



Gisèle Vanhese

**Thématique fantomale  
et spectralisation du récit  
dans *Biserica neagră* d'Anatol E. Baconsky**

PHANTOMATIC THEMATICS AND NARRATIVE  
SPECTRALIZATION IN *BISERICA NEAGRĂ* BY  
ANATOL E. BACONSKY

**ABSTRACT**

This article analyzes the unifying theme of the *revenant* (the ghost, the spectre) and the process which we have called the spectralization of fiction in the work of the Romanian writer A. E. Baconsky. Does the relation function only at the thematic level? Or does the *revenant* also appear as the agent (or modalizer) of the spectralization of the narration? In our opinion, Anatol E. Baconsky's *Biserica neagră* (*The Black Church*) exemplifies the theme of the *revenant* in its relation to the spectralization of the narrative. We shall demonstrate its importance in the creation of the atmosphere of strangeness that permeates the novel. In particular we shall analyze the categories of the crepuscular and the lugubrious in order to illustrate how a "realist" and diurnal isotopy is constantly doubled by a secret and nocturnal isotopy.

**KEYWORDS**

Romanian Literature; A. E. Baconsky; Anti-Utopia; Fantastic; Decadentism; Death.

**GISÈLE VANHESE**

Università della Calabria, Italia  
gvanhese@libero.it

La vie et la mort échangent leurs alliances sous les constellations zodiacales figées et énigmatiques.

Anatol E. Baconsky

Analysant les fluctuations du sens d'*imagination*, *imaginaire* et *image*, Jean-Jacques Wunenburger reconnaît que, dans la langue grecque, depuis Homère, *eikon* (au sens d'image) « relève d'un champ d'expérience optique » alors que *eidolon* « a partie liée avec l'irréalité »<sup>1</sup>. Il observe que ce dernier terme est proche, par le sens, de *phantasma* « vision, songe ou fantôme ». C'est dire la proximité qu'entretiennent l'imagination et l'imaginaire avec le fantastique que Jean-Luc Steinmetz associe, de son côté, à *phantasein* signifiant à la fois « "faire voir en apparence", "donner l'illusion", mais aussi "se montrer", "apparaître" lorsqu'il s'agit de phénomènes extraordinaires ». Le critique ajoute que « la *phantasia* est une apparition, tout comme le *phantasma*, qui désigne aussi un spectre, un fantôme (on trouve ce dernier emploi dans Eschyle et Euripide) »<sup>2</sup>. Il est certain que les apparitions fantastiques constituent une des formes paroxystiques de l'imaginaire et n'en finissent pas de nous troubler même au début du XXI<sup>e</sup> siècle. Freud n'accorde-t-il pas, dans son essai *Das Unheimliche*, une place centrale à ces apparitions dans la création de



l'inquiétante étrangeté : « Ce qui semble à beaucoup de gens, au plus haut degré étrangeté inquiétant, c'est tout ce qui se rattache à la mort, aux cadavres, à la réapparition des morts, aux spectres et aux revenants »<sup>3</sup> ? Rappelons sa théorie sur l'*Unheimliche* :

l'inquiétante étrangeté prend naissance dans la vie réelle lorsque des complexes infantiles refoulés sont ranimés par quelque impression extérieure, ou bien lorsque de primitives convictions surmontées semblent de nouveau être confirmées<sup>4</sup>.

Commentant le texte freudien sur la résurgence des pulsions infantiles et le retour des croyances surmontées, Hélène Cixous relie de manière décisive ce processus psychanalytique à la figure même du revenant :

« Se montre à nouveau » : l'immédiate figure de l'Étrangeté, c'est le Revenant. Le Revenant est la fiction de notre relation à la mort concrétisée par le spectre et dans la littérature. La relation à la mort procure le plus haut degré de l'*Unheimliche*<sup>5</sup>.

Concentrant, à la suite de Freud, sa réflexion sur les œuvres d'imagination comme réceptacles spécifiques du refoulé et du surmonté, Hélène Cixous en arrive à *spectraliser*, selon nous, le rapport de l'auteur (et aussi du lecteur) à la fiction :

elle « re-présente » ce qui dans la solitude, le silence, l'obscurité (ne) nous sera (jamais) présenté : ni réelle, ni fictive, la « fiction » sécrétion de la mort, anticipation de la non-représentation, hybride, corps composé de langage et de silence, qui dans le mouvement qui la tourne, et qu'elle tourne,

poupée, invente les doubles, et la mort<sup>6</sup>.

On peut donc s'interroger sur le lien unissant, dans une même œuvre, le thème du revenant (du fantôme, du spectre) et le processus de ce que nous avons appelé la *spectralisation* de la fiction. Le rapport se joue-t-il uniquement au niveau thématique ? Le revenant n'apparaît-il pas lui-même en tant que modalisateur de la spectralisation du récit ? Nous choisirons une œuvre qui propose, à notre avis, de manière exemplaire le thème du revenant dans son lien avec la spectralisation du récit : *Biserica neagră* d'Anatol E. Baconsky – un écrivain qui a passé parmi nous, écrit Eugen Simion, « comme un prince en exil, abstrait et mélancolique »<sup>7</sup> – pour montrer son importance dans la création du climat d'inquiétante étrangeté qui imprègne ce bref roman.

### 1. Spectralisation de la Ville

À première vue, la diégèse de *Biserica neagră*<sup>8</sup> 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 Mendians (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. Sa tentative de fuite par la mer n'aboutira donc pas. Il restera prisonnier de la Ville et de son climat carcéral (où triomphent la délation, les condamnations arbitraires, la torture, l'angoisse, la solitude).

Le roman est caractérisé par la création d'un climat spécifique où prédomine l'influence du Romantisme frénétique et du Symbolisme décadent. Dès l'introduction, des phrases éblouissantes tracent le cadre d'un récit qui sera pourtant celui d'une utopie noire, celle d'une dictature totalitaire. L'auteur a certes pris soin, pour échapper à la censure du régime, de déplacer la diégèse dans un temps hors de la modernité, un temps qui ressemble à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle ou au début du XX<sup>e</sup> siècle. Les premières phrases, par la densité des nombreux motifs symbolistes (l'automne, le crépuscule, les cloches, la solitude...), créent dès le début un climat inquiétant :

Mă întorceam spre casă umbrît de pre-simțiri anxioase. Sunetul pașilor mei pe caldarâm răspundea ritmat și laconic miilor de glasuri pe care le dezlănțuiam în văzduh clopotele nenumăratelor biserică vechi, rămase din vremuri de măreție și de risipă. Întotdeauna spre amurgit, când întunericul venea cu marea lui monotonă invadând orașul, clopotele își începeau deconcertanta lor melopee prelungită uneori ceasuri în șir, potolindu-se abia târziu la răsăritul stelelor, sau, în serile colindate de vântul pustiu și tiranic al țărmului, îndeosebi toamna și iarna, contopindu-se

imperceptibil cu izbucnirea rafalelor și cu vuietul posomorât al valurilor izbite în cheiul de piatră (p. 127).

[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 mélodie 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. (p. 17)]<sup>9</sup>

Le narrateur erre dans les rues désertes en proie à la magie mortifère de la Ville scandée par le son continu des cloches (n'oublions pas qu'à la fin du récit, le personnage principal deviendra le sonneur de l'Église Noire) :

și toată vremea și-o petrecea printre cărți și clopote. Și ce clopote ! Erau cele mai mari și mai melodioase din câte auzisem vreodată sunând prin nenumăratele orașe colindate în copilărie și tinerețe (p. 143).

[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 mélodieuses de toutes celles que j'avais pu entendre dans les villes que j'avais traversées au cours de mon enfance et de ma jeunesse. (p. 37)]

Chez Baconsky, la figure du revenant, du fantôme et du spectre surgit comme une grande métaphore de l'atmosphère imprégnant



la Ville, ce grand contenant où l'être lui-même devient fantomatique. Le narrateur se sent d'abord, dès les premières pages, un étranger – un des thèmes obsessifs<sup>10</sup> de l'œuvre baconskyenne comme en témoigne en particulier la nouvelle *Echinoxul nebunilor* – et même un revenant (« strigoi ») ou un fantôme (« stafie ») :

Am deschis poarta cu mâna crispată și am pătruns ca un strigoi (p. 128).

[J'ouvris la porte la main crispée et j'entraî, comme un revenant (p. 18).]

eu care eram cel mai străin [...] ca o stafie ? (p. 191).

[n'étais-je pas étranger [...] comme un fantôme ? (p. 102).]

mergeam în vârful picioarelor, o stafie, o bucată de noapte mișcându-se înlăuntrul nopții (p. 224).

[je marchais sur la pointe des pieds, un fantôme, un morceau de la nuit se déplaçant dans la nuit.]

Le rapport du narrateur à la mort se fait encore plus explicite avec « s-au întors privind-mă o clipă cu stupoare, ca pe o stafie răsărită dintr-un mormânt uitat » (p. 138 ; « ils se retournèrent vers moi, stupéfaits, me dévisagèrent comme si j'étais un fantôme sorti d'un tombeau abandonné » p. 30). À chaque fois, le *comme* modalise le rapport entre réel et irréel, incertitude où réside le Fantastique selon Todorov. Mais d'autres éléments concourent à la création de l'*Unheimliche* et à la spectralisation de la Ville. Pensons en tout premier lieu à l'automne avec sa brume et ses pluies qui enveloppent la Ville de l'Église noire d'un suaire fantomal. La Ville engendre ainsi un climat délétère qui s'infiltré dans les méandres de l'être pour l'entraîner dans sa propre dissolution.

## 2. Itinéraire achéronique

S'il est vrai que *Biserica neagră* décrit la parabole descendante de l'actant principal et le processus de dégradation d'une société sous une dictature totalitaire, le roman déploie aussi un autre itinéraire, un itinéraire « achéronique » qui prend le plus souvent les caractéristiques d'un complexe de Caron tel que l'a analysé Bachelard. Baconsky projette sa rêverie avant tout sur la mer, et une mer nordique comme l'ont remarqué les critiques<sup>11</sup> :

Țărnul pieri și jur-împrejur nu se mai vedeau decât apele agitate în semiîntuneric și creste albind, păsări căzute, voaluri de mirese moarte cu mâini palide implorând o clipă cerul ascuns și scufundându-se în adâncimile unde stăpânesc plante oarbe, coloane de marmoră și unde melodioase de harpe verzi (p. 187).

[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 (p. 98).]

L'auteur condense en quelques phrases tout un imaginaire mythique thalassal. 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



croissance balkanique du Frère revenant. Archétype qui est ici revêtu par l'écrivain sous la forme ophélienne de la jeune noyée.

Avec l'évocation des mariées mortes coulant dans les profondeurs marines, Baconsky réactive à la fois l'imaginaire thalassal et l'apparition du revenant. En effet Jean Libis a montré, à la suite de Bachelard, la dimension létale de toute rêverie aquatique : « L'eau est hantée par le peuple, blême et étrange des noyés [...] : immixtion redoutable de la survie au sein de la mort même, ou si l'on veut prolongation de la mort dans la mémoire hébétée des vivants »<sup>12</sup>. En fait, les noyés – et ici ce sont les « mariées mortes aux mains pâles » – sont toujours susceptibles, comme les fantômes et les spectres, de *revenir* dans notre monde. Parlant du retour des morts, Freud ne remarquait-il pas :

Nous-mêmes – j'entends nos ancêtres primitifs, – nous avons jadis cru réelles ces éventualités, nous étions convaincus de la réalité de ces choses. Nous n'y croyons plus aujourd'hui, nous avons « surmonté » ces façons de penser, mais nous ne nous sentons pas absolument sûrs de nos convictions nouvelles, les anciennes survivent en nous et sont à l'affût d'une confirmation<sup>13</sup>.

À partir de cette pensée archaïque « qui ne cesse de scintiller au creux de la pensée moderne »<sup>14</sup>, Jean Libis montre combien les noyés de la mer sont plus redoutables que ceux de l'eau douce : « les noyés de la pleine mer suscitent un désarroi bien autrement intense : quelque chose qui n'est pas sans rapport avec le sentiment de culpabilité »<sup>15</sup>. En effet, ces derniers nous obsèdent doublement. D'abord à cause de leur errance « infinie, inimaginable, insupportable à force d'être indéterminée »<sup>16</sup> et ensuite par la menace de leur potentiel retour. On y

reconnaît cet axiome de l'imaginaire que met en évidence Libis : « celui qui meurt par l'eau acquiert le don de sempiternité, fût-ce au prix d'un changement de substance. C'est pourquoi la mort aquatique est à la fois redoutée, en tant qu'elle crée un maléfice spécifique, et désirée, en tant qu'elle implique une persistance paradoxale »<sup>17</sup>.

Cette transmutation de substance n'a-t-elle pas lieu sous nos yeux, par la magie de la métaphore baconskyenne, qui transforme l'écume blanche de la mer en voiles de mariées noyées ? Quant au narrateur, n'a-t-il pas lui-même subi une sorte de noyade ? En effet, lors de sa tentative de fuite sur un navire étranger, il est jeté à la mer par les marins qui l'ont découvert :

Lung, lung, lung mi-a fost drumul. Mi se părea că merg înapoi. Și poate că mergeam într-adevăr înapoi, eșuam pe aceste ape reci învins de nu știu cine care luase masca înșelătoare a hazardului (p. 138).

[Long, long, long aura été ce parcours. Il me semblait reculer. Et peut-être qu'en effet j'allais à reculons, que j'échouais dans mon combat contre les eaux froides, vaincu par je ne sais quoi, par quelqu'un qui aurait arboré le masque trompeur du hasard (p. 31).]

Le narrateur réussit à gagner la terre ferme, où il s'écroule épuisé « sombrant dans un sommeil proche de la mort » (p. 31 ; « căzând într-un somn frate cu moartea » p. 139). On peut se demander si, ici aussi, le personnage n'a pas changé de substance. En effet, c'est à partir de ce moment-là qu'il va devenir un autre, transformation provoquée – sur l'isotopie historique – par l'envahissement de sa vie et de sa conscience par la Ligue des Mendiants (allégorie du Parti totalitaire), mais aussi, à un niveau profond, par son retour du royaume de la mer, toujours assimilé dans l'imaginaire archétypal au



règne de l'au-delà : « à tout au-delà s'associe l'image d'une traversée »<sup>18</sup> remarque Bachelard. En ce sens, l'itinéraire « achéronique », pour reprendre une expression de Baconsky, est lié à un complexe de Caron. « La Mort ne fut-elle pas le premier Navigateur ? »<sup>19</sup> se demande le philosophe. Le voyage en mer anticipe en fait l'ultime traversée car « Le héros de la mer est un héros de la mort. Le premier matelot est le premier homme vivant qui fut aussi courageux qu'un mort »<sup>20</sup>. Ainsi, conclut-il, « tout un côté de notre âme nocturne s'explique par le mythe de la mort conçue comme un départ sur l'eau »<sup>21</sup>.

Par deux fois, le narrateur décrit le départ d'une barque noire emportant les fossoyeurs et chargée de squelettes. Et la barque où il prend place devient une véritable « barque des morts » au sens littéral (puisqu'elle transporte des os exhumés) comme au sens symbolique (tel qu'il est exposé par Bachelard), Baconsky (dé)jouant cependant – comme au second degré – le pouvoir potentiel du mythe :

Așteptam mereu să-i văd oprindu-se și trimițând scheletele spre odihna adâncimilor, care bănuisem că le era hărăzită. Îmi și închipuiam dansul lor legănat prin apă, fluieratul subțire al oaselor urmărite de ochii rotunzi și imobili ai peștilor, spectatori privilegiați ai celor din urmă gesturi pe care fostele trupuri aveau să le mai schițeze vreodată înainte de a primi botezul altor regnuri (p. 187-188).

[Je m'attendais à chaque instant à les voir s'arrêter pour donner aux squelettes le repos des profondeurs. J'avais pensé que tel serait leur sort. J'imaginai leur danse animée par les eaux, le léger sillage des os suivis par les yeux ronds des poissons, spectateurs privilégiés de gestes qu'en définitive les anciens corps devaient esquisser une fois au moins avant de recevoir le baptême de nouveaux règnes (p. 99).]

Par ailleurs, le mystérieux navire blanc, que le narrateur aperçoit lorsqu'il aborde sur le promontoire du phare, peut être assimilé à un vaisseau fantôme. Ce navire est, pour Jean Libis, l'homologue du noyé car son errance est éternelle elle aussi. Sa blancheur « nocturne, lunaire, froide, faite de vide »<sup>22</sup> évoque la « couleur du linceul, de tous les spectres, de toutes les apparitions »<sup>23</sup>. Libis parle à ce sujet de « fantômisement du navire »<sup>24</sup> car il *revient* du royaume de la mort :

L'essentiel du « vaisseau-fantôme », plus directement inquiétant, réside en ceci : un navire, avec ou sans équipage repérable, est voué à errer sempiternellement sur les eaux. Irréductible au monde des vivants, il désigne pourtant l'impossibilité de mourir, la mort inachevée, le non-accomplissement de la nécessité<sup>25</sup>.

### 3. Du Lugubre au Macabre

Le noyau symbolique central polarisé, chez Baconsky, sur la Mort instaure donc un climat spécifique allant du Crépusculaire au Lugubre tels que les a étudiés Michel Guiomar. Dès la première page du récit, l'atmosphère évoquée est crépusculaire, non seulement par le moment de la journée – « à chaque crépuscule » – mais aussi par l'automne comme temps intermédiaire et « moribond » de l'année :

Era o zi de toamnă târzie [...]. Cerul mare și orizontul mut la capătul apelor cenușii străbătute de verdele rece al unui anotimp muribund (p. 145).

[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 (p. 40).]



et le brouillard qui rendent toute réalité fantomatique<sup>26</sup> :

Ziua se arăta fără soare, ușor hașurată de brumele începutului de toamnă cu frunze galbene în rarii copaci ai orașului, cu văzduh tremurător peste conturile caselor somnolente, cu o briză adiată și sîdfie în spațiile goale colindate de o lumină amară (p. 130).

[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 faites des maisons somnolentes et à la douce brise nacrée des espaces vides où errait une lumière amère (p. 21).]

Au trecut zile și nopți monotone, a venit ceața după îndelungate ninsori și geruri sticloase, cu îngânarea de alb și negru a pescărușilor și a ciorilor, stoluri bastarde vânturate în văzduhul încremenit (p. 232).

[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 bâtarde poussées par le vent dans le ciel immobile (p. 157).]

Nous ajouterons aussi le masque<sup>27</sup> et le Double qui surgissent, dans le roman, de manière oblique. En effet, c'est toute l'angoisse du Double qui revient, comme dans *Le Horla* de Maupassant :

Eram sănătos și totuși aveam parcă senzația că altcineva s-a însănătoșit pentru mine (p. 150).

[J'étais en pleine forme, et pourtant

Gisèle Vanhese

j'avais l'impression que quelqu'un d'autre s'était refait une santé à ma place (p. 47).]

La Ville de Baconsky peut être assimilée à une ville morte, à une « cetate-cavou » (p. 135; « ville-tombeau » p. 27) en perpétuelle agonie : « acest oraș ticăloșit și nevolnic, mort înainte de a fi trăit sau agonizând dintr-o naștere blestemată să n-aibă moarte » (p. 135 ; « cette ville viciée et malingre, morte avant d'avoir vécu, née agonisante et condamnée à ne pas mourir » p. 27). Typique du spectral et du fantomal, la transgression des frontières entre la vie et la mort est continuelle : « Era o moarte vie care mă copleșea, un dor absurd și anticipat, un vid aherontic » (p. 137 ; « c'était comme si une mort vivante m'accablait, une nostalgie absurde et anticipée, un vide achéronique » p. 29). Chez Baconsky, l'emprise de la mort s'accroît de façon encore plus lugubre, sans doute sous l'influence de la poésie expressionniste :

Mi se părea că sunt un cadavru pe care trei gropari solemni îl poartă prin labirintul unui cavou fabulos, spre scaunul consacrat într-o ierarhie acherontică (p. 196).

[J'avais l'impression d'être un cadavre que trois fossoyeurs solennels conduisaient à travers le labyrinthe d'un caveau fabuleux, vers le sanctuaire d'une hiérarchie achéronique (p. 109).]

Ville-tombeau, cimetière, travail de fossoyeur orientent la narration vers le Lugubre, comme le définit Guiomar : Le Lugubre est « la reconnaissance première d'un potentiel maléfique des choses ; l'insolite est la manifestation même du maléfique »<sup>28</sup>. L'Église noire elle-même abrite le bestiaire typique du Fantastique (chauves-souris et oiseaux de nuit) accompagnant souvent le phénomène spectral ou fantomal. Ses





espaces voûtés se métamorphosent même en grottes : « peșteri încrucișate sub bolți pe care lilieci și păsări de noapte domnesc în devălmășie » (p. 217 ; « grottes entremêlées où les chauves-souris et les oiseaux de nuit régnaient en maîtres » p. 136). 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 »<sup>29</sup>. 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 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. Un paysage du Seuil

L'apparition fantomale coïncide bien souvent avec le franchissement d'un Seuil. Pour Guiomar, l'*Unheimliche* – qu'il nomme l'Insolite – prolonge « la polarisation du Crépusculaire, adhésion à l'idée de Mort appréhendée sous le voile d'un Fantastique imminent qui s'en sépare par une limite que nous appellerons le Seuil de l'au-delà »<sup>30</sup>. Dans *Biserica neagră* se dessine un paysage du Seuil, la Mort étant annoncée par des intersignes avant-coureurs dont le plus important est la Neige. À côté de l'automne, saison crépusculaire par excellence, l'hiver prend en effet de plus en plus d'importance et déploie sa troublante magie dans presque tout le roman :

Zilele treceau devorându-se una pe alta, guri știrbe și cenușii în care piereau de-a valma fapte trăite, așteptate, visate mereu mai rar sub semnul metalului

rece și al sufletelor claustrate în iarnă (p. 192).

[Les jours passaient, s'entre-dévoaient. Gueules édentées grisâtres dans lesquelles sombraient pêle-mêle des fragments d'existence attendus, de plus en plus rarement rêvés à cause de l'emprise du règne métallique glacé et de l'âme claustrée dans l'hiver (p. 105).]

Albul și negrul se îngâneau pretutindenea – și negrul era adânc, insondabil, plin de umbre necunoscute care-l bântuiau, iar în alb sunau lacăte de argint, lanțuri de argint, lespezi, platoșe, gratii, cătușe de argint încremenit, legat, înghețat, mort la suflarea caldă a oamenilor aplecați sub povara mutismului (p. 192-193).

[Le blanc et le noir se mélangeaient inlassablement – et le noir était profond, insondable, ivre d'ombres inconnues qui le hantaient alors que, dans le blanc, sonnaient cadenas et chaînes, dalles et cuirasses, grilles, menottes d'argent massif, un univers soudé et gelé, insensible à la chaude haleine des hommes écrasés sous le poids de leur mutisme (p. 105).]

Gilbert Durand<sup>31</sup> reconnaît que la poésie de la blancheur est plus rarement exprimée que celle des couleurs, qui parle plus à nos sens. Pourtant Baconsky réussit à restituer la tonalité métallique hivernale par une énumération d'objets qui connotent non seulement la couleur et la froideur argentées, mais aussi un univers carcéral avec les cadenas, chaînes, grilles et menottes. On y décèle la métallisation de phénomènes insolites, surgissant dans l'image « sub semnul metalului rece » (« sous le signe du métal glacé ») pour qualifier l'hiver. Hiver qui semble pris par un début de « transformation alchimique »<sup>32</sup> comme l'a décrit Bachelard.





Mais c'est surtout la Neige qui recouvre le paysage d'un suaire spectral.

L'auteur trace devant nos yeux un désert glacé qui s'étend pour tuer toute vie. Ne parle-t-il pas de stérilité : « Cheiul, ruinele și bastionul mort, marea cu alb verzui și cu negru îmi decorau placid vagabondările. Să-răcisem, pierdusem totul, eram nepăsător și steril » (p. 216 ; « Le quai, les ruines et le bastion mort, la mer teintée d'un blanc verdâtre et de noir, constituaient le décor immuable de mes errances. J'avais beaucoup perdu, tout perdu, j'étais indifférent et stérile » p. 135) ? Nous sommes ici en présence d'une rêverie pétrifiante, d'un complexe de Méduse, bien que l'imaginaire du Froid soit pauvre comme le remarque Gaston Bachelard. « Pourquoi cette pauvreté ? se demande le philosophe. C'est sans doute parce qu'il n'y a vraiment pas dans notre vie nocturne un réel onirisme du froid »<sup>33</sup>. Chez Baconsky, la rêverie pétrifiante envahit le monde pour le transformer en règne du métal glacé dont le relief devient « accentué, heurté, coupant, [...] hostile »<sup>34</sup>, ne laissant que des « sensations toutes visuelles de dureté et de froid »<sup>35</sup>.

Équivalent chromatique du silence qui domine le paysage, le Blanc est ici sinistre. Il est bien ce blanc « de la mort, qui absorbe l'être et l'introduit au monde lunaire, froid et femelle ; il conduit à l'absence, au vide nocturne, à la disparition de la conscience et des couleurs diurnes »<sup>36</sup>. Ce Blanc est celui du linceul fantomal. Les tas de neige sont « morts » (p. 174 ; cfr. p. 203) et aux averses neigeuses répondent sinistrement les « crânes nocturnes blancs et calcaires » :

Liniște, ger îndeșartat cu stele gravate în negrul bolșii, troiene moarte (p. 174).

[Silence, gel lointain aux étoiles gravées dans le noir de la voûte céleste, cadavres d'amas de neige (p. 80).]

După seninul de gheață cu stele reci și cranii nocturne, albe, văroase, în vidul spațiilor selenare ondulate în negru, au venit nopți cu zăpadă și viscol, gerul s-a domolit, peisajele și-au pierdut cristallul învăluindu-și conturile în ninsoare și vânt (p. 184).

Après les cieux glacés aux froides étoiles et aux crânes nocturnes blancs et calcaires, apparurent dans le vide de ces espaces sélénites, parcourus de noires ondulations, les nuits d'averse de neige, calmes ou coléreuses ; le gel s'apaisa et les paysages perdirent leur gaine de cristal, s'emmitouflant dans les chutes de neige et le vent (p. 94).

Comme tous les grandes substances élémentaires, la Neige possède un symbolisme ambivalent fondé sur des polarités abyssales : à la fois désert glacé et silence, préfiguration du linceul mortel et d'un Au-delà apocalyptique, mais aussi innocence et pureté.

Gerul și ninsoarea se rânduiriă zile și săptămâni în șir. Ningea noaptea și umbrele ninsorii treceau fantomatic lunecând pe înaltele și întunecatele geamuri ale bisericii (p. 215).

[Le gel et les chutes de neige se succédèrent sans arrêt durant des jours et des semaines. Il neigeait la nuit et les ombres des flocons, véritables fantômes, passaient en glissant sur les hauts et sombres vitraux de l'église (p. 135).]

Les flocons se transforment en fantômes, cette mutation s'effectuant par la blancheur qui les assimile au linceul et par le silence qui les accompagne. « Le silence – écrit Durand – est défaite du bruit et de la voix, défaite de la vie aussi, car le silence est emblème du repos mortuaire »<sup>37</sup>. Il ajoute que « la neige sera la grande transformatrice [...] Elle “défait” le terrestre de la terre »<sup>38</sup>. La Neige se situe donc à la limite de la terre



et du céleste comme le fantôme à la limite de la vie et de la mort, du visible et de l'invisible. Ajoutons que Baconsky parle d'« ombres » de la neige, ce qui accentue encore plus l'aspect ténébreux<sup>39</sup> de la vision fondée sur le lent passage des flocons qui glissent « fantomatiquement ». « L'ombre – reconnaissent Chevalier et Gheerbrant – est, d'une part, ce qui s'oppose à la lumière ; elle est, d'autre part, l'image même des choses fugitives, irréelles, changeantes »<sup>40</sup>. Comme l'écrit Baconsky, « Viața și moartea își schimbă inelele subt zodii încremenite și enigmatice » (p. 133 ; « La vie et la mort échangent leurs alliances sous les constellations zodiacales figées et énigmatiques » p. 24), ce passage continuuel entre la vie et la mort restant l'un des grands thèmes de sa poésie et de toute son œuvre.

En fait, la Neige est toujours l'instauratrice d'un chemin métaphysique qui nous indique ascèse, transcendance et « une radicale apocalypse qui dialectise et fulmine le terrestre »<sup>41</sup>. Baconsky retrouve l'image archétypale que Gilbert Durant a mis en évidence : « La neige c'est la grande Vierge immaculée et glacée au delà de la vie »<sup>42</sup>. Elle se transforme ici, par une éblouissante image, en « doamna aripilor și a îngerilor de seară » :

M-am oprit pe stradă și am stat sub ninsoarea calmă, cu capul gol, până când zăpada mi-a pus pe creștet mâna ei rece, mâna ei înstelată, doamna unui ceas de îngânare în neștiut, doamna aripilor și a îngerilor de seară (p. 156).

[Je m'arrêtais et je restai sous les calmes flocons, la tête nue, jusqu'à ce que la neige y posât sa main froide, sa main étoilée, mère<sup>43</sup> d'un instant de fusion avec les tréfonds, mère des ailes et des anges du soir (p. 56).]

On mesure la distance entre la rêverie qu'a analysée Bachelard dans l'œuvre de Joris Karl Huysmans et celle qui est déployée dans *Biserica neagră*. Dans ce récit, l'auteur

ne recourt pas au « plâtre, lait, sucre, autant de nuances minéralisées du dégoût de la blancheur »<sup>44</sup>, mais nous parle de blancheur angélique. La Neige affirme son caractère céleste et s'inscrit dans une grande constellation thématique qui associe – en particulier par le dynamisme ascensionnel – le flocon, l'aile et l'ange : « Dans l'univers de l'hiver la pensée se recueille et devient angélique, loin des exubérances charnelles de l'été »<sup>45</sup> reconnaît Durand. Ajoutons aussi l'étoile – présente avec la « main étoilée » – qui partage avec la Neige plusieurs traits : « Le symbole de la neige c'est l'étoile où viennent confluer le silence, la géométrie hexagonale, la lumière, la pureté, l'apocalypse, la brûlure, la fulgurance »<sup>46</sup>. Baconsky assombrit toutefois cette épiphanie lumineuse en précisant qu'il s'agit d'« anges du soir » où domine à nouveau la catégorie du Crépusculaire, en une image proche de celle de Blaga qui, lui, métamorphose la neige en cendres d'anges brûlés dans *Anno Domini*.

## 6. Un art crépusculaire

À travers le prisme de la poétique symboliste et décadente, Baconsky transmute la narration de la terreur historique, telle qu'il la subissait en Roumanie, en un récit mythique centré sur les grands archétypes du Crépusculaire : la brume, le crépuscule, l'automne, l'ophélisation, le parcours achéronique, le Double, le Masque, etc. Nicolae Manolescu ne reconnaît-il pas que « l'esthétisme d'A. E. Baconsky est ici crépusculaire, souvent funéraire, chargé d'images d'effronnement et de mort »<sup>47</sup> ? Ces éléments concourent en fait à la création d'une inquiétante étrangeté et se regroupent tous dans une thématique fantomale fondée sur l'incertitude.

Associé à cette thématique, plusieurs procédés scripturaux contribuent à déréaliser, à spectraliser divers éléments de la



diégèse. Citons l'allégorisation des personnages qui rappelle, dans la perspective que nous avons adoptée, certaines peintures de paysages sous la neige : « On remarque que dans ces œuvres, affirme Guiomar, les personnages suivent le processus de déshumanisation et d'osmose déjà évoqué ; ils deviennent fantomals et, perdant leurs contours, se donnent une signification autre »<sup>48</sup>. Les actants de *Biserica neagră* n'ont pas de noms et incarnent des types humains (le délateur, le zélé, le fanatique...). Eux aussi perdent « leurs contours » et deviennent « fantomals ». De même, la généralisation de leurs fonctions et de leurs métiers (l'artiste, le général, le fossoyeur, le sonneur, la servante, la danseuse...) accroît ce processus de déshumanisation qui, dans l'atmosphère d'inquiétante étrangeté, devient spectralisation.

Au niveau des microstructures, soulignons l'importance de certaines images qui spectralisent la narration. En particulier, les tropes analogiques sont des figures qui saisissent sous nos yeux une métamorphose du réel. Pensons aux comparaisons déjà citées concernant le narrateur : « j'entrai, comme un revenant » (p. 18) et « N'étais-je pas étranger [...] comme un fantôme ? » (p. 102), où le *comme* sert de modalisateur de l'*Unheimliche*. De même la propriétaire du logement sort de la chambre du narrateur « comme un fantôme »<sup>49</sup> (« ca o nălucă » p. 130) ou, à la fin du récit, un autre personnage entre « comme une ombre » (« ca o umbră » p. 239). Quant à l'individu que le narrateur rencontre devant sa porte (et qui l'espionne sans doute), il disparaît « comme dans la terre » (« ca în pământ », p. 132). Ou bien c'est la servante qui semble surgir de terre (« ca din pământ » p. 157).

Plus complexes apparaissent certaines métaphores où « tout objet devient le lieu de transgression de son état, d'une transmutation »<sup>50</sup>. L'écume blanche de la mer se

transforme en voiles de mariées noyées, la Neige se fantomatise. Chez Baconsky, les mots deviennent des intersignes et la plupart des images, par leur séduction énigmatique, semblent émaner d'un univers auquel seul l'auteur a accès. Tout se charge d'insolite. Insolite qui « a partie liée avec l'idée d'un Seuil, de limite entre deux mondes »<sup>51</sup>. Migration entre les différents règnes que reflète spéculairement le passage entre isotopies diverses<sup>52</sup>. L'écriture devient alors transfiguration et « funebru fluid selenar »<sup>53</sup>. Eugen Simion attribue à juste raison une « substance quasi mythique » à la prose baconskyenne. Pouvoirs épiphaniques qu'elle réussit à capter, s'il est vrai, comme l'observe Paul Ricœur, que :

La métaphore est, au service de la fonction poétique, cette stratégie de discours par laquelle le langage se dépouille de sa fonction de description directe pour accéder au niveau mythique où sa fonction de découverte est libérée<sup>54</sup>.

À un premier niveau de lecture, *Biserica neagră* nous propose une antiutopie ou dystopie sur la société totalitaire, comme la plupart des critiques l'ont principalement considérée. Dans cette perspective, la métamorphose du narrateur est provoquée par l'emprise de l'idéologie sur sa conscience, la manipulation et l'aliénation engendrant dédoublement et apathie que Corin Braga compare à la « rhinocérontite »<sup>55</sup> de Ionesco. Mais le roman se fonde aussi magistralement sur une stratification de couches symboliques qui le transmute en une œuvre tout à fait unique dans la littérature de la Roumanie et même de l'Europe de l'Est traitant ce thème<sup>56</sup>. C'est ainsi que la Ligue des Mendiants (qui représente un Parti de type totalitaire) prend le visage d'une société secrète et même d'une secte démoniaque. En particulier, le titre même –



*L'Église Noire* – rapproche souterrainement de la magie ténébreuse cet édifice où, par ailleurs, se déroulent des cérémonies rituelles inquiétantes. L'isotopie « réaliste »<sup>57</sup> et diurne est ainsi constamment doublée d'une isotopie secrète et nocturne. Comme l'observe Eugen Simion, « la critique du système totalitaire est accompagnée d'une puissante poésie de l'énigmatique »<sup>58</sup>. Nous croyons que ce sont ces sédimentations profondes qui assureront la persistance future de *Biserica neagră* alors qu'au fil du temps les autres dystopies tomberont dans l'oubli ou ne seront plus comprises<sup>59</sup>. Nul doute que la thématique fantomale et la spectralisation du récit ne jouent un rôle central dans la création de cet imaginaire nocturne que notre lecture abyssale a tenté de révéler et de déchiffrer.

### Bibliographie

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

Bachelard Gaston, *La Terre et les réveries de la volonté*, Paris, Éd. J. Corti, 1980.

Baconsky Anatol E., *Biserica neagră*, in *Opere, II. Proză. Versuri*, Ediție îngrijită de Pavel Țugui și Oana Safta, Introducere de Eugen Simion, București, Academia Română. Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2009.

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

Braga Corin, *Biserica neagră*, in *Dictionar analitic de opere literare românești A – D*, București, Editura didactică și pedagogică, 1998, p. 95-98.

Bud Crina, *Rolurile și rolul lui A. E. Baconsky în cultura română*, Pitești, Paralela 45, 2006.

Chevalier Jean et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Laffont/Jupiter, 1982.

Cixous Hélène, « La fiction et ses fantômes. Une lecture de l'«Unheimliche» de Freud », *Poétique*, no. 10, 1972, p. 199-216.

Cordoș Sanda, « La littérature roumaine d'après-guerre. Limites, privilèges, fonctions », *Caiețele Echinox, Communism. Negotiation of Boundaries*, no. 19, 2010, p. 183-190.

Durand Gilbert, « Psychanalyse de la neige », *Mercure de France*, no. 1080, 1953, p. 615-639. Repris dans *Bulletin de l'Association des amis de Gaston Bachelard*, no. 5, 2003, p. 8-37.

Freud, *L'Inquiétante étrangeté (Das Unheimliche)*, in *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1978.

Groupe  $\mu$ , *Rhétorique de la poésie*, Bruxelles, Éd. Complexe, 1977.

Guiomar Michel, *Principes d'une esthétique de la mort*, Paris, Éd. J. Corti, 1993.

Libis Jean, *L'Eau et la mort*, Figures Libres, Dijon, EUD, 1993.

Manolescu Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Pitești, Paralela 45, 2008.

Ricoeur Paul, *La Métaphore vive*, Paris, Éd. du Seuil, 1975.

Simion Eugen, *Introducere*, in A. E. Baconsky, *Opere, I. Poezii*, Ediție îngrijită de Pavel Țugui și Oana Safta, București, Academia Română. Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2009, p.

Steinmetz Jean-Luc, *La Littérature fantastique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990.

Wächter Magda, *A. E. Baconsky. Scriitorul și măștile*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2007.

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



## Notes

- <sup>1</sup> Jean-Jacques Wunenburger, *Philosophie des images*, Paris, P.U.F., 1997, p. 4.
- <sup>2</sup> Jean-Luc Steinmetz, *La Littérature fantastique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, p. 3.
- <sup>3</sup> Sigmund Freud, *L'Inquiétante étrangeté (Das Unheimliche)*, in *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1978, p. 194.
- <sup>4</sup> *Ibidem*, p. 205.
- <sup>5</sup> Hélène Cixous, « La fiction et ses fantômes. Une lecture de l'«Unheimliche» de Freud », *Poétique*, no. 10, 1972, p. 212.
- <sup>6</sup> *Ibidem*, p. 216.
- <sup>7</sup> Eugen Simion, *Introducere*, in Anatol E. Baconsky, *Opere, I. Poezii*, Ediție îngrijită de Pavel Țugui și Oana Safta, București, Academia Română. Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2009, p. XXXIII : « ca un prinț exilat, abstras și melancolic ».
- <sup>8</sup> Le manuscrit (un premier date du 8.VIII.1970 et un deuxième du 16.X.1970) est déposé en septembre 1971 auprès de la maison d'édition Cartea Românească, mais il ne sera pas publié à cause de la censure. C'est en effet dans la traduction allemande *Die schwarze Kirche*, que le long récit de Baconsky verra le jour et il faudra attendre 1990 pour que *Biserica neagră* paraisse, posthume, à Bucarest. Notre édition de référence est A. E. Baconsky, *Opere, II. Proză. Versuri, op. cit.* Toutes les citations seront directement suivies de la page.
- <sup>9</sup> Anatol E. Baconsky, *L'Église noire*, Traduit du roumain par Samuel Richard, Préface d'Alexandre Călinescu, Paris, Fondation Culturelle Roumaine, Éd. Paris-Méditerranée, 1997. Toutes les citations seront directement suivies de la page.
- <sup>10</sup> Consulter Eugen Simion, *Introducere*, p. XXXVII.
- <sup>11</sup> *Ibidem.*, p. XXXVII.
- <sup>12</sup> Jean Libis, *L'Eau et la mort*, Figures Libres, Dijon, EUD, 1993, p. 157-158.
- <sup>13</sup> Freud, *L'Inquiétante étrangeté*, p. 203.
- <sup>14</sup> Jean Libis, *L'Eau et la mort*, p. 216.
- <sup>15</sup> *Ibidem*, p. 216.
- <sup>16</sup> *Ibidem*, p. 216.
- <sup>17</sup> *Ibidem*, p. 224.
- <sup>18</sup> Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves*, Paris, Corti, 1979, p. 102.
- <sup>19</sup> *Ibidem*, p. 100.
- <sup>20</sup> *Ibidem*, p. 101.
- <sup>21</sup> *Ibidem*, p. 103.
- <sup>22</sup> Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Laffont/ Jupiter, 1982, p. 226.
- <sup>23</sup> *Ibidem*, p. 125.
- <sup>24</sup> Jean Libis, *L'Eau et la mort*, p. 103.
- <sup>25</sup> *Ibidem*, p. 102.
- <sup>26</sup> Le brouillard pénètre même dans l'esprit du narrateur : « Pe măsură ce vorbea, mi se părea că se întunecă dinaintea mea, o ceață mă învăluie, rece și neprietenoasă, opacă și plină de glasuri amenințătoare, de ochi scrutători ce mă urmăresc nevăzuți dintre faldurii ei » (p. 134 ; « À mesure qu'il parlait, il me parut que la pièce s'obscurcissait, qu'un brouillard m'enveloppait, froid et trompeur, opaque et plein de voix menaçantes, d'yeux inquisiteurs braqués sur moi, mais voilés par des nappes brumeuses » p. 25). Notons que « neprietenoasă » doit être traduit par « hostile ».
- <sup>27</sup> Consulter sur ce thème Magda Wächter, *A. E. Baconsky. Scriitorul și măștile*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2007.
- <sup>28</sup> Michel Guiomar, *Principes d'une esthétique de la mort*, Paris, Éd. J. Corti, 1993, p. 246.
- <sup>29</sup> *Ibidem*, p. 349.
- <sup>30</sup> *Ibidem*, p. 142.
- <sup>31</sup> Gilbert Durand, « Psychanalyse de la neige », *Mercure de France*, no. 1080, 1953, p. 623. Repris dans *Bulletin de l'Association des amis de Gaston Bachelard*, no. 5, 2003, p. 8-37.



- <sup>32</sup> Michel Guiomar, *Principes...*, p. 281.
- <sup>33</sup> Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris, Éd. J. Corti, 1980, p. 228.
- <sup>34</sup> *Ibidem*, p. 205.
- <sup>35</sup> *Ibidem*, p. 211.
- <sup>36</sup> Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, p. 125.
- <sup>37</sup> Gilbert Durand, *Psychanalyse de la neige*, p. 621.
- <sup>38</sup> *Ibidem*, p. 626.
- <sup>39</sup> Chez Baconsky, les ombres sont bien souvent « menaçantes » (« ombre amenințătoare », p. 133).
- <sup>40</sup> Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, p. 700.
- <sup>41</sup> Gilbert Durand, *Psychanalyse de la neige*, p. 624.
- <sup>42</sup> *Ibidem*, p. 625.
- <sup>43</sup> En fait, dans l'original, il s'agit d'une « Dame », femme du seigneur, symbole de force plus que d'affection.
- <sup>44</sup> Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté*, p. 207.
- <sup>45</sup> Gilbert Durand, *Psychanalyse de la neige*, p. 625.
- <sup>46</sup> *Ibidem*, p. 635.
- <sup>47</sup> Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Pitești, Paralela 45, 2008, p. 1005 (« Estetismul lui A. E. Baconsky este aici crepuscular, adesea funerar, încărcat de imagini ale prăbușirii și ale morții »).
- <sup>48</sup> Michel Guiomar, *Principes...*, p. 494. Cf. « Tel de ses paysages, *Neige à Louveciennes* (Jeu de Paume, Paris), se hausse sans doute vers le fantomal concrétisé en cette femme seule à peine silhouettée » (p. 495).
- <sup>49</sup> Nous préférons la traduction littérale, qui respecte mieux la spectralisation du récit, plutôt que « comme une chimère » (S. Richard, p. 20).
- <sup>50</sup> Michel Guiomar, *Principes...*, p. 316.
- <sup>51</sup> *Ibidem*, p. 280.
- <sup>52</sup> Groupe μ, *Rhétorique de la poésie*, Bruxelles, Éd. Complexe, 1977, p. 69 : « Mettant en relation deux ensembles sémiologiques distincts par certains éléments et analogues par d'autres, la métaphore réalise une structure lisible sur deux isotopies et qui conjoint celles-ci en assurant le passage de l'une à l'autre ».
- <sup>53</sup> Crina Bud, *Rolurile și rolul lui A. E. Baconsky în cultura română*, Pitești, Paralela 45, 2006, p. 149.
- <sup>54</sup> Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, Paris, Éd. du Seuil, 1975, p. 311.
- <sup>55</sup> Corin Braga, *Biserica neagră*, in *Dictionar analitic de opere literare românești A – D*, București, Editura didactică și pedagogică, 1998, p. 96.
- <sup>56</sup> Corin Braga insère *Biserica neagră* parmi les dystopies « poétiques » (p. 96).
- <sup>57</sup> Eugen Simion, *Introducere*, p. XLII : « Despre toate aceste fapte grave, halucinant de realiste, A. E. Baconsky scrie un roman care nu respectă, evident, legea verosimilității » (Sur tous ces faits graves, réalistes de manière hallucinante, A. E. Baconsky écrit un roman qui ne respecte pas, à l'évidence, les lois de la vraisemblance »).
- <sup>58</sup> Eugen Simion, *Introducere*, p. XXXIX (« Critica sistemului totalitar este însoțită de o puternică poezie a enigmaticului »).
- <sup>59</sup> Consulter Sanda Cordoș, « La littérature roumaine d'après-guerre. Limites, privilèges, fonctions », *Caietele Echinox, Communism. Negotiation of Boundaries*, no. 19, 2010, p. 188.