfierianischen Sonetts: *La mente e il cor meco in perpetua lite*. Foscolo übernimmt diese Thematik nicht erst in den Sonetten, sondern schon im *Ortis*: *Quando fui solo, la mia ragione, ch'è in perpetua lite con questo mio cuore, mi andava dicendo: infelice!*<sup>21</sup>

In der *Lettera* vom 11. Dezember aus Padova betont der Dichter den inneren Kampf zwischen Vernunft und Gefühl: *Lodai la ragione, ma il cuore aveva già fatto a suo modo*, und schreibt einige Zeilen weiter:

*E avrei forse tradito e sedotto; ma il piacere ch' io ne sperava scendeva amarissimo dentro il mio cuore, il quale non ha saputo mai pacificarsi coi tempi, e far alleanza con la ragione. E perciò tu mi udivi tante volte esclamare che tutto dipende dal cuore...dal cuore! che né gli uomini, né il cielo, né i nostri medesimi interessi possono cangiar mai!*

Diesen Zeilen entspringt Foscolos Polemik gegen die Aufklärung, gegen die Herrschaft der Vernunft über Gefühle und Leidenschaften. Diese Polemik findet ihren Niederschlag auch in der *Lettera* vom 1. November, aus der zweiten Ausgabe des *Ortis*: *Cos'è l'uomo se tu lo lasci alla sola ragione fredda, calcolatrice? scellerato, e scellerato bassamente.*<sup>22</sup>

Beide Sonette unterscheiden sich genau in ihrem Kernpunkt voneinander. Foscolo übernimmt an dieser Stelle nur wenig von Alfieri: *di vizi ricco e di virtù, do lode/ alla ragion, ma corro ove al cor piace* (V.12–13). Auch bei Foscolo bildet der achte Vers den Mittelpunkt des Sonetts, das symbolische Zentrum des *autoritratto*. Doch der innere Konflikt von dem Foscolo spricht, kennzeichnet seinen Charakter, seine Gefühle, seine Leidenschaften und steht gleichzeitig als Symbol für seine Auflehnung gegen die Außenwelt und gegen den *reo tempo*: *avverso al mondo, avversi a me gli eventi* (V.8). Foscolo beschreibt hier seinen Konflikt mit der Welt, mit den *avversi eventi*, mit der Gesellschaft, vor welcher er in der Poesie Zuflucht sucht. Bei Alfieri dagegen, handelt es sich um einen Konflikt mit sich selbst und um die Unmöglichkeit, sich vom eigenen Ich loszulösen.

Alfieris Einfluss ist in *Solcata ho fronte* präsent, die Thematik wird aber von Foscolo übernommen und neu erarbeitet. Trotz der großen Ähnlichkeit der beiden

<sup>20</sup> Vgl. dazu Ada Ruschioni, *Il sonetto italiano. Morfologia, profilo storico, antologia*, Band II, 1600–1900, Mailand, 1985.

<sup>21</sup> Ugo Foscolo, *Ultime lettere di Giacompo Ortis*, Mailand, 1986, S. 96.

<sup>22</sup> a. a. O., Brief vom 1. November.

Werke, spiegelt sich Foscolos Originalität in diesem Sonett deutlich wider. Das Gedicht stellt ein besonderes Bild des foscolianischen *autoritratto* vor, das sich von dem Alfieris unterscheidet und Foscolo aus einer ganz anderen Perspektive beleuchtet.

Das Sonett präsentiert das Autoporträt des Dichters. Neben den physischen Zügen – *fronte rugosa, occhi incavati, capelli rossi, guance scarne, aspetto ardito* (V.1–6), versucht der Autor auch seine Charakterzüge, seine *tratti spirituali* zu skizzieren (*mestizia, amore della solitudine, impulsività* – V. 7–14).

Die Verse 1–5 stellen das physische Porträt des Dichters dar, angefangen von dem *volto, collo*, den *spalle* und den *giuste membra* bis hin zur Beschreibung der Kleidung. Die nächsten beiden Zeilen bilden den Übergang vom äußeren Bild zur Illustration der inneren Gefühle und Charakterzüge des Italieners. In den Versen 9–11 spiegelt sich das Charakterbild des Dichters sehr deutlich wieder: *talor di lingua e spesso di man prode/, mesto i più giorni e solo, ognor pensoso,/ pronto, iracondo, inquieto, tenace*. Foscolo ist der hässliche, einsame, ruhige und zurückgezogene Poet, der die Vernunft verehrt, aber nach seinen Gefühlen handelt, und sich durch den Tod die Erlangung des Ruhmes und des langersehnten ewigen Friedens erhofft (*morte sol mi darà fame e riposo*, V. 14). Die physischen und spirituellen Qualitäten zeigen uns das Porträt einer impulsiven Persönlichkeit im Krieg mit der Welt. Das foscolianische Schicksal ist jenes des ewigen Einzelgängers, des Außenseiters, der in einem ständigen Konflikt zur Gesellschaft lebt. Diese Antithese zwischen *io* und *mondo* und zwischen *ragione* und *sentimento* bildet den Kernpunkt des Sonetts, von welchem aus sich die Thematik des ganzen Gedichts herausbreitet.

Die formale Struktur des Sonetts ähnelt dem Aufbau der anderen *sonetti ortesiani*. Die Quartette des Sonetts sind in alternierenden Reimen geschrieben und die Terzette zu je drei Reimen, nach folgendem Schema: ABABABABCDECED.

### I Sonetti maggiori: *Alla sera*

Zwischen 1802 und 1803 geschrieben, wird dieses Sonett 1803 in Mailand veröffentlicht. Das Gedicht erscheint innerhalb der Anordnung der Gedichte immer an erster Stelle, sowohl in der Herausgabe der *Sonetti* von 1802 aus Pisa, als auch in jener von 1803, die im Verlagshaus der De Stefanis aus Mailand veröffentlicht wird. Die Zeit, in der Foscolo dieses Sonett schreibt, kennzeichnet eine ernsthafte Krise im Leben des Dichters, in dem das Schreiben und die Literatur die einzige Zuflucht des verzweifelten Poeten darstellen.

Wie die ersten Zeilen des Gedichtes schon vermuten lassen, behandelt Foscolo in diesem Sonett ein klassisches Motiv der Weltliteratur: die Kontemplation der Nacht, die hier als Hafen des Friedens gesehen wird, an dem die quälerischen Gefühle des Dichters Ruhe suchen. Die *sera*, das Symbol des Todes und des Nichts, erzeugt für den Poeten eine gewisse Distanz zur Welt, zur Gegenwart und hilft ihm, seine inneren, stürmischen *passioni* zu stillen.

Obwohl die Nacht ursprünglich als Metapher des Todes (*fatal quiete, nulla eterno*) verstanden wird, erscheint sie dem lyrischen Ich als willkommenster Moment des Tages, der seine Sorgen, seinen Kummer stillt und durch ihre wohlthuende Präsenz, seinem Leben einen Sinn (oder besser gesagt Nichtsinn) gibt.

*Forse perché della fatal quiete / tu sei l'immagine a me sì cara vieni / o Sera!* (V. 1–2), so beginnt Foscolos Sonett und bringt den Leser durch das *forse* schon in Verlegenheit. Man unterbricht das Weiterlesen und fragt sich, weshalb das *forse* an dieser Stelle eingeführt wurde, um das Gedicht zu eröffnen. *Vielleicht* um zu erklären, dass der Abend eben deshalb dem lyrischen Ich zu jeder Jahreszeit so teuer ist, weil er durch ihn dem Tod begegnet. Dieses ursprünglich schlussfolgernde *forse* bringt hier schon in der ersten Zeile die Begründung dieses ausgesprochen engen Verhältnisses zwischen Dichter und der *Sera*, die durch die Personifizierung und die direkte Anrede zum Leben erweckt wird. Die Großschreibung betont abermals dieses enge Verhältnis zur *cara Sera*, die das lyrische anbetet. Die Verwendung des Adjektivs *fatal* impliziert die Unabwendbarkeit des Todes, dem keiner entkommen kann.

Der Abend erscheint dem Dichter zu jeder Jahreszeit als geliebtes Bild des *nulla eterno* (V.10), den er nicht nur im Sommer (*ti corteggian liete le nubi estive*, V.3), sondern auch im Frühling (*zeffiri sereni*, V.4) und im Winter (*dal nevoso aere*, V.5) genau so sehr vergöttert. Sowohl dieser Vers als auch der darauf folgende führen zwei *frasi circostanziali* ein, die beide von *e quando* (V.3) eingeleitet werden und von dem Hauptsatz *sempre scendi invocata* (V.7) abhängen. Das Adjektiv *inquieta* symbolisiert die Unruhe des Lebens, die parallel zum Bild des Winters, hervortritt. Das *inquieta* stammt vom Lateinischen *in-quietus*, das wortwörtlich übersetzt *ohne Frieden* bedeutet und damit die Sehnsucht des Dichters nach der Stille der Nacht begründet. Das zweite Terzett endet mit der Beschreibung einer weiteren Eigenschaft der geliebten *Sera*, die über die heimlichsten Wege, die zum Herzen des lyrischen Ich führen, waltet: *e le segrete/ vie del mio cor soavemente tieni* (V.7–8).

Das erste Quartett beginnt mit der Einführung des Verbes *vagar*, der einerseits an das Vage, Dunkle der Nacht erinnert, gleichzeitig aber auch an den Dichter, der ziellos durch das Leben irrt. Der Abend führt seine Gedanken zu einer Meditation über die Nichtigkeit des Lebens und über den Tod: *Vagar mi fai co'miei pensier su l'orme/ che vanno al nulla eterno* (V.9–10). Währenddessen verschwindet dieser *reo tempo* und mit ihm auch alle Ängste und Sorgen, die sein Herz quälen: *e van con lui le torme/ Delle cure onde meco egli si stugge* (V.11–12). *Le cure* erinnern hier an wilde Tiere oder an Soldaten bzw. an den Krieg, die das Leben Foscolos gefährden und vor denen er nur durch die Poesie entkommen kann. Die Zeit vergeht und mit ihr das Leben, während der Dichter diese vielen Hindernisse und Schwierigkeiten überwinden muss. Das Adjektiv *guerrir* betont die kämpferische Natur des lyrischen Ich, das nur beim Eintreffen des Abends Ruhe findet.

Die äußere Struktur des Sonetts ist aus zwei Quartetten und zwei Terzetten aufgebaut. Die Quartette bringen neben der Kontemplation der *sera*, den Wechsel von Sommer- (*E quando*, V.3) zur Winterzeit (*E quando*, V.5), wobei die statischen Wiederholungen mit einer Reihe von Verben, die Bewegung ausdrücken (*vieni* – V.2, *meni* – V.6, *scendi* – V.7), alternieren. Das Ende des zweiten Quartetts (*e le segrete/ vie del mio cor soavemente tieni*, V.7–8), durch das Einsetzen des Verbs *tieni*, betont das Streben nach Harmonie, nach der sich Foscolos Dichtung sehnt: der Fluss der Bewegung wird durch die Stille, die *quiete* erfüllt.

Die Terzine bestehen aus zwei Teilen (V.9–12 und V.13–14), die dasselbe Motiv des *vagare* auf der Suche nach dem *nulla eterno* (V.10) wieder aufgreifen:

*Le terzine, appunto, costituiscono lo svolgimento ed il chiarimento die due ultimi versi delle quartine: è come se il Foscolo, guardando inizialmente dentro il suo cuore, da questa considerazione s'innalzasse a quella del misterioso significato della vita umana, contemplando dall'alto e come distaccando da sé il tumultuare dei dolori comuni a lui ed alla sua epoca*<sup>23</sup>.

Das Streben nach Unendlichkeit und die Sehnsucht nach dem ewigen Frieden bleiben dem lyrischen Ich die einzigen Möglichkeiten, um dem *reo tempo* und den *cure* zu entkommen. Auch hier bringt der Endvers das Bild der Abendstille als Metapher des Todes, durch den der *spirito guerrir* des Dichters endlich seine Ruhe findet. Die Verben *strugge* / *rugge* betonen den Mut und die Heldenhaftigkeit dieses rebellischen Geistes, der gezwungen ist, den Kampf des Menschen mit der Zeit schließlich aufzugeben. Die Gefühle und die Leidenschaften, der Kampf gegen den *reo tempo* und die Sehnsucht nach Unendlichkeit symbolisieren den Band, von dem sich Foscolos Lyrik nicht lösen kann und in dem er schließlich gefangen wird.

Für die Quartette des Sonetts verwendet Foscolo die *rime alternate* und für die Terzette zwei Reime CDC, DCD. Das Reimschema ist ABAB, ABAB, CDC, DCD. Man erkennt demzufolge eine unterschiedliche Reimstruktur zwischen den beiden Teilen des Sonetts. In den Quartetten sind die Vokale *chiari e* und *i* dominant, in den Terzetten dagegen die Vokale *cupe o* und *u* und die rauen Konsonanten (*r*).

Die Quartine haben einen anderen Rhythmus und Struktur als die Terzine, die vor allem mit der Bewunderung des Abends (verstärkt durch das ausrufende *O Sera!* – V.3) und den durch *E quando...e quando* einleitenden Sätze verbunden sind. Die Terzine dagegen, weisen einen turbulenten, unruhigen Ton auf, der vor allem durch die Verwendung des *polisindeto* und der zahlreichen Verben (*vagar*, *vanno*, *fugge*, *van*, *si strugge*), die Bewegung ausdrücken, verstärkt wird. Die unterschiedliche Anwendung des *enjambements* innerhalb der Quartette und Terzette spielt dabei auch eine ausschlaggebende Rolle. Er bezieht sich in den Quartinen eher auf die Adjektive und Substantive (V. 3–4, 5–6, 7–8) und die

<sup>23</sup> Mario Martelli, *Ugo Foscolo. Introduzione e guida allo studio dell'opera foscoliana*, Florenz, 1980, S. 86.



übernimmt die Funktion, die Rolle des Adjektivs zu vermindern und die Syntax in den Vordergrund zu stellen. In den Terzinen jedoch bezieht sich der *enjambement* auf die Beziehung Verb-Objekt (V. 10–11 und 13–14) und verstärkt dadurch die Spannung der Handlung und die Bedeutung der Gegensätze, die das ganze Sonett prägen (z.B. die Antithese zwischen der Stille des Abends und den stürmischen Gefühlsschwankungen des Poeten).

Das Sonett beginnt mit dem einleitenden *forse*, der eigentlich die Lösung langer Gedankengänge bringen sollte. Doch der langsame Rhythmus des ersten Verses zeigt, dass diese Schlussfolgerungen, diese Überlegungen noch viele Fragen offen lassen und eine gewisse Unsicherheit ausstrahlen. Die Kontemplation der verehrten *sera* erscheint als Präludium des Todes, des *nulla eterno*, der dieses Dilemma zu lösen und den rebellischen Geist des Dichters für einen Augenblick zu stillen versucht.

Die Vergänglichkeit der Zeit findet in der Anbetung der *sera* die ersehnte Ruhe, den ewigen Frieden. In der Stille der Abenddämmerung schlagen Foscolos Gedanken den Weg der Meditation über das *nulla eterno*, über den Tod, ein. Die Sehnsucht nach dem ewigen Schlaf wird immer stärker und der Poet erhofft sich durch die Kontemplation der Nacht diesen Zustand zu erlangen. Das Sonett erinnert an Leopardis *Infinito*, in welchem das lyrische Ich durch die *pace della sera* in das vage, ewige Nichts eintaucht und im Tod seine Ruhe findet.

Die Erinnerung an die diversen Bilder des Abends (im Sommer und Winter) ist mit Foscolos Liebe und Bewunderung für die Poesie zu verbinden. Sein ganzes Herz öffnet sich nun der Dichtung und sie hilft ihm, die versteckten Winkel seiner Seele zu entdecken. Die Verehrung der *sera* findet an dieser Stelle ihren Höhepunkt. Seine Gedanken besiegen die Zeit, die Bitterkeit des *reo tempo* und seine inneren, aufgewühlten *passioni* kommen endlich zur Ruhe. In der Beschreibung des Abendbildes verschwinden Traurigkeit, Enttäuschung, Verbitterung und Feindseligkeit. Alles erlischt im Zauber der Nacht und findet den ewigen Frieden. Natur und Tod werden Eins und beleuchten die Symbolik des *infinito* als Kernpunkt der faszinierenden und bisher unbekannten foscolianischen Lyrik.

In der Romantik entsprechen den Motiven des Abends und der Nacht zahlreiche symbolische Bedeutungen, die vor allem mit dem Geheimnis der Dunkelheit, die die Natur und die ganze Welt umhüllt, zu verbinden sind.

Bei Foscolo jedoch vermittelt die Nacht nicht das Gefühl der Angst oder der Bedrohung durch das Eintreffen der Dunkelheit, sondern sie wird zum Symbol des ewigen Friedens, des tiefen Schlafes, des *nulla eterno*. Beim Einbruch der Finsternis begibt sich der Dichter auf die Suche nach der lang ersehnten Harmonie, im Einklang mit der Natur.

Der Abend antizipiert das Eintreffen der Nacht, das Ende des Tages und die Nähe zum Tod. Diese Gedanken betonen die unendliche Distanz, die das lyrische Ich beim Anblick der *sera* zur Gegenwart nimmt und sich vom Elend und Unglück des Lebens zu trennen versucht. Der rebellische Geist des Dichters kommt im

Schutz der Dunkelheit und im Einklang mit der Natur endlich zu Ruhe und vergisst für einen Augenblick die Leidenschaften, die sein Herz quälen.

Die Motive des Abends und des Todes sind uns bereits aus dem *Ortis* bekannt. Durch sie versuchte sich der Dichter von seinem unglücklichen Leben zu befreien und den lang ersehnten Frieden zu finden. In der *Lettera* vom 25. Mai 1798 schreibt Foscolo in seinem Briefroman:

*M'affaccio al balcone ora che la divina luce del Sole si va spegnendo, e le tenebre rapiscono all' universo que' raggi languidi che rosseggiano su l' orizzonte, e nell' opacità del mondo malinconico e taciturno contemplo l' immagine della Distruzione divoratrice di quanto esiste.*<sup>24</sup>

Ein noch deutlicherer Vergleich des Abends mit dem Tod erscheint in der *Lettera* vom 14. März 1802, in welcher der Autor folgendes notiert:

*O Morte! [...] Tu pure sei necessario elemento della Natura – per me oggimai tutto l' orror tuo si diletua, e mi rassembri simile al sonno della sera, quiete dell' opre.*<sup>25</sup>

Auch die unterschiedlichen Bilder des Abends (z.B. *la sera estiva*) betonen die Verbindung mit dem *Ortis* und zeigen die Entwicklung dieses Motivs innerhalb von Foscolos Werk: *né più allora le nubi corteggeranno i tuoi raggi cadenti.*<sup>26</sup>

Die Verbreitung des Abendmotivs und dessen Bezug zum *Ortis* wird von Natalino Sapegno sehr deutlich hervorgehoben:

*Un tema ch'era già nell' Ortis – la notte immagine della morte, della „fatal quiete“, del „nulla eterno“ – dà l'avvio a un breve poema di meditazione altissima e serena, che segna uno dei più eccelsi verici nella storia della nostra lirica: dal fondo di pensieri desolati e funerei si crea, come per miracolo, un'impressione di consuetudine soave e di infinita pace, e in quella pace si addormenta la furia e la tempesta delle passioni.*<sup>27</sup>

Wenn man dieses Sonett ausgehend vom letzten Vers (*quello spirito guerrire ch'entro mi rugge*) zu interpretieren versucht, so könnte man meinen, dass Foscolo in diesem Gedicht die angespannten, aufgewühlten Passionen aus dem *Ortis* hier zur Ruhe bringt. Durch den Abend, der hier als *imago mortis* verstanden wird, scheinen die Ängste (*le cure*) des lyrischen Ich durch ein zeitweiliges Annullieren des Bewusstseins zu verschwinden. Die *sera*, das *nulla eterno* symbolisieren den Tod, die Stille, den Frieden, den sich das lyrische Ich erwünscht. Die Flucht vor dem *reo tempo*, der Kampf gegen die Zeit und die Sehnsucht nach dem ewigen

<sup>24</sup> Ugo Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, Garzanti, XXII edizione, 2002, S. 87.

<sup>25</sup> a. a. O., S. 175.

<sup>26</sup> a. a. O., *Lettera XXII*.

<sup>27</sup> Natalino Sapegno, *Disegno storico della letteratura italiana*, Florenz, 1954, S. 535.

Nichts dominieren die Thematik dieses Sonetts, das uns unwillkürlich an Leopardis *Canti* erinnert.

Die romantischen Motive, die Foscolo in diesem Gedicht vereint und die teilweise dem *Ortis* entspringen, finden sich hier in der geschlossenen, strengen Architektur des Sonetts wieder. Die Sehnsucht des Dichters nach Harmonie, sein Wunsch, in dem Gefühlschaos Ordnung zu verschaffen und sein Streben nach Unendlichkeit versuchen, im rigorosen Aufbau des Sonetts Halt zu finden. Doch trotz der klassischen Form entspringt dem Gedicht eine gewisse Spannung, eine Explosion ungestillter Sehnsüchte, die auf die romantische Weltanschauung zurückgreifen. Diese Merkmale sprechen für die neoklassizistische Tendenz, die sich in Foscolos Werk widerspiegelt und uns die Entscheidung erschweren, ob Foscolo als Klassiker oder Romantiker einzustufen sei.

In *Alla sera* vereint Foscolo zahlreiche klassische und romantische Elemente zu einem eindrucksvollen Geflecht. Die Motive der *sera*, der *tenebre* und des *spirito guerrir* erinnern an die Romantik, wobei die *zeffiri*, das *vagar*, und *le cure* mit der klassischen Tradition, im Sinne Petrarcas, assoziiert werden. Durch die Verbindung klassischer und romantischer Elemente zeigt Foscolo, dass sich in seiner Lyrik diese beiden Strömungen nicht widersetzen, sondern ergänzen und aus einer neuen Perspektive beleuchtet werden.

Foscolo hat es leider nicht geschafft, ein harmonisches Verhältnis zwischen der *ragione* und den *passioni* zu finden und seinen rebellischen Geist zu stillen. Diese verzweifelte Suche, diesen ständigen Kampf beschreibt er in vielen seiner Sonette: *Cauta in me parla la ragion,/ ma il core, ricco di vizi e di virtù, delira.*

Dieser innere Konflikt ist auch mit den zwei Epochen (das aufklärerische Settecento und das romantische Ottocento) zu verbinden, die Foscolos Werk beeinflusst haben. Foscolo versucht in seinen Versen beide Weltanschauungen zu vereinen, doch sein *spirito guerrir* findet dabei nur im Einklang mit dem *nulla eterno* seine ewige Ruhe.

## Schlussbemerkungen

Durch die Sonette und durch die Oden gelingt es Foscolo, Gefühl und Poesie zu vereinen und dadurch zur lang ersehnten Harmonie zu gelangen, die noch einige Jahre zuvor, als sich sein Herz verzweifelt nach Liebe und Frieden sehnte, unerreichbar schien.

Foscolo, der einsame, zurückgezogene Dichter, der die Vernunft verehrt, sich aber immer nach seinen *sentimenti* und *passioni* leiten lässt, erhofft sich durch den Tod den Traum von *gloria* und die Sehnsucht nach dem ewigen Friedens zu stillen. Wie man seinem literarischen Selbstporträt entnehmen kann, skizzieren die physischen und spirituellen Charakterzüge das Porträt des Autors als Gegenbild der Welt. Das Schicksal des Dichters ist jenes des ewigen Einzelgängers, des Außenseiters, der in einem ständigen Konflikt mit sich selbst und mit der Gesellschaft lebt. Diese

Gegenüberstellung zwischen Ich und Außenwelt und die Auseinandersetzung mit den eigenen Gefühlen, Wünschen, Fehlern und Träumen eröffnen Foscolo den Weg zur Selbsterfahrung und zur Maturität. Wie man feststellen konnte, wird Foscolos Entwicklung als Schriftsteller, Dichter und Mensch innerhalb der *Sonetti* öfters betont, so dass man anhand dieser Gedichte seinen Weg vom unerfahrenen Jugendlichen zum reifen Dichter nachvollziehen kann.

*Alla sera* vereint die wichtigsten Themen der foscolianischen Werke und beleuchtet sie aus einer neuen, bisher unbekannten Perspektive. Der Abend und das Eintreffen der Dunkelheit vermitteln nicht ein Gefühl der Bedrohung, sondern symbolisieren den ewigen Frieden, die Sehnsucht nach dem *nulla eterno*. Beim Einbruch der Finsternis begibt sich der Dichter auf die Suche nach der lang ersehnten Harmonie im Einklang mit der Natur, wobei sich das lyrische Ich beim Anblick der *sera* vom Elend und Unglück des Lebens zu trennen versucht. Der rebellische *spirito guerrir* des Dichters findet im Schutz der Dunkelheit und im Einklang mit der Natur endlich seine Ruhe und löst sich für einen Augenblick von den Leidenschaften, die sein Herz quälen, los.

Die zahlreichen romantischen Motive, die Foscolo in *Alla sera* einfügt und die teilweise aus dem *Ortis* übernommen wurden, erscheinen diesmal in der geschlossenen, strengen Form des Sonetts. Die Sehnsucht des Dichters nach Ruhe und Zufriedenheit versteckt versucht im rigorosen Aufbau des Sonetts ihren Halt zu finden. Die Verwendung romantischer Elemente innerhalb einer klassischen Gedichtform erzeugt einen besonderen Effekt, durch den eine gewisse Spannung, eine Explosion von Gefühlen, von ungestillten Sehnsüchten ausgelöst wird. Diese Besonderheiten stehen für die neoklassizistische Tendenz, die sich in Foscolos Werken widerspiegelt und erschweren uns die Antwort auf die Frage, ob Foscolo als Klassiker oder Romantiker einzustufen sei.

Die Auseinandersetzung mit dieser höchst anspruchsvollen Gattung bietet Foscolo die Möglichkeit die bekanntesten Motive seiner Werke im Versmaß des Sonetts einzufügen und dadurch zu beweisen, dass er nicht nur ein berühmter Roman-Autor und Dramatiker, sondern auch ein großer Poet ist.

Mit den *Sonetti* endet 1802 ein großes Kapitel in Foscolos schriftstellerischer Laufbahn, doch es beginnt gleichzeitig auch ein neues: jenes, das ihn zur Dichtung der *Sepolcri* (1806) führt. Die Reife und Ernsthaftigkeit der Sonette zeigt, dass der Maturitätsprozess des Dichters vollendet ist. Foscolo steht nun vor einer neuen Herausforderung: die Verfassung der *Sepolcri*, als glorreicher Ausklang seiner dichterischen Tätigkeit. Ein wichtiger Abschnitt seines Lebens geht zu Ende, ein neuer öffnet sich vor ihm. Das Leben geht weiter, der Kampf zwischen *ragione* und *cuore* wird fortgesetzt und die aufgewühlten *passioni*, die dem Dichter keine Ruhe geben, finden ihre Errettung in und durch die *Poesie* – denn nur sie ist unsterblich.

*Ana-Maria Dascălu is a researcher at the Institute of Literary History and Theory  
"G. Călinescu" of the Romanian Academy.  
E-mail: ana\_romitan@yahoo.de*

## THE TRAVELER'S EYE

### ANATOLE DEMIDOFF AND HIS 1837 TRAVEL THROUGH WALLACHIA

RALUCA PERTA

*Abstract:* The article is focused on a European personality of the first half of the nineteenth century, Anatol Demidoff, who initiated a multi-disciplinary expedition from Paris to Southern Russia, crossing more than half Europe and coming down through the Romanian Principalities, Wallachia and Moldavia. This article concentrates upon the traveler's perception of the Romanian realities of 1837: villages, cities, people's mentalities, landscapes, politics, entertainment and culture. The interest lies in what attracts the eye of the traveler, in the visual and cultural meaning of this perception.

*Key words:* multi-disciplinary expedition in the nineteenth century Europe, Anatol Demidoff, the image of Wallachia, Romanian postal services, Bucharest at 1837

Count Anatole Demidoff, Prince of San Donato, was an extremely interesting character of the nineteenth-century Russia and Europe. Descendant of a very rich Russian family of industrialists, who built, at the beginning of the eighteenth century, an iron empire in the Urals, he was the son of the Russian ambassador in Paris. He lived his childhood in Paris, later in Florence, when his father became ambassador in Tuscany. His mother, baroness Elisabeth Stroganoff, the daughter of another extremely wealthy industrialist, married Anatol's father at 16 years old. She lived part of her life separated from her husband, in Paris, where she died. She was known in Paris as "la princesse russe". It was said she left a huge fortune at her death at the disposal of the person who would stay near her body, day and night, for a whole year, in her magnificent tomb in Père-Lachaise. The story is related in "Le Temps", 2 November 1896, on the "Promenades et visites" page, by "le conservateur" of the famous cemetery, who added that he was still receiving letters from persons interested in this Romantic, funeral opportunity<sup>1</sup>. The legend of Demidoff's mother was still alive 70 years after her death<sup>2</sup>! Apart this kind of eccentric character,

<sup>1</sup> <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2350328/f2.image>, accessed 02.09.2013

<sup>2</sup> The "Russian Princess" died in 1818.

prince Anatol inherited from his mother a passion for Napoleon Bonaparte. This passion made him marry Princess Mathilde Bonaparte (a marriage that failed embarrassingly) and erect a museum in memory of Napoleon, on the isle of Elba. Anatol had a few mistresses, among whom Maria Kalergis<sup>3</sup>, one of the international beauties of the time and Fanny de la Rochefoucauld, daughter of Francois, the 13<sup>th</sup> duke de la Rochefoucauld, with whom he had an illegitimate son.

Let apart these peculiar biographical background, we should notice the interest of the young Demidoff in the liberal ideas of his epoch, and also in the latest developments in science and arts. He was a *mecena* for important Romantic artists like painter Eugene Delacroix or the engraver Auguste Raffet, who became his close friend and accompanied him in the travel to Southern Russia. Anatol wrote in the Parisian "Journal des Debats" about Russia, apparently to enlighten the French opinion of the realities in the Russian Empire, but The Tsar didn't like so much the articles, for they described the primitive life of Russian peasantry. Anatol Demidoff was created Prince by the Great Duke of Tuscany for his civic merits and his philanthropic and charity activities in and around Florence, on the occasion of his marriage to Princess Mathilde Bonaparte, but this title wasn't recognized in Russia.

It is notable that Anatol Demidoff (born in 1813) was only 24 in 1837, when he initiated and organized a scientific expedition from Paris to Southern Russia. The target of the expedition was clear: to prospect the mining possibilities in the new territories acquired by Russia in the South, mostly in Crimea. But there were still other secondary interests, which made of this expedition a more complex and multi-disciplinary example of research in the first half of the nineteenth century. There were about 20 scholars, artists and industrialists<sup>4</sup>, organized in three groups, among whom we should mention: the economist and sociologist Frédéric Le Play, royal engineer at Mines de France, Jules Janin, writer and journalist at "Le Journal des Debats", the artist Auguste Raffet, Léveillé, a botanist and a doctor. There were another two mining engineers (who made topographical and chemical studies of the soil), a geologist, a paleontologist etc. The result of the studies undergone by this multi-specialized team were to be published on their return to Paris, accompanied by lithographies, after the drawings taken by Raffet at the sites they visited. And indeed, the result was soon to be seen, a scientific work in a few volumes, with anthropological, mineralogical, botanical, geological and statistical data.

In 1838 Demidoff published in Paris a first version of his own account of the travel, *Esquisses d'un voyage dans la Russie meridionale*. It was composed of four letters, written during the voyage, at first hand, and sent to "Journal des Debats" as the voyage was proceeding. The letters had been published in this journal, first

<sup>3</sup> Wagner dedicated "Tristan and Isolde" to her. Heine wrote a poem, "The White Elephant" especially for her, telling an allegorical story about an incredibly beautiful woman from Paris, loved by a melancholic royal elephant from India. The text of the poem, with ironical hints in the end, may refer to the love affair between Maria Kalergis and the rich Anatol Demidoff.

<sup>4</sup> In the French edition of the 1838 *Esquisses d'un voyage dans la Russie Meridionale*, in the *Avant-Propos*, Demidoff wrote: "plusieurs personnes adonnées a l'industrie, aux sciences et aux arts".

letter dated August 10, Odessa, probably to keep the French public vividly interested in the course of the expedition and in its future outcome. The four letters published together in a 102 pages volume, in the spring of 1838, were intended as a “prologue” to the “important” work that had to come, wrote Demidoff in the *Avant-Propos*. In 1840, at Ernest Bourdin Editeur, appeared the first volume, signed by Demidoff, probably revised by some of his “scholar” collaborators, with the title *Voyage dans la Russie Méridionale et la Crimée par la Hongrie, la Valachie et la Moldavie, exécuté en 1837*. In 1842, it was published the second volume, dedicated to medical and botanical studies, but written also as a first person narrative, by the doctor of the expedition, J.-H. Léveillé. Up to 1855 there were another two volumes, the third (1853) dedicated to “*observations sur la faune pontique*” (notes on the fauna) and the fourth, to mining research, entitled *Recherches sur l'état actuel et sur l'avenir de l'industrie minérale dans cette contrée*. Each volume contains drawings, maps etc., but there is also a separate *Album* dedicated to natural sciences, with colored plates drawn by Raffet, representing animals, fossils, plants etc.

This article will focus on the perspective of the Western (still Russian) traveler who comes back to his native country from Paris, crossing more than half Europe to reach a “new” territory, but also crossing a few other unknown territories. My interest will limit only to a part of his travel, through the Romanian Principalities and mostly to Wallachia, his favorite. Demidoff dedicates to the travel through these countries around 150 pages, with a clear accent to Wallachia. There are also a few drawings by Raffet and a transcription of a popular Romanian dance (“Hora Roumanieska”) included in these pages. I am interested in the traveler’s eye: what he sees and how is he interpreting this material.

It is interesting to note, before commenting on the text itself, how later Romanian scholars interpreted Demidoff’s notes. The nationalist historian Nicolae Iorga, at the beginning of the nineteenth century, published a kind of summary of Demidoff’s travel in his book *The history of the Romanians through travelers*<sup>5</sup>. He insisted upon the importance of Demidoff’s text for the international image of the Romanian Principalities. Iorga perceives a kind of sympathy in Demidoff’s account for the Romanian folklore and traditions, for the ancient Roman history and language of this people. His sympathy and pity for this Roman nation’s destiny could have influenced the French opinion and shaped a favorable media for the reception of the 1848 Romanian ideal of independence.

Earlier, in 1840, the same year when Demidoff’s *Travel* was published in Paris, Romanian nationalist writer and politician Mihail Kogălniceanu published in his literary review “*Dacia literară*” (“Literary Dacia”) two long fragments from Demidoff’s account, convinced that the author “speaks about us in a manner that

<sup>5</sup> N. Iorga, *Istoria românilor prin călători*, edited by Adrian Angheliescu, Bucharest, 1981, p. 528–532.

honour us”<sup>6</sup>. According to Ion Hangiu<sup>7</sup>, “Dacia literară” seems to have been banned by Prince Mihail Sturdza due to a Romanian proverb (“The fish stinks from the head downwards”) cited by Demidoff in his account related to Moldavia and taken by the prince as a personal allusion to his administration. Kogalniceanu published the fragments under the title *D. A. Demidoff in Banat, Valahia and Moldavia*, with an introduction where he praised the author’s merits and insisted upon the positive image of the Romanian Principalities, but he also polemically commented upon his errors. Kogalniceanu, as editor of Demidoff, tries to correct these errors, intervening in the text itself and adding footnotes.

Things are a little bit more complicated, I would say ambivalent, the image of the Romanian Principalities is by no means enthusiastic, but, on the whole, it may have had a strong encouraging effect, touching the heart of the “enlightened” and revolutionary Europeans of the 1840’s and 1850’s. We should mention that Demidoff’s *Travel* surely had an important influence on a large media, shaping political, social and cultural ideas. If I said before it was a multi-disciplinary complex research, I will add now that Demidoff’s account was also a nineteenth-century bestseller, published in successive French editions and translated into other European languages: Italian (1841, Turin), English (1853, London), Spanish (1853, Barcelona), Russian (1853, Moscow) and German (1854, Breslau).

Travelling from Vienna to Giurgiu with the Danube Steam Navigation Company (they change three steaming boats on this road) Demidoff and his company finally arrived at the Wallachian border, where they noticed only a “few sorry-looking huts” on the Romanian side, an “assemblage of hovels” which forms a poor village, Skela. When they are permitted to set foot on the shore, they take advantage to visit Cerneti, a village situated at “a league distance inland”. Words like “naked” and “desolate” describe the first impression. Huts made of mud and brushwood, only a narrow street, dirty, disgusting shops, a “thoroughly oriental character”, with oriental faces and manners: an “idle” population, “men smoking their pipes before their doors”, women with a “languid physiognomy”, “seated carelessly on the ground, with one leg bent under them and the other raised so as to touch the chin with the knee”, in a “strange”, but “graceful” attitude. But the most interesting element is the “Wallachian dance”, “replete with character and originality”, a “masculine and severe” dance, with Bohemian musicians, known in Wallachia by the name of Tsigans. Demidoff is shocked by the inhuman treatment of these beautiful human species by the local Romanian inhabitants: “One of these men presented so admirably a type of beauty that it was not without a feeling of pity that we saw the serjeant, who showed himself so skilful in the dance, inflict repeated blows with his staff on his noble and interesting face, too beautiful to belong to a degraded soul, but which, nevertheless, expressed no other sentiment than that of brutish submission.”<sup>8</sup>

<sup>6</sup> Apud Maria Platon, *Dacia literară. Destinul unei reviste, viața unei epoci*, Iași, 1974, p. 75–77.

<sup>7</sup> Apud Ion Hangiu, *Dictionarul presei romanesti*, Bucharest, 1996, p. 141.

<sup>8</sup> Anatole de Demidoff, *Travels in the Crimea, through Hungary, Wallachia and Moldavia, during the year 1837*, illustrated by Raffet, vol. I–II, London, 1853, p. 59. I have used the electronic



The admiration for the physical beauty of the Tsigans, for their extraordinary talent in music, is one of the leitmotifs of Demidoff's account in the Romanian Principalities. It seems nevertheless that he does not agree with the brutal and in fact oriental treatment of the Tsigans, still practiced in Wallachia and Moldavia. For the Frenchmen, Tsigans are beautiful and fascinating, especially the women, with their fragile constitution and exotic appearance. Still, Demidoff can not hide the "rapacity" of the Tsigian beggars who rapidly stole a few articles of no great value, at the confused moment of his caravan's arrival in Bucharest.

From the "dismantled walls of Giourjévo" to Bucharest the Frenchmen had to use the local postal services. Of course, the administration has oriental habits and they obtain the disposal of the post horses possessed in Giurgiu after "three hours spent in journeys backwards and forwards, and urgent solicitations". Demidoff describes the type of horses, the "mode of harnessing", the postillions and their manner of conducting the carriages. There are a few curious pages about the Romanian postal services: "These horses are small and slight, and without breeding. They bear a great resemblance to what in France are vulgarly called *porteurs de cerises*, but they are remarkably spirited, full of energy, and fly like the wind. The mode of harnessing them is extremely simple — two slender ropes serve as traces, and are united across the chest by a leather strap ; another rope of smaller size is twisted round the head, in the fashion of a halter ; no bit is used, and the feet are unshod, so that the animal is thus entirely at liberty. If these horses become fatigued in the interval from one stage to another, the postillions dismount, and begin to rub their eyes, and pull their ears, believing that this refreshes them. Twelve of these coursers were harnessed, two by two, to each of our carriages. Animated by the long, shrill cry of the postillion, a species of half-naked savages, they suddenly started off, carrying us across plains, intersected by ravines, brooks, and bottomless bogs, and brought us by evening to Bukharest."<sup>9</sup>

It is shocking to look at the drawing Raffet made of one of these "half-naked savages", as Demidoff named them, to notice the fact that the postillions were not half-naked, nor savage at all. Properly dressed, they looked like any other proper European postillon. Probably Demidoff, the writer, fancied a kind of Romantic "savage" type (the horses, the carriage and the postillon), which the more objective eye of Raffet (the artist) described as it really was. We should acknowledge the fact that the writer is interested in the curios, peculiar or original aspects, but he also endows reality with some extra flavors. He gives many objective information, including statistics, but many times he focuses on the contrasts of the Romanian

edition available at the Library of the University of Washington. All citation is from this edition. I will refer to it as The Washington edition.

<sup>9</sup> The Washington edition, p. 60.

reality. Thus, he infuses his account with a sort of dual emotion, of benevolence and malice, admiration and pity.

For example, in the fragment in which he describes the journey from Giurgiu to Bucharest, he said they crossed an immense, desolate plain, on dangerous, "wretched", black muddy road, where "travellers are as rare as the villages themselves, if it may be allowed so to call a miserable assemblage of huts, built of clay, and covering a sort of kennel, in which an entire family is found burrowing."<sup>10</sup> Still, "these miserable hamlets were enlivened by sounds of mirth". It was St. Peter's day, on 29<sup>th</sup> of June, and people were listening to the music of the Tsigans, dancing and drinking wine, the old women singing old Roman songs: "the celebration of the festival had awakened all the fiddles of the Tsigans; the sourish-sweet liquor, which the Wallachian peasant is accustomed to call wine, had cheered up the hearts of all these robust villagers and dark maidens for the dance; and given fresh vigour to the nasal voices of the old women, to chant out their traditional songs, which perhaps Dacian or Roman ears had heard in the days of Decebalus and Trajan."<sup>11</sup>

The French travelers who remained in Giurgiu for the next night, because the horses and carriages at Giurgiu's postal station were not sufficient for all travelers, took part to St. Peter's festival. The account of what they saw and heard on this occasion, more detailed, maybe written by another hand, anyway, from a different perspective, is included in the main story of Demidoff at a later moment, when this party reached Bucharest, a day after Demidoff and his company had already arrived. This "digression", as Demidoff himself calls it, describes "hora", the Romanian traditional dance, with "dancers, who form themselves into a large ring, and commence turning, now to the right, now to the left, in a slow, marked measure, which ever and anon becomes more animated. In this dance the men and women hold each other by the hand, the Tsigian minstrels standing in the middle, and apparently taking a great deal of trouble, and exerting themselves violently, to execute their unending tunes. (...) this interminable ball is kept up through a great portion of the night, the Wallachians appearing passionately fond of it. Whatever may be their enthusiasm, however, for this kind of exercise, they practise it with a dignity and decency of deportment truly remarkable. Even the Tsigian girls join in it with a modest and reserved demeanor. It was not unfrequent to see fifty or sixty dancers, dressed in a variety of picturesque costumes, linked together in one circle ; and an infinity of these circles were to be found throughout the extent of the plain, turning backwards and forwards round the screeching orchestras of the Bohemians. We took much pleasure in contemplating these simple diversions, which seem impressed with something of an antique severity."<sup>12</sup>

It is a minute description of a Romanian hora performed in the first half of the 19<sup>th</sup> century, with interminable rings of dancers, even 50 or 60 in one ring,

<sup>10</sup> Idem, p. 61.

<sup>11</sup> Idem, p. 61.

<sup>12</sup> Idem, p. 67.

moving unceasingly, to the right, then to the left, in a slow measure. Romanians seems passionate about this dance, but they practice it with dignity, decency, with something of an “antique severity”. It is an allusion to the old Roman roots of this people, to its antiquity, which may be still perceived in the popular songs, dances and also in the physiognomy of the people. This “antique” character, together with the picturesque element is what attracts the eye of the European’s traveler.

However his taste for the Roman traditions, Demidoff can not refrain to appreciate at its best the oriental privileges of the Wallachian capital, especially the Turkish baths and the café-houses: “We should advise the weary traveller who comes into Bukharest to let his first visit be to the capital Turkish baths, of which we were now about to test the quality. These establishments, which are situated in the quarter of the town watered by the Dombovitz, unite all the salutary effects of vapour and shampooing, with every refinement by which the Eastern people have learnt to administer to the physical wants of existence.”<sup>13</sup>

What about the Wallachian elite? There is a relevant fragment about the most peculiar fashion in Bucharest: the promenade, in a “string of carriages”, on a “great dusty street, full of ruts”, along a “flat, marshy country”. Nevertheless, every evening, the “elite” will be found here, in a “long and close” string of carriages. In the same coach the traveler’s eye may meet with the “elegance and coquetry of the Viennese”, the black Wallachian coat and the Greek dome-shaped cap imported from the Greek. The picturesque view is completed by the mixture of Russian, Turkish and Albanian costumes worn by the coachmen. An “extraordinary spectacle” that renders the “daily changing of manners” and of costumes, in fact the futile and absurd efforts of an elite not yet decided between European and Eastern fashion: “we proceeded to pass in review the fashionable world of this capital, which was taking the air at its accustomed place, and in its ordinary every-day equipages; for in this city everyone keeps his own carriage. This much frequented promenade is little worthy the popularity it enjoys, for it is nothing more than a great dusty street, full of ruts. When you have reached the extremity of the street and of the city, you are not the less exposed to a good shaking on an ill-kept road, where an avenue of trees of three years’ growth give hopes of a cool shade for the Wallachians of the next century, but leave the promenaders of the present day a prey to the slant rays of the sun. A flat, marshy country is the sole prospect which greets the eye around this walk. Nevertheless, the string of carriages along the road is long and close, and here, every evening, are punctually to be found the elite of this motley people, which is daily changing its manners no less than its costume. In the same coach in which you see women doing their best to imitate, in their dress and manners, the elegance and coquetry of the Viennese, you may also observe the black coat which

<sup>13</sup> Idem, p. 63.

represents young Wallachia facing the noble and venerable countenance of some white-bearded Boyard with the monumental dome-shaped cap imported by the Greeks of Phanar. On the box of these carriages, sits gravely at one time a coachman in the Russian costume, muffled up in his long kaftan ; at another, a Turk with a large turban, or an Arnout with floating white skirts. This rapid procession, in short, whirling through the dust, the plumes, the turbans and veils, passing and crossing each other about you, form quite an extraordinary spectacle, which, by its novelty, fixes the attention.”<sup>14</sup>

That’s why a foreigner who respects himself has to obey to this local habit and, even he does not need an equipage, he has to make use of it. For the sake of the fashion, every “person of any rank in society” should not be “seen on foot in the streets”: “The first care in Bukharest is to secure an equipage: the great extent of the town renders this precaution necessary; and what renders it still more imperious, fashion requires it; for no person of any rank in society can be seen on foot in the streets. This custom, and that of the cloak, which is worn on all occasions, as a protection against the dust, are anything but convenient to a stranger, anxious to see and observe everything.”<sup>15</sup>

Another “striking” feature of Bucharest is “the variety of costumes and countenances - a fresh type occurring every moment, amidst this large population”. The eye of the traveler embraces this mixture of colors and forms, and also the continuous movement. If the carriages of the elite were perceived in a “rapid procession”, “whirling through the dust”, common people can be seen moving in the town “in a much more brisk and busy way than would be expected in the lower orders, who have retained their oriental character.” And what adds a “peculiar animation to this place” is the “immense number of Jews who inhabit it”, wandering here and there in search of commissions to make a profit of.

The traveler’s eye is interested in a variety of aspects: fashion, peoples, politics, entertainment, science, education, public services. Demidoff speaks with great admiration of the Wallachian “Hospodar”, Prince Alexander Ghika, a perfect European prince, also of his close entourage, with emphasis on the polite manners, impeccable French language and hospitality of the Romanian elite. The Frenchmen visit various sites: the museum of Bucharest, the public library and college, the military hospital, the civilian Pantelimon hospital, the General Assembly - in a hall connected to the Metropolitan church (“not an important monument”!). Demidoff is invited by the Prince at his residence, at “Scouffa”, near Bucharest, “on the banks of Dombovitz”.<sup>16</sup> The Frenchmen are also invited by Mr. Filipescu (descendant of an old, powerful family) to a his vast and splendid drawing-rooms, “where an elegant ball had assembled all the élite of the dancing folk of Bukharest”. This opportunity makes Demidoff utter the most unpredictable words about the Romanian high

<sup>14</sup> Idem, p. 64.

<sup>15</sup> Idem, p. 70.

<sup>16</sup> Scufa was at the time a garden on the left bank of Dambovitza.

society: "I know of no city in Europe in which it is possible to find more agreeable society, or in which there is a better tone, united with the most charming gaiety."<sup>17</sup>

The image of Aga Filipescu, in his traditional Boyard dress, surrounded by young, pretty women, in modern dresses, seems to the traveler's eye the most suitable emblem for the "situation of the country". It seems to him that the Western model, with his fashions and pleasures, will invade finally upon the old structures of the country. The eulogy for civilization meets with the eulogy for modern entertainment. The young generation needs to take a breath before coming to the "serious business" of the future. (I wonder only if this future does not last too long): "This delightful ball was kept up till far in the night, and it was a pleasant sight to see the master of the house, the Aga Philipesco, in his ample Boyard dress, his fine head fringed with a long, silky- white beard, surrounded by a swarm of young and pretty women, whose gauze and ribbons, long tresses, and charming faces, were so well matched with the gentle physiognomy of the stately old man. It was a faithful emblem of the situation of their country, which has unhesitatingly adopted the pleasures and unrestricted manners of the western world. In vain would the austere boyards oppose this invasion of modern fashions and frivolities; the present generation must have their spacious drawing-rooms, in which the waltz and the mazourka may freely develop their whirling mazes; they must have costumes which will not fetter the graceful movements of the mazourka, nor embarrass the dancer in threading the labyrinth of the French quadrille. And is it not in reason that this youthful race, called upon to take share in the civilisation which is invading the east, should adopt whatever seems to befit it, from all the elegancies and refinements, no less than the gloomy political ideas now settling upon their country? Soon enough will come the cares of public life — the anxieties of business, of industry, and speculation! Wallachia has been long enough enchained, to be allowed a short time for breath, ere it enter upon the stern career of a nation bent upon governing itself. To a nation thus awakening, it may be permitted to say, sometimes: "To-morrow we will think of serious business."<sup>18</sup>

*Raluca Perța is a researcher at the Institute of Literary History and Theory "G. Călinescu" of the Romanian Academy*  
E-mail: [ralucduna@yahoo.com](mailto:ralucduna@yahoo.com)

<sup>17</sup> The Washington edition, p. 75.

<sup>18</sup> Idem, p. 75.



# THE SPACE-CREATING POTENTIAL OF PERSPECTIVE

DANIEL PETRU IONESCU

*Abstract:* The essay pertains to the space-creating potential of perspective in painting, from the Middle Ages up to Renaissance, Futurism and Cubist paintings of the twentieth century.

*Key words:* concept, perspective, movement, space, time, temporality.

The most important direction to pursue in identifying and explaining spatial patterns in fine arts is, perhaps, the perspective direction. The concept, with a historical tradition dating back to the Renaissance period (although perspective treaties had already appeared ever since the fifteenth century), and whose starting point is a geometrical definition as “a particular system of projection in a two-dimensional plane of the three-dimensional objects”, became very popular in the painting field, making known the essential alterity of mathematic space in relation to the space of perceptual experience.<sup>1</sup> Thus, perspective will methodize the different systems of spatial representation, identifying the characteristic spaces of each period, the peculiar perceptual and geometrical schemes and the different ways of organizing the imaginary, and offering, in essence, a significant synthesis of the creative man’s relationship with the real world and his own work.

For example, the Middle Ages space is an epic and compartmentalised space, of the way and its obstacles (*Chansons de Geste* and their illustrative miniatures). The Renaissance space is the one that will give rise to the idea of perspective and will theoretically underlie it following the optical rules whose purpose was reproducing the space-scene according Alberti’s cube or the space decor, the depth, after Leonardo Da Vinci’s vanishing lines theory.

**Perspective, both spatial and temporal, served to underline the distancing in time and space of the characters composing the scene.** In this respect, temporal perspective can be chronological, or continuous, based on a narration according to the events’ ongoing, and discontinuous, based on a temporal alternation of events, on dislocations – evocation, replay, and remembrance.

The 2011 Venice Biennial celebrated “the modernity of Jacoppo Tintoretto by means of several selected artworks that include a series of *in situ* decorations,

<sup>1</sup> See Jean Yves Tadié, *Proust et le roman*, Paris, 1971, p. 75.

located in the churches, palaces and museums that belong to Venetian architecture. His most ambitious project was to decorate the religious confraternity room of the Scuola Grande di San Rocco, which he transformed into his reply to the Sistine Chapel, an expression accomplished by the vision of a man in his ardent and courageous descriptions of biblical scenes".<sup>2</sup> According to Victor I. Stoichiță, "the modernism, the subversive trait of Tintoretto begins with his shocking and dramatic spatial effects. The Italian Renaissance developed perspective as a means of creating a realistic illusion of the three-dimensional space".<sup>3</sup> Tintoretto supported this explosive idea by breaking the vanishing point and using the pronouncedly long wide perspective.

Light is the "elixir of Venetian painting; Venetian artists – true poets of light – created with their paintings the delicate atmosphere of warm sun, suggested the premonition of storm or the divine light from heaven".<sup>4</sup> Nevertheless, we can compare Tintoretto's work *The Stealing of the Dead Body of St. Mark* with the painting in the Frari church in Venice *The Assumption* of the elder Titian. Even in a visionarily religious work, Titian uses light to give realism to his painting.



Jacopo Robusti-Tintoretto, *The Last Supper*, San Giorgio Maggiore, Venice, 1592–1594

<sup>2</sup> <http://www.labiennale.org/en/Home.html>, accessed on 12.01.2012.

<sup>3</sup> Victor I. Stoichiță, *Visionary Experience in the Golden Age of Spanish Art*, London, 1995, p. 49.

<sup>4</sup> Cf. Bert W. Meijer, *Flemish and Dutch Artists in Venetian Workshops: The Case of Jacopo Tintoretto*, in: *Renaissance Venice and the North. Cross Currents in the Time of Bellini, Dürer, and Titian*, edited by Bernard Aikema and Beverly Louise Brown, Milan, 1999, p. 162.



By contrast, Tintoretto creates a dark and unreal atmosphere. His light leads inwards, towards a realm of spiritual meditation. Tintoretto was a truly pious man in the Counter-Reformation era, when Italy abounded with new religious energies. His art is a rejection of the sensual fullness of Titian. Paradoxically, now, this reactionary art looks modern, because it really breaks from the Renaissance rules. Similarly, El Greco, Tintoretto's contemporary, whose art is, as well, an impetuous mixture of piety and stylistic defiance, was an inspiration source to Pablo Picasso in his revolutionary painting one century ago. Although El Greco is the quintessential visionary painter of the Counter-Reformation, he is also a modern artist in his vision, in a way that even Velázquez is not, because he was willing to treat bright and irrational space on canvas according to the internal logic of the painting.

El Greco, whose real name was Domenico Theotokopoulos, used a visual language that ignored the classical balance and the proportion, the rational space and the harmonious colors – all this for just one purpose, namely, to express his devotion to God.

The rigorous geometry in “Pieter Bruegel’s paintings, the horizontal or vertical spatial sequentiality, the space extension by means of the *trompe l’oeil* technique, are some of the ways of figuring space that will provide a compositional scheme of the imagined world for the next nearly four centuries”.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> The actor Mircea Diaconu explained, on his blog (Mircea Diaconu's Blog), the way a painting, in this case *The Calvary* by Pieter Bruegel the Elder, has been filmed by the director Lech Majewski in *The Mill and the Cross* (2011): “The movie is a ‘film adaptation’ of Bruegel’s creation in an entirely original manner. In the film history several other movies have been made after paintings, but they were developing a narration specific to the temporal modality of kinetic dynamics, by passing the signification from a static and refractory to temporality form of art such as painting to a narrative form of art expressed through kinetic images. With this film, the director Lech Majewski, who is also a painter, succeeded to ‘contaminate’ film art with elements belonging to the modality of expression of painting. The influence of painting has enriched the movie with a new way of perceiving the perspective and the whole reality of the action. The pictorial expressiveness of the landscapes was obtained by amalgamating several techniques, classical animation met digital effects, to which humans and real objects were added, in order to build a space of fabulous plasticity. The pictorial particularity of the movie makes the surrounding world become a place, a topos that is qualitatively structured like Aristotle’s world, distinct from the Cusanus’ infinite world and the modern world, where the lack of the qualitative levels of reality makes the movement and narrative action become noisy and often accidental and chaotic. Throughout its history, the film has developed the action like a movement in the quantitative unlimited space. In the film directed by Majewski, the static landscapes are fitting the world in a silent and contemplative immobility. The first scene of the film shows the painting characters as being real people, sitting in a pictorial immobility, going to be enlivened through movement, as the action of the movie gradually develops. *The Calvary*, the artwork of the great Flemish painter, is structured as a miniature cosmos. In the middle there is the world axis, in this case the tor which dominates over the 500 men and women. In the mill on the top of tor there is the miller taking care of the world – that is God. In the movie, the mechanism that makes the mill work is plastically expressed by some huge spinning wheels – the wheels that make the world subsist. The scenes showing the technical mechanism of the mill are of a particularly fantastic expressiveness.

It is again the Renaissance that installs what Jean Yves Tadié calls “a moral perspective that corresponds to the representation of a world viewed from the outside, which the artist, whether a painter or a writer (or, better called, an omniscient narrator), renders through the filter of his own attitude that highlights the described universe, all the more so as the latter opens towards thematic variation, sincerely taking art down in the middle of the crowd”.<sup>6</sup> From this point forward the “structural tensions of the artwork” Gilbert Durand was talking about will appear; tensions between themes and style or the deep reign of the imaginary that can be identified in Hyeronimus Bosch’ or Francisco Goya’ painting; and it is still from this point forward that the satire, the parody start, masked by the epic or scenic unfolding imposed by a certain theme – Giovanni Boccaccio (*The Decameron*), François Rablais (*Gargantua et Pantagruel*), Hyeronimus Bosch, Pieter Bruegel. We will meet such a moral perspective, doubled by reflexivity, in the works of the contemporaries El Greco and Cervantes. The contingency with the supernatural is, with both of them, an attempt of escaping from the real world and Don Quijote, the incorrigible dreamer, moulds perfectly on the up-to-the-sky-elongated silhouettes of El Greco’s characters.

Ever since the Renaissance and until the modern age, perspective becomes more and more subjective, but it is only the Impressionism that performs in painting a few remarkable changes by the space triangulation, the annulment of the scenographic component, of selective planes, and by replacing it with an edgeless space that unifies the objects and the light and “gives up on rational construction by giving back the initiative and even the exclusiveness of spatial architecture to sensation”. The Impressionism is the current that “indeed raises the question of the

The most significant images that can express a fantastic world in a movie are those that do not present fantastic objects, but real things, and present them in a way that hints toward the ineffable, toward what lies Beyond. It is the real images that hint to a Beyondness that express the sacred in the real sense of the word, because they are things that cannot be said and cannot be shown, but only indicated. Explaining the sacred through fantastic and unreal images in an obvious manner impoverishes the expressed content, bringing it too close to the world down here. The movie tries to present, by means of a somehow temperate diachrony, the religious, political and cultural media of a small part of the painting’s characters; a small escapade into historical temporality made by a series of characters and facts caught for eternity into the synchronic atemporality of the pictorial artistic phenomenon. Our imaginary moves around Bruegel the Elder’s creation, building temporality oases that breathe the life of those long gone spirits. The work metaphorically superposes the last sufferings of Christ and the religious persecution of the Spanish Catholics upon the Protestants in 1564 Flanders. The end of the movie shows the exit from the painting, after the people rearrange in still position. The camera moves from the tableau, encompassing, in a background of remoteness, the surrounding space in the art museum that shelters the work. The movie’s discourse tries to get out of the intra-pictorial world and to sense it from the outside. This detachment can be understood as an underlining of the characteristics of this world, which is closed and suspended over that world, which is closed and suspended over history”.

<sup>6</sup> Jean Yves Tadié, *Portrait de l'artiste*, Oxford University Press, 1991, p. 33.

old plastic space crash", the current that abolishes any kind of imitation of exterior space in favour of the representation of inner spaces: "I settle for looking inside my intimate ego, and not into nature", Paul Cézanne was saying.<sup>7</sup>

The last and most resonant mutation regarding perspective takes place in modern culture in relation to the crisis of the traditional function of art as mimesis (competed by the emergence of photography and cinema) and to the new conception on space introduced in science by the theory of relativity. The classical perspective – with a fixed point of view and the three-dimensional space – becomes insufficient, if not totally inadequate for the representation of a space whose essential data are speed, objectual overcrowding and relativism, as well as all these do not suit to the new type of artist, anguished, tense, escaped in an unreal or oneiric world, looking for an order that the real world refuses to reveal him.



Pablo Picasso, *Les Femmes d'Alger (O Version O)*, MOMA, New York, 1907

The key painting, which proposes a new modality of viewing in space, was considered to be *Misses of Avignon*, a creation of Pablo Picasso, which, at the time of its emergence, had shocked by the way the five nudes were presented from

<sup>7</sup> [http://thinkexist.com/quotes/paul\\_cezanne/](http://thinkexist.com/quotes/paul_cezanne/), accessed on 25.01.2012.

different perspectives – standing, profile, sitting, back, bed – in a space without communication between scenes.

In literature, pictorial pluri-perspective has a correspondent in the multiple perspective. Yet, the effects in representing space are opposite: in painting, pluri-perspective concentrates the space around the object, excluding the scenery. Another analogy relates to the expression of space depending of the dimension of an inner temporality that divides the literary discourse (Marcel Proust being the most often invoked example) and, in painting, as a novelty, the same time destroys the integrity of images and objects (as in imagining, in the same plane, a series of objects with precise functions related to certain periods of the day or that suggest successive actions). In modern paintings, temporality and movement, otherwise unspecific to painting, intervene violently, with the ambition of “catching” on the canvas the image unfolded in the temporal minisequence by the click of the photo camera (Marcel Duchamp – *Nude Descending a Staircase*, Carlo Carra – *The Red Knight*).



Marcel Duchamp, *Nude descending a staircase*, Philadelphia Museum of Art, 1912-1914

A special type of image is obtained, with the above-mentioned authors (with the antecedents of the vanguard representatives), by means of the juxtaposition of the real space and the oneiric space or the space of the delirious imaginary (having as departure point the same conscience of the novel hero), using a spatial melange

technique that is more applicable to painting and, perhaps, for this reason, more speculated in this field (Juan Miro, Paul Klee, Marc Chagall).

The visual and imagistic language is intelligible, but not completely construable by means of the conceptual language. Therefore, its means of expression are not decidedly denotative as well, and, at least at first sight, appear as being reluctant to falling into any formal or significative system. The pictorial language specificity derives from the fact that, by its purely visual way of communicating, it addresses, with priority, to sensibility. The colour splash, the line, the brushstroke, do not mean anything in their own reality, but hint to a “fundamental range of lived schemes”, challenge for reactions from an “emotional compendium” that belongs to both the author and the receptor, who will invest them, consciously or not, with a certain meaning.

*Daniel Ionescu is a teacher at the National University of Arts of Bucharest,  
Master of Arts Programme.*

E-mail: [danielionescu@gmail.com](mailto:danielionescu@gmail.com)



Christine MONGENOT et Marie-Emmanuelle PLAGNOL-DIÉVAL (dir.), *Madame de Maintenon, une femme de lettres ?*, Presses Universitaires de Rennes, collection « Interférences », 2012, 322 p., ISBN 978-2-7535-2100-1

Paru sous la direction de Christine Mongenot et Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, l'ouvrage *Madame de Maintenon. Une femme de lettres ?* réunit des articles qui, malgré le signe d'interrogation du titre, voué sans doute à éveiller la curiosité du lecteur, jettent une lumière nouvelle sur la personnalité de Françoise d'Aubigné, veuve Scarron, aux côtés de laquelle le Roi Soleil a vécu à partir de 1683, lorsqu'il l'a épousée secrètement, après s'être laissé séduit par l'intelligence, l'érudition et la sagesse de cette femme, autant que par sa candeur et son naturel. En effet, les auteurs de ces contributions nous invitent à découvrir M<sup>me</sup> de Maintenon à travers sa correspondance ou par le biais de ses écrits pédagogiques, leur intérêt visant d'abord la « femme-auteur » et la spécificité de son écriture, à commencer par les principaux sujets qui s'y font jour jusqu'au style allusif, aux actes discursifs ou à différents procédés rhétoriques qu'elle maîtrise et dont elle se sert dans la construction de la lettre, en fonction du destinataire concerné. La seconde section du volume est consacrée à l'influence directe de l'illustre écrivaine et aux réverbérations de sa pensée au-delà des frontières de la France, notamment en Europe, mais également aux États-Unis. C'est autour de ces axes que s'articulent les contributions du volume afin d'étayer une perspective qui aille au-delà des préjugés rattachés au « mythe noir » de M<sup>me</sup> de Maintenon, très enracinés pourtant dans les mentalités à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, et, à la fois, au-delà du « mythe blanc » qui l'a réhabilitée par la suite, voire idéalisée de manière tout aussi artificielle.

Sur un premier palier se situent les articles qui analysent le profil de l'épistolière, dont la vaste correspondance avec des parents, des amis, voire avec des adversaires, laisse transparaître une intellectuelle préoccupée des aspects de la morale de ses contemporains. Ce volet débute par l'étude de Marianne Charrier-Vozel sur la correspondance entre M<sup>me</sup> de Maintenon, M<sup>me</sup> de Caylus et M<sup>me</sup> de Dangeau, selon les actes de communication qui participent des genres *démonstratif* (consoler, concilier, offrir des services), *délibératif* (demander, persuader, dissuader) et *judiciaire* (reprocher, prier), actes censés appuyer la thèse que l'écrivaine s'adapte chaque fois à son destinataire et fait appel à la rhétorique afin de conseiller, persuader ou consoler. Se penchant sur les lettres échangées avec la princesse des Ursins, Philippe Hourcade pose quant à lui que, dans la correspondance maintenonienne, les enseignements doivent être tirés du rapport établi entre le texte et la réalité historique, ce qui le mène à la conclusion que la bonne méthode est de lire en

contrepoint tout l'ensemble des lettres, c'est-à-dire dans leur complémentarité, afin de mieux comprendre l'histoire complexe dont elles sont les témoignages. L'article de Yolanda Viñas del Palacio se propose, par contre, de montrer que, dans la conception de M<sup>me</sup> de Maintenon, la principale vertu de l'art épistolaire est de se rendre utile, le correspondant/le destinataire étant tout d'abord le *moi*. «Correspondre», c'est donc «se correspondre», au sens de mettre en relation le besoin, le désir ou l'aspiration à être utile avec sa propre satisfaction. La contribution de Dominique Picco continue cette direction, car, s'appuyant sur la correspondance soutenue que M<sup>me</sup> de Maintenon a entretenue avec le personnel à son service, l'auteur met en évidence l'esprit pragmatique de la marquise, son souci de bien gérer son domaine et ses biens, qui s'explique par son goût de tout régenter, de rester libre de faire sa propre volonté. L'article que propose par la suite Stéphanie Miech s'applique à répertorier les moyens rhétoriques qui prennent la forme de productions écrites et orales adressées par M<sup>me</sup> de Maintenon aux Dames maîtresses des classes, à une personne ou à une collectivité, vouées à transmettre les caractéristiques de l'éducation spirituelle et pratique donnée à Saint-Cyr. Hans Bots s'intéresse pour sa part aux liens étroits entre M<sup>me</sup> de Maintenon et Fénelon et à l'affaire du quiétisme qui constitue l'un des thèmes principaux de la correspondance de la marquise au fil des années (1690-1698). Ces lettres nous renseignent sur la spiritualité quiétiste, sur celle de Fénelon et la psychologie de M<sup>me</sup> de Maintenon, de même que sur l'histoire de la France et de l'Europe autour de 1700. La correspondance de la marquise avec le cardinal de Noailles fait l'objet de l'article d'André Blanc, selon lequel on peut y retrouver deux grands moments : la lutte contre le quiétisme et la lutte contre le jansénisme et les jésuites. La contribution de Pauline Chaduc vise uniquement les lettres que M<sup>me</sup> de Maintenon envoie aux Dames de Saint-Cyr, dans lesquelles elle prodigue conseils et avis, rappelant aux religieuses les devoirs de leur état et les guidant sur les voies de la perfection, puisque, dans sa conception, les exigences pédagogiques et la perfection spirituelle étaient étroitement liées. Comme le souligne l'auteur de l'article, dans cette partie de la correspondance, l'épistolière cherche avant tout à établir la communauté de l'institution sur des fondements solides.

Pour ce qui est du second volet, on retient d'abord la contribution de Claudette Fortuny et Claude Lauriol, qui se donnent pour tâche d'étudier les éditions des *Lettres* de M<sup>me</sup> de Maintenon au XVIII<sup>e</sup> siècle, étude complétée par une évaluation des remarques de Racine en marge de l'édition de La Beaumelle et par une analyse de la lettre que la marquise a envoyée à M<sup>me</sup> de Coulanges (1673). La conclusion des auteurs est que l'éditeur des *Lettres* n'a pas imposé une «mythologie» de la marquise, car les religieuses de Saint-Cyr en ont vivement remercié La Beaumelle, qu'elles ont qualifié, par la voix de la Supérieure, d'*historiographe* de M<sup>me</sup> de Maintenon. Dans l'article suivant, Jean-Noël Pascal démontre que, si l'on assiste à un renforcement évident de la présence de ces *Lettres*, c'est dans les ouvrages pédagogiques postérieurs à 1800 et notamment dans un *Cours de*



*littérature* inédit rédigé vraisemblablement après 1826, qui confère à cette correspondance un véritable statut de modèle. Dans le même ordre d'idées, Béatrice Bomel-Rainelli entreprend l'étude de trente-trois manuels d'histoire littéraire destinés aux lycées, publiés de 1852 à 2007, et aboutit à la conclusion qu'il y a une adéquation entre le style et la personnalité de M<sup>me</sup> de Maintenon : la clarté de l'un exprime la raison de l'autre. Effectivement, la marquise y apparaît comme une éducatrice passionnée, psychologue d'abord, ensuite austère et prudente, une épistolière modèle, une moraliste exigeante. Huguette Krief est préoccupée à son tour par un événement encyclopédique : dans le sillage voltairien est édité, en 1773, un florilège de pensées et de lettres de M<sup>me</sup> de Maintenon, intitulé *Maintenoniana*, attribué à Bosselman de Bellemont, un écrivain de Lille, qui met en lumière les aspects réels du règne de Louis XIV : un roi conquérant, des guerres de prestige, les fastes scandaleux de l'Église et les souffrances du peuple. L'article de Ileana Mihăilă est focalisé sur la réception des idées de M<sup>me</sup> de Maintenon en Roumanie, qui se fait jour à partir du XIX<sup>e</sup> siècle, tant par la présence de ses écrits dans les bibliothèques que par les articles parus dans les périodiques culturels de l'époque. À cela s'ajoute un autre aspect intéressant : la fondation d'un établissement scolaire à Bucarest, en 1862, selon le modèle de Saint-Cyr. À partir des périodiques hollandais parus depuis la fin du XVII<sup>e</sup> jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, Madeleine van Strien-Chardonneau conclut que M<sup>me</sup> de Maintenon a été considérée comme une héroïne par sa force de caractère et comme un écrivain d'élite dans la littérature d'éducation et dans la littérature épistolaire. C'est toujours en Hollande que l'influence des écrits de la marquise se fait d'abord sentir, selon Suzan van Dijk, sur quelques romancières des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, étayée par la presse périodique du XIX<sup>e</sup> siècle et par le débat autour de la personnalité de George Sand et de celle de M<sup>me</sup> de Maintenon, dont l'issue favorisa finalement la dernière. Une perspective comparative permet à Gillian Dow de mieux cerner la réception et l'influence des mémoires et des lettres maintenoniens, tout particulièrement de ses idées pédagogiques, en Grande Bretagne, où ils ont inspiré bon nombre d'écrivaines. En considérant les lectrices anglaises de M<sup>me</sup> de Maintenon, l'auteur de l'article démontre qu'il y avait un vif intérêt pour les histoires des femmes célèbres. Par ailleurs, la vie et l'activité de cette grande dame cultivée, dont le rôle fut déterminant pendant le règne de Louis XIV, grâce à la perfection de sa vertu, ont été la source d'inspiration pour le roman de Stéphanie-Félicité de Genlis : *Madame de Maintenon, pour servir de suite à l'Histoire de la Duchesse de La Vallière* (1806), qui, comme le relève Lesley H. Walker, a renouvelé l'engouement pour le Grand Siècle. Enfin, Francesco Schiariti souligne le fait que, du point de vue historiographique, la figure de M<sup>me</sup> de Maintenon a un statut complexe et, par conséquent, sa fortune littéraire, au début du XIX<sup>e</sup> siècle, est à la fois exemplaire et ambiguë, des auteurs tels Ségur, Regnault-Warin, M<sup>me</sup> de Genlis et Amélie Suard hésitant entre la réalité et la fiction. En fait, la complexité de la perception que l'on peut avoir de M<sup>me</sup> de Maintenon est accentuée par sa position historique à la

frontière entre les sphères publique et privée, et les écrits sur sa personnalité attestent l'existence d'un courant historique et romanesque, qui lui est résolument favorable.

Qu'elles valorisent l'approche thématique ou comparative ou qu'elles se subordonnent, par contre, à la dimension rhétorique de l'écriture, à la théorie des actes de langage ou à celles de la réception, les perspectives qu'offrent les études de ce volume comportent une diversité et une richesse incontestables, renforcées encore par le fait qu'elles recouvrent plusieurs époques et une aire géographique très vaste. Ce sont, selon nous, autant d'aspects qui convient le lecteur à découvrir, à l'ombre du Roi Soleil, une destinée féminine d'exception de même que les échos de sa pensée dans d'autres espaces culturels, et, plus généralement, à approfondir sa connaissance sur la société française à la fin du XVII<sup>e</sup> et au début du XVIII<sup>e</sup> siècle.

*Lumiņa Diaconu*

GUYONNE LEDUC (dir.), *Les Rôles transfrontaliers joués par les femmes dans la construction de l'Europe*, préface de Suzan van Dijk, Paris, L'Harmattan, 2012, 415 p., ISBN 147-156-16

Publié sous la direction de Guyonne Leduc, avec une préface signée par Suzan van Dijk, le volume *Les Rôles transfrontaliers joués par les femmes dans la construction de l'Europe* réunit les communications présentées au colloque organisé en 2011 à Lille (les juin), qui approfondissent une problématique très actuelle de par son ancrage dans les études du genre: les efforts que les intellectuelles européennes ont déployés, à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle, pour faire connaître des littératures et cultures étrangères, notamment les écrits et les idées d'autres femmes. Une pareille démarche se justifie, selon l'auteur de la préface, par le fait que cette activité soutenue a favorisé des changements de mentalités qui ont mené à la démocratisation de la société et à la création du projet politique et culturel qu'est l'espace européen contemporain. En effet, au XVIII<sup>e</sup> siècle et surtout au XIX<sup>e</sup> siècle, nombre de traductrices, écrivaines et artistes commencent à s'intéresser aux œuvres de leurs consoeurs étrangères pour les rendre accessibles aux lectrices de leurs pays ou pour en développer les idées, étant toutes animées par la volonté d'améliorer le statut des femmes, ce qui suppose sans doute une prise de conscience des problèmes auxquels elles se heurtaient autant que de la nécessité de construire une identité féminine commune. Certes, il y a aussi la catégorie de celles qui, voyageant ou se mariant à l'étranger, jugent utile de propager les œuvres et la pensée d'autres intellectuelles préoccupées par la condition féminine. La démonstration suit cinq axes thématiques autour desquels s'articulent des études de cas particuliers ou des approches visant des phénomènes d'ordre général, comme le mouvement

féministe. Elle est, en outre, précédée par une introduction de Bertrand Lançon, censée fournir les prémisses d'une entreprise tellement ambitieuse. Deux personnalités du V<sup>e</sup> siècle se font jour dans ces pages, les impératrices romaines Galla Placidia et Aelia Eudocia, que les historiens ont perçues, du XVII<sup>e</sup> jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle, comme les premières médiatrices « entre Romains et barbares », « entre Rome, Constantinople et Jérusalem, entre culture grecque classique et culture biblique, entre langue latine et langue grecque » (pp. 23–24).

Consacrée aux traductrices, la première partie de l'ouvrage débute par l'article de Mónica Belufer Peruga et Juan Gomis Coloma, qui porte sur les traductions effectuées en Espagne, entre 1750 et 1810, et dont la conclusion est que les écrivaines espagnoles manifestent alors une nette prédilection pour la littérature féminine à caractère pédagogique ou moral du XVIII<sup>e</sup> siècle français, représentée par la comtesse de Genlis, Marie Jeanne Riccoboni et notamment par Jeanne-Marie Leprince de Beaumont. En outre, c'est encore à des versions françaises que l'on fait appel pour traduire en espagnol des œuvres parues dans d'autres pays, comme c'est le cas pour la littérature anglaise de l'époque. Suzan van Dijk s'intéresse pour sa part aux traductions publiées en France pendant la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, car une pareille étude relève une augmentation notable du nombre de romans traduits entre 1780 et 1800, derrière lesquels se trouvaient non seulement des écrivains étrangers, mais aussi des femmes, surtout des Anglaises. La contribution d'Adeline Gargam vient compléter le panorama du Siècle des Lumières par l'activité de plusieurs intellectuelles érudites qui se sont penchées sur des textes scientifiques, domaine réservé presque exclusivement aux hommes. Parmi elles, la Française Marie Geneviève a traduit des textes à caractère médical, dont le *Traité d'ostéologie* d'Alexander Monro, publié en 1726 en anglais, qui, grâce à sa traduction en français, fut apprécié ensuite par les savants, les médecins et les artistes, en France de même qu'à l'étranger. Katja Mihurco Poniž et Tanja Badalič se proposent à leur tour d'étudier la réception des écrivaines françaises en Slovénie, au XIX<sup>e</sup> siècle, car, dans les articles de presse, ces figures et leurs œuvres deviennent de véritables modèles pour les intellectuels autochtones, en premier lieu George Sand, dont les écrits parviennent à exercer une forte influence sur la production locale.

La deuxième section du volume vise le rôle de médiatrice culturelle que nombre de femmes ont assumé, même au-delà des frontières de leur pays d'origine, par le biais de l'écriture. Ainsi, l'Italienne Christine de Pizan fut la première écrivaine professionnelle de France, mais sa contribution ne se réduit pas uniquement à la diffusion des idées humanistes au XIV<sup>e</sup> siècle. En effet, comme le montre Juliette Dor, dans *La Cité des dames*, on découvre un « matrimoine » qui diffère de son modèle boccacien de par son ouverture européenne, voire internationale, et de par le rôle de « civilisatrice » que l'écrivaine attribue à la femme. L'article de Sandrine Parageau considère l'activité du cercle féminin transnational constitué autour d'Anne Marie van Schurman, une illustre érudite ayant vécu au début du XVII<sup>e</sup> siècle, dont les échanges épistolaires avec d'autres intellectuelles laissent déjà

transparaître la naissance d'une conscience féminine collective et l'intérêt à réformer le savoir et l'éducation des jeunes filles. S'appuyant sur l'étude de journaux de voyage et de journaux personnels que les intellectuelles russes francophones ont rédigés en français, à la charnière des XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles, Elena Gretchanaia relève quant à elle le fait que ces femmes entendent ouvrir la Russie à la culture occidentale de plusieurs manières : en organisent des salons selon le modèle du Grand Siècle ou en écrivant des romans en français. À la même époque, la traduction en Angleterre des écrits pédagogiques de M<sup>me</sup> de Genlis et de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont a un grand impact sur les mentalités, car, comme le souligne Michèle Cohen, ils mettaient l'accent sur le rôle de la conversation dans le développement de l'esprit critique. Malgré les frontières géographiques, linguistiques et culturelles qui les séparaient de la culture occidentale, les intellectuelles roumaines du XIX<sup>e</sup> siècle réussissent elles aussi à remplir le rôle de médiatrices. En effet, Ileana Mihăilă met en lumière leur activité féconde en tant que traductrices et l'intérêt qu'elles accordent aux œuvres des écrivaines françaises, avant tout à celles de George Sand. L'article qui clôt cette partie continue en quelque sorte celle de Elena Gretchanaia, car Évelyne Enderlein s'emploie à y démontrer combien Anna Engelhardt (1835–1903) éditrice, traductrice littéraire, critique et écrivaine sans cesse préoccupée par la condition des femmes, a contribué à faire connaître la littérature européenne en Russie, particulièrement les grands auteurs français (dont Rabelais, Rousseau, Hugo ou Maupassant). En même temps, pour rendre accessible la littérature russe en Europe, elle a traduit en français des œuvres de Tolstoï et de Dostoïevski.

Les intellectuelles voyageuses font l'objet du troisième volet de l'ouvrage, où le lecteur découvre des perspectives tout aussi captivantes, à commencer par la contribution de Marie-Élisabeth Henneau, qui s'intéresse à une communauté de religieuses françaises du XVII<sup>e</sup> siècle, les annonciades, plus précisément à leur mobilité dans l'espace catholique, en Allemagne. Alexandre Stroeve quant à lui s'attache à mettre en évidence que les relations étroites que les aristocrates russes entretenaient, à la fin du XVIII<sup>e</sup> et au début du XIX<sup>e</sup> siècle, avec les francs-maçons européens, notamment avec ceux de France, s'appuyant sur l'analyse des catalogues de bibliothèques (les livres français qu'elles lisaient à ce sujet), de leurs journaux sur les voyages entrepris à Paris, en quête d'expériences mystiques, et des documents relatifs à leur activité dans les loges parisiennes. Il en conclut également que tous ces facteurs ont favorisé la création des loges féminines russes, au XX<sup>e</sup> siècle. Enfin, l'article de Nathalie Zimpfer étudie la manière dont l'Anglaise Mary Wollstonecraft perçoit l'altérité, vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, lors d'un voyage dans les pays scandinaves, tout en insistant sur le fait que sa correspondance contient en filigrane deux préoccupations majeures du Siècle des Lumières : « le débat sur la place des femmes dans l'Histoire et la société » et « la question de la diversité des races, des cultures et des comportements » (p. 207).

La quatrième section a pour objet d'étude l'implication sociale de certaines personnalités en tant que militantes pour les droits des femmes. Un pareil rôle revient sans doute à l'Anglaise Marie Stopes, qui, comme l'appuie Angeline

Durand-Vallot, a le mérite d'avoir élaboré et diffusé, pendant la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, des connaissances sur la sexualité féminine et les méthodes contraceptives, d'abord en Angleterre et ensuite en Europe. En Allemagne, c'est Louise Otto-Peters qui fonde, dès 1865, une Association générale des femmes allemandes, dont le combat visant à obtenir des droits éducatifs, économiques et politiques acquiert une dimension internationale après 1900, comme le montre l'article de Sylvie Marchenoir. À son tour, Fatma Chehih-Ramdani, qui s'intéresse aux congrès d'autres organisations féministes internationales et nationales, tient à souligner, d'une part, que les féministes ont agi de manière plus efficace à travers ces communautés, et, d'autre part, qu'elles ont réussi à construire une identité féminine qui transcende les frontières nationales. Un pareil exemple est fourni par l'activité de la Française Marguerite Thibert, militante pacifiste, socialiste et féministe, dont la correspondance étudiée par Françoise Thébaud permet de saisir la conception qu'elle avait, pendant l'entre-deux-guerres, de l'espace européen et, plus généralement, de l'espace international. La contribution de Cécile Prat-Eckert est focalisée sur un autre aspect : l'engagement des intellectuelles musulmanes dans les débats fort actuels en Allemagne sur l'islam et les droits des femmes, la manière dont cet engagement favorise le dialogue interculturel et l'intégration des femmes musulmanes dans la société allemande.

Consacré à des figures féminines qui ont fait appel à l'écriture ou à la critique, sinon à l'art même, pour communiquer leurs idées, le cinquième volet du volume débute par l'article d'Isabelle Mons sur Lou Andreas-Salomé, une femme de lettres allemande d'origine russe, qui s'est fait remarquer à Zurich, vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, en tant que chroniqueuse de la littérature allemande, scandinave et slave, et comme biographe de Nietzsche. Muriel Pic quant à elle trouve dans la correspondance d'Édith Boissonnas avec l'écrivain Jean Paulhan et le peintre Jean Dubuffet des arguments censés démontrer l'apport de cette artiste à l'élaboration de la conception de l'Art brut. Danièle Miglos met en lumière la création de Clara Janés, poétesse, traductrice, romancière et essayiste espagnole, dont la création valorise un vif intérêt pour les arts et la passion pour les langues européennes et orientales, d'où le nombre important de traductions qu'elle a effectuées. Mireille Calle-Gruber pour sa part propose une étude transversale des textes poétiques et des dessins d'Unica Zürn, intellectuelle allemande qui s'installe à Paris, après la Seconde Guerre mondiale, où elle découvre le surréalisme. Enfin, l'article de Sarah-Anaïs Crevier Goulet s'intéresse à une pièce de Hélène Cixous, *Portrait de Dora* (1976), indissociable de la deuxième vague féministe en France, qui emprunte de nombreux éléments au « cas Dora » dont avait parlé Freud pour mieux faire ressortir les points faibles des théories du psychanalyste.

Clairement soulignée par Françoise Barret-Ducrocq, la principale conclusion à laquelle mènent toutes ces contributions est que la mobilité féminine, notamment à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle, a favorisé les contacts entre les intellectuelles européennes autant que la diffusion des idées nouvelles qui ont réformé l'éducation des femmes, infléchi les consciences et, finalement, aidé à mettre en place une

société moderne, où les droits des femmes et la spécificité féminine sont reconnus et acceptés. Si la valeur du présent ouvrage procède avant tout de sa thématique souvent méconnue ou minimisée, qui se situe à la croisée de plusieurs domaines (histoire, littérature, religion, art, sociologie, histoire des idées), elle est encore redoublée par la pertinence, la profondeur et la diversité des points de vue que les analyses proposent.

*Luminița Diaconu*

PRINCE CHARLES-JOSEPH DE LIGNE, *Correspondances russes*, textes réunis, établis et annotés par Alexandre Stroev et Jeroom Vercruyse, Paris, Éditions Honoré Champion, 2013, 2 vol., 1032 p., ISBN 978-2-7453-2095-7

Ce grand ouvrage, issu du travail systématique d'Alexandre Stroev, professeur à l'Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, et de Jeroom Vercruyse, professeur émérite de la Vrije Universiteit de Bruxelles, s'occupe d'un domaine également vaste, dont la définition est heureusement offerte dans son *Introduction*. Il ne s'agit pas seulement de l'échange de lettres entre le prince de Ligne et ses correspondants d'origine russe, mais aussi de tous ceux qui avaient été au service de la Russie à l'époque: on y trouve des Français, des Allemands, des Italiens ou bien des Suédois.

Étant donnée cette grande variété de partenaires de dialogue, les éditeurs ont eu raison d'organiser leur corpus non seulement par chronologie, mais aussi par correspondants. Ce souci de la systématisation est motivé dès le début du livre par l'absence de tels ouvrages dédiés aux relations du prince de Ligne avec les représentants de l'Empire Russe. Ainsi, chaque correspondant est décrit non seulement par les éditeurs, mais aussi à travers les descriptions plus ou moins détaillées du prince, citées avant toutes autres lettres. Ce qu'il faut remarquer est la réciprocité de ces portraits, qui facilite la lecture des épîtres qui leur suivent. Quelquefois, les notes explicatives déjà présentes sont accompagnées par des documents annexes (lettres de tiers ou adressées au fils du prince, Charles Antoine) qui servent à clarifier des faits qui ont pu être cachés par la politesse et l'amabilité qui caractérisaient la correspondance entre les officiers de l'armée. Par exemple, Khrapovitski, secrétaire de Catherine II, écrit dans son *Journal* à propos des lettres interceptées qui «font apercevoir la méchanceté évidente du prince de Ligne envers nous [...] car le prince écrit [...] au comte de Ségur que nos deux armées ne sont nombreuses que par des malades et des mourants». Ce fragment peut intéresser les chercheurs roumains grâce à la mention suivante: «[le prince écrit] qu'il serait bien de [...] rendre la belle province de Moldavie indépendante seulement pour l'amour de l'humanité», dont le contexte témoigne les attitudes différentes du prince et de certains membres de la cour impériale par rapport aux Pays Roumains.

De toute sorte, la méthode employée par les éditeurs aide bien certainement à visualiser le réseau des relations russes du prince de Ligne. Ceci dit, bien qu'il ait beaucoup écrit sur la Russie dans ses œuvres et ses mémoires, les éditeurs ont fait le choix de ne pas inclure les allusions aux textes romanesques dans ce corpus, même dans les cas où les prototypes sont évidents. L'omission de ce genre de fiction ne devrait dissuader les historiens littéraire: les fichiers incluent même des vers et des textes en prose. Parmi eux, on peut trouver une version propre de certains vers qui mentionnent un amour scythe d'Ovide, dédiés par Voltaire au prince Belosselski. C'est au même prince russe que le prince de Ligne écrit, en badinant, que « les vers que l'on a crus de M. de Voltaire étaient de moi, ce n'est qu'un plagiaire », démontrant ainsi l'esprit ludique qui avait fait de lui un favori de la cour de Catherine II.

L'acribie des deux dix-huitiémistes est richement illustrée dans les pages dédiées au contrat épistolaire éditorial du prince de Ligne, dans lesquelles le lecteur trouve les raisons de la publication posthume ou non de cette correspondance. On y trouve aussi une analyse convaincante des copies qui ont représenté les sources de nombreuses lettres que le prince prétendait avoir détruit après les avoir lues, mais aussi des modifications effectuées par leur auteur en vue de la publication. Les moyens utilisés dans ce but vont des changements bénins aux procédés qui, selon les éditeurs modernes, font songer à l'autofiction. On en peut trouver une liste plus détaillée dans l'*Introduction*.

En effet, ce même chapitre offre de nombreuses informations qui vont au-delà des simples choix éditoriaux, de sorte qu'il ne serait pas exagéré de considérer qu'ils initient même le lecteur moins spécialisé. La lecture de cette cinquantaine de pages est fortement recommandable, car elle offre une image synthétique et bien compartimentée de tous les aspects de la relation entre la prince de Ligne et la Russie. On y trouve donc des explications à propos du côté militaire aussi bien que du côté littéraire ou même amoureux. En plus de cela, cet ouvrage est fourni d'un salutaire *Index des noms de personnes*, ainsi que d'un *Index géographique*, ce qui s'avère être très utile aux chercheurs qui s'occupent exclusivement des allusions aux Pays Roumains, qui sont très fréquentes grâce à la participation directe du prince de Ligne à la guerre russo-turque de 1787–1792.

Pour conclure, les deux éditeurs ont bien réussi à créer un ouvrage systématisé et inédit (grâce aux nouvelles découvertes documentaires) qui sera désormais très utile aux dix-huitiémistes qui s'occuperont de ce sujet. Les lecteurs se joindront ainsi aux éditeurs, qui espèrent que « la correspondance générale tant attendue par les „lignistes” paraîtra un beau jour ».

Mihail-George Hâncu

ELENA GRETCHANAIA, ALEXANDRE STROEV, CATHERINE VIOLET (dir.), *La francophonie européenne aux XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles. Perspectives littéraires, historiques et culturelles*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2012, 276 p., ISBN 978-2-87574-005-2

Issu du colloque international du même nom, organisé à Paris en avril 2011 avec le concours de plusieurs centres de recherches des prestigieuses Université Sorbonne Nouvelle – Paris III et Université d'Orléans, ce volume réunit une série de contributions concernant ce qu'il est convenu d'appeler aujourd'hui la francophonie historique : la diffusion du français-langue-étrangère dans des pays européens avant 1900. Pour des raisons concernant leurs propres domaines d'intérêt et leurs recherches antérieures, les auteurs de certains articles limitent encore plus cette période, en fixant les bornes avant 1850 (c'est, par exemple, la perspective de Catherine Violet dans son d'ailleurs excellent article concernant les diaristes francophones (*Écrits personnels en français : une dimension européenne (fin XVIII<sup>e</sup>-début XIX<sup>e</sup> siècle)*), auquel nous allons d'ailleurs revenir).

Une autre restriction est annoncée dès le début du volume, cette fois-ci spatiale. Les recherches proposées ne concernent, selon les déclarations explicites des trois co-signataires de l'« Introduction » et selon le « Sommaire », que l'Europe du Nord (en réalité la Suède, la Hollande et la Lituanie), l'Europe Centrale et de l'Est (réduite en l'occurrence au Brandebourg-Prusse, la Biélorussie, la Tchéquie et la Pologne) et l'incontournable Russie, dont la francophonie, embrassant le statut de *langue vernaculaire nobiliaire* (selon Emilie Murphy) est esquissée à travers quelques épisodes qui débutent avec le règne d'Elisabeth Petrovna pour aboutir vers le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. La raison annoncée est que ce volume n'est que le tout premier d'une série projetée qui se constituera dans une somme dans ce domaine passionnant. Nous ne pouvons que l'espérer, vue le nombre limité des pays pris en considération pour l'instant.

La première partie, qui établit les assises théoriques et historiques, comporte tout d'abord la définition du domaine (Elena Gretchanaia/Alexandre Stroev/Catherine Violet: « Introduction. Un nouveau domaine de recherche : la francophonie européenne »), suivie par les études de Jean Bessière (« Notes sur les études francophones. Pour dire la diaspora de l'usage du français et le pouvoir foucaldien des expressions en français hors de France », centrée sur les usages du français, notamment sur leurs supports et leurs mise en situation au regard des autres types avec lesquels ils entrent en concurrence, en devenant parfois des *subtextes* pour des textes majeurs des cultures respectives), de Catherine Violet (« Écrits personnels en français : une dimension européenne (fin XVIII<sup>e</sup> – début XIX<sup>e</sup> siècle) », résultat remarquable de ses longues recherches centrées sur les journaux inédits des femmes francophones par choix culturel) et d'Alexandre Stroev: « Voltaire, écrivain francophone : *L'Ode. Aux Confédérés de Pologne* », qui démonte, par une



analyse littéraire très poussée, le processus de dissimulation du grand écrivain sous un masque qui continua de convaincre jusqu'à notre époque, d'un soit-disant écrivain francophone en provenance de... Courlande).

La troisième section, dédiée aux pays nordiques, débute par la contribution de Margareta Östman, «Vers et prose d'expression française produits en Suède», étude sociologique des productions en français dans son pays, qui offre une série des résultat statistiques concernant leurs auteurs, pour continuer avec Madeleine van Strien-Chardonneau qui, dans « Écrits en français dans les archives hollandaises: relations de voyage et journaux personnels du XVIII<sup>e</sup> siècle» passe en revue aussi bien les conditions historiques de la francophonie hollandaise que les principaux représentants des genres prises en considération; pour arriver à Irena Buckley et Marie-France de Palacio, spécialistes reconnues dans le domaine de « La francophonie des Lituanais au XIX<sup>e</sup> siècle, en Lituanie et en France» à laquelle elles ont déjà dédié un ouvrage.

En ce qui concerne l'Europe Centrale et de l'Est, elle est présentée dans les recherches de Leonhard Horowski (« Le français de cour et d'administration en Brandebourg-Prusse, XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles», riche en matériel bibliographique); Olivier Chaline («L'art de la fortification en Europe centrale et la francophonie (XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles)», une très intéressante contribution concernant aussi bien le succès européen du système des fortification français, notamment celui dû à Vauban (dont on reconnaît la dette envers la stratégie militaire ottomane) et ses effets dans la diffusion européenne du vocabulaire spécialisé français; Denis Kondakov («Les „coquins de la Russie Blanche”: la francophonie jésuite en Biélorussie aux XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles»); Ivo Cerman: « „Instruire et plaire”: Lolo Clary-Aldringen et son œuvre littéraire » et Martina Musilová, « Contes, romans et journaux inédits de la princesse Alexandrine von Dietrichstein, née comtesse Chouvalova», qui nous donnent ainsi des aperçus sur la culture tchèque; et Michel Braud, dont « L'usage des langues dans le journal intime de la comtesse Waleria Tarnowska» achève (un peu trop vite, dirons-nous) l'aperçu sur cette partie du continent.

Enfin, la francophonie russe réunit des spécialistes dans le domaine de la presse tel le réputé Vladislav Rjéoutski (« La multiculturalité dans la presse francophone en Russie sous le règne d'Élisabeth Petrovna») et la jeune doctorante Carole Chapin (« Incursions francophones dans les périodiques russes au XVIII<sup>e</sup> siècle»), pour s'arrêter ensuite sur d'autres aspects aussi intéressants que variés (Nina Dmitrieva: « Le théâtre français du comte Grigori Tchernychev»; Emilie Murphy: « Récits de voyage rédigés en français par des femmes russes (1777-1850)» ; Elena Gretchanaïa: « La Sainte Russie et la grâce française: *Une saison à Paris* de Varvara Rimskaja-Korsakova» et Serguei Vlassov: « Première édition méconnue des traductions en français de poèmes d'Evgueni Baratynski attribuées à lui-même»).

Il ne nous reste qu'à noter les absents habituels, avec d'ailleurs Catherine Viollet, qui dans son article regrette le potentiel non-exploré de la Roumanie et surtout de sa capitale, dont elle se souvient du surnom de « petit Paris des Balkans» ;

tout comme la Hongrie ou la Finlande, elle n'a eu droit qu'à des mentions fugitives, parfois même à des erreurs. Car, quoi qu'on en dise dans l'«Introduction», ni Émile Cioran, ni Irène Némirovsky, Milan Kundera ou Jorge Semprun ne sont point nés au XIX<sup>e</sup> siècle... Sinon, l'ouvrage dans son ensemble impressionne par la haute qualité scientifique de toutes les contributions qui le composent.

*Ileana Mihăilă*



**ISSN 0256 – 7245**  
**SYNTHESIS, XL, P. 1–106, BUCAREST, 2013**