Reflets du Symbolisme belge et français dans *Biserica neagră* d'Anatol E. Baconsky

Gisèle Vanhese
Professeur
Faculté des Lettres, Université de Calabre

Synergies *Roumanie* n° 6 - 2011 pp. 117-129

Résumé : L'écriture de Biserica neagră d'Anatol E. Baconsky doit surtout sa densité à un processus de transmutation tout à fait original où se sont aussi sédimentés les échos d'une tradition littéraire dont l'auteur était un profond connaisseur. Si les critiques ont noté l'influence du Symbolisme roumain, aucun n'a encore mentionné celle du Symbolisme belge et français. À partir de nombreux exemples, l'analyse comparative décèle un climat crépusculaire similaire (l'automne, le crépuscule, les cloches, la brume, la solitude...) dans Biserica neagră et Bruges-la-Morte de Rodenbach. Nous avons relevé un dernier parallélisme important entre Biserica neagră et un autre roman de Rodenbach, Le Carillonneur, caractérisé en particulier par plusieurs coïncidences troublantes : le métier de sonneur, la présence d'une « Ligue » et la même atmosphère noire et lugubre. Nous avons révélé aussi des convergences entre Biserica neagră et La terreur future, nouvelle appartenant à La Légende des Gueux (1891) de Marcel Schwob. Le thème de l'oppression de l'Histoire, s'abattant sur une Ville et prenant le visage d'une secte secrète et meurtière, est en effet commun aux deux oeuvres.

Mots-clés : fantastique, crépusculaire, Décadentisme, Littérature roumaine, mort, ville, anti-utopie

Abstract : The writing in Biserica neagră by Anatol E. Baconsky owes its density above all to a completely original process of transmutation within which are also layered the echoes of a literary tradition of which the author possessed a profound knowledge. Whereas critics have noted the influence of Romanian Symbolism, none has of yet made mention of French and Belgian Symbolism. Working from numerous examples, comparative analysis detects a crepuscular similar atmosphere (autumn, twilight, church bells, mist, solitude…) in Biserica neagră by Anatol E. Baconsky and Bruges-la-Morte by Rodenbach. We have identified a final important parallelism between Biserica neagră and another novel by Rodenbach, Le Carillonneur, which is characterized by numerous troublesome coincidences: the profession of the bell-ringer, the presence of a « League », and the same dark and lugubrious atmosphere. We have demonstrated points of convergence between Biserica neagră and the short story, La terreur future, included in Marcel Schwob's La Légende des Gueux (1891). The theme of the oppression of History that plagues a City in the guise of a secret and murderous sect, is in fact found in both of the works.

Keywords : fantastic, crepuscular, Decadentism, Romanian Literature, death, city, anti-utopia

BDD-A2329 © 2011 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:07:26 UTC)

Traçant les deux parcours principaux de la démarche herméneutique, Jean Burgos préconise, dans sa visée d'un au-delà de l'écriture, d'« envisager le texte non plus dans son archéologie mais dans son eschatologie »[1]. Nous pensons au contraire que ce qu'il nomme l'archéologie du texte, c'est-à-dire l'exploration des différentes strates qui le forment, est tout aussi importante que la découverte de ses sens virtuels car ces derniers sont eux-mêmes irrigués par leurs sources souterraines. Entrer dans le laboratoire poétique de l'écrivain, c'est pénétrer – comme l'a suggéré Ion Negoiţescu pour Eminescu – dans son versant plutonien toujours relié au grand régime nocturne de l'imaginaire. Jean-Jacques Wunenburger n'affirme-t-il pas que l'herméneutique valorise « un type de représentation qui échappe à l'immédiateté et à la transparence et qui exige un engagement actif du sujet dans l'exploration des plans médiats »[2].

L'écriture de *Biserica neagră* doit sa densité à un processus de transmutation tout à fait original où se sont aussi sédimentés les échos d'une tradition littéraire dont Anatol E. Baconsky était un profond connaisseur. Les exégètes roumains ont énuméré les auteurs susceptibles d'avoir influencé ce récit en une liste qui apparaît fortement hétérogène. Nous pensons que la distinction entre l'isotopie historique et l'isotopie symbolique permet de séparer les deux séries « modellatrices » mises en évidence. En effet, Kafka, Camus, Orwell et d'autres[3] renvoient uniquement à la première couche de lecture – la dystopie historique et idéologique – alors que des écrivains comme Mateiu Caragiale[4] et Bacovia renvoient aux couches abyssales de l'œuvre. Et si les critiques ont noté l'influence du Symbolisme roumain, en particulier de Macedonski[5], aucun n'a encore mentionné celle du Symbolisme belge et français. Nous nous interrogerons donc sur les relations intertextuelles unissant *Biserica neagră* de Baconsky avec, d'un côté, *Bruges-la-Morte* de Georges Rodenbach et, de l'autre, *La terreur future* de Marcel Schwob, afin de montrer des confluences thématiques significatives et d'éclairer le niveau profond où elles agissent.

1. *Biserica neagră* d'Anatol Baconsky et *Bruges-la-Morte* de Georges Rodenbach

À première vue, la diégèse de *Biserica neagră*[6] rattache le roman aux œuvres anti-utopiques sur les régimes totalitaires. Le narrateur du récit à la première personne est un sculpteur qui, rentré dans sa ville natale (que l'on présume être en Roumanie), est contacté par une mystérieuse Ligue des Mendiants (claire allégorie du Parti totalitaire), louches personnages en haillons qui envahissent de plus en plus la Ville. En une véritable initiation à rebours, il est contraint de remplir lui-même successivement des charges absurdes : aide du sacristain de l'Église Noire, fossoyeur qui enterre sans doute des victimes éliminées par le Régime, fossoyeur qui déterre les morts pour vendre leur squelette, participant aux orgies nocturnes (réservées aux membres de l'élite du régime), officiant des mystérieuses cérémonies de veille funèbre dans l'Église noire. Il aboutit finalement dans le clocher de celle-ci pour remplir la fonction de sonneur. Après le siège de l'Église Noire par un groupe d'opposants « réformistes », il devient orateur – sur le Promontoire Noir – auprès des prisonniers qui lavent les os des squelettes, avant d'être contraint de retourner vivre auprès du sacristain de l'Église Noire pour recommencer tout le cycle de l'abjection.

Bruges-la-Morte[7] (1892) de Rodenbach narre, à la troisième personne, l'emprise sur Hugues Viane de Bruges, qu'évoquera encore Mircea Eliade en ces termes : « c'est à Bruges que j'aurai découvert à quel point l'*imagination* peut devenir créatrice

BDD-A2329 © 2011 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:07:26 UTC)

lorsqu'elle est stimulée par le "décor" (de même que par toute œuvre d'art) »[8]. Ayant perdu prématurément sa femme, Hugues Viane la recherche à la fois dans l'atmosphère lugubre et mortifère de la Ville et dans l'actrice Jane qu'il étranglera, à la fin, lorsqu'il se rendra compte qu'elle est comme un double démoniaque. L'assimilation de Bruges à la femme disparue provoque ce que Bachelard a appelé l'ophélisation[9] de la ville. En fait, il s'agit de la création d'un climat spécifique qui a polarisé l'intérêt des critiques sur ce roman, dont la diégèse reste banale, mais qui a exercé une profonde influence sur les poètes (et les peintres) symbolistes, en particulier à l'étranger. C'est ainsi que plusieurs traits caractéristiques de *Bruges-la-Morte* ont migré dans la poésie de Bacovia. Il est plus étonnant de les retrouver, bien des années plus tard, dans *Biserica neagră* de Baconsky.

Baconsky a certes pris soin, pour échapper à la censure du régime roumain, de déplacer la diégèse dans un temps hors de la modernité, un temps qui ressemble à la fin du XIX^e^ siècle ou au début du XX^e^ siècle, l'époque symboliste par excellence. Mais surtout les premières phrases, par la densité des nombreux motifs symbolistes (l'automne, le crépuscule, les cloches, la solitude...), créent dès le début un climat que n'aurait pas désavoué l'auteur de *Bruges-la-Morte* :

> Je rentrais accablé de pressentiments. Le son bref et rythmé de mes pas sur le pavé répondait à l'écho dans le ciel des nombreuses cloches de nos églises anciennes, témoins d'un âge d'or majestueux et prodigue. À chaque crépuscule, quand la marée de l'obscurité envahissait la ville, les cloches commençaient leur déconcertante mélopée qui pouvait durer des heures entières. Elles se calmaient avec peine au lever des étoiles ou, les soirs d'automne et d'hiver habités par le vent tyrannique de la côte, elles se fondaient dans l'éclatement des rafales et le mugissement des vagues écrasées contre le quai de pierre (*É. N.*, p. 17)[10].

> Et il partageait le plus clair de son temps entre les bouquins et les cloches. Et quelles cloches ! C'étaient les plus grandes et les plus mélodieuse de toutes celles que j'avais pu entendre dans les villes que j'avais traversées au cours de mon enfance et de ma jeunesse (*É. N.*, p. 37)[11].

Dans *Bruges-la-Morte*, Hughes erre lui aussi dans une ville-tombeau dont le temps est scandé par le son des cloches :

> Ces temps gris de novembre où les cloches, dirait-on, sèment dans l'air des poussières de sons, la cendre morte des années (*B.*, p. 18).

> Il traversait la ville, les ponts centenaires, les quais mortuaires au long desquels l'eau soupire. Les cloches, dans le soir, sonnaient chaque fois pour quelque obit du lendemain. Ah ! ces cloches à toutes volées, mais si en allées – semblait-il – et déjà si lointaines de lui, tintant comme en d'autres ciels ... (*B.*, p. 44).

> Et les cloches tintaient, si pâles, si lointaines ! Comme la ville est loin ! On dirait qu'à son tour elle n'est plus, fondue, en allée, noyée dans la pluie qui l'a submergée toute... Tristesse appariée ! C'est pour Bruges-la-Morte que, des plus hauts clochers survivants, une sonnerie de paroisse tombe encore et s'afflige ! (*B.*, p. 69).

> Cloches nombreuses et jamais lassées tandis que, dans ses rechutes de tristesse, il s'était remis à sortir au crépuscule, à errer au hasard le long des quais (*B.*, p. 75).

2. Un climat crépusculaire

L'automne, comme temps intermédiaire et « moribond » de l'année, participe au climat crépusculaire qui baigne toute la narration traversée par la hantise de la mort :

BDD-A2329 © 2011 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:07:26 UTC)

> C'était un des derniers jours d'automne, avec un ciel immense et un horizon silencieux aux confins des eaux cendrées, sillonnées par le vert froid d'une saison à l'agonie (*É. N.*, p. 40)[12].

Pour Michel Guiomar, le Crépusculaire est une catégorie esthétique qui – à côté du Lugubre, du Funèbre, du Macabre et de l'Insolite – oriente l'imaginaire vers le Fantastique car il regroupe des phénomènes d'incertitude, d'indécision, d'attente, d'inquiétude : « le Crépusculaire s'affirme comme un Seuil des catégories de la Mort »[13]. L'automne entre, chez Baconsky, en secrète osmose avec le crépuscule :

> Je pris la direction du quai sans m'en rendre compte. Le soleil automnal s'était couché et le ciel n'arborait plus que son souvenir ensanglanté, au milieu de nuages chlorotiques et d'ombres parallèles (*É. N.*, p. 27)[14].

Le critique inscrit dans le Crépusculaire des thèmes comme le masque[15], le Double, la métamorphose, le miroir, l'état de veille nocturne, le rêve, que l'on retrouve à travers toute la narration baconskyenne. Parmi ceux-ci, la brume et le brouillard contribuent fortement à spectraliser le paysage :

> La journée débutait sans soleil, légèrement zébrée par les premières brumes automnales et les feuilles jaunies des arbres clairsemés de la ville. C'était un automne au ciel tremblant sur les faîtes des maisons somnolentes et à la douce brise nacrée des espaces vides où errait une lumière amère (*É. N.*, p. 21)[16].

> Jours et nuits ont passé, monotones ; le brouillard a succédé aux interminables averses de neige et aux gels à pierre fendre, métissage de blanc et de noir, de mouettes et de corneilles, nuées bâtardes poussées par le vent dans le ciel immobile (*É. N.*, p. 157)[17].

Chez Rodenbach, la brume et les pluies enveloppent Bruges d'un suaire :

> C'est comme si la brume fréquente, la lumière voilée des ciels du Nord, le granit des quais, les pluies incessantes, le passage des cloches eussent influencé, par leur alliage, la couleur de l'air – et aussi, en cette ville âgée, la cendre morte du temps, la poussière du sablier des Années accumulant, sur tout, son œuvre silencieuse (*B.*, p. 48-49).

> C'est le soir... il bruine, d'une petite pluie qui s'étire, s'accélère, lui épingle l'âme... (*B.*, p. 69).

> Bruine fréquente des fins d'automne, petite pluie verticale qui larmoie, tisse de l'eau, faufile l'air, hérisse d'aiguilles les canaux planes, capture et transit l'âme comme un oiseau dans un filet mouillé, aux mailles interminables (*B.*, p. 21).

> La pluie se hâtait, dévidant ses fils, embrouillant sa toile, mailles de plus en plus étroites, filet impalpable et mouillé où peu à peu Hughes se sentait amollir (*B.*, p. 69).

> Cinglé par le minuit des carillons, par les petites pluies, incessantes en ce Nord, où sans trêve les nuages s'effilochent en bruines (*B.*, p. 83).

Et chez les deux auteurs, le brouillard – qui apparaît comme une diffusion inquiétante de l'univers vers l'homme – s'insinue même dans l'âme :

> Brume flottante qui s'agglomère ! Il sentait le brouillard contagieux lui entrer dans l'âme aussi, et toutes ses pensées estompées, noyées, dans une léthargie grise (*B.*, p. 71).

> À mesure qu'il parlait, il me parut que la pièce s'obscurcissait, qu'un brouillard m'enveloppait, froid et trompeur[18], opaque et plein de voix menaçantes, d'yeux inquisiteurs braqués sur moi, mais voilés par des nappes brumeuses (*É. N.*, p. 25)[19].

BDD-A2329 © 2011 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:07:26 UTC)

Le Crépusculaire rend la réalité spectrale. L'être lui-même devient un fantôme comme Hugues Viane : « il alla, le soir, rôder autour de sa demeure, fantôme nocturne dans cette Bruges endormie » (p. 83). Chez Baconsky, la figure du revenant surgit comme une grande métaphore de l'atmosphère imprégnant la Ville. Le narrateur se sent d'abord, dès les premières pages, un étranger – un des thèmes obsessifs[20] de l'œuvre baconskyenne comme en témoigne en particulier la nouvelle *Echinoxul nebunilor* – et même un revenant (« strigoi ») ou un fantôme (« stafie ») :

> J'ouvris la porte la main crispée et j'entrai, comme un revenant (*E. N.*, p. 18)[21].
> N'étais-je pas étranger [...] comme un fantôme ? (*É. N.*, p. 102)[22].
> Je marchais sur la pointe des pieds, un fantôme, un morceau de la nuit se déplaçant dans la nuit (*É. N.*)[23].

3. Deux villes mortes

La Ville de Baconsky et celle de Rodenbach sont toutes deux des villes mortes. On sait que ce qui a provoqué le déclin de Bruges est l'ensablement de son estuaire où, aux époques de gloire, arrivaient les galions espagnols. À présent, « C'était Bruges-la-Morte, elle-même mise au tombeau de ses quais de pierre, avec les artères froidies de ses canaux, quand avait cessé d'y battre la grande pulsation de la mer » (*B.*, p. 24). La Ville de Baconsky est assimilée elle aussi à une « ville-tombeau » (*É. N.*, p. 27 ; « cetate-cavou » *B. N.*, p. 135) en perpétuelle agonie : « cette ville viciée et malingre, morte avant d'avoir vécu, née agonisante et condamnée à ne pas mourir » (*É. N.*, p. 27)[24]. Typique du spectral et du fantomal, la transgression des frontières entre la vie et la mort est continuelle : « c'était comme si une mort vivante m'accablait, une nostalgie absurde et anticipée, un vide achérontique » (*É. N.*, p. 29)[25].

Chez les deux auteurs, l'imaginaire de l'eau est lié à un cosmos de la mélancolie, comme le note Bachelard[26]. Climat tragique, chez Rodenbach, où les pensées se tournent vers la mort et peut-être vers le suicide :

> Dans cette solitude du soir et de l'automne, où le vent balayait les dernières feuilles, il éprouva plus que jamais le désir d'avoir fini sa vie et l'impatience du tombeau. Il semblait qu'une ombre s'allongeât des tours sur son âme ; qu'un conseil vînt des vieux murs jusqu'à lui ; qu'une voix chuchotante montât de l'eau – l'eau s'en venant au-devant de lui, comme elle vint au-devant d'Ophélie, ainsi que le racontent les fossoyeurs de Shakespeare (*B.*, p. 24).

Chez Baconsky, l'emprise de la mort s'accentue de façon encore plus paroxystique, sans doute sous l'influence de la poétique expressionniste. Ville-tombeau, cimetière, travail de fossoyeur orientent la narration vers le Lugubre, comme le définit Guiomar en tant que « reconnaissance première d'un potentiel maléfique des choses ; l'insolite est la manifestation même du maléfique »[27]. L'Église noire elle-même abrite le bestiaire typique du Fantastique (chauves-souris et oiseaux de nuit) et ses espaces voûtés se métamorphosent en grottes : « grottes entremêlées où les chauves-souris et les oiseau de nuit régnaient en maîtres » (*É. N.*, p. 136)[28]. Signalons d'autres intersignes avant-coureurs du Fantastique comme la présence obsédante du vent (ce que Guiomar nomme les courants d'air de l'au-delà) : « force silencieuse et présence, il est insolite [...]. Atteignant la matière, il lui donne une plainte, il est lugubre »[29]. On décèle aussi, chez Baconsky, une véritable complaisance (allant parfois jusqu'à la caricature et au grotesque) dans l'évocation de phénomènes ayant trait à la mort comme l'agonie, le

BDD-A2329 © 2011 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:07:26 UTC)

squelette, la pourriture, la décomposition, ce qui l'apparente à l'esthétique frénétique du Romantisme le plus noir et même au Gothique et Néo-gothique postmoderne.

4. Le Veilleur dans la tour

Il nous reste à montrer un dernier parallélisme significatif entre *Biserica neagră* et un autre roman de Rodenbach : *Le Carillonneur*[30] (1897). Moins connu que *Bruges-la-Morte*, *Le Carillonneur* conte la lente déchéance de l'architecte Joris Borluut qui est devenu le carillonneur officiel de la ville de Bruges. Pris entre son amour malheureux et adultère pour sa belle-sœur et ses querelles avec le parti de Farazyn, défenseur des valeurs nationalistes flamandes, il finira par se suicider. Dans *Le Carillonneur* comme dans *Biserica neagră*, le personnage principal exerce une activité liée à des cloches qui sont situées dans une tour et l'on peut se demander si la fonction de sonneur n'a pas été suggérée à Baconsky justement par le roman du Symboliste belge. Beffroi chez Rodenbach (« la tour massive qui, d'ordinaire, étage ses blocs obscurs où il y a des ténèbres, du sang, de la lie et de la poussière des siècles », *C.*, p. 6) et tour de l'Église noire chez Baconsky, il s'agit de deux contenants qui, par leur dynamisme vertical, sont associés au symbolisme de la Montagne. « Fixée sur un centre (centre du Monde), la tour est un mythe ascensionnel »[31] remarquent Chevalier et Gheerbrant. Comme l'observe Mircea Eliade, « l'escalier, l'échelle, figurent plastiquement la rupture de niveau qui rend possible le passage d'un mode d'être à un autre »[32]. La hauteur éloigne en fait le personnage de l'ordre humain et diurne pour l'établir dans l'ordre nocturne et caché de l'invisible. Il coïncide alors avec le Veilleur, l'une des grandes figures du Seuil, que Michel Guiomar assimile au Moi profond (par opposition au Moi coutumier et profane). Par ailleurs, on peut relier le motif du Phare – présent dans la nouvelle *Farul* (*Le Phare*) de Baconsky – à la même constellation thématique.

Relevons une autre coïncidence troublante entre les deux œuvres. Toujours dans *Le Carillonneur* de Rodenbach apparaît le thème de la société secrète. Il s'agit d'un groupe d'intellectuels, artistes et politiciens qui défendent le nationalisme flamand, dont certains fonderont un parti. Et Rodenbach utilise le même terme de « Ligue » : « Une ligue fut fondée pour être un centre de propagande » (*C.*, p. 170 ; cf. p. 171, p. 177, p. 211). Ici aussi, elle revêt un rôle négatif comme la Ligue des Mendiants de *Biserica neagră* :

> Toute la machine politique intervint, formidable appareil, aux ressorts cachés [...]. Borluut sentit qu'elle allait happer la beauté de Bruges, et, sous prétexte d'y toucher à peine, la broyer toute avec ses dents de fer (*C.*, p. 170).

Et pour caractériser ses assemblées, Rodenbach trace le même tableau noir et lugubre que chez Baconsky : « Qu'est-ce que c'est que cette assemblée d'aspect funéraire où quelques ombres entraient, s'asseyaient, ne bougeaient plus, avaient l'air de revenants qui recommencent à mourir ? » (*C.*, p. 173). De même, le personnage principal « s'évadait comme d'un cauchemar, d'une entrevue avec des fantômes qui étaient ses ennemis [...]. On aurait dit qu'ils siégeaient, formaient un tribunal » (*C.*, p. 177).

Ajoutons qu'une même atmosphère crépusculaire, caractérisant aussi *Bruges-la-Morte* et *Biserica neagră*, est évoquée, dès le début du *Carillonneur*, par « Le soleil déclinait déjà, par ces journées abrégées du commencement de l'automne » (*C.*, p. 6). Une même union de vie et de mort traverse tout le roman où c'est non seulement la Ville qui se

BDD-A2329 © 2011 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:07:26 UTC)

spectralise mais aussi le personnage : « Le carillonneur de plus en plus erra, désemparé. Il ne sut où aller, n'ayant plus rien à faire, incapable de décider quelque chose ou de vouloir. Il s'ennuyait de la vie reprise, comme Lazare ressuscité et encore engourdi du linceul » (*C.*, p. 208-209). Un climat de déchéance, qui n'était pas présent dans *Bruges-la-Morte*, accompagne la description de l'église, où l'on reconnaîtra plusieurs thèmes baconskiens (la moisissure, l'église, le cimetière, la dégradation de la nature et des lieux) :

> Une odeur de moisissure affadissait l'air. De grandes taches roses et vertes, un tatouage vénéneux, toute une polychromie faite de déchéance et de pluie, couvraient les murs extérieurs de l'église. Peut-être qu'un cimetière, jadis, avait existé dans cette herbe (*C.*, p. 190).

Dans *Le Carillonneur*, plus que les canaux de Bruges, c'est la mer elle-même qui est décrite : « Au bord, les premières vagues faisaient un bruit de lavandières, battaient des linges clairs, tout un trousseau de suaires pour les prochaines tempêtes » (*C.*, p. 78). L'image du « trousseau de suaires » nous semble proche de la métaphore baconskyenne des « voiles de mariées mortes » pour désigner l'écume :

> La rive disparut et l'on ne vit plus que les eaux agitées dans la pénombre et les crêtes crayeuses : oiseaux tombés, voiles de mariées mortes aux mains pâles implorant le ciel caché et coulant dans les profondeurs, royaume des plantes aveugles, des colonnes de marbre et des ondes mélodieuses de harpes vertes (*É. N.*, p. 98)[33].

Avec « un trousseau de suaires pour les prochaines tempêtes », auquel Rodenbach compare l'écume des vagues, c'est toute la constellation symbolique bachelardienne du Complexe de Caron qui est appelée. L'eau, affirme Gilbert Durand, est une « grande épiphanie de la Mort »[¤]. La référence aux tempêtes entraîne avec elle les images apocalyptiques du naufrage et du départ vers l'Au-delà. Rodenbach retrouve le schème ancestral de la navigation mortelle, de la mort considérée comme traversée. Avec l'évocation des mariées mortes coulant dans les profondeurs marines, Baconsky réactive, de son côté, à la fois l'imaginaire thalassal et l'apparition du revenant. En fait, les noyés – et ici ce sont les « mariées mortes » – sont toujours susceptibles, comme les fantômes et les spectres, de *revenir* dans notre monde. L'auteur condense en quelques phrases tout un substrat mythique. Les « colonnes de marbre » ne sont-elles pas celles d'une Atlantide engloutie ? Les « mariées mortes aux mains pâles » ne reviennent-elles pas pour reprendre leur époux et les amener dans l'au-delà comme dans le légendaire romantique ? On songe à l'histoire du fiancé fantôme ou de la fiancée (ou épouse) fantôme qui a son origine dans la croyance balkanique du Frère revenant. Archétype qui est ici revécu par l'écrivain sous la forme ophélienne de la jeune noyée.

5. *Biserica neagră* d'Anatol Baconsky et *La terreur future* de Marcel Schwob

Le thème de l'oppression de l'Histoire sous les aspects d'une secte secrète et meurtrière apparaissait déjà dans la nouvelle de Marcel Schwob, *La terreur future*[35]. Publiée comme dernier conte de *La Légende des Gueux* (1891), elle appartient aux récits schwobiens apocalyptiques avec *La mort d'Odijgh* et *L'incendie terrestre* que Monique Jutrin définit comme « contes tragiques »[¤]. Le mot *terreur* recèle de nombreux sens chez Schwob et s'inscrit en particulier dans le couple *terreur / pitié* où se fonde, chez cet auteur, l'essence de l'art selon la grande leçon d'Eschyle[37]. Toutefois nul doute que sa signification première ne soit ici celle de la Terreur comme période de la Révolution française – comprise entre le vote de la *Loi des Suspects* (5 septembre 1793)

BDD-A2329 © 2011 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:07:26 UTC)

et la chute de Robespierre le 9 Thermidor (27 juillet 1794) – qui organisa le Tribunal révolutionnaire et mutiplia les arrestations et exécutions. Dans la nouvelle de Schwob, il s'agit d'une terreur future, le romancier unissant ainsi le messianisme anarchique, qui traverse son époque (souvenons-nous de Souvarine dans *Germinal* de Zola), et la hantise de l'Apocalypse apparaissant dans plusieurs de ses contes. Notons qu'à la différence d'une autre nouvelle du même recueil, *La Révolution*, le mot *terreur* ne porte pas de majuscule, Schwob lui conférant un signifié pluriel : peur extrême qui bouleverse l'individu ; peur collective que fait régner un régime fondé sur la violence (Schwob utilise, dès la première phrase, le terme *Révolution* avec la majuscule) ; sentiment qui s'oppose à la pitié selon sa théorie (comme en témoigne l'épigraphe grecque mise en exergue) et qui surgira à la fin de la nouvelle.

Schwob narre qu'un groupe d'« organisateurs de cette Révolution » ont d'abord prêché les foules des capitales pour passer ensuite à l'action, « exécution » des desseins sanguinaires qui vont s'abattre sur « la Cité ». Grâce à de formidables machines de guerre, ils détruisent tous les édifices en provoquant un monstrueux incendie. Ensuite, ils passent à la décimation de la population qui s'est réfugiée, en grande partie, dans les églises. La terreur de l'Histoire est ici décrite comme un cataclysme apocalyptique naturel, de la même façon que dans *L'incendie terrestre* qui relatait la fin du monde par le feu :

> Les porches des églises étaient gonflés par la foule terrifiée, qui affluait de partout en longs rubans noirs ; les faces étaient tournées, anxieuses, vers le ciel, muettes d'épouvantes avec les yeux fixes d'horreur (*T.*, p. 197).

Le massacre commence d'abord dans les rues :

> Il y avait des nœuds d'hommes, groupés trois à trois, quatre à quatre, cinq à cinq, entrelacés et obscurs au-dessus desquels tournoyait l'éclair des sabres droits de cavalerie et de haches effilées, volées dans les arsenaux. Des individus maigres brandissaient ces armes, fendant les têtes avec fureur, trouant les poitrines avec joie, décousant les ventres avec volupté, et piétinant dans les viscères (*T.*, p. 197).

La tuerie continue de maison en maison, les victimes étant jetées dans d'effroyables machines qui sillonnent la ville, sortes de guillotines ambulantes traînées par des chevaux (l'auteur utilise en fait l'expression « pièces de guillotines », p. 198). Le récit vire à l'horreur :

> Un corps s'abattait sur le pavé, entre les hautes roues de la machine ; les liens se brisaient dans la chute, et, les coudes étayés sur le grès dans un mouvement réflexe, le cadavre encore vivant éjaculait un jet rouge (*T.*, p. 198).

> Au détour d'une rue noire, les sabots clapotants des chevaux rencontrèrent une barrière de cadavres sans tête, un amoncellements de troncs [...]. Parmi la viande pantelante, entre les ramures des mains inanimées, désespérément roidies, il y avait des sanglots de sang qui coulait (*T.*, p. 198).

Dans une pauvre maison à demi-détruite, les révolutionnaires vont trouver deux petits enfants dont les parents ont été assassinés et, saisis d'une sorte de pitié, ils renonceront à les tuer et s'enfuiront, en une conclusion ici aussi ambiguë comme dans les autres contes apocalyptiques schwobiens (les enfants survivront-ils ?) :

> Et, les mains sur les yeux, pour ne pas voir tous les yeux terrifiés des morts, tous les yeux, qui n'étaient pas encore couverts de paupières, ils descendirent en chancelant du rempart

BDD-A2329 © 2011 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:07:26 UTC)

d'hommes égorgés qui devait entourer la Cité nouvelle, et s'enfuirent éperdument, dans les ténèbres rouges, parmi le fracas de métal des machines qui galoppaient (*T.*, p. 199).

6. Sous la terreur de l'Histoire

La nouvelle de Schwob décrit un nouvel ordre historique fondé sur la décimation programmée des populations. Il semble ici pressentir, très longtemps à l'avance, un régime sanguinaire comme celui de Pol Pot au Cambodge ou, avec l'évocation des tueries à la chaîne et mécanisées, le génocide des Juifs dans les camps de la mort hitlériens. Du reste, certaines évocations comme celle du massacre dans les rues, peuvent lui avoir été inspirées, à son époque, par les nouvelles terrifiantes des pogroms de l'Europe de l'Est. Le caractère spectaculaire de la terreur future est loin du processus de prise du pouvoir, dans *Biserica neagră* de Baconsky, par la Ligue des Mendiants qui s'infiltrent de manière souterraine dans la société et dans la Ville.

Pourtant on relève plusieurs points communs et en tout premier lieu le fait que la révolution s'abatte sur une Ville, symbole de civilisation et de développement. Chez Schwob, la « Cité » est sans doute Paris tandis que la ville de Baconsky reste floue. Si le titre même *Biserica neagră* peut faire allusion à l'Église noire de Braşov, il n'en reste pas moins que la Ville, où elle se trouve, est située près de la mer, et une mer « froide »[38]. En fait, la lecture de *Biserica neagră* a fait surgir devant nos yeux l'inquiétant tableau du Belge Fernand Khnopff : *La Ville abandonnée* (1904) où, ici aussi, domine la présence de la Ville avec sa place et ses maisons désertes qu'envahit silencieusement la marée. Et cette Ville fantasmatique, c'est Bruges. Certes, l'auteur a bien tenté de donner à l'Église noire une allure vaguement orientale, mais d'autres caractéristiques nous orientent vers des constructions appartenant aux villes allemandes de Roumanie ou vers un espace plus éloigné encore vu la présence de la mer et d'une mer nordique, comme nous l'avons montré dans notre rapprochement avec *Bruges-la-Morte* de Rodenbach.

Un autre élément commun entre Schwob et Baconsky réside dans le caractère occulte du groupe révolutionnaire qui a un « siège secret » (*T.*, p. 196) chez l'un et constitue une Ligue chez l'autre, ainsi que dans leur méthode envahissante :

> Puis, au crépuscule de la nuit d'exécution, leurs manières changèrent. Ils disparurent dans une maison de ville, où ils avaient leur siège secret. Des bandes d'ombres coururent le long des murs, surveillées par des inspecteurs rigides. On entendit un murmure plein de pressentiments funestes (*T.*, p. 196).

Chez Baconsky, les mendiants se multiplient dans les rues qui se vident, symétriquement de leurs passants, mendiants qui deviennent de plus arrogants et agressifs au fil de la narration. On y retrouve par ailleurs le même terme de « pressentiments » (*É. N.*, p. 17 ; « presimţiri », *B. N.*, p. 127), mais attribués cette fois au personnage principal, la narration étant effectuée par un narrateur intradiégétique alors que, chez Schwob, il s'agit d'un narrateur extradiégétique omniscient. Chez l'un comme chez l'autre, les Révolutionnaires sont vêtus de noir : « Les organisateurs de cette Révolution avaient la face pâle, les yeux d'acier. Leurs vêtements étaient noirs » (*T.*, p. 196) tandis que les fonctionnaires de la Ligue dans *Biserica neagră* portent une tenue de soirée et un chapeau haut de forme noirs. Il s'agit du « phénomène vêtu de noir », créateur d'Insolite, dont parle Michel Guiomar[39]. La dominance du Noir s'inscrit dans un climat crépusculaire imprégnant les deux narrations que caractérisent aussi le Lugubre et le Macabre :

BDD-A2329 © 2011 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:07:26 UTC)

> Le Lugubre est la reconnaissance première d'un potentiel maléfique des choses ; l'insolite est la manifestation même du maléfice ; le Macabre, la personnification en êtres vivants de ce maléfice[40].

Il existe donc des convergences certaines entre *La terreur future* de Schwob, surtout en son début, et *Biserica neagră* de Baconsky. Peut-on supposer une influence schwobienne sur l'écrivain roumain ? Il nous semble fort possible que Baconsky ait lu Schwob, vu l'ampleur de son érudition et vu aussi le fait que Schwob était connu de certains poètes symbolistes roumains. Les goûts artistiques profonds de l'auteur le portaient vers le Décadentisme de la Roumanie comme de la France. Enfin plusieurs indices nous orientent philologiquement vers une influence schwobienne probable. En effet, toujours au début du roman, une comparaison apparaît dissonante dans le contexte ambiant :

> Je pris la direction du quai sans m'en rendre compte. Le soleil automnal s'était couché et le ciel n'arborait plus que son souvenir ensanglanté, au milieu des nuages chlorotiques et d'ombres parallèles. La rue dans laquelle je débouchai était si large et si droite qu'elle m'aspirait, commer la bande roulante d'une guillotine inévitable, par les pieds ou par la tête, je ne savais pas (*É. N.*, p. 27)[41].

Le terme roumain « ghilotină » surgit donc dans le texte alors que rien ne le laissait pressagir (il est relié symboliquement au coucher de soleil « ensanglanté ») et, en fait, il ne reviendra plus. Évoquant un autre procédé d'exécution, Baconsky parlera uniquement de pendaison (*B. N.*, p. 236). La narration laisse supposer que les squelettes enterrés puis déterrés par les fossoyeurs (allégorie du travail absurde et inutile) sont ceux d'opposants, victimes du régime totalitaire (empoisonnés ?, étranglé ? pendus ?...) mais ils ne sont en aucun cas guillotinés, ce mode d'assassinat connotant en général la France, en particulier durant le régime de la Terreur. De plus, nous soulignerons l'anomalie de la présence d'un adjectif comme « rulantă » (« roulante ») dans le texte. Toutes les images d'exécution par guillotine reportent toujours celle d'une guillottine fixée au sol (ou sur une estrade) et l'on comprend mal l'expression « la bande roulante d'une guillotine » sauf si l'auteur avait à l'esprit la terrifiante machine de Schwob qui est bien une guillotine roulante. Comme le disait un grand philologue, le bon Dieu réside dans les détails et sans doute détenons-nous ici la preuve que Baconsky avait lu *La terreur future* et s'en était imprégné pour écrire à son tour le récit d'une contre-utopie.

De nombreux éléments unissent ainsi Baconsky à Schwob et nous suggèrent que l'écrivain roumain connaissait certainement l'auteur du *Roi au masque d'or* et des *Vies imaginaires*. Peut-être faut-il déceler un ultérieur indice de l'influence de Schwob sur Baconsky, dans la présence d'un thème rare dans la littérature roumaine : celui des pirates[42]. Non seulement une nouvelle d'*Echinoxul nebunilor* s'intitule *Cimitirul piraților* (*Le cimetière des pirates*), mais on relève plusieurs allusions à ce motif dans *Biserica neagră*. C'est ainsi que le sacristain est « un ancien marin, peut-être même un pirate » (*É. N.*, p. 37)[43]. Enfin, dans une description du royaume de l'eau hivernale, aux éblouissantes images que ne renierait pas un Marcel Schwob, la succession des visions finit en apothéose sur le pays fantasmatique des pirates : « la patrie des noyés dans les empires glacés, la patrie des pirates qu'attendent les trônes hiératiques... »[44] (*É. N.*, p. 98).

7. Une œuvre unique dans la littérature européenne

À travers le prisme de la poétique symboliste et décadente, Baconsky a transmuté la narration de la terreur historique, telle qu'il la subissait durant le régime totalitaire en

BDD-A2329 © 2011 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:07:26 UTC)

Roumanie, en un récit mythique fondé sur les grands archétypes du Crépusculaire tels qu'ils avaient été célébrés par ses prédécesseurs, et en tout premier lieu par Rodenbach et par Schwob. Certes, s'il est probable que Baconsky a subi l'ascendant du célèbre roman *Bruges-la-Morte*, il est plus difficile d'établir une filiation avec *Le Carillonneur*, bien que l'association entre sonneur/carillonneur, « Ligue », Mort, Ville-tombeau, mer nordique, automne, crépuscule nous oriente vers un imaginaire extrêmement similaire. Quant à *La terreur future*, plusieurs éléments permettent d'établir une convergence certaine entre la nouvelle de Schwob et *Biserica neagră*.

La spécificité de Baconsky reste avant tout d'avoir créé une alliance tout à fait originale entre, d'une part, l'influence d'un Symboliste belge comme Rodenbach et d'un Symboliste français comme Schwob et, de l'autre, l'influence d'un auteur roumain comme Mateiu Caragiale. N'est-ce pas cette union similaire que décèle Eugen Simion : « c'est ensuite l'obsession d'une mer froide, nordique, de villes brumeuses, d'un temps immobilisé, de rivages déserts, de maisons lépreuses, de nuits pourries, fétides d'un Levant fabuleux transmuté, par un accident singulier, en Nord couvert de brouillards »[45] ? Notre étude a voulu, en quelque sorte, pénétrer dans le mystère d'un tel alliage. Ces influences majeures se rencontrent dans *Biserica neagră* pour fusionner en une synthèse tout à fait unique dans la littérature roumaine et européenne.

L'exploration de ces convergences nous a permis de remonter à la genèse de *Biserica neagră*, en vue – comme l'écrit Burgos – « d'habiter l'espace du texte, de suivre les itinéraires qu'il impose, de découvrir la cohérence de ses modalités de structuration au cœur même de leurs contradictions, de raviver son tissage jusque dans les ruptures qui renouvellent son dessin, et finalement de poursuivre sa genèse plutôt que de la répéter, en ouvrant les chemins de tous ses possibles »[46]. C'est à ces possibles de l'œuvre que nous convie la relecture du récit de Baconsky où, en dévoilant sa face occultée, l'examen des influences – inclusions de l'étranger dans le familier – l'ouvre à un surcroît de sens et le fait résonner.

Bibliographie

Bachelard, G., *L'Eau et les rêves*, Paris, Corti, 1979.

Baconsky, A., E., *Opere*, *Poezii*, I., Ţugui, P., Safta, O. (éds.), Bucureşti, Fundaţia Naţională pentru Ştiinţă şi Artă, 2009.

Baconsky, A., E., *L'Église noire*. Traduit du roumain par Samuel Richard. Préface d'Alexandre Călinescu, Paris, Fondation Culturelle Roumaine, Éditions Paris-Méditerranée, 1997.

Braga, C., *Biserica neagră*, in *Dicţionar analitic de opere literare româneşti A - D*, Bucureşti, Editura didactică şi pedagogică, 1998.

Burgos, J., *Pour une poétique de l'imaginaire*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

Chevalier, J., Gheerbrant, A., *Dictionnaire des symboles*, Paris, Laffont/Jupiter, 1982.

Durand, G., *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1969.

Eliade, M., *Fragments d'un journal II*, Paris, Gallimard, 1981.

Guiomar, M., *Principes d'une esthétique de la mort*, Paris, Éditions José Corti, 1993.

BDD-A2329 © 2011 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:07:26 UTC)

Jutrin, M., « Relecture des contes tragiques de Marcel Schwob », dans Berg, C. et Manolescu, N. (éds.), *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Piteşti, Paralela 45, 2008.

Rodenbach, G., *Bruges-la-Morte*, Bruxelles, Éditions Jacques Antoine, 1977.

Rodenbach, G., *Le Carillonneur*, Éditions Le Cri, Bruxelles, 2000.

Schwob, M., *Œuvres*. Textes réunis et présentés par Alexandre Gefen, Paris, Les Belles Lettres, 2002.

Vadé, Y. (éds.), *Marcel Schwob d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, Éditions Champ Vallon, 2002.

Wächter, M., *A. E. Baconsky. Scriitorul şi măştile*, Cluj-Napoca, Casa Cărţii de Ştiinţă, 2007.

Wunenburger, J.-J., *Philosophie des images*, Paris, P. U. F., 1997.

Notes

[1] Jean Burgos, *Pour une poétique de l'imaginaire*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 174.
[2] Jean-Jacques Wunenburger, *Philosophie des images*, Paris, P. U. F., 1997, p. 78.
[3] Eugen Simion, *Introducere*, in Anatol E. Baconsky, *Opere*, *Poezii*, I, Ediţie îngrijită de Pavel Ţugui şi Oana Safta, Bucureşti, Academia Română. Fundaţia Naţională pentru Ştiinţă şi Artă, 2009, p. XXXV, p. XXXVII ; Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Piteşti, Paralela 45, 2008, p. 1005. Consulter aussi Corin Braga, *Biserica neagră*, in *Dicţionar analitic de opere literare româneşti A - D*, Bucureşti, Editura didactică şi pedagogică, 1998, p. 95-98 ; Ion Pop, *Lecturi fragmentare*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1983, p. 57-62.
[4] Eugen Simion, *op. cit.*, p. XXXIV ; Nicolae Manolescu, *op. cit.*, p. 1005.
[5] Nicolae Manolescu, *op. cit.*, p. 1006.
[6] Notre édition de référence est Anatol E. Baconsky, *Opere*, *Proză. Versuri*, II, Ediţie îngrijită de Pavel Ţugui şi Oana Safta, Bucureşti, Academia Română. Fundaţia Naţională pentru Ştiinţă şi Artă, 2009 (*B. N.*) ; *L'Église noire*, Traduit du roumain par Samuel Richard, Préface d'Alexandre Călinescu, Paris, Fondation Culturelle Roumaine, Éditions Paris-Méditerranée, 1997 (*É. N.*). Toutes les citations seront directement suivies de la page.
[7] Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, Bruxelles, Éditions Jacques Antoine, 1977. Toutes les citations seront directement suivies de la page (*B.*).
[8] Mircea Eliade, *Fragments d'un journal II*, Paris, Gallimard, 1981, p. 195.
[9] Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves*, Paris, Corti, 1979, p. 121-122.
[10] « Mă întorceam spre casă umbrit de presimţiri anxioase. Sunetul paşilor mei pe caldarâm răspundea ritmat şi laconic miilor de glasuri pe care le dezlănţuiau în văzduh clopotele nenumăratelor biserici vechi, rămase din vremuri de măreţie şi de risipă. Întotdeauna spre amurgit, când întunericul venea cu mareea lui monotonă invadând oraşul, clopotele îşi începeau deconcertanta lor melopee prelungită uneori ceasuri în şir, potolindu-se abia târziu la răsăritul stelelor, sau, în serile colindate de vântul pustiu şi tiranic al ţărmului, îndeosebi toamna şi iarna, contopindu-se imperceptibil cu izbucnirea rafalelor şi cu vuietul posomorât al valurilor izbite în cheiul de piatră » (*B. N.*, p. 127).
[11] « Şi toată vremea şi-o petrecea printre cărţi şi clopote. Şi ce clopote ! Erau cele mai mari şi mai melodioase din câte auzisem vreodată sunând prin nenumăratele oraşe colindate în copilărie şi tinereşte » (*B. N.*, p. 143).
[12] « Era o zi de toamnă târzie [...]. Cerul mare şi orizontul mut la capătul apelor cenuşii străbătute de verdele rece al unui anotimp muribund » (*B. N.*, p. 145).
[13] Michel Guiomar, *Principes d'une esthétique de la mort*, Paris, Éditions José Corti, 1993, p. 201.
[14] « Pornii spre chei pe negândite. Soarele toamnei căzuse dincolo şi cerul nu mai purta decât amintirea lui însângerată printre nori clorotici şi umbre paralele » (*B. N.*, p. 135).
[15] Un des thèmes importants de l'œuvre de Baconsky (M. Wächter, *A. E. Baconsky. Scriitorul şi măştile*, Cluj-Napoca, Casa Cărţii de Ştiinţă, 2007).
[16] « Ziua se arăta fără soare, uşor haşurată de brumele începutului de toamnă cu frunze galbene în rarii copaci ai oraşului, cu văzduh tremurător peste conturele caselor somnolente, cu o briză adiată şi sidefie în spaţiile goale colindate de o lumină amară « (*B. N.*, p. 130).
[17] « Au trecut zile şi nopţi monotone, a venit ceaţa după îndelungate ninsori şi geruri sticloase, cu îngânarea de alb şi negru a pescăruşilor şi a ciorilor, stoluri bastarde vânturate în văzduhul încremenit » (*B. N.*, p. 232).
[18] Notons que « neprietenoasă » doit être traduit par « hostile ».
[19] « Pe măsură ce vorbea, mi se părea că se întunecă dinaintea mea, o ceaţă mă învăluie, rece şi neprietenoasă, opacă şi plină de glasuri ameninţătoare, de ochi scrutători ce mă urmăresc nevăzuţi dintre faldurii ei » (*B. N.*, p. 134).

BDD-A2329 © 2011 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:07:26 UTC)

[20] Consulter Eugen Simion, *op. cit.*, p. 37.
[21] « Am deschis poarta cu mâna crispată şi am pătruns ca un strigoi » (*B. N.*, p. 128).
[22] « Eu care eram cel mai străin [...] ca o stafie ? » (*B. N.*, p. 191).
[23] « Mergeam în vârful picioarelor, o stafie, o bucată de noapte mişcându-se înlăuntrul nopţii » (*B. N.*, p. 224).
[24] « acest oraş ticăloşit şi nevolnic, mort înainte de a fi trăit sau agonizând dintr-o naştere blestemată să n-aibă moarte » (*B. N.*, p. 135).
[25] « Era o moarte vie care mă copleşea, un dor absurd şi anticipat, un vid aherontic » (*B. N.*, p. 137).
[26] Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves*, *op. cit.*, p. 123.
[27] Michel Guiomar, *op. cit.*, p. 246.
[28] « peşteri încrucişate sub bolţi pe care lilieci şi păsări de noapte domnesc în devălmăşie » (*B. N.*, p. 217).
[29] Michel Guiomar, *op. cit.*, p. 349.
[30] Georges Rodenbach, *Le Carillonneur*, Éditions Le Cri, Bruxelles, 2000. Toutes les citations seront directement suivies de la page (*C.*).
[31] Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Laffont/Jupiter, 1982, p. 960.
[32] Cité par Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1969, p. 141.
[33] « Ţărmul pieri şi jur-împrejur nu se mai vedeau decât apele agitate în semiîntuneric şi creste albind, păsări căzute, voaluri de mirese moarte cu mâini palide implorând o clipă cerul ascuns şi scufundându-se în adâncimile unde stăpânesc plante oarbe, coloane de marmoră şi unde melodioase de harpe verzi » (*B. N.*, p. 187).
[34] Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 104.
[35] Marcel Schwob, *Œuvres*, Textes réunis et présentés par Alexandre Gefen, Paris, Les Belles Lettres, 2002. Les citations de *La terreur future* (*T.*) seront désormais suivies directement de la page.
[36] Monique Jutrin, « Relecture des contes tragiques de Marcel Schwob », in Christian Berg et Yves Vadé (eds), *Marcel Schwob d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, Éditions Champ Vallon, 2002, p. 118.
[37] Joëlle De Sermet, « Les errances du récit », in Christian Berg et Yves Vadé (eds), *op. cit.*, p. 257-266.
[38] Eugen Simion, *op. cit.*, p. XXXVII.
[39] Michel Guiomar, *op. cit.*, p. 339.
[40] Michel Guiomar, *op. cit.*, p. 246.
[41] « Pornii spre chei pe negândite. Soarele toamnei căzuse dincolo şi cerul nu mai purta decât amintirea lui însângerată prin nori clorotici şi umbre paralele. Strada în care ieşisem era atât de largă şi de dreaptă, încât mă aspira ca banda rulantă a unei ghilotine fatale, în jos ori în sus, nu mai ştiam nici eu » (*B. N.*, p. 135).
[42] Citons, chez Schwob, ces trois « vies imaginaires » de pirates : *Le capitaine Kid*, *Walter Kennedy*, *Le Major Stede Bonnet*.
[43] « fost marinar, poate şi pirat » (*B. N.*, p. 143).
[44] « patria piraţilor aşteptaţi de tronuri hieratice ...» (*B. N.*, p. 187).
[45] « E, apoi, obsesia unei mări friguroase, nordice, a oraşelor încreţoşate, a timpului încremenit, a ţărmurilor pustii, a caselor leproase, a nopţilor putrede, fetide de Levant fabulos, strămutat, printr-un ciudat accident, în Nordul acoperit de ceţuri » (Eugen Simion, *op. cit.*, p. XXXVII-XXXVIII).
[46] Jean Burgos, *op. cit.*, p. 400.

BDD-A2329 © 2011 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:07:26 UTC)