

Lăcrămioara Berechet<sup>1</sup>

## Une herméneutique des passions dans le roman roumain de l'entre - deux-guerres

*Abstract: My research aims to synthesize the themes of passion in the Interwar Romanian novel, on the background of identity issues, in the context of the main cultural and literary models active in the epoch. Among the contemplative Balkan oriental disposition and the Western authenticity, Camil Petrescu's substantialism and Mircea Eliade's initiation fiction or the realism related to myth, as in Voiculescu's prose, or the attraction to the ambivalent zones of perversity, in the oriental rhythms of erotic pulsions consumated in the proximity of thanatic anxiety, among the long series of Ibsenian or Kafkian characters, incorporating strange dimensions into reality or in jealousy, felt in the absence of love, the study underlines the dialogue of Interwar Romanian literature and the great universal literature.*

*Key words: hermeneutics of passion, cultural and literary models, identity, mentalities, canon*

Entre le rituel de la sexualité transparente, dénuée de ses grands sens, et la surenchère de l'érotisme par la corporalité cérémoniale et symbolique des romans de Mircea Eliade, on surprend une différence importante de pensée, d'identité; il s'agit de la différence entre la latinité occidentale et la latinité orientale de la culture roumaine de l'entre-deux-guerres. D'une part, on parle de l'exercice de sa propre disparition et de celle *d'autrui*, d'une fascination pour la confusion, paradoxalement maintenue par "le complexe de la lucidité", de descendance proustienne et d'autre part, de la séduction du cérémonial maintenue par la promesse d'initiation à la corporalité mythique.

Si l'on recherche les repères du canon occidental dans la littérature de l'entre-deux-guerres, on retrouve, synthétisé, grâce à la poétique expressionniste, le modèle gothique d'une part, qui entraîne l'expérience de la perte de soi dans la force du cri, et, d'autre part, le modèle dichotomique de W. Worringer, qui consigne les expériences de la recherche dans le silence absolu, si proche des formes hésychastes de rédemption. On perçoit deux formes d'abstraction opposées dans une époque des grandes synthèses, deux formes créatrices *d'éon* et de créations durables qui ont ouvert le chemin à d'autres formes de connaissance. Blaga réinvente le personnage métaphorique, touché par la daimonie du vécu.

---

<sup>1</sup> Ovidius University of Constanța, Romania

Du point de vue typologique, le héros Daimon, qui emprunte la beauté sépulcrale de l'ange déchu, et qui échange la sérénité classique contre la nostalgie des espaces interdits ou l'inquiétude dramatique de l'esprit, apparaît dans la littérature roumaine grâce au romantisme d'Eminescu et il peut être reconstitué en prose par la beauté sombre de Dionis ou dans la métaphore de la personnification daimonique de l'Hyper-éon.

Dans la littérature occidentale, cette construction artistique hybride superpose l'imagination daimonique d'origine socratique et goethéenne et le mystère, l'inquiétude et la mélancolie du démon dans la vision de Milton. Au XIX<sup>ème</sup> siècle, l'esprit romantique moderne poursuit sa quête, en faisant le lien entre l'âme et le corps, la vertu et le péché, l'ange et le démon, la vénus et le séraphin.

Distillés dans la création d'Eminescu, ces paradigmes de la pensée et de la représentation artistique trouvent leurs échos, de manière créative, bien plus tard, à l'époque des écrivains de synthèse de l'entre-deux-guerres. On les retrouve dans le théâtre expressionniste, dans l'alchimie de Zamolxe, apollinien et dionysiaque en complémentarité, dans la daimonie bogomile du Maître ou dans la beauté étonnante de Mira, dans la beauté d'ange déchu de Andronic, le personnage de la nouvelle *Le Serpent* de Mircea Eliade. Il s'agit des personnages qui assument la recherche occulte, le ritualisme, la sexualité mystique, des instances mystérieuses qui semblent initier l'illusion de l'érotisme, en évoluant de cette manière vers la damnation ou vers la rédemption eschatologique. (Berechet 191 et les suivantes)

Les pulsions érotiques consommées dans le voisinage de l'anxiété thanatique, programment, à travers la littérature occidentale, la longue série de personnages d'Ibsen ou de Kafka, non conventionnels, énigmatiques, dont la réalité englobe des dimensions étranges, contaminées parfois par le mythique balkanique-oriental. Ces pulsions cristallisent des héros doués d'une volonté autodestructrice, prophétiques, suicidaires, lucides de manière obsessionnelle, métamorphiques, des *daimoni* affaiblis par l'époque du chaos, des projections livresques de démons mythiques.

Les images littéraires de ces symboles ouvrent la voie aux petits démons du roman de l'entre-deux-guerres, tels Pirgu, dans la zone basse du grotesque tragique ou les Arnoteni, aristocrates débauchés, polis dans la routine de la perversité et embourbés dans le vice jusqu'à ses conséquences extrêmes et, par là même, purificatrices, ou Paşadia, étoile de l'ombre qui consomme des expériences assumées comme une forme de rédemption, ou encore Mîma, fée vaporeuse, cachée sous les vêtements sales de la liberté ténébreuse de l'éros.

La descente dans la bolge des Arnoteni articule de manière épique le scénario mythique de l'avaloir dans lequel la déchirure de la matière vivante est produite à travers une mort rituelle. Pour Paşadia, le voyage dans les zones de la crasse a un sens unique, sans retour. Pour lui, la mort représente un "voyage de noces" et de la connaissance, et c'est le charlatan, le magicien rusé qui le mène vers les zones interdites, en synthétisant les déplacements compensatoires entre le profane et le sacré. Pirgu met en scène dans le théâtre des Arnoteni, comme un vrai maître du vice, l'enseignement secret de la disponibilité, il dévoile les faces multiples de l'unité animée et purifie par des expériences tragiques; l'amoralité mène, par une intervention rapide du charlatan fou, vers l'apothéose de l'esprit.

Le personnage féminin à travers lequel est révélée la connaissance cachée par les sceaux du vice est Mîma, l'image symbolique de la coïncidence de tout ce qui s'oppose: "c'était

une malade, et bien sûr une fourvoyée, plus sale, pire et peut-être plus dangereuse que tout ce que Masinca avait décrit, mais à la fois agréable et aimable, séduisante et douce comme le péché lui-même, souple et vivante comme la flamme et l'onde (...) au moment où on la croyait la plus pourrie, tout d'un coup, il y avait quelque chose d'exaltant, de fier et de libre qui clignotait dans son être; (...) elle restait toujours désirée et jamais possédée, comme ces fées vaporeuses, filles de l'air et de l'eau qui ne pouvaient pas être embrassées par les mortels." (Caragiale 124) Pirgu est le seul à connaître son visage caché, le seul qui lui adresse la parole d'une manière étrange et apparemment sarcastique, en l'appelant "Princesse", "Votre Altesse".

La perte de l'amour, vécue comme une perte du soi, est un autre thème exploré dans le roman de l'entre-deux-guerres par Camil Petrescu dans *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, ainsi que par Mircea Eliade dans *Maitreyi*, dans *Lumina ce se stinge*, par Liviu Rebreanu dans *Ciuleandra* ou par Sadoveanu dans *Locul în care nu s-a întamplat nimic*; ceci dit, il faut bien remarquer que chaque écrivain est ouvert à des modèles de pensée et de culture différents, le roman roumain de l'entre-deux-guerres étant, dans cette perspective, le miroir d'un multiculturalisme de synthèse et de non ségrégation. Si pour Camil Petrescu la référence est fournie par le canon occidental, Mircea Eliade fait une synthèse unique en son genre entre la modernité occidentale et la pensée d'expression orientale, un alliage dur, essayé pour la première fois dans la littérature roumaine et qui pousse l'émotion esthétique à assumer les émotions du mystique. En ce qui concerne Liviu Rebreanu on distingue, au moins dans ce roman, l'ouverture vers les zones abyssales du substrat, des essences puissantes et vertigineuses du soi qu'on cherche dans des rythmes endiablés, à la frontière entre la liberté et la folie. Pour Sadoveanu, dans le roman cité, la formule de la confrontation des deux modèles de pensée est au moins inédite: il s'agit du modèle fourni par Lai Cantacuzin, représentant de l'aristocratie byzantine, et du modèle de pensée central européen, caractéristique pour la frontière d'un empire multiculturel qui mélange les langues dans une foire oubliée, en divisant les identités et en mettant fin aux destinées. Daria Mazu se reflète trop vite dans "les autres" en assimilant à travers Lai Cantacuzin les plaisirs raffinés du witz byzantin, la passion pour la littérature, le théâtre et la musique. Son amour pour Lai Cantacuzin affine l'esprit, mais il est trop tôt pour une fille des faubourgs moldaves d'accéder au *potestas* d'un descendant de l'empire byzantin. La confusion tragique du personnage féminin, qui choisit de se suicider, est expliquée par la perte de l'amour.

L'amour prophétique est abordé dans la prose de l'entre-deux-guerres à travers ses reflets dans le modèle chrétien oriental orthodoxe. Cela pourrait être une explication pour le fait que ni le modèle dantesque de Beatrice ni la thématique de *Divina Comédie*, qui trouvent leur source dans l'expression de la théologie catholique, ne sont expérimentés dans le roman roumain. Les prophéties dans le plan de l'érotisme renvoient, dans la littérature roumaine, aux sonorités du Byzance et se perdent surtout dans la pâte dense de la fiction en prose, congénère au balkanisme, et dans le mysticisme érotique, comme chez Mircea Eliade, auxquels s'ajoute le modèle de la gnose orientale. Si pour la littérature occidentale Dante est celui qui a canonisé la féminité par l'image de Béatrice, pour la littérature roumaine l'image de l'idéal féminin reste une étrange complémentarité de trois prototypes qui distillent de manière inédite les visages sacrés: Eva, la Vierge et la Mère pure, mais également la Grande Déesse ou Marie-Madeleine, la Prostituée à la recherche de son Père,

qui mélange l'innocence, la maternité et la volupté du péché dans l'or rédempteur de l'éros prophétique.

L'amour héroïque, projection donquichottesque sur le monde, vécu au bord de la folie, est brillamment illustré dans la littérature de Mateiu Caragiale, cette fois-ci, le héros, parti à la recherche de son propre rêve étant un dandy don-quichottesque, raffiné par le baroque de la stylistique byzantine et fané par la routine du vice décadent. En conservant un regard ironique sur l'argumentation critique, on pourrait dégager/décoder dans le roman de Camil Petrescu un couple capable de reprendre dans la gamme de la modernité ambivalente la relation de la folie héroïque: Fred Vasilescu, pareil à Sancho Panza, qui est un autre valet, cette fois-ci, de Bucarest, imprégné par les tares du balkanisme de la Dambovită, contaminé par la folie héroïque du bohème Ladima, et qui reçoit lors d'un après-midi de août l'initiation dans les états de l'absolu, un "laquais" qui dépasse le seuil permis aux seules élites comme Don Quichotte ou Myshkin, des personnages "vivants". Si Ladima voit en Emilia une Dulcinée, Fred Vasilescu vit l'expérience de l'immortalité dans un amour réel, il s'identifie avec soi-même et se détache de la corporalité du réel. C'est sa façon de passer "le test de la réalité" et le suicide montre que ce personnage, qui a connu la liberté, ne peut être censuré que par la mort. Fred Vasilescu, comme Sancho Panza, manque d'imagination, mais il apprend de Ladima à entrer en dialogue avec sa propre conscience. Si, dans le cas de Ladima, comme dans le cas de Don Quichotte, la réalité est trop étroite pour son idéal, et qu'il force de manière procustienne le réel pour l'obliger à s'adapter à son rêve immense, Fred Vasilescu dépasse la limite du fluide concret dirigé par Mme T. qui l'aide à retrouver le soi dans un amour accompagné seulement par le silence.

*Patul lui Procust* montre de nouveau que le roman roumain fond dans sa matière narrative le canon occidental, que les personnages ont appris la leçon shakespearienne de la conscience réflexive (Bloom), qu'ils ont compris la démonstration de Montaigne, selon laquelle le travail est un processus continu, ou qu'ils ont intégré l'explication sur l'expérience vécue et transcrite à la première personne, de façon authentique, non corrompue par l'art ou par la théorie, qu'ils ont assimilé la plaidoirie en faveur du vécu, de la vérité et de l'authenticité.

Le dialogue entre la littérature de l'entre-deux-guerres et l'Europe occidentale est souvent de nature polémique dans son effort de renouveler les paradigmes. Dans son roman *Suflete tari*, Camil Petrescu polémique et transforme le thème de l'arrivisme dans l'amour présent dans *Le Rouge et le Noir* de Stendhal, dans la forme la plus fébrile et la plus stimulante de la conquête de soi en séduisant "l'alter". L'auteur se comporte comme le bibliothécaire bourgeois qui, lorsqu'il ne trouve pas dans la bibliothèque le livre qu'il cherche, il décide d'écrire lui-même un autre livre, dans lequel la même histoire est réécrite en prenant la précaution de changer la démarche cognitive des précurseurs.

Dans le même chapitre des déplacements créatifs rapportés au modèle assumé, en l'occurrence, le modèle de Proust, il faut mentionner la méthode substantialiste (Petrescu) de la connaissance par laquelle l'auteur roumain s'éloigne définitivement de la poétique proustienne de la dissipation, en préférant l'introspection des moments les plus importants, les moments d'apogée, comme ils sont nommés par l'auteur, sélectionnés du marasme des actes répétitifs, des moments significatifs, uniques, comme par exemple une "dernière nuit d'amour" et "une première nuit de guerre", qui fournissent à la connaissance des cristallisations parfaites du concret fluide et imprécis, des moments de substance qui

donnent sens à l'existence. L'aspiration de ses personnages de vivre en respectant les valeurs et leurs besoins d'être en accord avec eux-mêmes sont reconstituées.

Camil Petrescu donne trois scénarios pour la recherche érotique, scénarios que l'on retrouve également à l'époque du canon occidental. (Bloom) C'est comme si, dans sa hâte de marquer l'époque du chaos, il restaurait les absences de manière précipitée, il reprenait le discours occidental sur l'éros chez Platon et Stendhal dans un exercice de synthèse personnelle. On devrait d'abord mentionner l'éros vécu simplement comme une fidélité à soi-même, une installation dans l'état de l'éros, compris comme un mode de vie, vécu au plus haut degré dans la conscience avec la simplicité des mystiques, sans aucune forme de médiation. Les représentants de ce scénario sont Ladima, Alta et Fred Vasilescu, Fred Vasilescu après les lettres de Ladima.

Le deuxième scénario de la recherche érotique renvoie à l'éros comme l'expérience absolutisée, vécu par l'entremise de la philosophie, conceptualisé, stylisé esthétiquement, jamais accompli, consommé dans les orgueils et les méfiances lucifériennes, de façon qu'il soit interprété comme un échec de l'esprit, à la manière de Ștefan Gheorghidui, de Pietro Gralla, de Gellu Ruscanu. Et, troisièmement, on retrouve l'illusion de l'érotique comme une sincérité biologique, comme une forme de perception grégaire, médiocre.

Les mêmes inconstances actantielles, la même malignité vicieuse d'exprimer excessivement les états dysphoriques seront visibles chez Anton Holban ou Octav Șuluțiu, peut-être le plus authentique de tous ces fous errants dans l'époque du chaos, incapables de sortir d'eux-mêmes et qui expérimentent, les viscères ouverts, l'incision sans aucune anesthésie, le plongeon et la veille, la confusion d'esprit et le repli, le cri ou le silence, toujours aux extrêmes, toujours avec la crainte de manquer le bon moment, en notant frénétiquement le temps qui passe par l'écoulement d'une clepsydre, défiant le temps historique, attentifs aux expériences du temps subjectivement disproportionné, où l'éternité se cache dans le moment et où la chronologie est devenue ennuyeuse car elle n'a plus la force de dire des contes vrais... car tous les contes vrais ont déjà été racontés. Pour le moment, le roman semble avoir perdu le plaisir de dire 'des contes'. Maintenant, le monde est réécrit sous le signe de l'incertitude, de l'indétermination, les contours sont déplacés dans les photos de famille dont les histoires ne sont pas intéressantes. Il s'agit de personnages sans famille ou des acteurs qui jouent contre leur équipe, avec hostilité, en employant des complexes œdipiens bruyants, comme dans les romans d'Hortensia Papadat-Bengescu, ou en exposant de façon névrotique des identités divisées telles qu'on en trouve dans la prose de Max Blecher ou Anton Holban. Maintenant, le *moi* est seul "devant l'existence" comme dirait Camil Petrescu, et la conscience note son incapacité à fixer, elle regroupe les réflexions variables du même fait d'existence, elle enregistre les aspects multiples et doit faire face premièrement aux propres trahisons. Lorsqu'ils se relisent ces esprits assoiffés par la recherche de l'authenticité ne reconnaissent plus leurs visages dans le miroir de la page du journal. Il y a des instances narratives qui cachent leur conscience auctoriale trahie sous le masque de l'acteur, descendent dans la narration et luttent pour détruire la convention du monde en papier par le fameux pacte autobiographique. Elles apprennent à mourir avec chaque page de journal, qui, paradoxalement, enregistre une grande soif pour l'éternité, comme l'avait observé Mircea Eliade.

Chez Anton Holban, la jalousie, vécue dans l'absence de l'amour, est un projet important pour le roman d'analyse. Sa valeur canonique dans l'analyse du soi dilemmatique est vérifiée dans le roman de l'incertitude, dans une formule stendhalienne -proustienne. La

crainte d'une vie vulgaire maintient en éveil la méfiance, préoccupée de tracer les frontières devant les consciences grégaires. L'éloignement de "*l'autre*" vu comme un effet de la jalousie, est réalisé sous la forme d'un cérémonial, avec des gestes et des confessions grandiloquents, et il est consommé de manière bruyante. Sandu maintient le secret, de façon presque vicieuse, des états nerveux de l'expérience érotique, vécus dans l'absence de l'amour. "Moche, les jambes tordues, des mèches en désordre, et une robe de trois sous." "Le fait que je l'habille toujours avec des vêtements différents, selon que je l'aime ou que je la hais, ne me laisse tirer aucune conclusion", "d'ailleurs, pour lui faire du mal, j'étais parfois brutal, contre mon habitude, et je cherchais de gros mots que j'avais du mal à dire", "C'est terrible d'avoir tout le pouvoir sur une femme, de faire d'elle tout ce qu'on veut" (Holban, 1982 : 45-54)

Comme chez Proust, la certitude et la familiarité dans l'amour détruisent la tension de l'histoire amoureuse et descendent aux platitudes. Il est presque évident, de cette perspective, que seule la mort d'Irina pouvait sauver le roman d'amour; premièrement, à travers la fin ouverte et dilemmatique, et particulièrement à travers la loyauté d'Irina, acquise probablement dans l'absolu. Le canon proustien donne une cohérence et une profondeur épique à l'anxiété, analysée comme un état vécu dans l'absence de la charité spirituelle et de la générosité inconditionnelle.

Sandu construit de façon lucide l'hystérie de soi, il a l'obsession d'organiser la vie et le destin de l'autrui, jaloux et rigide, il structure l'intimité féminine, il cherche à établir des liens dangereux et promiscues entre les actions du partenaire, un "*autre*", par lequel il se comprend lui-même de manière presque schizoïde, toujours à son détriment. Il vérifie le sens de l'existence par la sexualité d'Irina, qu'il méprise et qu'il dépeint dans des scènes obscènes, il expérimente "le rituel de la transparence". (Baudrillard 29)

La présence de Ioana, intelligente, cultivée, entretient son complexe d'infériorité: "j'ai eu la chance qu'une femme exceptionnelle m'aime". Il ne peut pardonner à Dania ni les voyages à Paris, à Londres et Vienne ni son goût pour l'élégance des maisons de mode parisiennes. En même temps, le culturel le façonne du point de vue de l'émotion et contrôle ses états euphoriques. La culture raffine la sensibilité, change les sentiments érotiques, les rend orgueilleusement uniques. Les amoureux déclarent leur passion indirectement à l'aide de leurs préférences communes pour Wagner, Racine, Proust, de façon que l'art est présenté comme un langage cryptique de l'amour. La passion est interprétée de manière herméneutique par ses propres symboles esthétiques et culturels.

Les auteurs roumains sont moins séduits ou moins préparés à désarmer devant les pulsions œdipiennes, ils ne les considèrent pas de bons sujets pour une analyse solide; les amours avec des déviations incestueuses ne construisent pas de partitions épiques, ni des improvisations ambivalentes comme les coupables pulsations érotiques que Marcel vit pour sa mère. Il y a une exception: Hortensia Papadat -Bengescu, la romancière qui ne se propose aucune médiation par le système philosophique ou esthétique, elle enregistre de façon "plate" les émotions sinueuses qui unissent l'univers de l'âme avec celui des viscères. Hortensia Papadat-Bengescu enregistre les vibrations de l'âme, elle descend dans des reflets textuels la richesse ou la frigidité du sentiment, la déviation des pulsions sexuelles ou l'horreur devant les mélanges impurs. George Călinescu avait raison lorsqu'il disait que le manque d'exercice héréditaire de la noblesse roumaine et la violence de ses instincts de conservation ne pouvait pas intégrer dans la pâte de l'épique, le répit analytique des perceptions raffinées caractéristiques aux □ proustiens □ de l'Europe occidentale.

L'enfermement dans l'émotion négative, chez les personnages d'Hortensia Papadat-Bengescu, ampute des destins. L'enregistrement exclusif des réactions émotionnelles donne l'impression de banalité au lecteur familiarisé avec les compréhensions rationnelles. La plupart de ses personnages féminins vivent ouvertement le déséquilibre entre l'univers de l'émotion et l'univers de la raison, ces personnages appartiennent à l'époque du chaos.

La tension dans l'écriture de Bengescu vient aussi de cette puissance exceptionnelle de la confession, par laquelle est analysé le côté obscur de l'être. Afin de connaître les facettes des personnalités multiples, divisées par le marasme des émotions qui ne sont pas mises à jour sur les surfaces claires de la conscience, on a besoin de cette lecture incisive des émotions enregistrées dans le corps humain. Ces personnages vivent l'authenticité par un effort de Sisyphe afin d'enregistrer leurs émotions déterminées par les choses et les gens dans la vie affective de leur corps. Dans ce genre de lecture les sens sont exercés avec acuité, avec un autre type d'intelligence. Le clan Hallipa manifeste des instincts ataviques: les personnages féminins manquent l'émotion maternelle, c'est le cas de la gentille Lina ou de Lenora; la première □dévore□ sa propre fille, l'autre est dévorée par sa fille, Mika-Le; la sensibilité érotique est réduite aux instincts de survie de l'espèce, lorsqu'elle n'est pas maintenue de manière perverse par des émotions confuses, et c'est pour cette raison que dans les romans de Bengescu il n'y a que des couples sociaux ou des couples érotiques (Holban, 1985). Des besoins émotionnels confus traversent le labyrinthe des perceptions et donnent un visage aux faits de vie, et au moment où ils identifient le signal de la crise, les personnages s'abandonnent soit à l'émotion négative de la maladie, comme dans le cas de Maxențiu, heureux dans la chimie infestée de son corps, soit à l'émotion traumatique, comme c'est le cas du docteur Walter, qui échoue érotiquement, après l'expérience sordide avec l'énorme Salema. Le seul personnage qui semble dominer sa vie émotionnelle, si on prend pour repère la réussite en plan social, est Lică, dont l'évolution progressive est des plus complexes et observée avec attention.

Au contraire, chez Mircea Eliade, les expériences érotiques ouvrent le processus rituel des *noces au paradis*, elles élèvent, tels des rédempteurs vers les ontophanies célestes, car d'abord, elles dissipent l'illusion de l'ego, elles libèrent. Dans le roman *Maitreyi*, l'amour est consommé au niveau mystique, dans *Noaptea de Sânziene* et *Nuntă în cer* c'est la même chose. L'éros s'accomplit dans la transcendance. Son essence est d'ordre métaphysique, elle est pareille aux expériences régénératrices des orphiques ou à la béatitude extatique de la contemplation de la Beauté, dans la pensée platonicienne. L'éros est le grand créateur du sens, l'expérience par laquelle le sacré est partagé sans médiation. L'anxiété, la vanité holbanienne ou les absolutisations de la prose de Camil Petrescu étaient des formes de l'éloignement tragique. La joie avec laquelle le moment est revécu chez Mircea Eliade, dans les passages labyrinthiques de l'être, représente une forme de réintégration. Cette joie fait partie du mythe du retour éternel vers la source. N'était-ce pas là l'encouragement de Zamolxe dans le mystère païen, raconté par Lucian Blaga dans une perspective dramaturgique?: "Il n'encourageait jamais à être humain, mais source, source de l'humain !"

D'autres fois, le personnage devient un personnage dostoïevskien contradictoire et tourmenté: "Le cas de M par exemple(...) Si j'essaie de l'imaginer seule, dans mon absence, je la vois en même temps triste et dans les bras d'un autre, même si je sais que c'est impossible. Est-ce que la jalousie est devenue une structure logique dans mon cas ?" (Eliade, 1991a) La sortie de ce dualisme reste le détachement suprême par un saut, une

sortie directe vers l'absolu, comme dans *Noaptea de Sânziene*. D'autre part, les expériences érotiques enregistrées dans le roman *Șantier* construisent le *Traité d'ascèse*, "le retour à la virginité" dans un sens métaphysique. Un *chantier* qui note constamment les solitudes, les humiliations, les moments offensants de la virilité, le sentiment du désastre définitif, de la vanité, du dégoût, l'échec que provoque le manque d'expérience érotique non détachée des formes et des noms: "tout ce que j'ai écrit dans ce traité d'ascèse je l'ai appris des trois femmes qui m'ont torturé et m'ont dégoûté en fonction de leur capacité charnelle et spirituelle. Trois femmes, M, Ruth et Jenny..." (Eliade, 1991a: 174) Tous ces états préparent, comme le chantier prépare la construction d'un temple, l'ascèse héroïque, la purification, le retour à l'inconditionnel.

Dans l'imaginaire byzantin, deux images expriment la complémentarité des ténèbres et de la lumière, en couronnant de cette façon la femme comme prototype: c'est d'abord Eva qui corrompt et pousse à la folie, à l'extravagance et à l'erreur, guide de la chute et, d'autre part, comme un facteur d'équilibre, il y a l'image de Marie Céleste, la Mère qui conçoit l'Enfant de l'humanité afin de sauver l'humanité du péché originel. La maternité assumée par la femme byzantine a le rôle de garder la tradition, c'est un portrait reconstitué en effigie dans la littérature de Ion Creangă, à travers Smaranda, ou dans les textes de Ioan Slavici, à travers Mara, chez Sadoveanu par Vitoria Lipan. Dans les deux derniers cas, la veuve, purifiée par l'ascèse imposée par elle-même, joue le rôle de chef de famille et gère la fortune de celle-ci.

Dans la littérature roumaine, les situations dans lesquelles la femme assume l'amour comme idéal de la rédemption et devient "d'actrice-prostituée" impératrice ne sont pas rares - comme par exemple Théodora, épouse de l'empereur Justinien. Cette transmutation symbolique de la condition est assumée au niveau mystique dans la typologie littéraire des grandes prostituées qui cherchent leur Père dans chaque embrassade. Mărgărita de Vasile Voiculescu ou Leana, la joueuse de luth de la prose de Mircea Eliade rappellent ce modèle féminin. La féminité est codifiée métonymiquement, comme matière cosmique, libératrice, et augmente de la sorte son rôle de vertu qui libère comme une transfiguration de la matière en esprit. La beauté de la femme magique devient le sanctuaire de la matière.

La nostalgie pour l'époque seigneuriale du Byzance est mise à jour également dans les œuvres dramatiques de Camil Petrescu, comme dans *Suflete tari* où Ioana Boiu apparaît comme le personnage pré-écrit par l'histoire de la servante Suzana Boiu, celle qui se révolte contre sa famille et choisit comme mari, en le sauvant de la mort, un mercenaire, car elle était amoureuse de l'esprit audacieux de ce dernier. C'est un monde qui vit seulement par les documents qui consignent son histoire, parce que les derniers progénitures, comme Basile, l'un des derniers Cantacuzin, est maintenant un métèque, qui bat le pavé à Paris et déteste tout ce qui lui rappelle son identité roumaine.

La femme avec le don des miracles et qui contrôle le mystère du temps ou le don de la guérison, sont d'autres hypostases de la féminité dans la littérature de l'entre-deux-guerres, influencée par le mythe. L'héritage du Byzance est constitué par les aspects d'une culture archaïque, fermée, dans laquelle l'élément ethnique surenchérit au niveau de la valeur, module les structures esthétiques. Il faut ajouter dans cette galerie de la variété des portraits représentant la féminité, les contaminations que la littérature influencée par le mythe reçoit de l'Orient.

Dans ce contexte culturel on peut évoquer Leana, la joueuse de luth dans la taverne de Popa Soare, nom qui délimite une géographie sacrée, située sous le signe de la lumière



magique. Celle qui fait rayonner de cette cour du Soleil le mot et le son mystérieux (comme dans la nouvelle *In curte la Dionis*) est Leana (son nom est une variante profane du nom mythique roumain, Ileana), une artiste qui, pour la rédemption de ses péchés, chante devant les gens dans les bistros et non devant les dieux. Dans l'esthétique tantrique, l'art est considéré un don fait par le grand Dieu aux gens, lorsque ceux-ci s'éloignent de la Loi, justement pour leur rappeler leur origine divine. L'art a une fonction sotériologique, qui guérit les âmes des déçus. Dans une époque dégradée, où le monde semble avoir oublié la Loi, l'art est adressé aux gens, comme une occasion de libération des entraves du temps historique. "Si vous saviez tout ce que je sais, vous me pardonneriez, dit-elle. Les gens m'appellent Leana, mais ce n'est pas mon nom. Pour mes péchés, Dieu m'a punie en me faisant chanter dans les bistros, mais je n'ai pas été élevée pour ça..." (Eliade, 1991b: 131)

Marina, une autre hypostase de la féminité mythique, enseigne à Ieronim que toute trace du sacré, quelque humble qu'elle soit, peut l'aider à gagner de nouveau l'état paradisiaque : "Comment puis-je leur montrer que c'est la même lumière cachée partout, en toutes choses quelques laides qu'elles soient, dans n'importe quelle tache de moisissure sur un mur, dans n'importe quel éclaboussement de boue?" (Eliade, 1991b: 22)

Réveillée par le pouvoir du Serpent, un autre personnage féminin, Dorina, doit faire face à *la grandeur et à la majesté* des forces déchaînées; elle commence à voir la part invisible du visible. Le couple Andronic- Dorina refait de manière symbolique, dans la dimension allégorique du texte, le couple Krishna- Radha, la paire adultère. Radha est la maîtresse mystique du dieu: "Ni Dieu ni l'âme ne peuvent être connus sans la maîtresse mystique." (Eliade, 1994: 111) Dans le symbolisme ésotérique, la femme d'autrui (ici la fiancée promise au capitaine Manuilă) est vouée à refaire le couple adultère, dans laquelle chaque être maintient en équilibre les deux moitiés: le masculin et le féminin. L'amour sans égoïsme de la maîtresse mystique qui défie les préjugés du monde dual et limité est, dans l'ordre occulte, plus précieux que l'amour d'une mariée, car il cumule l'amour maternel, l'amour de l'épouse, de l'amie et de la servante; paradoxalement, dans l'érotique mystique, seul l'amour adultère peut révéler entièrement l'être et peut dépasser la sexualité de celui-ci. Le couple mystique libère la volupté du corps. "La liberté suprême est atteinte non par l'annihilation de la chair mais par sa transfiguration et sa glorification." (Eliade, 1994: 111)

Lorsque "le rapt initiatique" se transforme en rituel, l'acte érotique se consomme dans le profane et le sacré à la fois : l'être est en contact avec les énergies qui l'ont créé, il refait de l'intérieur "l'égalité substantielle homme-dieu; il vainc la perfection du mal et connaît le divin dans son propre corps, s'identifie avec le créateur et non avec les formes de la création." La gnose cachée dans l'image allégorique des deux amoureux enchaînés par la magie de l'amour révèle le mystère de l'androgynie intérieure. Dorina passe l'épreuve du voyage initiatique dans le monde de l'abîme. Elle est accompagnée partout par la présence de la lumière. Arrivée sur l'île des bénis, elle est accueillie par son Epoux et avec lui, ils célèbrent les noces mystiques. Le rituel érotique rend l'expérience de l'illumination allégorique. Le motif de l'île insère dans le texte le mythe du Paradis et donc le mythe de l'eschaton qui mettra fin au temps historique. Au centre du monde les deux amoureux rejettent la peau du serpent, vainquent la mort et deviennent des Dieux, éternellement jeunes, en accord avec les grands rythmes (*puer senex*). Andronic retrouve sa "femme occulte", Sophia, la Vierge céleste, unie avec Adam dans son Soi. Dans *Mefistotel și Androginul*, en discutant *les Evangiles* de Paul et de Jean ainsi que *Le Banquet* de Platon, Mircea Eliade révèle le mystère de l'androgynisation par l'acte de l'amour mystique, qui

créé le paradis comme un monde paradoxal, un monde où la lune rejoint le soleil, annulant toute tension.

On pourrait dire qu'une vraie synthèse ordonnatrice est réalisée dans cet intervalle de l'entre-deux-guerres entre l'esprit oriental, contemplatif, et l'esprit latin, pratique, authentique, terrestre. C'est ainsi que l'on pourrait décrire le substantialisme de Camil Petrescu, la fiction initiatique de Mircea Eliade, le réalisme congénère au mythe de la littérature de Vasile Voiculescu, le discours prêchant la beauté intouchable des psaumes païens d'Arghezi, la gloire de la solaire Isarlâk dans la poésie de Ion Barbu. Ce mélange de paganisme, de beauté ostentatoire, d'éros inacceptable et d'ascèse salvatrice fait partie de notre fonds de mentalité archaïque. Apparemment divisés, sans remède, entre l'opulence, la lascivité, la lenteur contemplative et la sobriété des rédemptions abstraites, entre "la lumière du paradis" et "le plaisir du péché", c'est de cette manière que nous sommes représentés dans la grande littérature de l'entre-deux-guerres, par la formule d'une synergie cohérente. Le fond slavo-thrace, la latinité, et le byzantinisme, cristallisent la spécificité d'une culture, dans une époque créatrice d'*éon*, telle que la décrivait Lucian Blaga.

## References

- Baudrillard, Jean. *L'autre par lui-même*. Paris: Editions Galilee, 1987.  
Berechet, Lăcrămioara. *Ficțiunea inițiativă*. Editura Pontica, 2003.  
Bloom, Harold. *Canonul occidental*. București: Editura Univers, 1998.  
Caragiale, Mateiu I. *Craii de Curtea –Veche*, în *Pajere, Remember, Craii de Curtea –Veche*. București: Editura Minerva, 1988.  
Eliade, Mircea. *Șantier. Roman indirect*. București: Ed. Rum-Irina, 1991.  
Eliade, Mircea. *Proză fantastică*. Vol. III. București: Editura Fundației Culturale Române, 1991.  
Eliade, Mircea. *Erotica mistică în Bengal*. București: Editura Jurnalul Literar, 1994.  
Holban, Anton. *O moarte care nu dovedește nimic*. București: Editura Minerva, 1982.  
Holban, Ioan. *Hortensia Papadat-Bengescu*. București: Editura Albatros, 1985.  
Petrescu, Camil. *Doctrina substanței*. București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1988.