

MAURICE MAETERLINCK ȘI DRAMATURGIA IMAGINII

ARTELE ȘI LITERELE ÎN SIMBOLISMUL BELGIAN

DENIS LAOUREUX

MAURICE MAETERLINCK ȘI DRAMATURGIA IMAGINII
ARTELE ȘI LITERELE IN SIMBOLISMUL BELGIAN

Traducere de Andrei Lazar și Adina-Irina Forna

Casa Cărții de Știință
Cluj-Napoca, 2015

Colecția *Belgica.ro* este îngrijită de
Irina Petraș și Rodica Lascu-Pop

© Denis Laoureux, 2008

© Andrei Lazar, Adina-Irina Forna pentru prezenta ediție

Text original:

Denis Laoureux, *Maurice Maeterlinck et la dramaturgie de l'image. Les arts et les lettres dans le symbolisme en Belgique*, Anvers, Pandora, « Cahier 10 », 2008, 288 p., ISBN 978-905-325-8

Volum publicat cu sprijinul
Academiei Regale de Limbă și Literatură Franceză din Belgia

Coperta: Ioana Haraga

Editură acreditată CNCS (B)



Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

LAOUREAUX, DENIS

Maurice Maeterlinck și dramaturgia imaginii : artele și literele în simbolismul belgian / Denis Laoureux ; trad.: Andrei Lazar și Adina-Irina Forna. - Cluj-Napoca : Casa Cărții de Știință, 2015

Index

ISBN 978-606-17-0792-8

I. Lazar, Andrei (trad.)

II. Forna, Adina-Irina (trad.)

821.133.1(493).09 Maeterlinck,M.

929 Maeterlinck,M.

CUPRINS

PREFAȚĂ de Michel Draguet	7
INTRODUCERE	9
PARTEA ÎNTÂI: UN MUZEU SECRET	13
Capitolul I: Pictorii scriiturii. Istoria artei și opere invizibile	14
Capitolul II: Despre uzul literar al picturii flamande	18
Capitolul III: Maeterlinck și pictorii prerafaeliți	41
Capitolul IV: De la realism la simbolism	56
PARTEA A DOUA: ILUSTRATORII UNUI VIS	73
Capitolul I: Simbolismul și cultura cărții	74
Capitolul II: George Minne, aliat substanțial	85
Capitolul III: Împreună cu Charles Doudelet	101
Capitolul IV: Didascaliile picturale ale lui Fernand Khnopff	117
Capitolul V: Variații pe marginea unei cărți: Auguste Donnay și <i>Teatrul</i>	127
Capitolul VI: Léon Spilliaert, autor de anluminuri moderne	133
PARTEA A TREIA: UN TEATRU AL IMAGINII	139
Capitolul I: Teatrul pictural și pictura teatrală	140
Capitolul II: Androidul și figura	153
Capitolul III: Ticurile și mistica imaginii	174
Capitolul IV: Maeterlinck și pictorialismul	197
CONCLUZII	211
INDEX	217

PREFAȚĂ

A prefața o lucrare care încununează un îndelungat proces formativ nu poate fi decât un lucru extrem de agreabil. Îl știu pe Denis Laoureux de când era student. Astăzi îl regălesc în calitate de autor al acestui eseu care reia subiectul tezei de doctorat susținute acum câțiva ani. Acest text reprezintă atât un rezultat final, cât și un punct de deschidere. O deschidere care se cere concretizată printr-o misiune universitară precum cea pe care mi-am asumat-o, la rândul meu, timp de cincisprezece ani. Autorul nostru se înscrie astfel într-o perspectivă pe termen lung cu care m-am identificat eu însumi și de la care mă revendic și în prezent. Iată, așadar, o ocazie privilegiată de a aduce un omagiu fondatorului a ceea ce putem privi de acum înainte ca fiind o tradiție fertilă. Un omagiu amical adus lui Philippe Roberts-Jones ale cărui lucrări – de la gravurile lui Daumier până la Bruegel – găsesc un ecou în textul lui Denis Laoureux.

Universitatea Liberă din Bruxelles și-a creat o adevărată arie de expertiză în acest dublu domeniu de cercetare care ne interesează aici: relația scriitură-pictură și simbolismul. Textul lui Denis Laoureux constituie o contribuție importantă la această problematică îngemănată care, așa cum o demonstrează în mod strălucit paginile următoare, se dovedește de nedezbinat.

Prin interesul acordat statutului imaginii în creația lui Maurice Maeterlinck, Laoureux merge dincolo de simpla analiză punctuală și deschide două „uși” dincolo de care ne pregătește câteva surprize. Prima ar consta în redimensionarea poziției istoricului de artă în raport cu un imaginar redus pentru prea mult timp la statutul de narațiune. Unei culturi iconografice care nu vede decât ceea ce poate fi înțeles ca sens, Denis Laoureux îi opune o stare de picturalitate care afectează până și mecanismele imaginii maeterlinckiene. El schițează în permanență portretul unui pictor ale cărui opere – în toată picturalitatea lor – solicită prezența cuvântului, chiar și atunci când acest portret e realizat din rezonanțe epice încărcate de materie. Din acest punct de vedere, interpretarea mizelor simbolismului beneficiază aici de o minunată demonstrație. Deslușirea imaginii simboliste deschide cercetătorului noi orizonturi: realul ca și construct; reprezentarea văzută ca un cadraj al unei realități ținute mereu la distanță; detaliul ca *punctum* expus digresiunilor de orice fel sau instabilitatea unui subiect care nu se mai definește prin ceea ce el desemnează ca obiect, ci tocmai prin modalitățile sale de captare.

Toate acestea constituie tot atâtea teme prin intermediul cărora Denis Laoureux reînnoiește felul în care e interpretat Maeterlinck. O interpretare confiscată pentru prea mult timp de către abordările pur literare. Acest demers original impune, ca o prelungire firească, o repoziționare a istoriei artei în propria ei specificitate.

Evocam mai sus două „uși”. Nu e sigur că cea de-a doua a fost deschisă în mod voit, mai ales că ea traduce o dezbatere al cărei grad de actualitate e discutabil. Mă refer aici la chestiunea „belgitudinii”, ca să reiau un termen deja datat, dacă nu chiar deplasat. Dincolo de muzeul imaginar al pictorului, se pune problema unei identități. Descendent al structuralismului și al gândirii postmoderne, istoricul își propune să deconstruiască ceea ce i se prezintă intelectualului ca o amăgire care, deși a fost utilă, nu a fost mai puțin dăunătoare. Ideea de „predestinare miraculoasă” combătută de critic aduce cu sine o problematică extrem de contemporană: cea a identității. Jocul permanent cu referințele care definesc identitatea ține, fără îndoială, de farmecul Belgiei. Din moment ce Belgia, fie ea și redusă la efectul de *yoyo* al belgitudinii, nu mai e un subiect la ordinea zilei, nu cumva lucrurile stau la fel și pentru alte construcții identitare? Chiar și pentru identitatea flamandă care, dincolo de evidența pe care i-o conferă situația politică, acoperă realități multiple, nu întotdeauna compatibile cu instrumentalizările sale contemporane. Astfel, lui Denis Laoureux îi revine meritul de a fi pus în lumină legăturile dintre căutarea unei identități și afirmarea unei voințe. Din acest punct de vedere, textul său poate fi luat ca model. Maurice Maeterlinck rămâne un îndrumător, în acest sens. Dincolo de timp.

Michel Draguet

INTRODUCERE

Numeroase, diverse, uneori redundante și adesea reeditate, scrierile lui Maurice Maeterlinck (1862-1949) s-au bucurat de un succes critic de lungă durată. Acesta începe în 1889, anul apariției volumelor *Serres chaudes* și *La Princesse Maleine*. Ecoul internațional al pieselor *Pelléas et Mélisande** și *L'Oiseau bleu***, dar și cel al eseurilor *Le Trésor des humbles* și *La Vie des abeilles****, multiplele traduceri și decernarea premiului Nobel pentru literatură în 1911, au suscitat nenumărate comentarii. Cu toate acestea, opera autorului traversează o perioadă de purgatoriu începând cu 1930. Evenimentele legate de centenarul nașterii lui Maeterlinck, sărbătorit în 1962, au dat un nou elan demersului interpretativ, care, dacă ar fi să luăm în considerare avalanșa de publicații și ediții critice apărute în ultimii zece ani, nu pare să se fi atenuat.

Lucrarea de față s-a născut din necesitatea de a răspunde la o întrebare formulată încă din timpul vieții lui Maeterlinck, privind statutul imaginii în interiorul unei opere percepute în mod constant, încă de la apariție, drept o prelungire literară firească a tradiției picturale flamande. *Le Massacre des Innocents*, redactat în 1886 după tabloul omonim al lui Bruegel cel Bătrân, ar constitui dovada incontestabilă a acestui fenomen prin care imaginea dă naștere literarului. Încă de la publicarea volumului *Serres chaudes*, scriitura lui Maeterlinck e percepută ca fiind rezultanta unei predilecții picturale. Criticul literar Iwan Gilkin confirmă acest fapt în recenzia la *Serres chaudes* din *La Jeune Belgique*: „Limita care separă opera de artă de o șaradă e uneori imprecisă și, pentru a nu cădea în jargonul mai mult sau mai puțin

* Maurice Maeterlinck, *Pelléas și Mélisande, dramă în cinci acte*, traducere și prefață de Petruța Spânu, Iași, Fides, col. „Teatru”, 2003. Deși există numeroase traduceri în limba română din operele lui Maurice Maeterlinck, am preferat să le menționăm în note de subsol, păstrând în text titlurile originale în franceză (n. tr.).

** Semnalăm cele trei traduceri ale piesei: Maurice Maeterlinck, *Pasărea Albastră*, traducere de Titu Dinu și Pompiliu Păltănea, f.l., f.a.; Id., *Pasărea albastră*, traducere de Elena Farago, ilustrații de Alecu Georgescu, Craiova, Ramuri, 1920; Id., *Pasărea albastră, Feerie în șase acte și douăsprezece tablouri*, în românește de N. Massim, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, „Biblioteca pentru toți”, 1958 (n. tr.).

*** Maurice Maeterlinck, *Vieața albinelor*, București, Editura Librăriei Socec & Co., 1906; Id., *Vieața Albinelor*, traducere de Constantin Teacă, cuvânt înainte de V. Harnaj, București, Editura Apimondia, 1976 (n. tr.).

ezoteric, artistul are nevoie de o capacitate de concepție plastică de o vigoare ieșită din comun. M. Maeterlinck stăpânește pe deplin această capacitate”. Exemplele de acest fel sunt într-atât de numeroase încât au devenit locuri comune, alimentate de altfel și prin felul în care scriitorii se reprezintă pe ei înșiși. Nu e sigur că exegeza s-a putut distanța întotdeauna de discursul acestor actori. Se pare că pentru unii, scriitorul belgian, predestinat în mod miraculos să se nască într-o țară recunoscută pentru geniul artiștilor, e de fapt un pictor care scrie. Se spune că literatura francfonă din Belgia se plasează în descendența prestigioasei tradiții picturale flamande. Nu e greșit, însă trebuie să nuanțăm. Înainte de toate, deși e evident că Maeterlinck include în limbajul său elemente de ordin non-lingvistic – sonore și vizuale –, e la fel de adevărat că, pe de o parte, critica nu s-a bazat pe o viziune globală a câmpului pictural și că, pe de altă parte, referințele la operele de artă au motive non-literare, *stricto sensu*. Apoi, trebuie să mai remarcăm și că faimoasa tradiție picturală flamandă de la care numeroși scriitori se revendică, nu are niciun fundament istoric. Nu există o școală flamandă în sine care să înceapă cu Memling și să se încheie cu Ensor, trecând prin dinastia Bruegel și prin atelierul lui Rubens, integrându-i totodată pe olandezii Bosch și Rembrandt. Tradiția picturală flamandă e o construcție intelectuală ce ține de discursul critic apărut în presa de la sfârșitul secolului al XVIII-lea, pentru a fi ulterior înlocuit, la mijlocul veacului al XIX-lea, cu tezele evoluționiste și reluat de către scriitorii generației de la 1880.

Volumul nostru este astfel condiționat de nevoia de a reevalua un loc comun al discursului critic. Acesta valorifică în mare măsură relectura pe care istoria literară și istoria artei o fac simbolismului, în ultimii cincisprezece ani, direcție în care se înscriu studiile extrem de importante ale lui Michel Draguet. Cercetările noastre se plasează în continuitatea acestora și, fără lucrări precum *Khnopff ou l'ambigu poétique* sau *Le symbolisme en Belgique*, contribuția noastră la studiul operei lui Maeterlinck nu ar fi fost posibilă.

Lucrarea de față își propune să analizeze nu doar rolul imaginii ca motor al creației literare, ci și rolul pe care aceasta îl joacă în interiorul discursului despre limbaj al lui Maeterlinck. Oricât de subtilă ar părea, nuanța nu e deloc lipsită de importanță. Nu ne vom ocupa aici de așa-zisa picturalitate a scriiturii, despre care amintesc exegeții. Opera de artă face obiectul istoriei artei, o disciplină de la care se revendică și studiul nostru. Susținem, așadar, că Maeterlinck își plasează afirmațiile despre limbaj în interiorul unei fisuri. Unele voci interpretează criticile pe care Maeterlinck le aduce limbii franceze din perspectiva unei relații dintre un centru, Parisul, și periferia, din care face parte și Belgia. Ancorarea periferică permite, de altfel, apariția unor elemente incompatibile cu lumea clasică: scriitura pulverizată, discursul fantasmatic asupra limbii, teoria dramaturgică opusă teatrului de discurs,

predilecția pentru genurile minore. Alții specialiști – Christian Berg, Delphine Cantoni, Arnaud Rykner et Pierre Piret – au meritul de a fi indicat faptul că atitudinea lui Maeterlinck față de limba franceză ține de un proiect poetic care tinde să neutralizeze funcția de comunicare atribuită în mod convențional cuvântului, pentru a-l face să se deschidă spre un orizont pe care nu îl poate controla. Cercetarea noastră pornește de la aceste demonstrații. Ipoteza de la care plecăm este aceea că imaginea are un rol compensatoriu căruia Maeterlinck îi acordă un loc central în dramaturgia sa, în care intră piesele de teatru și articolele teoretice. Imaginea apare acolo unde cuvântul eșuează, fiind, într-o oarecare măsură, un element substitutiv. Așa se explică nu doar omniprezența referințelor picturale care îmbogățesc textele și arhivele, ci și recurența legăturilor dintre autor și pictori. Dramaturgia elaborată de Maeterlinck pornind de la imagine indică un nou mod de a gândi reprezentarea teatrală în concordanță cu căutările picturale tipice simbolismului. Acestea din urmă se bazează pe un principiu al substituției, principiu care este și fundamentul cercetării noastre. Astfel, reprezentarea naturii e înlocuită cu apariția necunoscutului. Urmând această schemă, a reprezenta nu înseamnă a arăta ceea ce e cunoscut, ci mai degrabă a provoca apariția a ceea ce depășește înțelegerea. Imaginea nu este nici reflexul vizibilului și nici expresia unei cunoașteri dobândite despre lume. Ea formează textura unei suprafețe pe care prind contur obiecte și ființe care trimit la o realitate de dincolo de ele. Această inversare a structurii clasice a reprezentării modifică o serie de parametri vizuali precum forma, culoarea, lumina, figura, vidul, stilizarea etc., de care ne vom ocupa în acest volum. Imaginea pune însă noi probleme. Relația cu fotografia, suportul material al scriiturii, legătura dintre actor și evoluția portretului, scena nocturnă ca echivalent pictural al tăcerii, noțiunea de ecran, impactul tehnicilor de scriitură asupra picturii lui Kandinsky etc., sunt tot atâtea întrebări la care paginile de față își propun să aducă un răspuns.

Aceste întrebări ridică mai multe probleme de natură metodologică, tratate în introducerea fiecăreia dintre cele trei părți ale textului. Există trei aspecte la care ne vom limita aici. Mai întâi, interpretarea referințelor pe care Maeterlinck le face la istoria picturii pune problema identificării corpusului de opere. Inspirația de factură bruegeliană din *Masacrul inocenților*, referințele la Memling, la Van Eyck sau la Bosch se explică ele, oare, printr-un atavism care ar lega cu ușurință specificitatea scriiturii maeterlinckiene de un anume *jus soli*? Am afirma mai degrabă că aceste referințe ascund, de fapt, mize strategice care nu au nimic de-a face cu teza „predestinării miraculoase”. E adevărat că Maeterlinck citează pictori care se înscriu în acea tradiție flamandă de care Lemonnier și Verhaeren sunt atât de atașați, în timp ce denigrează Renașterea și pe Rafael. În schimb, îl consideră pe Leonardo da Vinci un etalon de valoare și îl trece sub tăcere, în mod straniu, pe Rubens, vârful de lance al identității

picturale flamande. Am putea aminti și alte paradoxuri interesante. Toate acestea ne fac să ne punem o întrebare banală: care sunt operele de artă pe care le-a văzut Maeterlinck, mai precis? Ca să putem da un răspuns și să clarificăm, prin urmare, și întrebările adiacente legate de folosirea surselor plastice, am fost nevoiți să reconstituim câmpul pictural al autorului – muzeul său imaginar, dacă se poate spune așa – într-un mod cât mai cuprinzător, studiind textele și documentele de arhivă. Problema delimitării corpusului de opere se pune în egală măsură și pentru edițiile ilustrate, care, după cum vom vedea, constituie la sfârșitul secolului un loc privilegiat al întrepătrunderii artei cu literatura. Cercetarea de față indică faptul că textele lui Maeterlinck au fost puse în valoare de către aproape o sută de ilustratori. Analiza noastră va lua în considerare edițiile originale ilustrate deoarece acestea stau la baza unui demers care redefinește noțiunea de suport pentru a sugera o reînnoire a practicilor literare.

Reconstituirea exponatelor din sălile virtuale ale muzeului imaginar al lui Maeterlinck și a corpusului de ediții ilustrate de către pictori reprezintă elementele de bază ale unei lecturi explicite a relațiilor dintre literatură și universul artistic. Oricât de obiectivă ar fi, această metodă de lucru nu epuizează dramaturgia elaborată de Maeterlinck pornind de la imagine. De asemenea, o serie de legături implicite, subterane, unesc artele plastice cu imaginea scenică. Aceasta din urmă se înfățișează ca un „tablou viu” tributar picturii. Evidențierea acestor legături presupune o muncă de cercetare extrem de complexă. Pentru studiul lor dispunem de mai multe texte, la care se adaugă reflecțiile autorului însuși, nepublicate până astăzi, în care acesta dezvoltă o teorie dramatică ce își propune să definească limitele și mijloacele prin care poemul poate fi transpus în realitatea unei scene de teatru. Scrierile sunt binecunoscute de către criticii lui Maeterlinck. Ele constituie o reflecție asupra noțiunii de reprezentare, care poate fi astfel confruntată cu pictura și cu sculptura din care se inspiră cel puțin în parte. Cercetarea noastră urmează o traiectorie inedită și va scoate la iveală punctele în care imaginea se intersectează cu scriitura, precum analogia dintre redefinirea actorului și reprezentarea plastică a figurii sau, mai departe, miza picturală a noțiunilor de „tragic cotidian” sau de „personaj sublim”.

ABREVIERI

Maurice Maeterlinck, „Le Cahier bleu”, texte établi, annoté et présenté par Joanne Wieland-Burston, in *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck*, t. 22, 1976, pp. 7-184: *CB*.

Maurice Maeterlinck, *Carnets de travail 1881-1890*, édition établie et annotée par Fabrice van de Kerckhove, 2 vol., Bruxelles, Labor (Archives du futur), 2002: *CT*.

PARTEA ÎNTÂI:
UN MUZEU SECRET

CAPITOLUL I: PICTORII SCRIIȚURII. ISTORIA ARTEI ȘI OPERE INVIZIBILE

André Malraux propune în *Muzeul Imaginar* o definiție mai cuprinzătoare a ceea ce înseamnă în mod consensual muzeul public, văzut ca loc de păstrare a operelor de artă, și emite ipoteza conform căreia o galerie ar fi și „posesia permanentă a unor spectacole imaginare și alese”¹. Acest proces de apropiere mentală a creației artistice acoperă realitatea complexă a producțiilor literare în secolul al XIX-lea²: utilizarea picturii ca formă de scriitură.

Dacă muzeografia influențează percepția, operele cuprinse într-un muzeu imaginar sunt și ele, la rândul lor, metamorfozate de privirea scriitorului care și le însușește. Această transformare e cu atât mai vizibilă cu cât, după o perioadă mai mult sau mai puțin îndelungată, opera se instalează în interiorul scriiturii. Memoria transformă opera de artă, iar imaginația desăvârșește metamorfoza³. Percepția lui Maeterlinck asupra picturii se revendică, în mare parte, de la acest fenomen. Scriitorul e adesea inexact atunci când notează titlurile operelor contemplate în muzee sau în saloane. Discursul său se construiește pornind de la amintiri și, uneori, titlurile tablourilor apar modificate ori schimbate, ba chiar, fără voia lui, mai multe opere se contopesc într-o singură descriere. Titlul *Onirologie*, pe care Maeterlinck îl dă unei povestiri scrise pornind de la un presupus portret al unei tinere englezoaice, pictat de François-Joseph Navez, dovedește impactul psihismului în apropierea operelor de artă. Prin urmare, tablourile dintr-un muzeu imaginar sunt adeseori pânze pictate pentru a doua oară în „atelierle mnemonice” ale scriitorului.

Critica literară a luat în considerare acest procedeu al recompunerii tabloului prin intermediul scriiturii și s-a focalizat asupra studiului stilistic, tematic și strategic al discursului artistic, pornind de la diversele modalități de inserție intratextuală a ocurențelor plastice⁴. Nu este o întâmplare că, în eseul despre imaginile tratate de către scriitori, Philippe Hamon se oprește cu precădere asupra noțiunii de muzeu. El demonstrează foarte bine cum, în producția romanescă a secolului al XIX-lea, muzeul a dobândit un loc central în reprezentarea picturii prin literatură⁵. Putem afirma alături de Hamon că textul literar devine un muzeu datorită „privilegiului acordat de către întreaga tradiție retorică figurii de

ekphrasis”⁶. Din acest punct de vedere, discursul despre pictură e la fel de important, dacă nu chiar mai important, decât pictura în sine. De asemenea, e la fel de adevărat și că, sub influența cuvintelor, un tablou, o mișcare sau un pictor se transformă atât de mult încât devin mai grăitoare pentru estetica scriitorului decât pentru referința plastică în sine. „Orice portret pictat cu adevărată simțire”, observa în acest sens Basil Hallward, pictorul lui Dorian Gray, „este un portret al artistului, nu al celui care îi pozează”⁷.

Atenția cu care a fost urmărit impactul imaginii asupra creației literare l-a făcut pe Yann Le Pichon să vorbească despre un „muzeu regăsit” pentru a desemna spațiul mental în care autori precum Proust, Baudelaire, Mallarmé, Verhaeren, Jung, Hergé sau Diderot au plasat acele opere de artă care i-au marcat sau din care s-au inspirat. De multe ori a fost nevoie ca operele la care un scriitor face referință să fie salvate de la uitarea în care căzuseră odată cu textele în care sunt menționate, mai ales în cazul în care acestea din urmă au rămas nepublicate. În acest sens, cazul lui Maeterlinck este unul tipic. Muzeul său imaginar e un muzeu care trebuie redescoperit, cu atât mai mult cu cât e necesar ca operele să fie scoase din tăcerea manuscriselor în care se află depozitate precum în sălile virtuale ale unui muzeu secret.

Se impune o precizare de ordin metodologic privind sfera conceptuală pe care o acoperă „muzeul imaginar”. Sensul în care folosim termenul în lucrarea de față cuprinde ocurențele plastice explicite, vizibile în textele publicate, în interviuri și în arhive. Altfel spus, muzeul imaginar ia înfățișarea unui câmp pictural alcătuit din acele referințe plastice care emailază scriitura. Un astfel de concept nu poate fi aplicat fără a identifica în prealabil o serie de dificultăți. Menționăm înainte de toate că un muzeu imaginar nu e un catalog al operelor de artă – ilustrații, decoruri, costume, picturi, statuete... – create de către artiști pornind de la textele publicate de scriitor. Trebuie să mai semnalăm și faptul că Maeterlinck nu a fost un colecționar. În afara reproducerilor de artă cu care și-a decorat succesiv cabinetele de lucru – e vorba mai ales de faimoasele reproduceri din Redon, plasate sub plăci de sticlă colorată și de cele câteva pânze cumpărate destul de târziu de la Charles Doudelet – Maeterlinck nu posedă vreo colecție comparabilă măcar cu cea a lui Verhaeren, de exemplu⁸. În sfârșit, noțiunea de muzeu imaginar nu acoperă nici efectele de retorică picturală ale căror surse plastice nu pot fi identificate. Ni se pare util să amintim în acest sens nuanța teoretică pe care J. A. W. Heffernan o propune în eseu *Museum of Words*⁹. Heffernan face o distincție între picturalul literar, produs printr-o descriere care mobilizează efecte vizuale din sfera realității, și *ekphrasis* sau descrierea unei opere de artă cu ajutorul limbajului. Lucrarea de față nu își propune să examineze ceea ce criticii înțeleg în mod convențional prin picturalitatea scriiturii¹⁰. Chestiunile

retorice pe care le implică această problematică lasă la o parte realitatea materială a semnului plastic, fundamentul istoriei artei, aflat la baza cercetării noastre. Prin urmare, e necesar să facem o distincție clară între retorica unei scriituri încărcate de efecte picturale și motivațiile care activează un proces de manipulare literară a unei referințe picturale.

Acest tip de abordare nu ține de o simplă curiozitate față de ceea ce constituie un avatar modern al doctrinei *ut pictura poesis*¹¹, ci de necesitatea pe care au identificat-o coordonatorii dosarului *Peinture (d)écrite*¹² din revista *Textyles*: aceea de a pune sub semnul întrebării fundamentul unui loc comun al istoriei literaturii belgiene, apărute, după cum se pretinde, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, sub auspiciile picturii. Pornind de la identificarea operelor de artă citate în textele, interviurile și în arhivele lui Maeterlinck, vom încerca să studiem nu doar efectele stilistice legate de transpunerea imaginii în limbaj, ci mai degrabă felul în care autorul percepe arta și felul în care recurge în mod strategic la pictură. Tocmai din acest motiv studiul nostru se plasează între limitele unei istorii a reprezentărilor în care caracterul virtual al imaginii mentale e tot atât de important precum aspectul real al imaginii pictate.

La o privire de ansamblu asupra câmpului pictural abordat de Maeterlinck, se poate observa că autorul mobilizează în special două universuri plastice. Pe de o parte, e vorba de pictura flamandă, reprezentată în discursul lui Maeterlinck mai ales de Pieter Bruegel cel Bătrân și de Hans Memling și percepută, de altfel, ca fiind la antipodul Renașterii italiene. Pe de altă parte, e vorba de referințele picturale simboliste, înțelese în sens larg, prin care Maeterlinck amestecă prerafaelismul (Burne-Jones, Rossetti și Crane), figurile tutelare ale simbolismului francez (Redon, Moreau și Puvis de Chavannes), artiștii belgieni (Minne, Rops, Degouve de Nuncques, Doudelet...). Coexistența acestor două orizonturi de referință ridică o întrebare cu atât mai importantă cu cât întâlnim o situație similară și la Camille Lemonnier și la Emile Verhaeren: oare prezența permanentă a școlii flamande în corpusul de scrieri despre artă din Belgia secolului al XIX-lea e suficientă pentru a constitui o grilă de lectură pe care oamenii de litere o aplică la analiza picturii de sfârșit de secol? Această întrebare atrage după sine o altă nedumerire. Într-o țară în care scriitorii se prezintă cel mai adesea drept pictori ai scriiturii, manipularea literară a tradiției picturale flamande nu constituie, oare, o stratagemă prin care se afirmă originalitatea literaturii francofone belgiene în raport cu spațiul literelor de expresie franceză?

Revenind la Maeterlinck, o serie de volume de studii dedicate operei sale facilitează identificarea unui răspuns la toate aceste întrebări. Celebrul *Cahier bleu*, editat de către Joanne Wieland-Burston și nu mai puțin faimosul *Carnet de travail*,

publicat și adnotat de Fabrice van de Kerckhove, oferă o bază documentară inepuizabilă¹³. Mai mult decât atât, bibliografia de-a dreptul impresionantă realizată de către Arnaud Rykner simplifică în mare măsură activitatea de cercetare bibliografică¹⁴. În sfârșit, arhivele lui Maeterlinck, conservate în colecții publice și private, completează sursele pe care se sprijină edificiul virtual al acestui muzeu secret.

NOTE

¹ André Malraux, *Le Musée imaginaire* [1947-1965], Paris, Gallimard (Folio/Essais), 2002, p. 22. [André Malraux, *Muzeul imaginar*, traducere din limba franceză de Ileana Cantuniari, București, Editura Rao, 2008, p. 18 (n. tr.).]

² Louis Hautecœur a abordat acest aspect cu câțiva ani înainte de apariția eseului lui Malraux. L. Hautecœur, *Littérature et peinture en France. Du XVII^e au XX^e siècle*, Paris, Armand Colin, 1942.

³ Adrienne Tooke a demonstrat acest lucru în legătură cu Flaubert. Vezi A. Tooke, *Flaubert and the Pictorial Arts. From image to Text*, Oxford, Oxford University Press, 2000, pp. 17-21.

⁴ Ne referim aici la o serie mult prea vastă de lucrări pentru a le putea cita pe toate: cele ale lui Bernard Vouilloux, Jean-Pierre Guillermin, Paul Aron, Philippe Hamon și Laurence Brogniez.

⁵ Vezi Ph. Hamon, *Imageries. Littérature et image au XIX^e siècle*, Paris, Corti, 2001, pp. 79-115.

⁶ *Ibid.*, pp. 112-113. În lipsa altor mențiuni, traducerea ne aparține (n. tr.).

⁷ Oscar Wilde, *Le Portrait de Dorian Gray*, traduction de Richard Crevier, introduction, notes, chronologie et bibliographie par Pascal Aquien, Paris, Flammarion, 1995, p. 45 [Oscar Wilde, *Portretul lui Dorian Gray. Crima Lordului Arthur Savile*, traducere de D. Maziliu, prefață de Dan Grigorescu, București, Editura Pentru Literatură, col. „Biblioteca pentru toți”, 1967, p. 11 (n. tr.).]

⁸ Cu referire la colecția lui Verhaeren, vezi F. van de Kerckhove, „Verhaeren collectionneur”, în *Emile Verhaeren, un musée imaginaire*, Paris-Bruxelles, Musée d'Orsay-Musée Charlier, 18 martie-14 iulie 1997, 9 septembrie-30 noiembrie 1997, pp. 139-171.

⁹ J. A. W. Heffernan, *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashberry*, Chicago, Londra, The University of Chicago Press, 1993, p. 3.

¹⁰ De exemplu, D. Cantoni, „La Picturalité du premier théâtre de Maeterlinck: Jessie King, les Nabis et quelques autres”, în *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck*, Actes du Colloque International organisé à Gand le 6 décembre 1997, t. XXXI, 1999, pp. 121-158.

¹¹ Vezi R. W. Lee, *Ut pictura poesis. Humanisme et théorie de la peinture XV^e-XVIII^e siècles* [1967], traduction de l'anglais et mise à jour par Maurice Borck, Paris, Macula (La littérature artistique), 1991.

¹² L. Brogniez, V. Jago-Antoine, *La Peinture (d)écrite, Textyles*, n° 17-18, 2000.

¹³ J. Wieland-Burston, „Le Cahier bleu, texte établi, annoté et présenté par J. Wieland-Burston”, în *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck*, t. XXII, 1976, pp. 7-184; M. Maeterlinck, *Carnets de travail 1881-1890*, édition établie et annotée par Fabrice van de Kerckhove, 2 vol., Bruxelles, Labor (Archives du futur), 2002.

¹⁴ A. Rykner, *Bibliographie des écrivains français. Maurice Maeterlinck*, B.E.F., n° 14, Memini, 1998.

CAPITOLUL II: DESPRE UZUL LITERAR AL PICTURII FLAMANDE

Scriind după „vechii maeștri”

În primăvara lui 1886, proaspăt licențiat în drept la Universitatea din Gand, tânărul Maeterlinck obține învoirea părinților pentru a se instala pentru o vreme la Paris, sub pretextul amăgitor că ar dori să studieze mai îndeaproape subtilitățile limbajului juridic. Însoțit de prietenul său Grégoire Le Roy aflat în capitala franceză sub același pretext, Maeterlinck abandonează degrabă sălile maiestuoase ale Palatului de Justiție și retorica baroului pentru o braserie din Montmartre în ale cărei încăperi răsună discursurile lui Villiers de l'Isle-Adam. În jurul acestuia se formase un grup de tineri poeți parnasieni alături de care Maeterlinck și Le Roy vor fonda *La Pléiade*. Apariția revistei se oprește la numărul șase. În paginile sale efemere, autorul belgian publică în martie 1886 primul text cu adevărat original și personal. E vorba de o povestire intitulată *Le Massacre des Innocents* în care criticii au văzut gestul fondator al unei opere substanțiale, extrem de vaste, care se încheie în 1948 sub semnul memoriilor reunite în *Bulles Bleues*. Plasat între vizibil și lizibil, acest text de tinerețe reeditat de nenumărate ori încă din timpul vieții autorului, se prezintă ca o transpunere literară a tabloului omonim pictat pe la 1565 de către Bruegel cel Bătrân¹. Textul poartă semnătura „Mooris Maeterlinck”, ca și cum, schimbând ortografia prenumelui, autorul ar fi vrut să confere scrierii o coloratură mai puțin francofonă, învăluindu-și originea într-o aură de mister, fapt care, în contextul descoperirii textului *La Princesse Maleine*, nu a întârziat să intrige mediul literar parizian.

Le Massacre des Innocents constituie singurul exemplu de *ekphrasis* explicit din opera lui Maeterlinck. Acesta face primii pași în literatură cu un text care plasează dintr-o dată limbajul în fața unui orizont de necuprins. Imaginea va reprezenta pentru Maeterlinck o modalitate de a ieși de sub influența discursului fără a anula limbajul. Primele sale piese de teatru stau sub semnul dorinței de a renunța la convențiile dialogului teatral prin supra-valorizarea categoriilor non-lingvistice. Astfel, Maeterlinck se folosește de pictură ca să definească limitele regiei². De altfel, analiza genetică a operelor a scos la iveală interacțiunile repetate dintre sursele literare și referințele picturale. Identificarea acestora din urmă ne va

permite să reconstituim câmpul pictural exploatat de Maeterlinck. În interiorul acestuia, Bruegel cel Bătrân nu ocupă o poziție izolată, dimpotrivă. Pictorii flamanzi – Memling, Van Eyck, Bouts – și cei olandezi – Bosch, Rembrandt, de Hooch – sunt omniprezenți în muzeul său imaginar. Cu toate acestea, ei devin vizibili doar printr-un joc de opoziții în raport cu Renașterea italiană – Rafael, da Vinci și Michelangelo – de care autorul se folosește pentru a schița o „teorie a germanismului” la care vom reveni.

Ar trebui să amintim încă de la bun început că dezvoltarea literaturii belgiene de limbă franceză în ultima parte a secolului al XIX-lea a fost posibilă prin raportarea la pictura veche și mai ales la tradiția picturală flamandă. Aceasta a constituit un vast orizont de referință pentru generații întregi de scriitori. De la scrierile naturaliste ale lui Lemonnier și până la volumul *Enluminures* (1898) al lui Max Elskamp, trecând prin textele lui Maeterlinck, operele autorilor belgieni se plasează în descendența directă a picturii flamande, fie în mod explicit ca *Les Moines* a lui Emile Verhaeren (1886), fie în mod subtil precum în volumul *Entrevues* (1898) al lui Charles Van Lerberghe. Întruparea lizibilului din vizibil nu e atât efectul unei tendințe – „vechii maestri” fuseseră deja redescoperiți, expuși și comentați încă de la începutul secolului al XIX-lea – cât un fenomen profund legat de chestiunea limbajului. Fără îndoială că acesta nu poate fi despărțit de practica și statutul limbii franceze într-un stat de două ori deficitar: mai întâi pentru că e lipsit de vechime istorică și mai apoi pentru că se află în urma Parisului, centru al francofoniei și spațiu simbolic al consacrării literare. În ce fel pot fi scrise texte care să nu fie calchiate după cele franceze, cu atât mai mult cu cât autorii trebuie să se exprime în franceză, într-o țară lipsită de tradiție literară francofonă? Cum să scrii, într-o țară renumită pentru contrafacerea operelor franceze, într-o „limbă doar a ta”, după cuvintele lui Max Elskamp? Sau, mai mult, cum să anulezi, fie chiar și temporar, atitudinea disprețuitoare cu care sunt întâmpinate operele produse în Belgia, fără a renunța însă la specificul lor „provincial”? Revendicarea literară a unei moșteniri picturale pe cât de prestigioase, pe atât de vernaculare, va aduce un răspuns la aceste întrebări esențiale care îl preocupă pe Maeterlinck. Însemnările din *Carnets de travail* constituie cea mai bună dovadă în acest sens. Reflecția asupra limbajului, sau, mai bine spus, discursul fantasmatic al lui Maeterlinck despre limba franceză, apare în paralel cu reflecțiile sale asupra picturii, în care autorul vede un mod de comunicare non-verbal.

Poziția adoptată de scriitor în raport cu tradiția picturală flamandă nu e inedită dacă ne referim la istoria literaturii de expresie franceză din Belgia. Încă din 1860, scriitorii devin conștienți de interesul pe care îl poate prezenta, pentru un autor belgian de expresie franceză, faptul că aparține unei culturi cunoscute și

recunoscute încă din secolul al XV-lea pentru tradiția sa picturală de excepție. Așadar, literatura belgiană de limbă franceză e indisociabil legată, încă din momentul emergenței sale, de afirmarea legăturilor cu pictura. Verhaeren confirmă această situație într-o conferință susținută la Bruxelles în 1907. „Deși e adevărat că ducem lipsă de o tradiție pur literară, afirmă el, avem o tradiție artistică veche de câteva secole. Estetica noastră înflorește cu Van Eyck, se consolidează prin Rubens și continuă cu Leys și Meunier [...]. Literatura noastră se înfiripează tocmai din această formidabilă tradiție”³. Regăsim în discursul lui Verhaeren dorința de a revendica moștenirea simbolică lăsată de „vechii maeștri” flamanzi, cea care l-a însuflețit pe Lemonnier cu câțiva ani mai înainte. În 1869, mai precis, acesta din urmă publicase *Nos Flamands*. Adjectivul posesiv marchează retorica afirmării identitare, continuate prin intermediul revistei *La Jeune Belgique*. În eseu celui care va fi supranumit „mareșalul literelor”, Belgia apare ca o țară în care talentul pictural e înăscut. De fapt, ideile pe care acesta le lansează depășesc cu mult cadrul unui discurs de istoria artei. Lemonnier vrea să găsească specificul picturii „flamande” care, transpus mai apoi în scriitură, ar face posibilă apariția unei literaturi naționale ieșite de sub tutela modelului francez, dar care se vrea totuși recunoscută la Paris⁴.

Ar fi greșit să înțelegem tot acest proces de picturalizare a scriiturii ca rezultat al unui atavism care leagă destul de ușor scriitura de acel *jus soli*, după ce a extras din faimoasele picturi produse de școala belgiană elemente naționale compatibile cu creația literară. Publicarea textului *Le Massacre des Innocents* nu constituie, oare, dovada supremă a apartenenței lui Maeterlinck, scriitor francofon, la „germanitate”? Ar trebui să nuanțăm acest clișeu. Legătura scriitorilor cu pictura nu e determinată de „teoria mediului”, poncif întreținut de o serie de critici insuficient documentați. În discursul despre „predestinarea miraculoasă” se ascund, de fapt, o serie de problematici care ating atât statutul scriitorului francofon din Belgia cât și cel al limbajului⁵.

Strategii de filiație

Critica literară a acreditat fără întârziere legătura de filiație a scriitorilor de sfârșit de secol cu pictura flamandă. Francezul Camille Mauclair, mai ales, a promovat, prin numeroasele sale articole, așa-zisa origine picturală a literaturii francophone din Belgia. Iwan Gilkin și Albert Mockel explică, la rândul lor, dimensiunea vizuală a dramaturgiei maeterlinckiene prin apartenența autorului la un spațiu național faimos pentru pictorii săi. Încetul cu încetul, chipul scriitorului belgian, „pictor înăscut”, după formula prin care Gilkin îl prezintă pe Maeterlinck, prinde contur

sub condeiele criticilor, cu atât mai mult cu cât e susținută de „teoria mediului” pe care un Hippolyte Taine, în Franța, și un Alfred Michiels, în Belgia, o instituie pornind de la ideile vehiculate la sfârșitul secolului al XVIII-lea⁶.

Omniprezența referințelor picturale în literatura belgiană a dat naștere unui loc comun care se cere analizat: așa-zisa apariție a literaturii sub auspiciile picturii. Sub imaginea clișeizată a scriitorului belgian înzestrat cu un simț plastic extrem de dezvoltat, tocmai pentru că ar aparține unei „rase” care a excelat în pictură, se ascunde, în realitate, o tentativă de a manipula referințele la figurile tutelare ale unei tradiții picturale cunoscute și recunoscute. Astfel, cazul lui Maeterlinck e emblematic. A scrie sub influența lui Bruegel cel Bătrân înseamnă a te ancora într-o sferă culturală care devine și mai vizibilă în momentul în care textul e publicat la Paris. Nu e întâmplător nici faptul că și Verhaeren plasează *Les Flamandes* (1883) sub patronajul simbolic al lui Rubens, iar *Les Moines* (1886) sub cel al lui Memling. Regăsim aici una dintre modalitățile tipice prin care scriitorii belgieni se poziționează, la sfârșitul secolului, în interiorul unui câmp cultural: orice inovație trebuie acreditată prin trimerile la un artist consacrat. După cum a demonstrat Paul Aron, tinerii autori își publică primele opere deturnând în folosul lor capitalul simbolic pe care li-l pune la dispoziție o tradiție picturală pe cât de prestigioasă, pe atât de vernaculară⁷.

Această strategie de intrare, sub patronajul lui Bruegel cel Bătrân, în mediul literar, se cere nuanțată. Maeterlinck, după cum am văzut, nu a fost primul scriitor care a procedat astfel. Deși tactica e împrumutată de la precursorii săi, de la Lemonnier și Verhaeren îndeosebi, faptul că scriitorul belgian nu trimite nici la Rubens și nici la maestrii flamanzi, e esențial. Referința la Bruegel cel Bătrân constituie în acest caz o deviere, deloc accidentală, de la cadrul estetic flamand din secolele al XV-lea și al XVII-lea. Maeterlinck nu se folosește doar de o figură cunoscută, neexploată încă în scopuri literare⁸, ci face în așa fel încât povestirea să rămână de neînțeles și strategia să nu funcționeze decât pe baza unui consens cultural implicit. Desigur, e nevoie ca renumele pictorului invocat să ajungă și în mediul cultural în care autorul caută recunoașterea.

Să amintim în treacăt faptul că politica napoleoniană a avut drept consecință și expunerea temporară la Luvru a operelor lui Bruegel păstrate la Veneția și la Napoli. Nouă tablouri, printre care și *Masacrul Inocenților*, au fost expuse în marele muzeu parizian. Încă de la începutul secolului al XVIII-lea au loc expoziții și vânzări publice. Amatorii de pictură călătoresc adesea la Anvers, la Amsterdam sau la Bruxelles ca să vadă picturile. Această efervescență trebuie pusă în paralel cu apariția unui discurs despre pictorii originari din provinciile meridionale ale Țărilor de Jos, situate pe actualul teritoriu al Belgiei. Studiind presa din epocă,

reiese faptul că revendicarea existenței acelei sensibilități picturale „belgiene” are loc, de fapt, pe la 1770⁹. Aceasta e prezentată ca fiind expresia „școlii flamande”¹⁰. Promovarea „școlii belgiene” se va face doar în textele apărute în timpul regimului olandez (1814-1830), sub forma unui concept care sintetizează două orientări distincte: tendința flamandă dominată de Rubens și pictura olandeză reprezentată de Rembrandt. Revoluția de la 1830 pune capăt acestei structuri bicefale a școlii belgiene. Separată de vechile provincii septentrionale, arta Țărilor de Jos meridionale se restrânge în acel moment la conceptul federativ de pictură flamandă, evident, mult mai ușor de manipulat decât formula „școală belgiană”, încă destul de neclară și greu de exportat. Sintagma se impune în domeniul istoriografiei în 1905, când apare *L'École belge de peinture* a lui Camille Lemonnier. De asemenea, după ce Belgia își proclamă independența, critica francfonă își însușește conceptul de pictură „flamandă” pentru a descrie și comenta o pictură complet diferită de cea din Franța. Astfel s-a instaurat o grilă de lectură de care discursul literaților e legat prin cel puțin două aspecte: revendicarea literară a unei moșteniri culturale și promovarea, grație criticii de artă, a unei școli belgiene ivite dintr-o tradiție veche de secole.

Asistăm așadar, în primul rând, la instaurarea unei naturi duale a școlii flamande de pictură, care a abandonat, din câte se pare, conceptele de sublim și pitoresc, așa cum au fost ele definite în secolul Luminilor. Pe de-o parte, pictorul flamand ar cultiva bogăția materialelor și vivacitatea nuanțelor aplicate fără a se preocupa de efectele de melanj optic. El ar realiza tablouri de atmosferă, caracterizate de emfaza gestului și de dizolvarea obiectului în culoare. Negarea formei ca entitate definită de către o linie, îndrăzneala facturii, brutalitatea materiilor, jocul texturilor, neglijarea echilibrului în favoarea unei picturi care se bazează pe gesturi, calitatea atmosferică având întâietate asupra clarității desenului, toate acestea ar constitui principalele caracteristici ale pictorilor din Flandra. Originalitatea ar izvorî tocmai din locurile și din mediul în care trăiesc aceștia. Gestul generos, de exemplu, ar fi un răspuns la fertilitatea pământului. Diluarea obiectului în culoare ar putea fi o reacție la umezeala ambiantă... Rubens e ridicat la rangul de figură tutelară, iar orașul Anvers e considerat sălașul artei flamande. Pe de altă parte, însă, școala flamandă de pictură ar avea la bază o tradiție mistică ale cărei modele fondatoare ar fi fost Eckart și Ruysbroeck Admirabilul. Maeterlinck însuși face o legătură directă între mistica flamandă a secolului al XIII-lea și pictura lui Memling¹¹. Din punct de vedere plastic, această tendință se caracteriza, invers față de cea rubensiană, prin minuțiozitatea desenului, simțul acut al detaliului, claritatea formelor, imobilitatea hieratică a posturilor luate de siluetele reprezentate.

Grila de lectură fondată pe teoria conform căreia mediul condiționează gestul artistic prin particularitățile solului și rigorile climei¹² se va răspândi în rândul criticilor de artă. Aceștia nu vor întârzia să facă din artiștii belgieni urmași ai marilor maestri, tocmai pentru a putea afirma existența unei școli naționale. Acest tip de discurs e vehiculat de-a lungul anilor. În 1842, de exemplu, Ministrul de Interne nu ezită să afirme, cu ocazia inaugurării Salonului de la Bruxelles, că „glorioasa filiație cu vechile noastre școli nu e nicidecum întreruptă”¹³. Operele de artă contemporane au fost și ele evaluate în funcție de capacitatea lor de a duce mai departe specificul pictural al școlii flamande. Această strategie de filiație constituie un element major pentru autonomizarea câmpului cultural belgian, proces asupra căruia trebuie să ne oprim, deoarece el va fi integral asimilat de către scriitori ca vector de legitimare a unei literaturi în căutarea paternității¹⁴, începând cu Lemonnier și continuând cu Verhaeren și Maeterlinck.

Cu mult înainte de apariția eseului lui Eugène Fromentin, din 1875, *Maîtres d'autrefois. Belgique-Hollande*, Hippolyte Taine și Alfred Michiels s-au ocupat de tablourile vechilor maestri. Asemenea confrăților săi, Maeterlinck a citit *Philosophie de l'art dans les anciens Pays-Bas*, publicată de Taine în 1869, și monumentală *Histoire de la peinture flammande depuis ses origines jusqu'en 1864*, publicată de Michiels în 1865¹⁵. E foarte probabil să fi citit și eseul lui Crowe și Cavalcaselle, *Anciens Peintres flamands* din 1862. Toți acești autori încercau să găsească fenomenele care formează psihologia unui popor și estetica unei rase. Teza pe care o vehiculează e aceea că arta e produsul mediului. Michiels și Taine reiau, așadar, în scrierile lor, o viziune omniprezentă în critica de artă din deceniile precedente și afirmă existența unor legături extrem de strânse între estetică și geografie, sensibilitate și climă, artă și rasă.

Această modalitate de a înțelege pictura veche ar fi rămas fără ecou dacă ea nu s-ar fi potrivit perfect cu aspirațiile tinerilor scriitori, cei care o vor ridica la rangul de grilă de analiză a creației picturale contemporane lor. Acest fapt ne pune în fața unui fenomen precis. Pe de o parte, câmpul artelor vizuale și cel al literaturii se întrepătrund la 1860. Literatura va participa în cel mai înalt grad la instituirea unei priviri contemporane asupra picturii. În Belgia, fenomenul atinge apogeul prin critica de artă din ultimele două decenii ale secolului al XIX-lea. Pe de altă parte, discursul despre așa-zisul specific al picturii flamande vechi va servi la apărarea unei arte promovate sub denumirea de artă belgiană. În acest sens, lupta literaților în favoarea realismului, mai întâi, și a simbolismului, mai apoi, nu poate fi separată de transformarea picturii flamande într-un mit fondator, la confluența secolelor al XVIII-lea și al XIX-lea. Cele două dimensiuni ale picturii flamande nu constituie, așa cum au considerat în mod eronat criticii, o invenție literară a sfârșitului de

secol. E vorba mai degrabă de un cadru de interpretare impus de critica de artă în prima jumătate a secolului al XIX-lea și reluat de Michiels și Taine¹⁶. În schimb, e adevărat că acest discurs a fost preluat de către scriitori și critici pentru a analiza producția picturală contemporană lor, evidențiindu-i particularitățile, dar mai ales pentru a așeza o literatură lipsită de legitimitate istorică în descendența directă a unei tradiții picturale de prestigiu. În acest sens, Maeterlinck anunță publicarea volumului *Histoires gothiques, d'après des peintres primitifs* într-un număr din *La Pléiade*, în 1886. De asemenea, arhivele sale cuprind nenumărate referiri la pictura maeștrilor flamanzi. Trei ani mai târziu, în ediția din 1889 a volumului *Serres chaudes*, autorul anunță apariția unei cărți: *Notes sur Hans Memlinck, d'après des documents inédits*¹⁷. Niciunul din aceste volume nu va vedea însă lumina tiparului.

Transpuneri flamande

O seamă de scriitori au văzut în critica de artă o modalitate de a-și exersa talentul, dar și o formă de profesionalizare a statutului, inclusiv prin veniturile financiare. Influențați de Baudelaire și Lemonnier, ei renunță cu rezeziune la simpla recenzare jurnalistică a saloanelor de artă în favoarea unei reflecții estetice. Aceasta din urmă va avea o importanță capitală pentru apariția simbolismului. În cadrul instituției literare, o nouă figură își face apariția, cea a scriitorului de artă¹⁸. A scrie despre artă înseamnă a avea posibilitatea să fixezi într-o formă anume tumultul emoțiilor stârnite de contemplarea operei. În scriitură, aceasta ia diferite forme care evoluează de la simpla critică până la transpunerea artistică. Situată sub semnul devisei identitare din care Lemonnier face motoul eseului publicat la 1869, „Noi înșine sau deloc”, transpunerea va deveni o practică frecventă la 1880. Principiul în sine, destul de simplu, presupune transpunerea în cuvinte a ceea ce reprezintă imaginea. Simplu în aparență, procedeul transunerii e iluzoriu: unei descrieri de o fidelitate extremă, scriitorii îi preferă o proiecție literară ce recompune opera printr-o dezvoltare narativă uneori destul de îndepărtată de sursa ei vizuală¹⁹. Cel mai adesea, imaginea e doar un pretext al textului. A transpune nu înseamnă nici a comenta, nici a descrie, ci a amplifica o senzație prin intermediul narațiunii, urmând etapele unui proces care începe cu rememorarea unui tablou contemplat și merge până la recompunerea imaginară a tramei narrative picturale. Există nenumărate exemple în acest sens. Cea mai mare parte a scrierilor lui Lemonnier sunt impregnate de viziuni picturale împrumutate fie de la maeștrii picturii flamande, precum Rubens, Teniers sau Jordaens, fie de la peisagiștii belgieni. Textele lui Eugène Demolder din *Impressions d'art* (1889) au fost concepute după același principiu al transunerii literare a picturii. Maeterlinck, la

rândul lui, și-a făcut intrarea în literatură prin faptul că a găsit în Bruegel cel Bătrân expresia unei afinități personale – și arhivele abundă în referiri la pictorul din Brabant – și prin poziționarea unică în câmpul literar parizian ²⁰. Recunoașterea de care acest text s-a bucurat din partea membrilor revistei *La Pléiade* l-a făcut pe Maeterlinck să se gândească la alte proiecte similare, fie că a fost vorba de *Histoires gothiques, d'après des peintres primitifs*, de poezia inspirată din *Ispitirea Sfântului Anton* a lui Hieronymus Bosch²¹ sau de *Notes sur Hans Memlinck, d'après des documents inédits*. Când Jules Huret trece prin Gand, preocupat de munca sa la *Enquête*, Maeterlinck nu ratează ocazia de a-l duce să vadă celebrul *Miel mistic* al lui Van Eyck, din biserica Saint-Bavon... Faptul că tradiția picturală flamandă ocupă o funcție aproape matricială în universul lui Maeterlinck e incontestabil.

Povestirea *Le Massacre des Innocents* surprinde momentul în care armata spaniolă omoară toți nou-născuții și jefuiește un sat, Nazaret. Maeterlinck actualizează, așadar, episodul biblic, asemenea lui Bruegel cel Bătrân care plasa evenimentul într-un sat din Brabant. Construcția narativă urmează o gradație inversată față de compoziția tabloului. Aici, peisajul se construiește pornind de la un centru care fixează privirea spectatorului. Maeterlinck, în schimb, pornește de la planul îndepărtat și se apropie de centrul imaginii prin intermediul unei narațiuni care anunță deja o parte din preocupările sale din primele piese: eșecul structurilor sociale, greutatea destinului, senilizarea autorității regale, viețile sacrificate, distrugerea inocenței, apariția brutală a morții... Ar fi greșit să credem că povestirea nu e decât un simplu exercițiu de descriere a unui tablou. Dincolo de transpunere se întrezărește o lectură socială care pune la îndoială clarviziunea autorității politice, nu fără a anticipa și subteranele șubreze ale castelului lui Arkel. Dacă tabloul e în întregime transpus în povestire, elementele acesteia, în schimb, nu se găsesc neapărat în imagine, fiind adăugate pentru a conferi textului un fundal simbolic. Figura castelanului neputincios e, din acest punct de vedere, un element nou, absent din sursa picturală. Organizarea socială șubredă, așa cum e ea descrisă în text, poate fi asemănată cu societatea belgiană măcinată de criza economică de la începutul anilor 1870. Generația de simboलिști s-a plasat la antipodul modelului propus de către înaintași. Din această perspectivă, figura copilului mort, explorată de Minne încă din 1886, formează, împreună cu cea a pruncilor masacrați din povestirea maeterlinckiană, o iconografie sinistă în care am putea vedea semnul unei opoziții față de autoritatea instituită. Pe de altă parte, originea iberică a armatei nu este întâmplătoare. Precum în *Legenda lui Ulenspiegel* (1867) a lui Charles de Coster, textul lui Maeterlinck relatează, în esență, ocupația spaniolă în Țările de Jos, posibilă prin intervenția trupelor suveranului Filip al II-lea,

considerat în secolul al XIX-lea dușman al cauzei naționale. *Le Massacre des Innocents* poate fi citit, drept urmare, ca o metaforă a câmpului literar belgian aflat sub dominație străină, chemat să își cucerească autonomia culturală revendicată în aceeași perioadă și de revista *La Jeune Belgique*.

Tabloul aflat la Muzeul de Artă veche din Bruxelles nu este însă unica sursă plastică folosită de Maeterlinck pentru redactarea povestirii. Aceasta din urmă ar mai fi trebuit să conțină²² și o scenă de crucificare a unui călugăr, inspirată din Renașterea italiană și Goticul flamand. Întâlnirea dintre Italia Renașterii și Flandra gotică lasă să se întrevadă faptul că distincția clasică dintre sensibilitatea latină și temperamentul germanic nu e pe atât de clară pe cât Maeterlinck ar fi lăsat să se creadă. Vom reveni însă la acest aspect. Din motive necunoscute, scena crucificării a devenit una din variantele coborârii de pe cruce: locuitorii satului dau jos prima victimă pe care spaniolii au spânzurat-o de un copac. De altfel, Maeterlinck e în mod evident legat de iconografia masacrului inocenților deoarece respectiva povestire nu e singurul text cu această temă. În ultimul act din *La Princesse Maleine*, cel în care crima regelui și a reginei iese la iveală, autorul face din masacru tema iconografică a unei tapiserii dintr-o sală învecinată cu capela castelului (V, 2). În fața tapiseriei, regele se înspăimântă: „Nu vreau s-o mai văd! Nu vreau s-o mai văd! Luați-o de aici!” Când opera e dată jos de pe perete, în locul ei se află o altă tapiserie nu mai puțin copleșitoare, reprezentând Judecata de apoi. Imaginea funcționează aici asemenea unei revelații. Apropiată de celebra scenă a pantomimei din *Hamlet*, tapiseria scoate la iveală, metaforic, vinovații asasinatului lui Maleine, înspăimântându-i totodată.

Producerea sensului în literatură prin intermediul elementelor vizuale va constitui un element major a ceea ce Pierre Piret numește „revoluția dramaturgică” a lui Maeterlinck²³. Această activitate a imaginii în interiorul limbajului nu se limitează la înscrierea unei opere de artă în trama unui povestiri. De fapt, Maeterlinck s-a gândit să introducă și o scenă inspirată dintr-un vitraliu reprezentând Buna Vestire²⁴. În ultimul act din *La Princesse Maleine* (V, 2) principiul folosit de autor e reluat: exact în momentul în care regele și regina intră în capelă, o lumină roșatică provenind de la vitralii inundă scena în mod subit, ca și cum ar dezvălui crima, vopsindu-i în culoarea sângelui victimei lor. Nu mai e vorba aici de o logică a substituirii în virtutea căreia lipsa dialogului e compensată de inserarea în scenă a unei opere de artă. Maeterlinck utilizează în acest caz structura locului asemenea unui canal media care ar trebui să producă elemente vizuale în interiorul limbajului. Nu mai e vorba de a înscrie un tablou în desfășurarea dramei, ci de a crea un dispozitiv care ar putea reda scena cu ajutorul luminii. Maeterlinck era preocupat de câțiva ani de ideea de a conferi unui spațiu o

funcție picturală. Astfel, în *Carnets de travail* descoperim că în manuscrisul nuvelei *Sous verre*, scrisă în perioada redactării textului *Le Massacre des Innocents*, vitraliul era prezent. Acest text inedit pune în evidență importanța pe care un dispozitiv optic, mai precis deformarea obiectului văzut printr-o bucată de sticlă, o capătă în viziunea lui Maeterlinck. Motivul serei din *Serres chaudes* (1889) ilustrează acest fapt printr-o formulă poetică. Structura scenică din *Sept princesses* (1891) e construită în întregime pornind de la transparența deformantă a unui geam aburit. În *Intérieur* (1894), inspirat din tabloul *La Maison aveugle* a lui Degouve de Nuncques, Maeterlinck reia același principiu. Dispozitivul – un spațiu văzut prin sticla unui geam – transformă scena în punere în abis, procedeu folosit deseori de pictori prin motivul oglinzii²⁵. Aceasta devine și un accesoriu iconografic recurent în simbolism. Imagine în imagine, reflectarea mărește reprezentarea dincolo de limitele aparenței mimetice, după un principiu exprimat în motoul volumului *Serres chaudes*, aparținând lui Shakespeare: „And in his hand, a glass which show us many more”.

Am putea crede că aceste elemente ne îndepărtează de problematica noastră dacă nu ar fi strâns legate de tradiția picturală flamandă. Maeterlinck contemplă, la Biblioteca regală, unde cerceta mistică medievală, celebrele manuscrise din Biblioteca ducilor de Burgundia și descoperă aici cartea lui Gilles de Rome, *De Regimine principum*, în traducerea lui Jean Wauquelin. Pe lângă literele ornate și marginile decorate de copistul Jacquemart Pilavaine, acest manuscris executat la Mons în 1452 mai conține și o miniatură al cărei autor ar fi Maître des Privilèges de Gand et de Flandre. Maeterlinck o descrie în carnetul său:

Una dintre cele mai frumoase imagini pe care le-am văzut: interior, cu seniori și doamne în tonuri de roz, verde, negru, roșu, cu picioare lungi și subțiri, un personaj în negru așezat sub un baldachin verde cu franjuri de aur. [Ș]i afară, prin toate ferestrele, o noapte de un albastru ca oglinda, inundată de stele, și pe toate dealurile parcele pătrate cu diferite culturi, în culori variate sub lumina stelară, există aici o participare a ferestrelor, ca la mulți primitivi, și o comuniune exterioară înspăimântătoare din punct de vedere religios!²⁶

Această descriere amestecă două anluminuri incluse în două manuscrise diferite care ar fi, după Joanne Wieland-Burston, *De Regimine principum* și *Traité sur l'Oraison dominicale*. Părerea noastră e că autorul ar fi confundat mai degrabă a doua ilustrație cu o imagine dintr-un alt manuscris, păstrat tot la Biblioteca regală, *Croniques du Hainaut*, lucrare conținând o celebră miniatură de Rogier Van der Weyden, pe care Maître des Privilèges de Gand et de Flandre ar fi luat-o drept model²⁷. Una dintre trăsăturile omniprezente ale teatrului lui Maeterlinck este

aceea că face legătura între semnele exterioare ale peisajului sau ale climatului și starea interioară. Fereastra, ca ușa, de altfel, constituie un prag care unește două lumi antagonice. Aceasta instaurează o dialectică prin care o serie de categorii cum ar fi „aici” și „altundeva”, „aproapele” și „departele”, urbanul și natura, arhitectura și peisajul, se îmbină unele cu altele. Sticla e pentru Maeterlinck materialul din care e alcătuit un dispozitiv pe cât de variat, pe atât de complex – seră, geam aburit, vitraliu, oglindă, acvariu, clopot de sticlă, vas, sferă – tot atâtea obiecte prin intermediul cărora dramaturgul belgian își va explora obsesia pentru noțiunea de viziune, făcând în același timp și o legătură între scriitură și reprezentare.

Germanitate și primitivism

Perspectiva din care Maeterlinck privește pictura flamandă ne va servi drept fundament pentru eșafodarea unei teorii a germanismului, consemnată în *Cahier bleu*, extrem de bine cunoscut comentatorilor. Pentru Maeterlinck, cultura germanică este garantul unei lumi în devenire. Pe de o parte, Renașterea italiană și cea franceză constituie o perioadă de rătăcire în evoluția naturală a istoriei formelor. Inspirându-se din lumea greacă, Renașterea nu a fost, prin încrederea în umanism și caracterul iluzionist al artei sale, decât o eroare de perspectivă istorică pe care Maeterlinck se străduiește să o repare printr-un discurs de promovare a culturilor germanice și a perioadei medievale. Pe de altă parte, pentru scriitorul din *Cahier bleu*, cultura latină a intrat într-o perioadă crepusculară – cu câteva excepții: Baudelaire, Villiers, Rimbaud și Mallarmé – în timp ce lumea anglo-saxonă îi apare ca o promisiune a viitorului. În acest sens, *Cahier bleu* constituie și o reflecție radicală asupra limbii franceze, considerată muribundă, decrepită, la sfârșitul evoluției sale și, mai ales, lipsită de orice legătură cu obiectele pe care le desemnează. Se știe că discursul despre decăderea culturii franceze, amenințată de hordurile anglo-saxone, e un loc comun la sfârșitul secolului al XIX-lea. Pentru a depăși această situație, Maeterlinck studiază în profunzime limbile germanice și caută acele elemente capabile să resusciteze limba franceză. Căutarea va lua forma traducerilor. Maeterlinck abordează mistica flamandă din Evul Mediu. *La Revue générale* publică în 1889 prima schiță a unei traduceri din Ruysbroek Admirabilul²⁸ intitulată *L'Ornement des noces spirituelles*. Scriitorul belgian este preocupat în special de teatrul elisabetan, din care va publica în 1895 traducerea piesei *Annabella* de John Ford, înainte de a se dedica în întregime, cincisprezece ani mai târziu, piesei *Macbeth*²⁹. În arhive regăsim și ciornele traducerilor din poeți prerafaeliți, prevăzute pentru *La Jeune Belgique*³⁰. În sfârșit, Maeterlinck se consacră idealismului german și publică traduceri din Novalis:

*Disciples à Saïs și Fragments*³¹. Reflecțiile sale asupra primitivismului sunt legate de un loc comun al criticii de artă din secolul al XIX-lea: opoziția dintre lumea latina și cea anglo-saxonă. Michiels și Taine s-au bazat pe acest poncif prezent adesea în notele din *Cahier bleu*, prin care autorul face o analiză a sensibilității urmând o dialectică ce pune față în față cultura greco-latină și temperamentul germanic exprimat prin trei culturi. Flandra e pământul misticismului și al pictorilor secolului al XV-lea. Anglia e țara lui Shakespeare și a prerafaeliților. Germania, pe care o descoperă grație eseistilor englezi, e națiunea fraților Grimm și a lui Novalis³².

Pentru a înțelege ideea lui Maeterlinck, e nevoie să menționăm încă o dată certitudinea sa fundamentală, aceea că, încă din Renaștere, arta popoarelor romanice intră într-un proces de decădere, asemenea unei „familii regale al cărei sânge n-a fost împropătat niciodată”³³. Se impun câteva nuanțe. Discursul autorului belgian nu e atât o anatema aruncată asupra Renașterii, cât un refuz al academismului pentru care un model inițial suscită imitații din ce în ce mai stereotipate, în care forma, reluată la nesfârșit, sfârșește prin a se închista într-o formulă tot mai anemică. De fapt, afirmația lui Maeterlinck legată de germanism se înscrie în cadrul discursului artistic de secol XIX, mai precis, al celui despre pictură: primitivismul³⁴. Acesta nu trebuie înțeles ca o perioadă precisă în istoria artei. În sensul simbolist al termenului, primitivismul nu e un stil reperabil prin caracteristicile sale formale, ci o aptitudine estetică prezentă în orice epocă. Aptitudinea aceasta presupune o interacțiune destul de strânsă între natură și percepția umană: e „primitiv” cel care se unește cu elementele naturale. Maeterlinck va numi acest tip de interacțiune „simpatie” pentru a desemna o sinergie completă între percepția unui artist și viața universului. Pentru dramaturgul belgian, „simpatia” ar fi trăsătura specifică a oricărui tip de artă primitivă, iar pictura flamandă a secolului al XV-lea ar constitui un exemplu în acest sens. Ideea unei comuniuni cu lumea ocupă un loc central în viziunea lui Maeterlinck despre pictura flamandă. El o vede, influențat de Michiels³⁵, ca fiind bogată în scene exterioare, peisaje, petreceri populare, văzduhuri înstelate. Cât despre interioare, acestea sunt arhitecturi înzestrate cu ferestre a căror transparentă îi permite pictorului să lege subiectul unei scene închise între patru pereți de viața naturii. Lăudând „lipsa de sfială cu care primitivii se apropie de natură”, înțelegem că Maeterlinck plasează natura moartă pe treapta cea mai de jos a propriei sale ierarhii a genurilor artistice³⁶. Operele lui Bruegel cel Bătrân o dovedesc. Maeterlinck continuă astfel, făcând referire la tablourile văzute la Muzeul de Artă Veche de la Bruxelles: „Vedeți Bruegel al țăranilor, masacru, bir etc. într-un cadru exterior ce se impune cu forță, cu nenumăratele generații de țărani care ar fi

privit în jurul lor”. Pentru a-și fundamenta demonstrația, autorul găsește un contraexemplu în *L'Histoire de France* a lui Michelet:

În Franța [...] ai impresia că totul se petrece într-un salon – (cel puțin din Renaștere încoace) chiar și războaiele [...] poate pentru că ne-am stricat ochii cu tablourile din epoca lui Louis XIV – ? în timp ce la alte popoare ești mereu în aer liber, la flamanzi mai ales.³⁷

Ar fi greșit să credem că doar pictura flamandă reușește să atragă privirea literaților. Hrăniți cu analogia criticilor de artă între școala flamandă și cea italiană, aceștia vor face numeroase referiri picturale la perioada Renașterii, provocând astfel interacțiuni deosebit de fructuoase cu scriitura. Conceptul de primitivism va fi folosit ca o cheie de lectură a Renașterii italiene și a artei contemporane. După cum am putut observa, Maeterlinck e de părere că popoarele germanice ar avea această capacitate de „simpatie”, absentă la rasele latine, cu excepția câtorva figuri izolate, precum Rimbaud în poezie sau Redon în pictură. „Orice formă de artă, afirmă Maeterlinck, implică facultatea de a redeveni copil și de a vedea ceva pentru prima dată”³⁸. A vedea nu înseamnă însă a contempla spectacolul lumii, ci a surprinde o realitate inedită, dincolo de înțelegere. Prin aceasta Maeterlinck plasează reprezentarea în planul revelației. Discursul său despre viziune ca principiu de dezvăluire a unei lumi necunoscute nu coincide întâmplător cu dezvoltarea noilor dispozitive fotografice. Textul intitulat *On Photography* aduce o dovadă clară³⁹ în acest sens, la fel și colaborarea dintre Edward Steichen și Maeterlinck⁴⁰. Pentru acesta din urmă, originalitatea viziunii e determinată de privirea virginală, ceea ce explică valorizarea copilăriei ca un registru neatins de condiționări culturale, precum raționalitatea privirii și gravitatea discursului, moștenite din cultura clasică. Nu încap nicio îndoială că George Minne i-ar fi furnizat lui Maeterlinck ilustrarea perfectă a acestei teorii. Agenda din 1889 și scrisoarea omagială publicată abia în 1923 leagă noțiunea de primitivism de figura lui Minne⁴¹. Maeterlinck își dă seama că Minne privește lumea cu un ochi instinctiv, capabil să surprindă o realitate necunoscută, dincolo de aparența lucrurilor:

Plimbare cu G. Minne astă-seară (14 oct.). Îmi spune cu mare simplitate, foarte stângaci, asemenea unui copil, cu mare caznă, fapt caracteristic pentru el; „Uneori, când mă uit, fără să fiu văzut, la un grup de oameni, femei bătrâne, doamne sau domni care povestesc, zăresc dintr-o dată ceva ce nu ține de timpul acesta și nici de un alt timp, dar mai vechi decât toate timpurile, poate [...] și totul nu durează decât o sutime de secundă și nu știu ce-ar putea fi”⁴².

Maeterlinck regăsește în operele lui Minne expuse în septembrie 1889 la salonul din Gand o artă ieșită de sub tutela „Renașterii care a deformat conștiința artistică a întregii Europe”⁴³. Autorul reia astfel portretul pe care Verhaeren i-l face în critica salonului publicat în *L'Art moderne*⁴⁴. Cu forme naive, modelaj primitiv, fără precizie anatomică, statuia lui Minne e o resurgență modernă a ceea ce Maeterlinck numește „tradiții medievale”⁴⁵. Să mai amintim că Minne „se trage direct din acești admirabili ingineri flamanzi din perioada burgundă, dintre care Claus Suter a fost cel mai genial [...]. Dar nu îi imită. Prin firea sa, Minne e asemenea lor iar ei se regăsesc în el în mod natural”⁴⁶.

Maeterlinck și Renașterea italiană

Am greși, însă, dacă nu am nuanța criticile fără drept de apel pe care Maeterlinck i le aduce Renașterii. În momentul în care acesta elaborează teoria germanismului, în perioada 1888-1889, Renașterea italiană constituie norma în materie de judecată picturală. Oare nu cu Leonardo da Vinci îl compară Verhaeren pe Moreau⁴⁷? Renașterea italiană reprezintă de asemenea și un model pe planul formării artistice, drept dovadă fiind, printre altele, mișcarea preraphaelită, călătoriile pictorilor în capitala italiană și faimosul Prix de Rome⁴⁸. Michelangelo, da Vinci și Rafael formează trilogia de referință a unei națiuni văzute ca un sălaș al pictorilor de geniu. Așa se explică și asemănările pe care critica belgiană le face în mod constant între școala flamandă și pictura italiană. În *Cahier Bleu*, trimitere la Renaștere sunt mai numeroase decât cele la manierism sau la perioada barocă. „Falsă”, „ipocrită”, „apostazia adevărului”, „înșelătoare”, „dezamăgitoare” și „mișcare artificială”⁴⁹, Renașterea constituie în ochii lui Maeterlinck o dublă ruptură. Odată cu ea ar fi luat sfârșit evoluția „naturală” a formelor artistice și s-ar fi întrerupt comunicarea dintre om și natură⁵⁰.

Judecata de valoare succintă a lui Maeterlinck nu lasă să se întrevadă elementele formale pe care își bazează interpretarea. Nici despre pictorii responsabili de o asemenea decădere nu ni se spune nimic, iar operele emblematice pentru această perioadă pe care o deplânge sunt trecute sub tăcere. Prea puțin fundamentată pe exemple precise și orientată mai degrabă împotriva unei epoci întregi, ofensiva estetică din *Cahier bleu* se ambiționează să ia în considerare și problemele limbajului. Critica adusă Renașterii italiene constituie mai degrabă o reflecție asupra noțiunii de reprezentare decât un discurs despre o perioadă din istoria artei. Poate că Maeterlinck leagă „falsitatea”, „ipocrizia” și „apostazia adevărului” de cadrul iluzoriu caracteristic pentru pictura Renașterii? Poate că el asociază „artificialul” cu o schemă perspectivală utilizată de pictorii aflați în

căutarea unei reprezentări raționale a lumii, iar „înșelătoria” cu acel *trompe l'oeil* ce decorează palate pe care le consideră lipsite de măsură în raport cu scara umană.

Pictorul *Școlii din Atena* reprezintă o cotitură fatidică: „oare cine ar da un primitiv pe un Rafael?” se întreabă în *Cahier bleu*, fără a preciza dacă e vorba de un primitiv flamand sau de unul italian. Întrebarea care face din Cinquecento un moment de ruptură scoate la iveală o serie de paradoxuri interesante ale felului în care Maeterlinck privește pictura italiană. Vom observa că în momentul în care scrie *Cahier bleu*, interpretat în unanimitate ca un pamflet împotriva Renașterii, Maeterlinck nu fusese încă în Italia. Descoperim din arhive și că autorul belgian nu pare să se fi documentat asupra culturii italiene. Prea puține elemente ne permit să aflăm care au fost sursele folosite de Maeterlinck pentru a-și construi ideea despre Renaștere. Autorul pare să fi citit paginile lui Michelet dedicate subiectului⁵¹, are habar de *Călătoria în Italia* a lui Taine și citează un fragment din capitolul „Anticii” din *Le Double jardin* (1904). Pictura italiană, desființată de Maeterlinck, constituie totuși cadrul de referință pe care îl adoptă atunci când emite judecăți picturale: Rembrandt e comparat cu da Vinci, pictorii primitivi sunt puși în balanță cu Rafael, frescele lui Michelangelo din *Judecata de apoi* sunt alimentate de „seve antediluvienne” salvatoare care fac din creatorul lor un pictor primitiv⁵².

Pentru Maeterlinck, arta de dinaintea secolului al XV-lea își are originea în estetica popoarelor barbare care, susține el, „au curățat Europa”: „arta italiană de dinaintea Renașterii e o suită de invazii ale goșilor, deci goșii au curățat Europa în secolul al XV-lea. Murdăria lumii latine revine la suprafața apelor calme și nu face decât să se întindă și mai tare, sterilizând această lume latină, după înflorirea efemeră și factice a crizei definitive”⁵³. Critica Renașterii *versus* elogiul primitivismului se suprapune peste critica romanității *versus* elogiul germanității. Tablourile primitivilor italieni s-ar hrăni, prin urmare, din entuziasmul providențial pe care îl aduc cu ele hoardele barbare: „pictura, în întregime germanică sau deloc (cu excepția primitivilor italieni care au un contact special cu realitatea? de când? de ce?). De altfel, rasele latine duc aproape singure, în zilele noastre, povara Renașterii”⁵⁴. După cum am putut observa, în secolul al XIX-lea, noțiunea de „primitiv” apare adesea în discursul artistic și în cel despre pictură, mai ales⁵⁵. Discursul lui Maeterlinck e cu atât mai neobișnuit cu cât elogiul picturii „germanice” nu are la bază o cunoaștere aprofundată a picturii engleze și germane.

Afirmațiile incendiare ale lui Maeterlinck cu privire la arta Renașterii italiene au fost alimentate și de o serie de cauze mai profunde pe care vom încerca să le deslușim aici. Acestea țin de receptarea mișcării preraphaelite. În ciuda denumirii de școală, preraphaeliții nu se opun picturii renaștentiste. Indignarea lor e orientată împotriva decadenței manieriste pe care o practică epigonii lui Rafael⁵⁶.

Maeterlinck îi aruncă în dizgrație pe pictorii de la Cambre în virtutea unui discurs literar frecvent în secolul al XIX-lea. Încă de la sfârșitul secolului anterior, opera lui Rafael s-a impus în conștiința epocii ca expresia unei perfecțiuni ideale în care opoziția dintre Antici și Moderni (Renașterea) e rezolvată în cel mai armonios mod cu putință, făcând astfel desuet orice discurs al rupturii de trecut. În a doua jumătate a secolului al XIX-lea, statutul de care se bucura opera lui Rafael se schimbă. Pictura sa devine semnul unei ordini picturale ale cărei calități corespund cu gusturile burgheziei: echilibru între trecut și prezent, care evoluează în sensul menținerii sistemului social instituit, dar și model ideologic al unei posibile sinteze între creștinism și umanism, convenabilă pentru clasa dominantă, preocupată să-și pună în armonie trăsăturile antagonice. Astfel, Rafael a devenit, pe de-o parte, un pictor pe gustul burgheziei și, pe de altă parte (sub pana lui Pierre-Joseph Proudhon, Léon Bloy sau Edmond de Goncourt ⁵⁷), un pictor academic „pre-sulpician” față de care trebuie să ne revoltăm pentru a putea inova în creația artistică, în măsura în care pentru simbolismul belgian, în special, inovația e gândită în termeni de ruptură față de sistemul instituit.

În schimb, secolul al XIX-lea elogiaza misterul de nepătruns din tablourile lui da Vinci și sublimul – în sensul său de la sfârșitul secolului al XVII-lea – care însuflețește operele lui Michelangelo. Taine și Gautier, pe care Maeterlinck i-a citit, au consacrat imaginea unui da Vinci⁵⁸ geniu solitar, captivat de infinit, cu mult înaintea epocii sale, profet și pictor modern înainte de toate, deoarece se afla în pas cu preocupările contemporane ale acestor doi scriitori⁵⁹. Imaginea de pictor inițiat în adevărurile superioare, adevăruri care transpar din tablourile sale misterioase, indescifrabile, secrete⁶⁰, i-o datorăm lui Théophile Gauthier. În *Histoire de France* Michelet mai adaugă o serie de trăsături la acest portret, făcând din pictor fratele italian al lui Faust, datorită caracterului uimitor și înfricoșător al operei. Maeterlinck nu pare să aibă habar de publicarea manuscriselor pictorului după 1880⁶¹ și ia de-a gata mitul lui da Vinci – pictor al indicibilului. Deși sunt cât se poate de concise, observațiile sale au rolul de a readuce stereotipul la viață⁶². Figurile lui Leonardo ar putea fi ființe spirituale și tainice. Pictor al lumii necunoscute, da Vinci ar fi reușit să găsească în modelele sale o „viață” sau un „simbol” care plasează imaginea, „ogindă adâncă și întunecată”⁶³ sub semnul hermetismului pe care îl va cultiva mai apoi pictura simbolistă. Leonardo da Vinci îi apare ca un pictor capabil să interpreteze realul pornind de la semnificațiile adânci, întemeiate pe observarea minuțioasă a lumii, pe care spectatorul e nevoit să le descifreze fără a reuși totuși să deslușească sensurile în totalitate. Maeterlinck va reveni la acest aspect în cugetările sale despre simbol și analogie. Scrierile dedicate lui da Vinci – pictor al profunzimilor psihice – și lui Michelangelo – artist

„antediluvian” –, nuanțează obiecțiile aduse Renașterii, al căror scop nu e de a denigra secolul al XVI-lea italian, ci de a solicita o reînnoire a formelor artistice. În acest sens, refuzul modelului propus de Rafael trebuie înțeles și ca o critică a formulelor academice, care îl obligă pe Maeterlinck să ia poziție față de pictura istorică și să se înconjoare de opere simboliste sau ale rafaeliților.

Călătoria în Italia

Judecățile estetice din *Cahier bleu* prezintă un decalaj între abordarea critică a Renașterii, văzută ca o mișcare artistică și discursul despre pictori, da Vinci și Michelangelo. Aceștia au marcat imaginarul secolului al XIX-lea, dacă ar fi să luăm în considerare o schemă de lectură din care reiese că Renașterea a fost o perioadă artistică de vârf, urmată de o fază de degenerescență⁶⁴. Faptul că Maeterlinck trece sub tăcere manierismul și perioada barocă, e semnificativ. Într-o primă etapă, autorul belgian va soluționa această discordanță întorcându-se la prerafaeliți, însă și această pasiune se va estompa până la sfârșitul secolului. Noi drumuri de urmat se ivesc după 1890, când se ridică ceturile nordului, ducând pașii scriitorului de la mlaștinile întunecoase din Ysselmonde înspre peisajele Toscanei, fundal al piesei *Monna Vanna**: asemenea confrăților săi, Maeterlinck va face mai multe călătorii în Italia. Așa cum afirma Malraux⁶⁵, printr-o frumoasă formulă: „orașele artei au devenit noile orașe de pelerinaj”⁶⁶. Până în secolul al XIX-lea, inclusiv, spectacolul pe care îl oferă aceste „orașe ale artei” nu e decât un clișeu al relatărilor de călătorie, mai frecvent decât cel ocazionat de vizitarea siturilor naturale. Orașele din nordul Italiei sunt, așadar, acele entități urbane care au fascinat călătorii secolului al XIX-lea alături de Roma, Atena și de Paris⁶⁷. Maeterlinck vizitează Pisa și Florența în 1896. Grație descrierilor făcute de Benozzo Gozzoli, Vittore Carpaccio, Del Castagnano, Fra Angelico și Bernardino Pinturicchio⁶⁸, din care citează *Întoarcerea lui Ulise*, scriitorul descoperă mărturiile picturale ale Renașterii italiene. În documentele din arhivă „armonia limpede, blândă, irezistibilă” și „abundența decorativă” a tablourilor văzute cu această ocazie, sunt elogiate. O frescă de Gozzoli, contemplată la Florența îl inspiră pentru costumele actorilor din viitorul turneu cu *Monna Vanna*⁶⁹. În răspunsul pe care îl dă la o anchetă despre formația artistică, publicată în *La Plume*, în 1903, Maeterlinck laudă meritele Renașterii⁷⁰. Mai târziu, când va trebui să întruchipeze arhanghelii din *Jugement dernier*⁷¹, o dramă publicată postum, Maeterlinck se va gândi la

* Maurice Maeterlinck, *Sora Beatrice*, miracol în trei acte tradus de Ion Minulescu, București, Editura Librăriei Leon Alcalay, f.a. (n. tr.).

Botticelli și la Manegna. Când Henri Davignon îi ia un interviu epistolar despre legătura sa cu Italia, Maeterlinck merge până la a mărturisi că are o datorie simbolică față de arta Renașterii: „țin să declar că datorez Italiei, și mai ales Italiei din Quattrocento, întreaga mea formație artistică și de aici, cea literară”⁷². Paginile care preced această afirmație nu ne permit totuși să acredităm confesiunea tardivă. Însă e adevărat că orizontul de referință se schimbă. Odată cu intrarea în secolul al XX-lea, Renașterea italiană ia locul civilizațiilor nordice.

În 1903, Maeterlinck ajunge din nou în Toscana în cadrul turneului cu *Monna Vanna*. Se pare că ar fi petrecut câteva zile și în capitala italiană, care l-ar fi inspirat să scrie *Vue de Rome*. Publicat la Fasquelle în 1904 în *Le double jardin*, *Vue de Rome* este un eseu despre artă, scris după modelului eseului lui Taine – *Voyage en Italie*⁷³: cugetarea asupra cauzelor permanente ale dezvoltării artistice a orașului se împletesc cu evocarea vestigiilor Romei antice sau a măștrilor picturii renașcentiste. Acest text se înscrie într-o tradiție care merge până la Montaigne, o tradiție a discursului estetic legat de călătoria de descoperire a patrimoniului artistic italian. După terminarea războaielor napoleoniene, interesul pentru călătoria în Italia cunoaște o perioadă de recrudescență. Voiajul e trăit ca o necesitate intelectuală (completarea cunoștințelor), ca o experiență estetică (contemplarea operelor), ca un demers critic (a vedea cu propriii ochi) sau ca un efect de modă (Italia e o destinație obligatorie în formarea artistică). Titlul textului maeterlinckian face ecou la cel al unui album la care Piranese a lucrat între 1748 și 1778, *Vedute di Roma*. Având în centrul lor imaginea capitalei și nu orașele marginale precum Veneția sau Florența, paginile lui Maeterlinck reflectă rolul central pe care Roma îl ocupă încă de la mijlocul secolului al XIX-lea în ceea ce se poate numi fenomenul călătoriei în Italia.

Maeterlinck insistă asupra legăturilor indisolubile dintre mediu și operele de artă produse în interiorul acestuia. Pentru el, Roma este un centru de emulație artistică în care se găsesc laolaltă „tot ce e mai bun din trecutul unui singur popor care a cultivat frumusețea așa cum alții cultivă grâul, măslinile sau vița-de-vie”⁷⁴. Pentru el, o operă arhitecturală nu poate fi apreciată decât prin intermediul legăturii cu peisajul în care ea se înscrie. Subliniind cu precădere faptul că opera formează împreună cu locul său de origine un tot unitar, Maeterlinck se opune în mod fățiș denaturării patrimoniului prin deplasarea operelor. În simbioză perfectă cu mediul lor, Michelangelo, Rafael, Jules Romain și frații Carrache ar fi surprins ceea ce Maeterlinck numește „spiritul [...] care veghează asupra destinului orașului etern”⁷⁵. „Simțim”, continuă el „că [acești artiști] nu erau nevoiți să creeze, ci doar să aleagă și să fixeze formele care năvăleau din toate părțile, ascunse dar imperioase și care nu cereau decât să fie întrupate”. A crea, a da formă, înseamnă a capta forțele prezente într-un anume mediu și a le fixa în materie. Acești artiști

sunt, prin urmare, urmașii îndepărtați ai cetății antice. Ei ne permit să vedem ceea ce Roma cezarilor, artificial elenică, deși ivită din civilizația greacă, nu a putut suscita: apariția conștiinței estetice de sine⁷⁶. „Ne întrebăm”, scrie Maeterlinck, „dacă frescele lui Michelangelo nu ar răspunde, după un mileniu de așteptare, la chemarea acestor arcade goale și dacă nu cumva ele ar fi urmarea aproape organică a acestor coloane și marmuri imperiale? De asemenea, putem spune că [...] *Incendiu în Borgo* ar ilustra mult mai bine decât sculpturile lui Fidias și Praxiteles, mult mai bine și decât cele mai reușite picturi de la Pompei sau Herculenum, *Metamorfozele* lui Ovidiu, *Decadele* lui Titus Livius, poemele lui Horațiu sau *Eneida* lui Virgiliu”⁷⁷. Pentru Maeterlinck, Roma renascentistă a descoperit în cultura greacă ceea ce Roma antică, megalomană prin palatele sale lipsite de măsură, dar și pudică, dacă ne gândim la togile care acoperă corpurile pictate sau sculptate, nu înțelesese: proporțiile armonioase ale omului formează un etalon desăvârșit, iar frumusețea corpului este „tot atât de profundă, de bogată, de spirituală și de misterioasă precum frumusețea stelelor sau a mării”⁷⁸. Ascunderea goliciunii statuilor grecești sub toga romană constituie un refuz al corpului care, văduvind astfel arhitectura de natura sa umană, explică deformările și gigantismul monumentelor. Pentru Maeterlinck, doar câtorva artiști romani ai Renașterii li se cuvine meritul de a fi redescoperit grația unei arte pe măsura umanului.

Vue de Rome „textualizează” orașul prin intermediul vestigiilor antice, al operelor de artă și al artiștilor, precum și prin intermediul peisajului care „îl separă de lume fără a-l despărți de cer”⁷⁹. Este evident că discursul artistic creează efecte de sens conferind operelor descrise sau comentate o valoare pe care, în sine, nu o au. Maeterlinck se folosește de celebrele fresce ale lui Michelangelo pentru a-și fundamenta considerațiile asupra unei filozofii a vieții plasate, asemenea teatrului său, sub semnul așteptării: „trăim acea stare de grație a lui Michelangelo pictând, pe faimosul tavan al Capelei Sixtine, profeții și dreptii din Vechiul Testament: trăim în așteptare; și poate ultimele momente ale așteptării.”⁸⁰ Stilul său îmbină descrierea „ekphrasică” a monumentului și evocarea emoțiilor pe care orașul și patrimoniul său artistic le stârnesc. Descrierea Romei și a operelor sale de artă este un instrument prin care se realizează portretul unui oraș departe de tumultul vieții moderne, etern preocupat de cultul artei. Regăsim acest fapt și în următoarele rânduri dedicate unui loc devenit, fără îndoială, mit literar:

Miraculoasa boltă [a Capelei Sixtine] pe care, într-o gravă și armonioasă orgie de mușchi și de entuziasm, se înlănțuie și se îngrămădesc o sumedenie de giganti, devine un arc al cerului însuși pe care se reflectă toate scenele de energie, toate virtuțile ardente ale căror rămășițe se mai zburzumă încă sub ruinele acestui pământ pătimas.⁸¹

NOTE

¹ Opera în sine face trimitere la o sursă literară, mai precis la Evanghelia după Matei (II, 16). Către 1565, Brueghel cel Bătrân se inspiră din această Evangheliie pentru a picta episodul din *Masacrul Inocenților*. Opera cunoaște în jur de douăzeci de replici realizate de către Brueghel cel Tânăr. Originalul, mutilat din păcate din cauza faptului că pânza a fost folosită pentru o altă pictură, e păstrat la Hampton Court. Una dintre replici datând de la 1604 a fost achiziționată de către Muzeul regal de Artă de la Bruxelles în 1830. Aceasta îi era atribuită la momentul respectiv lui Brueghel cel Bătrân. Maeterlinck s-a inspirat din acest tablou pentru a scrie povestirea.

² Vezi, de exemplu, capitolul „Le tragique quotidien”, în *Le Trésor des humbles* (1896).

³ E. Verhaeren, *Les Lettres francaises de Belgique*, Bruxelles, Lamartin, 1907, p. 36.

⁴ P. Aron, „Camille Lemonnier: critique d'art et stratégie littéraire”, în *Le Naturalisme et les lettres francaises de Belgique*, Revue de l'Université Libre de Bruxelles, 1984, pp. 119-128.

⁵ L. Brogniez, „Nés peintres: la 'prédestination merveilleuse' des écrivains belges”, în N. Aubert, P.-Ph. Fraiture, P. McGuiness (dir.), *La Belgique entre deux siècles: laboratoire de la modernité*, actes du colloque organisé à la Maison française d'Oxford par le French Departement de Oxford Brookes University, les 21 et 22 janvier 2004, Peter Lang (Le Romantisme et après en France), vol. 12, 2007, pp. 85-105.

⁶ H. Taine, *Philosophie de l'art dans les Pays-Bas. Leçons professées à l'École des Beaux-Arts*, Paris, Germer Baillière, 1869; A. Michiels, *Histoire de la peinture flamande depuis ses débuts jusqu'en 1864*, 5 vol., Paris, Lacroix, Verboeckhoven & Cie, 1865.

⁷ P. Aron, „Quelques propositions pour mieux comprendre les rencontres entre peintres et écrivains en Belgique francophone”, în *Ecritures* 36, Lausanne, 1990, pp. 82-91. Vezi de asemenea, de același autor, „L'art des rencontres. Les relations entre peintres et écrivains en Belgique à la fin du XIXe siècle”, în *Les Passions de l'âme*. Budapesta, Musée Scépmuvésti, 12 octombrie 2001-6 ianuarie 2002, pp. 17-23.

⁸ După apariția textului lui Maeterlinck, tabloul lui Brueghel cel Bătrân devine sursă de inspirație pentru Eugène Demolder în 1889, Franz Hellens în 1911, Maurice Kunel în 1921 și Robert Dubois, 1942.

⁹ A. Favry, *Affirmation du sentiment national belge au travers la représentation du paysage, 1780-1850*, 7 vol., teză de doctorat susținută sub conducerea prof. Michel Draguet, Université Libre de Bruxelles, 2005.

¹⁰ De exemplu în T.A. abatele Mann, *Mémoire contenant le précis de l'histoire naturelle des Pays-Bas maritimes. Lu à la séance du 13 décembre 1775*, în *Mémoires de l'Académie imperiale et Royale des Sciences et Belles-Lettres de Bruxelles*, Bruxelles, t. 4, 1783; G. Shaw, *Essai sur les Pays-Bas autrichiens*, Londra, 1788, pp. 129-130; L. Guichardin, *Guicciardini's Account of the ancient Flemish School of Painting. Translated from his Description of the Netherlands, published in Italian at Antwerp, 1567*, Londra, 1795, p. 3. Vezi și contribuția recentă a lui C. Loir, *L'émergence des Beaux-Arts en Belgique. Institutions, artistes, public et patrimoine (1773-1835)*, Bruxelles, 2004, pp. 30-31. Îi mulțumesc lui Amélie Favry pentru aceste indicații bibliografice și îmi exprim aici gratitudinea pentru colaborarea amicală.

¹¹ M. Maeterlinck, „L'Ornement des noces spirituelles de Ruysbroeck l'Admirable”, în *La Revue générale*, t. II, octombrie-novembre 1889, p. 657. Vezi și M. Maeterlinck, „La mystique flamande”, în *Revue encyclopédique*, t. VII, n° 203, 24 iulie 1897, pp. 626-627.

¹² Vezi de exemplu, A.-C. Quatremère de Quincy, „Sixième lettre”, în *Lettres sur le préjudice qu'occasioneroient aux Arts et à la Science, le déplacement des monuments de l'art de l'Italie, le démembrement de ses Ecoles, et la spoliation de ses Collections, Galeries, Muées, etc.*, Roma, ediție nouă, 1815, pp. 78-79.

¹³ *Moniteur belge*, Bruxelles, 22 august 1842, p. 1.

¹⁴ J.-M. Klinkenberg, „La génération de 1880 et la Flandre”, în J. Weisgerber (dir.), *Les Avant-gardes littéraires en Belgique. Au confluent des arts et des langues (1880-1950)*, Bruxelles, Labor (Archives du futur), 1991, pp. 101-110.

¹⁵ O primă versiune intitulată *Histoire de la peinture flamande et hollandaise* a fost publicată de către Michiels în 1845. Evident, Maeterlinck a citit a doua ediție.

¹⁶ E interesant de notat că, pentru Alfred Michiels, lipsa studiilor despre pictura flamandă s-ar justifica prin lipsa unei literaturi naționale în Belgia. Doar scriitorii care sunt conștienți de apartenența lor la o rasă ar putea scrie istoria artei flamande. A. Michiels, *op. cit.*

¹⁷ Contrar acelor „Notes sur les préraphaélites” anunțate în *Serres chaudes*, pe care le putem pune în legătură cu *Cahier bleu*, proiectul despre Memling nu transpare din niciun document de arhivă. În mod evident, Maeterlinck n-a început cercetarea promisă. În ianuarie 1891 îi scrie lui Dommartin că apariția studiului i se pare nesigură. Maurice Maeterlinck, scrisoare către Léon Dommartin, Gand, 8 ianuarie 1891. Bruxelles, Bibliothèque royale Albert I, Departamentul de manuscrise, II 5622/22.

¹⁸ C. Sarlet, *Les Écrivains d'art en Belgique 1860-1914*, Bruxelles, Labor (Un livre une œuvre), 1992.

¹⁹ M. Riffaterre, „L'illusion d'ekphrasis”, in G. Mathieu-Casteli (dir.), *La Pensée et l'Image*, Presses Universitaires de Vincennes, 1994, pp. 220-221.

²⁰ Pentru o analiză literară a povestirii, vezi A. Rykner, „*Le Massacre des Innocents* ou l'illusion rhétorique”, in M. Quaghebeur (dir.), *Présence/Absence de Maurice Maeterlinck*, Actes du colloque organisé à Cerisy-la-Salle du 2 au 9 septembre 2000, Bruxelles, Labor (Archives du futur), 2002, pp. 26-40; L. Brogniez, „La transposition d'art en Belgique: *Le Massacre des Innocents* vu par Maurice Maeterlinck et Eugène Demolder”, in *Ecrire la peinture entre XVII^e et XIX^e siècles*, études réunies par Pascale Auraix-Jonchière. Actes du colloque organisé par le Centre de Recherches Révolutionnaires et Romantiques de l'Université Blaise-Pascal à Clermont-Ferrand les 24, 25 et 26 octobre 2001, pp. 143-155.

²¹ *CB*, p. 155. Această operă majoră a pictorului de Bois-le-Duc a fost copiată de nenumărate ori. În 1887, Muzeul de artă veche de la Bruxelles a achiziționat *Tripticul Ispitirii Sfântului Anton*, atribuit atelierului lui Hieronymus Bosch. Probabil că Maeterlinck se referă la această variantă și nu la originalul păstrat în zilele noastre la Lisabona.

²² „În crucificarea călugărului să introducem doliul Italiei renăscând și cel gotic al flamanților”. *CT*, p. 190.

²³ P. Piret, „La genèse de la révolution dramatique maeterlinckienne”, in *Vives Lettres* (Passerelles francophones. Pour un nouvel espace d'interprétation), vol. I, n° 10, 2^e semestre, 2000, pp. 37-53.

²⁴ *CT*, p. 191.

²⁵ Cunoaștem, de altfel, preferința lui Maeterlinck pentru bălciurile de la Gand unde, pe lângă colecțiile de embrioni ai Muzeului Spitzner descoperă și cutia optică. Printr-o lupă se pot vedea stampe reflectate de către o oglindă înclinată la 45°. În acest sens, aranjamentul spațial din *Sept princesses* se prezintă ca o cutie optică gigantică.

²⁶ *CB*, p. 111. Sublinierea ne aparține.

²⁷ B. Bousmanne, F. Johan, C. Van Hoorebeek (edit.), *La librairie des Ducs de Bourgogne. Manuscrits conservés à la Bibliothèque royale de Belgique. Textes didactiques*, vol. 2, Bruxelles, Bibliothèque Royale Albert I, 2003, pp. 54-60.

²⁸ „*L'Ornement des noces spirituelles* de Ruysbroeck l'Admirable”, in *La Revue générale*, t. II, octombrie-noiembrie 1889, p. 452-482, pp. 633-668.

²⁹ *Annabella* (*Tis pity she's a whore*). Drame en cinq actes de John Fors. Traduit et adapté pour le Théâtre de l'Œuvre par Maurice Maeterlinck, Paris, Ollendorff, 1895. Despre traduceri din Shakespeare, vezi: „*Macbeth* par Shakespeare. Traduction nouvelle de Maurice Maeterlinck”, in *L'Illusion Théâtrale*, 28 august 1909, 24 p.; „*Macbeth* par W. Shakespeare. Traduction nouvelle”, in *Vers et prose*, t. XVIII, iulie-septembrie 1909, pp. 5-40; *La Tragédie de Macbeth*, Paris, Eugène Fasquelle, 1910. Vezi R. Pouillart, „Le traducteur”, in J. Hanse, R. Vivier (dir.), *Maurice Maeterlinck 1862-1962*, Tournai, La Renaissance du Livre, 1962, pp. 433-460.

³⁰ Vezi A. L. Vignaux, „Maeterlinck traducteur des Préraphaélites”, in *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck*, t. XXX, 1997, pp. 149-185.

³¹ Novalis, *Disciple à Saïs, Fragments*, traduits par Maurice Maeterlinck, Bruxelles-Paris, Lacomblez-Nilsson, 1895. Vezi și Novalis, *Fragments*, précédé par *Les Disciples à Saïs*, traduit de

l'allemand par Maurice Maeterlinck, suivi par „Introduction à la poétique symboliste” par Paul Gorceix, Paris, Corti, 1992.

³² În această privință nu putem decât să ne exprimăm mirarea în fața singurei trimiteri la Durer, fără cea mai mică aluzie la pictura germană din Evul Mediu și din perioada romantică.

³³ CB, p. 138.

³⁴ J.-P. Guillermin, *Les Peintures invisibles. L'héritage pictural et les textes en France et en Angleterre 1870-1914*, Lille, Presses Universitaires de Lille, vol. 2, 1982, p. 359.

³⁵ E posibil ca Maeterlinck să fi citit un fragment asemănător cu acesta : „Un singur gen îi permite să meargă dincolo de limitele obișnuite: peisajul. Aici atinge desăvârșirea.” A. Michiels, *op. cit.*, p. 8.

³⁶ CB, p. 147.

³⁷ CB, p. 140.

³⁸ CB, p. 149.

³⁹ Maurice Maeterlinck, „On Photography”, in *Camera Work*, n° 2, aprilie 1903. Textul a fost reluat în traducere franceză în Ch. Grivel, „Maeterlinck: le 'ça n'a jamais été' de la photographie”, in *Maurice Maeterlinck, Correspondance*, n° 6, 1999 -2000, p. 125.

⁴⁰ Vezi *infra* „Maeterlinck et le pictorialisme”.

⁴¹ M. Maeterlinck, „Hommage à George Minnel”, in *La Nervie*, n° 8, august-septembrie 1923, p. 205.

⁴² CT, pp. 967-968, 976.

⁴³ CT, pp. 970-971.

⁴⁴ E. Verhaeren, „Salon de Gand”, in *L'Art moderne*, 15 septembrie 1889, pp. 291-292, reluat în *Écrits sur l'art (1881-1892)*, édités et présentés par Paul Aron, t. 1. Bruxelles, Labor (Archives du futur), 1997, pp. 327-330.

⁴⁵ CT, p. 970.

⁴⁶ M. Maeterlinck, *op. cit.*, p. 205.

⁴⁷ „[Moreau] a pictat întreaga istorie a umanității; simbolurile sale înveșmântate în piatră și metale au luat din ideea modernă complexitatea și din ideea antică, adevărul. Artist suprem, la fel ca și Leonardo”. Vezi E. Verhaeren, „Gustave Moreau”, in *L'Art moderne*, 9 decembrie 1888, reluat în E. Verhaeren, *Écrits sur l'art (1881-1892)*, édités et présentés par Paul Aron, t. 1. Bruxelles, Labor (Archives du futur), 1997, p. 301.

⁴⁸ Vezi în acest sens teza lui C. Dupont, *Modèles italiens et traditions nationales: les artistes belges en Italie, 1830-1914*, Bruxelles-Roma, Institut historique belge de Rome, 2005.

⁴⁹ CB, p. 102.

⁵⁰ CB, p. 114.

⁵¹ CB, p. 140. E vorba despre colecția lui J. Michelet, *Histoire de la France*, 17 vol., Paris, Hachette-Chamerot-Lauwereyns, 1833-1867.

⁵² Amintim că din punct de vedere strict cronologic, da Vinci (1452-1519) și Michelangelo (1475-1564) sunt contemporanii lui Rafael (1483-1520).

⁵³ CB, p. 147.

⁵⁴ CB, p. 102.

⁵⁵ J.-P. Guillermin, *op. cit.*, p. 359.

⁵⁶ D. Bruckmuller-Genlot, *Les Préréphaélites 1848-1884. De la révolte à la gloire nationale*, Paris, Armand Colin, 1994, pp. 25-26.

⁵⁷ Vezi P.-J. Proudhon, *Du principe de l'art et de sa destinée sociale*, in *Œuvres posthumes de P.-J. Proudhon*, Paris, Lacroix, 1857, p. 79; L. Bloy, *Le Désespéré* [1886], Paris, Le Livre de Poche, 1962, pp. 226-230; E. de Goncourt, *L'Italie d'hier. Notes de voyage 1855-1856*, Paris, Charpentier-Faquelle, 1894, p. 67.

⁵⁸ J. Michelet, *Histoire de la France au XVI^e siècle* (1855); H. Taine, *Voyage en Italie* (1866); T. Gautier, *Guide de l'amateur au musée du Louvre suivi de Vies de quelques peintres illustres* (1882). Voir J.-P. Guillermin, *op. cit.*, pp. 678-704.

⁵⁹ Amintind că fiecare epocă face din da Vinci discipolul propriilor fantasme, Daniel Arasse a încercat să corecteze acest portret luând în considerare studiile dedicate celor mai bine de șase mii de pagini de manuscrise și imensei opere vizuale estimate la mai mult de o sută de mii de desene. Imaginea stereotip a geniului solitar este astfel substanțial modificată. Vezi D. Arasse, *Leonardo da Vinci. Le rythme du monde*, Paris, Hazan, 1997.

⁶⁰ J.-P. Guillermin, *op. cit.*, p. 694-704.

⁶¹ Pe baza cărora Paul Valéry va scrie *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* (1894), văzând în da Vinci un artist „universal” apropiat de secolul al XX-lea.

⁶² În *Cahier Bleu*: „ceea ce a realizat Rembrandt, a face din primul venit un portret tot atât de spiritual ca un da Vinci și tot atât de secret”. Vezi CB, p. 109.

⁶³ Charles Van Lerberghe, *Journal*, Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, vol. I, 1861-1889, foaia 8.

⁶⁴ J.-P. Guillermin, *Vieille Rome, Stendhal, Goncourt, Taine, Zola et la Rome baroque*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 1998, p. 17.

⁶⁵ A. Malraux, *Le Musée imaginaire* [1947-1965], Paris, Gallimard (Folio Essais), 2003, p. 162.

⁶⁶ A. Pasquali, *Le Tour des horizons. Critique et récits de voyage*, Paris, Klincksieck, 1994, p. 20.

⁶⁷ Maurice Maeterlinck, Agenda, 1896, 22 decembrie, Gand, Cabinetul Maeterlinck, A V 2.

⁶⁸ Maurice Maeterlinck, scrisoare adresată unui confrate, f.l., 4 mai 1898, Gand, Cabinetul Maeterlinck, BLXXXVI V 64.

⁶⁹ Maurice Maeterlinck, scrisoare către Charles Doudelet, f.l., 4 mai 1902, Gand, Cabinetul Maeterlinck, B XXX 8.

⁷⁰ „Enquête sur l'éducation artistique du public contemporain. [Réponse de Maurice Maeterlinck]”, in *La Plume*, 1 aprilie 1903, p. 386.

⁷¹ Didascalie actului II. *Théâtre inédit. L'Abbé Sétubal, Les Trois justiciers, Le Jugement dernier*, Paris, Éditions Mondiales, 1959, n.p.

⁷² H. Davignon, „L'Italie et nos poètes”, in *Bulletin de l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises de Belgique*, t. XVIII, 1939, p. 123.

⁷³ E vorba de un extras din capitolul despre „antici”. H. Taine, *Voyage en Italie. T. 1 Naples et Rome* [1866], Paris, Julliard (Littérature), 1965, p. 151.

⁷⁴ M. Maeterlinck, „Vue de Rome”, in *Le Double Jardin*, Paris, Fasquelle, p. 168.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 162.

⁷⁶ Maeterlinck reia aici o idee schițată în *Cahier Bleu*, conform căreia „rădăcinile latine rămân fidele marmurii grecești”. Vezi CB, p. 166.

⁷⁷ M. Maeterlinck, *op. cit.*, p. 166.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 173.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 159.

⁸⁰ Id., „Les rameaux d'Olivier”, in *Le Double Jardin*, Fasquelle, 1904, p. 294.

⁸¹ Id., „Vue de Rome”, in *op. cit.*, p. 163.

CAPITOLUL III: MAETERLINCK ȘI PICTORII PRERAFaelIȚI

Maeterlinck, scriitor preraphaelit?

Analiza afinităților dintre simbolism și preraphaelism nu reprezintă o noutate în studiul artei de la sfârșitul secolului al XIX-lea. Operele literare și vizuale specifice curentului preraphaelit ocupă un loc imposibil de ignorat în corpusul de referințe pe care s-a întemeiat simbolismul francez și cel belgian. Verhaeren, Van Lerberghe, Maeterlinck și Khnopff s-au raliat fără întârziere la mișcarea anglofilă care se dezvoltă în Belgia începând cu a doua jumătate a secolului al XIX-lea¹.

Specialiștii au încercat să identifice o serie de semne comune, ușor reperabile, pe care le-ar avea în comun mișcarea englezească și opera lui Maeterlinck. Acestea se rezumă însă la câteva trăsături iconografice și tematice, bazate mai degrabă pe o serie de locuri comune asociate cu preraphaeliții decât pe analiza tablourilor văzute de către scriitori. Încă de la sfârșitul secolului al XIX-lea s-a încetățenit printre critici următoarea idee, confirmată și de către autorul însuși: Maeterlinck scrie ceea ce preraphaeliții pictează. Pentru Albert Arnay, critic la revista *Réveil*, decorurile din *Trois Petits Drames pour marionnettes* (1894) amintesc de „compozițiile pline de grație ale lui Sir Edward Burne-Jones sau ale lui Walter Crane”². Nu încape îndoială, susține Arnold Goffin, „că figura preraphaelită a tinerei fete se află la baza creațiilor subtile ale unui Charles Van Lerberghe sau ale unui Maeterlinck”³. Albert Mockel se îndreaptă în aceeași direcție, văzând în personajul Maleine „o prințesă preraphaelită rătăcită în atmosfera morbidă din *Serres chaudes*”⁴. Exemplele de acest gen ar putea continua. Trebuie totuși să recunoaștem faptul că exegeza maeterlinckiană întreține acest tip de lectură, mai ales după 1960, centenarul nașterii autorului, când ia un nou avânt⁵. Într-un articol recent, extrem de bine documentat, despre receptarea preraphaeliților în Franța prin intermediul reproducerilor după operele de artă, Philippe Saunier nu rezistă tentației de a vedea în teatrul lui Maeterlinck un echivalent literar al tablourilor pictate de membrii Confreriei⁶.

Nu exagerăm cu nimic afirmând că discursul critic din acea perioadă a instaurat o tradiție istoriografică comparabilă cu acea „predestinare miraculoasă” conform căreia scriitorul belgian ar picta cu ajutorul cuvintelor⁷. Această tradiție e

cu atât mai ușor de păstrat cu cât la baza ei stă un mecanism teoretic extrem de simplu – îmbinarea emoțiilor produse de imagine cu cele create de literatură – de unde și lectura insuficient documentată, în ceea ce privește corpusul de opere, și inexactă, pe plan istoric. A trebuit să așteptăm apariția unor studii decisive precum cel al lui Laurence Brogniez pentru a putea descoperi motivele ascunse care îi îndeamnă pe simbolisții belgieni să facă referiri la prerafaelism⁸. În ceea ce-l privește pe Maeterlinck, să spunem dintru început că influența picturii prerafaelite se resimte mai degrabă la nivel declarativ și prea puțin la nivelul scriiturii. Faptul acesta ține de logica poziționării în interiorul câmpului literar: înfățișându-se sub semnul cețurilor nordului, specifice popoarelor germanice, Maeterlinck face o trimitere indirectă la Anglia prerafaeliților. E adevărat că dimensiunea narativă a iconografiei prerafaelite nu se împacă cu un teatru din care intriga – cea care ar fi permis desfășurarea acțiunii – e eliminată, pentru a face loc dramei statice. Conținutul intrigii se reduce la evocarea spaimei ucigătoare care pune stăpânire pe o serie de personaje incapabile de a-și stăpâni propriul destin. Dacă punem față în față așa-zisa influență prerafaelită cu fragmentele în care Maeterlinck face referire la mișcarea din Anglia, suntem nevoiți să ne punem o serie de întrebări legate de justetea acestor jocuri de influențe, pe care critica le propagă în mod constant. Altfel spus, ni se pare legitim să ne întrebăm în ce măsură Maeterlinck a găsit în pictura prerafaelită o veritabilă miză estetică.

E momentul să recunoaștem că nu există prea multe ocurențe plastice precise. Pictorii prerafaeliți amintiți de Maeterlinck sunt Edward Burne-Jones, Dante Gabriel Rossetti și George Frederic Watts, la care se mai adaugă artiștii englezi din afara Confreriei: Walter Crane, Sir Lawrence Alma-Tadema și Kate Greenaway. Cu excepția lui Crane, ale cărui albume vor servi drept sursă plastică⁹, majoritatea referințelor la mișcarea prerafaelită se plasează între 1888 și 1890. Din punct de vedere cronologic, există, așadar, un decalaj între momentul în care Maeterlinck se arată foarte interesat de prerafaelism și momentul receptării operelor propriu-zise pe continent. Grație succesului de care se bucură *Regele Cophetua și cerșetoarea* după Expoziția Universală de la Paris din 1889, Burne-Jones e proclamat lider al celei de-a doua generații de prerafaeliți și va expune în mod regulat pe continent începând cu anul 1890¹⁰. Oare pentru a nu umbri succesul parizian pe care presimțea că-l va obține cu *Regele Cophetua*, Burne-Jones refuză invitația lansată de Octave Maus, la sfârșitul anului 1888, în numele grupului celor XX? Artistul se declară extrem de ocupat cu angajamentele pe care și le luase deja¹¹. Ford Madox Brown, în schimb, acceptă invitația lui Maus și expune în 1893 la Salonul celor XX. Alții, precum Watts și William Holman Hunt, vor trebui să aștepte mijlocul anilor 1890 pentru a atinge apogeul la Libre Esthétique. La fel se întâmplă și cu

Alma-Tadema, Frederic Leighton și Anning Bell, pictori ale căror opere sunt expuse la Bruxelles în 1895 alături de cele ale lui Watts și de două dintre cele mai cunoscute tablouri ale lui Burne-Jones, *Roata norocului* și *Dragostea printre ruine*.

Însă aceasta nu e tot. Exceptându-l pe Rossetti, Maeterlinck nu pare foarte apropiat de prima generație de membri ai *Pre-Raphaelite Brotherhood*. Dintre cei șapte membri fondatori, trei, și anume Rossetti, John Everett Millais și Hunt, nu sunt niciodată menționați în scrierile dramaturgului belgian. Deși își propune să se documenteze asupra picturii flamande, tânărul scriitor nu face mare caz de tratatele de istoria artei dedicate picturii preraphaelite, în ciuda unei aluzii la revista efemeră a Confreriei, *The Germ. Thoughts toward Nature in Poetry, Literature and Art*. În sfârșit, spre deosebire de Verhaeren, Maeterlinck nu se obosește să traverseze în mod regulat Canalul Mânecii pentru a-și îmbogăți cunoștințele de pictură britanică și, dacă totuși i se întâmplă să o facă, pare să se mulțumească cu sălile maiestuoase ale Galeriei Naționale¹².

Toate aceste elemente ne permit să facem o primă constatare. Deși Maeterlinck nu își ascunde înclinația pentru pictura preraphaelită, e evident că istoria mișcării îi e complet necunoscută; e puțin probabil să fi citit *La Peinture anglaise* (1882) și *Les artistes anglais contemporains* (1883) de Ernest Chesneau¹³. Nimic nu dovedește că ar fi avut habar de articolele lui Philippe Burty, Théodore Duret sau Édouard Rod publicate în *Gazette des Beaux-Arts*, critici de artă care s-au străduit între 1870 și 1880 să popularizeze estetica englezească în Franța prin intermediul traducerilor, al recenziilor și al ilustrațiilor¹⁴. Maeterlinck nu pare să fi citit nici măcar una din cele trei monografii publicate la mijlocul anilor 1890 de către Robert de la Sizeranne, Gabriel Mourey sau Olivier-Georges Destrée¹⁵. Niciun document de arhivă nu ne îndreptățește să credem că ar fi vizitat expozițiile sau saloanele în care se puteau vedea operele propriu-zise: expoziția din 1882-1883 organizată de Georges Petit în galeria sa pariziană¹⁶ sau Expoziția Universală de la Paris din 1889, unde apare tabloul lui Burne-Jones, *Regele Cophetua și cerșetoarea*.

În realitate, lecturile lui Maeterlinck vizează îndeosebi ipostaza literară a preraphaeliților. Astfel, se știe că citea eseistii englezi prin intermediul cărora descoperă și literatura germană¹⁷. Biblioteca sa personală conține o mulțime de scriitori englezi : Rossetti și Algernon Charles Swinburne, de exemplu, din care a și tradus câteva poezii pentru a fi publicate în *La Jeune Belgique*. De asemenea, Maeterlinck se inițiază în William Morris, Thomas Hood¹⁸, Thomas Carlyle, Ralph Waldo Emerson și, asemenea pictorilor englezi, îl citește pe Thomas Mallory ale cărui scrieri despre legende arthuriene constituie un fond onomastic din care își alege numele personajelor¹⁹. Până și titlul eseului despre preraphaeliți, cu care se

deschide *Cahier bleu*, „Étude sur la poésie anglaise”²⁰ subliniază predominanța aspectului literar în receptarea preraphaelismului. *Cahier bleu*, în care regăsim o serie de remarci despre *Histoire de la littérature anglaise* a lui Taine²¹, confirmă faptul că aportul englezesc la „arta germanică” e de natură poetică²². Se știe că înainte de 1890, pânzele preraphaeliților au fost foarte rar expuse. Ilustrația și reproducerea fotografică vor juca însă un rol capital în răspândirea mișcării pe continent²³. Interesul lui Maeterlinck pentru acele „toy books” ale lui Crane, afișate în 1891 la Salonul celor XX, cu ocazia Salonului de Artă de la Anvers din 1892 și a celui organizat de Libre Esthétique în 1895, precum și achizițiile din Van Lerberghe de la librăria Dietrich, stau mărturie. De aici, putem trage două concluzii: pe de o parte, vizibilitatea operelor originale în anii 1890 e posterioară pasiunii lui Maeterlinck pentru cultura engleză – aceasta datează de la sfârșitul anilor 1880 –; pe de altă parte, scriitorul belgian descoperă pictura preraphaelită prin intermediul fotografiei și al ilustrațiilor.

Edward Burne-Jones în alb și negru

Maeterlinck n-a trecut niciodată pragul venețian al faimoasei Grosvenor Gallery în care fondatorul acesteia, Sir Coutts Lindsay, promovează pictorii preraphaeliți²⁴. Burne-Jones expune regulat aici între 1877, data inaugurării galeriei, și 1887, anul în care ia sfârșit contractul cu aceasta. Un nou contract îl leagă mai apoi de un loc considerat progresist, New Gallery. Două opere enigmatice, *Zilele Creației* (1872-1876) și *Oglinda lui Venus* (1873-1877) vor face să curgă multă cerneală, însă *Regele Cophetua și cerșetoarea*, expus la Londra în 1884, va avea parte de o primire exultantă din partea publicului.

Succesul lui Burne-Jones la Galeria Grosvenor va suscita curiozitatea amatorilor de artă de pe continent. Pentru a răspunde cererii, o serie de reproduceri fotografice sunt distribuite în Franța și în Belgia. Trebuie să menționăm că operele originale nu sunt prezentate la Bruxelles decât în 1895 la Cercul artistic și literar, iar mai apoi la Palais des Beaux-Arts, atrăgând atenția lui Jean Delville. Contrar așteptărilor, acesta se va izbi de refuzul lui Burne-Jones de a realiza o imitație a tabloului pentru primul Salon de artă idealistă, deschis în 1896. Interesul literaților pentru Burne-Jones e anterior expozițiilor bruxelleze din 1895. În martie 1888, Maeterlinck îi scrie lui Gilkin pentru a-i cere adresa fotografului de la care și-ar putea procura o reproducere după *Oglinda lui Venus*²⁵. În luna septembrie a anului următor își va nota cu grijă adresa lui Frederick Hollyer²⁶, editorul fotografiilor după cele șase guașe din seria *Zilele Creației*²⁷. Instalat la Pennbroke, în Kensington Square, Frederick Hollyer e

cunoscut drept un fotograf specializat în reproducerea operelor preraphaelite. Prin intermediul acestuia, picturile, aflate în mare parte în colecții private, pot fi expuse publicului. Se presupune că o reproducere după *Pan și Psyché* (1869-1874) ar fi ornat cabinetul amenajat de Maeterlinck în locuința părinților săi de la Oostacker²⁸. Prezența clișeelelor fotografice ca element decorativ în interiorul apartamentelor este destul de frecventă la sfârșitul secolului al XIX-lea. Aflat în vizită la Maeterlinck și la Georgette Leblanc în 1896, la Villa Dupont din Paris, Oscar Wilde remarcă faptul că gazdele sale au o locuință „cu ziduri albe și mobile verzi, cu fotografii după Burne-Jones, stive de cărți, sfeșnice de bronz olandez și alămurii”²⁹. Așadar, referința la operele lui Burne-Jones se înscrie în acest cadru pasional care reunește rafinamentul decorațiunilor interioare cu identitatea proprietarului. Buticul londonez al lui Hollyer nu este, însă, singurul loc de unde pot fi cumpărate prețioasele fotografii. Librăria bruxelleză Dietrich, inaugurată în 1881, este locul ideal pentru a achiziționa reproduceri după picturi englezești și mai ales după *Oglinda lui Venus*, *Pygmalion* sau după *Scara de aur* a lui Burne Jones... Pot fi cumpărate, de asemenea, și albume semnate de Crane. Van Lerberghe menționează această librărie în jurnalul său și semnalează în dreptul datei de 7 februarie 1891 „voioasa impresie de artă” pe care i-o procură Salonul celor XX. După ce vizitează Salonul, trece pe la Dietrich, în căutarea „albumelor lui Walter Crane, a fotografiilor după admirabilul Burne-Jones sau după iubitul Botticelli”³⁰.

În acest context, Maeterlinck nu ezită să afirme că Burne-Jones e pictorul său preferat, atunci când Jules Huret îl contactează pentru *Enquête sur l'évolution littéraire*, volum apărut în 1891 la Paris. În termeni de orizont de referință, Burne-Jones îi urmează lui Bruegel cel Bătrân, cețurile londoneze înlocuind într-o oarecare măsură pământul fertil al câmpiilor flamande. Referința la Burne-Jones nu e întâmplătoare. Pictorul britanic ia locul lui Courbet și al impresioniștilor și devine noua emblemă picturală a aspirațiilor mistice ale unei generații de scriitori dornici să se distanțeze de înaintașii lor³¹.

În agenda din 1890, Maeterlinck trimite la o operă a lui Burne-Jones reprezentând o prințesă neînsuflețită înconjurată de femei adormite. După considerațiile lui Fabrice van de Kerckhove, ar fi vorba de *Leagănul de trandafiri* care încheie *Ciclul trandafirului sălbatic* modificat în mai multe rânduri de Burne-Jones. Originea textului *Sept Princesses* din 1891 poate fi pusă astfel în relație cu acest tablou: „Poate că aici, prima idee a unei drame pentru a lăsa impresia de eternitate – o prințesă moartă – și altele adormite în jurul ei – mi s-a spus că există un desen similar de Burne-Jones”³². Totuși, Maeterlinck nu a văzut acest ciclu de tablouri. În schimb, el nu se folosește de opera în sine, ci de renumele

ei. Expus la Londra, la Agnew's Bond Street în 1890, ciclul amintit are și o origine literară, fiind inspirat de *Frumoasa din pădurea adormită*, și prezintă o legătură tematică indiscutabilă cu frontispiciul cu care Crane deschide *Household stories for the Collection of the Brothers Grimm*. În rest, notele referitoare la *L'Éducation des rêves* din agenda din 1889 și povestirea *Onirologie* (1889) pun în evidență fascinația lui Maeterlinck pentru problematica somnului. Acestea fiind spuse, e vorba de o temă recurentă în cultura simbolistă, așa cum afirmă și Danielle Bruckmuller-Genlot: „spre sfârșitul secolului regăsim numeroase reprezentări ale femeii adormite în pictură sau în literatură”³³. Ideea unui somn îndelung nu e departe de odihna mortuară pe care Maeterlinck o plasează în centrul dramei sale. De la pictura lui Burne-Jones la *Sept Princesses* a lui Maeterlinck, patul se adâncește precum un mormânt. În *Ciclul trandafirului sălbatic*, pictorul încheie povestirea înainte de scena sărutului salvator care ar fi rupt vraja și ar fi readus prințesa la viață. El preferă să o lase pentru totdeauna sub imperiul visului. De asemenea, în *Sept Princesses*, în ciuda sosirii prințului Marcellus, buzele și pleoapele lui Venus adormită pe trepte, temă împrumutată, de altfel, din *Scara de aur* a lui Burne-Jones, rămân închise pentru totdeauna, ca și cum ar trebui să prelungească spectacolul tăcut. Trimiterea la Burne-Jones e însoțită de o asociere cu Donatello: Maeterlinck se inspiră dintr-un bust atribuit sculptorului florentin pentru personajul Ursulei din aceeași piesă de teatru, reprezentată de o figură de ceară³⁴.

Trebuie să notăm că Burne-Jones desenează costumele pentru *Pelléas et Mélisande* cu ocazia premierei de la Londra, din 1898, la Prince of Wales Theater, în regia lui John William Mackail, cu o muzică compusă special pentru această ocazie de către Gabriel Fauré. Pentru a asista la prima reprezentație, Maeterlinck călătorește în compania lui Georgette Leblanc. Cuplul se întâlnește în capitala britanică cu Charles Von Lerberghe. Din câte știm, nu a existat niciun schimb de scrisori între Burne-Jones și autorul dramei. Trebuie să mai menționăm că în acea perioadă, dramaturgul belgian e mai degrabă atras de farmecul însoțit al Renașterii italiene decât de cețurile nordului. De asemenea, aura lui Burne-Jones și-a mai pierdut din strălucire; tabloul trimis la salonul din Champs de Mars în 1896 nu stârnește decât bătaia de joc sau indiferența³⁵. De asemenea, e interesant faptul că în momentul redactării și montării piesei *Joyzelle* (1903), care pune în scenă tocmai personajul Merlin, Maeterlinck nu face trimitere la celebrul tablou al lui Burne-Jones, *L'Enchantement de Merlin*, ci la ilustrațiile lui Walter Crane din *Household Stories*³⁶.

Walter Crane

Prezent pe scena artistică belgiană între 1891 și 1985, Walter Crane face obiectul mai multor articole de presă care contribuie, pe de o parte, la a-l consacra ca artist în domeniul ediției ilustrate și care atestă, pe de altă parte, pătrunderea artelor decorative în spațiul saloanelor artistice³⁷. Și în acest caz, interesul lui Maeterlinck e anterior perioadei de maximă receptare a artistului în Belgia. Volumul *Household Stories* ilustrat de către Crane, e citat în agenda din 1889³⁸. Maeterlinck se inspiră din frontispiciul *Frumoasei din pădurea adormită* pentru decorul piesei *La Princesse Maleine*³⁹. Într-o scrisoare trimisă lui Léon Dommartin, scriitorul mărturisește că iubește „Londra și provinciile, poezii englezi și acele Toy Books englezești”⁴⁰. Oare la ce cărți se referea Maeterlinck? Aluzia la desenul unei fântâni dintr-o grădină ne face să presupunem că ar cunoaște măcar *The Frog Prince* și *Princess Belle Etoile*, cărți publicate la Routledge în anii 1870 și în care regăsim motivul fântânii⁴¹. Mai știm de asemenea, grație unei foi strecurate în exemplarul personal din *Poems* de Walt Whitman⁴², că Maeterlinck ar fi dorit să cumpere mai multe cărți ilustrate de Crane⁴³. Mai știm și că librăria Dietrich vindea acest tip de cărți⁴⁴. Pentru a-l ghida pe Georges Minne în realizarea ilustrațiilor, îi trimite sculptorului un album împrumutat de la Charles Von Lerberghe, intitulat *Pan Pipes. A Book of Old Songs*⁴⁵. Din faimosul jurnal al acestuia din urmă, aflăm că Maeterlinck și-ar fi decorat biroul din Oostacker cu reproduceri după mai multe opere de Crane sau Redon⁴⁶. „Printre divinitățile familiare”⁴⁷ care ornează pereții din Oostacker mai putem număra și două reproduceri după Bruegel cel Bătrân (o *Ceartă a grașilor cu slabii* și *Masacrul inocenților*), după pictorii primitivi, cărți englezești, precum și un „ermit în chilia sa după o miniatură”⁴⁸. Nu știm mai multe despre „fermecătorul exemplar din Walter Crane” pe care un confrate i-l trimite prin poștă în decembrie 1890⁴⁹. Nu știm nimic nici despre planșele pe care Maeterlinck i le trimite lui Lugné-Poe drept model pentru costumele actorilor din *Pelléas et Mélisande*, piesă jucată în 1893. Oricum ar sta lucrurile, Maeterlinck va rămâne atașat de această funcție a sursei plastice pe care i-o conferă operei lui Crane, deoarece va trimite, încă o dată, câteva reproduceri după ilustrațiile din *Household Stories* lui Charles Doudelet pentru a executa, conform dorinței sale, decorurile pentru *Joyzelle*⁵⁰. În sfârșit, ultima formă de întrebuintare a ilustrațiilor lui Crane o constituie didascaliile din *L'Oiseau bleu*. Maeterlinck indică faptul că ținuta lui Mytyl trebuie să fie în „stilul neo-grec sau anglo-grec, în genul lui Walter Crane sau chiar mai mult sau mai puțin empire”. Nu e exclus ca Maeterlinck să se fi gândit la opera lui Alma-Tadema pe care o asociază cu cultura greacă. De altfel, o observație din *Cahier bleu* face aluzie la influența reală pe care o joacă mitologia

greacă în pictura acestuia din urmă⁵¹. Din anecdotele biografice legate de viața sentimentală a lui Maeterlinck aflăm de existența unei legături cu Laurence Alma-Tadema, fiica pictorului⁵². Putem presupune că prin intermediul ei Maeterlinck ar fi putut avea acces la operele artistului victorian. De altfel, fiica pictorului pare să fi pus relațiile tatălui său la dispoziția dramaturgului belgian⁵³.

Felul în care Maeterlinck percepe preraphaelismul aduce unele modificări în discursul său despre germanitate. Deși e impregnat de literatură, mitologie și legende, preraphaelismul se vrea, înainte de toate, o reîntoarcere la natură. Detaliile hiperrealiste, simțul ascuțit al preciziei, acuitatea observațiilor, toate acestea confirmă dorința de a aduce peisajul în proximitatea naturii. Pentru Maeterlinck, scenele de exterior, absente din pictura franceză, „cu excepția câtorva pictori și scriitori primitivi”⁵⁴, sunt destul de numeroase în arta britanică. El subliniază motivul „grădinilor englezești, obsesia celor mai mulți poeți și pictori de pe insulă”⁵⁵. După Maeterlinck, exemplul tipic e Walter Crane⁵⁶ de la care va împrumuta motivul fântânii din parc pentru a concepe decorul piesei *Pelléas et Mélisande*. Autorul precizează:

Germanul mai simte încă mirosul pădurii, de care are nevoie imediată, dar pe care a transformat-o într-o grădină; Galul așijderea, însă, de neam latin fiind, absorbind seva instinctului, nu produce decât flori obișnuite cu saloanele, dintr-o veche civilizație⁵⁷.

Beata Beatrix

Studierea arhivelor a scos la iveală existența unor proiecte care leagă, prin transpunere, scriitura dramatică de pictura preraphaelită. Simbol englezesc al preraphaelismului, *Beata Beatrix* ar fi servit drept model:

Prințesa era cuprinsă de stări de extaz, de un fel de convulsii, (de epilepsie, aproape?). Din această cauză avea privirea fixă – dama de onoare ar fi zis: *e stăpânită de vise*. Într-o zi în care se smulge din aceste stări de extaz (Beata Beatrix) e întrebată – *la ce vă gândiți?* – mă gândeam la Regină, la Regină, la Regină⁵⁸.

Opera lui Rossetti e atât de cunoscută în acel moment încât nici măcar nu mai trebuie citată explicit ca sursă picturală, pentru a putea vedea în text transpunerea unei opere de artă. În eseu său, Danielle Bruckmuller-Genlot atrage atenția asupra poziției centrale pe care o ocupă figura femeii în repertoriul iconografic al preraphaeliților, indicând totodată cu claritate cauzele sociale ale acestui fapt⁵⁹. Pentru Maeterlinck, „invenția femeii adevărate, văzute, în sfârșit, asemenea unei lumi ce se zărește de la

fereastră, alături de bărbat” face specificul artei britanice⁶⁰. Totul se petrece ca și cum Maeterlinck și-ar construi personajele feminine pornind de la un model preraphaelit. După cum observă Joanne Wieland-Burston, autorul face aici trimitere mai degrabă la scriitori decât la pictori, la Rossetti cu precădere, din care și traduce o serie de poezii reprezentative, cum ar fi *La Demoiselle élue*⁶¹. Datorită *Confesiunilor unui opioman englez* a lui Thomas de Quincey⁶², Maeterlinck își cizelează perspectiva asupra femeii, de unde și eroinele sale evanescente:

[...] adică, după cum spune și Quincey, aproape monocrom, agitându-se în monocromia pasiunilor obișnuite, a celorlalte arte și mai ales a poeziei (rezervat față de pictura accesorie și documentară a peisajelor și a mediilor), femeia așa cum este ea [o enigmă] până la urmă, și așa cum apare ea în mod natural (vezi primitivii) după ce arta s-a dezlipit de o serie de contingente, prin simplificare (ceea ce preraphaeliții au încercat să facă)⁶³.

După cum am văzut, Maeterlinck percepe Renașterea ca pe o deviere de la cursul natural al istoriei. Scufundată într-un Ev Mediu etern, Anglia ar fi fost scutită de consecințele dezastruoase ale Renașterii: „Titulatura de Pre-rafaeliți e prea puțin importantă și nu e decât o îngâmfare de școală [...], englezul nu a încetat să fie medieval sau pre-rafaelit pentru că nu a suferit efectele Renașterii decât într-o mică măsură; de altfel, la Rossetti, de exemplu, faptul că o femeie apare înveșmântată din întâmplare după moda secolelor anterioare, e nesemnificativ”⁶⁴. *Beata Beatrix* reprezintă pentru Maeterlinck modelul pictural care corespunde apariției unui nou tip de sensibilitate. Pentru simbolisții belgieni, operele lui Rossetti, Burne-Jones sau Moreau oferă privirii visele sau aspirațiile mistice ale creatorilor, pe care primitivii flamanzi sau italieni nu le-ar fi putut reprezenta niciodată datorită apartenenței la o altă epocă. Ideea de întoarcere la o stare de dinaintea decadenței formelor artistice ale secolului al XVI-lea italian ocupă în mod evident un loc central în percepția lui Maeterlinck despre mișcarea preraphaelită⁶⁵. Revenind la sursele primitive ale artei italiene, operele Confreriei sunt percepute ca echivalentul modern al tendințelor artistice manifestate înaintea Renașterii.

Deturnări literare

Numărul de trimiteri directe la pictura preraphaelită e destul de restrâns. De obicei, operele citate sunt dintre cele mai cunoscute, apărute la sfârșitul mișcării. Fără să fi văzut cele câteva expoziții de pe continent și fără să fi citit studiile critice, Maeterlinck nu poate cunoaște decât superficial tablourile preraphaelite. Faptul acesta nu-l împiedică, totuși, să anunțe apariția unui studiu intitulat *Notes sur les*

Préraphaélites, în *Serres chaudes*, în 1889, alături de *Notes sur Memlinck* și antologia de poeți latini din perioada decadenței. Laurence Brogniez a semnalat faptul că tinerii scriitori de la 1880 recurg la prestigiul simbolic al picturii preraphaelite pentru a-și fundamenta teoria limbajului, cu scopul de a se diferenția de estetica realistă a înaintașilor⁶⁶. Vom vedea că Maeterlinck adoptă o strategie similară în ceea ce-l privește pe Gustave Moreau. Astfel, simbolismul s-a definit, cel puțin în parte, prin intermediul receptării mișcării inițiate de școala din Anglia. Din acest punct de vedere ar trebui abordat și proiectul nefinalizat al *Notes sur les Préraphaélites*, a căror publicare a fost anunțată și în volumul *L'Ornement des noces spirituelles* (1891), deși într-o scrisoare adresată în ianuarie 1891 lui Léon Dommartin, Maeterlinck mărturisește că „studiul despre [...] preraphaeliți – se află în acea zonă teribilă și vagă a posibilului”⁶⁷.

Asocierea numelui său cu cel al unui pictor flamand din secolul al XV-lea și cu preraphaeliții, într-un volum editat la Paris de către Léon Vanier, nu poate fi întâmplătoare. Putem vedea aici dorința de a se plasa sub tutela culturii nordice. Și simbolismul, la rândul său, s-a construit prin poziționări similare. Maeterlinck incită, așadar, criticii să descopere ecourile subtile dintre preraphaelism, Evul Mediu flamand și propriile sale scrieri. În recenzia la traducerea *L'Ornement des noces spirituelles*, Maclair merge până la a-l considera pe Maeterlinck un critic avizat al școlii englezești, renumită pentru ermetismul său. Trebuie să mai semnalăm și că monografiile scrise de Destrée sau Sizeranne și Mourney nu fuseseră încă publicate: „paginile dlui M. Maeterlinck, notează Maclair, dau măsura spiritului său și ne fac să presupunem că *Notes sur les Préraphaélites* vor constitui una dintre scrierile sale cele mai decisive despre această artă splendidă și misterioasă, accesibilă doar unor conștiințe rare, precum a dânsului, care se refugiază în cultul gândirii, departe de vanitățile literare”⁶⁸. Eseul lui Maeterlinck e așteptat ca un text capabil să reveleze misterele școlii britanice.

În evoluția lui Maeterlinck, preraphaelismul face trecerea de la poezia descriptivă a Parnasului la schița unui teatru static al tăcerii. Școala preraphaelită îi permite dramaturgului să rezolve conflictul intern al percepției despre istoria picturii: contradicția dintre interesul pentru pictura italiană, inclusiv cea a Renașterii și teoria germanismului care devalorizează romantismul de care autorul e legat prin limba sa natală. Preraphaelismul îi va permite și să-și modereze oarecum fascinația pentru cultura italiană, fără a destrăma fantasma superiorității germanice.

Având în vedere aceste elemente, ni se pare necesar să nuanțăm așa-zisa influență a picturii preraphaelite asupra operei lui Maeterlinck. Prezența celor câteva reproduceri atârdate pe pereții biroului, evocarea punctuală a unor opere pe care

probabil nu le-a văzut niciodată sau alegerea rochiilor pe care trebuia să le poarte Georgette Leblanc, constituie fără îndoială dovezi ale interesului față de mișcarea artistică din Anglia, insuficiente totuși pentru a ne permite să afirmăm că au avut un impact determinant asupra operei sale. Ar fi mai precaut să conchidem că pictura prerafaelită a fost mai degrabă un element subtil de strategie literară decât un motor al creației literare. Maeterlinck își leagă în mod voit numele de prerafaeliți, menționându-l pe Burne-Jones printre pictorii săi favoriți și anunțând, cu numeroase ocazii, apariția unui viitor eseu despre Confreria englezească. Adeseori, dramaturgul vede în pânzele lui Burne-Jones echivalentul pictural al unei drame cu prințese misterioase, adâncite într-un somn veșnic, sau se inspiră din ilustrațiile lui Crane pentru a realiza decorurile pieselor de teatru. Picturile prerafaeliților îi oferă un suport de reflecție estetică, alimentat de vasta cultură literară anglofonă. Desigur, operele originale nu sunt contemplate *de visu* și nu i se înfățișează lui Maeterlinck decât prin vălul deformant al reproducerilor, al evocărilor critice sau chiar al transpunerilor literare. Cu toate acestea, Maeterlinck nu pare afectat de lipsa contactului direct cu opera în sine. Ba din contră, dificultatea accesului la opere îi stimulează imaginarul. Prin urmare, curentul prerafaelit îi oferă lui Maeterlinck un orizont de referință pe care îl va fructifica pentru a-și desăvârși apartenența la sfera germanică, deja revendicată prin pictura flamandă.

NOTE

¹ Vezi în acest sens R. Gilsoul, *Les influences anglo-saxonnes sur les lettres françaises de Belgique de 1850 à 1880*, Bruxelles, Palais des Académies, 1953.

² A. Arnay, „Chronique littéraire”, in *Le Réveil*, mai 1894, p. 249.

³ A. Goffin, „Edward Burne-Jones. Notes cursives”, in *Durendal*, iulie 1897, p. 622-628.

⁴ J. Warmoes, „La Jeunesse de Maeterlinck ou la Poésie du mystère. Une conférence inédite d'Albert Mockel”, in *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck*, t. VI, 1960, p. 35.

⁵ Id., „Le climat esthétique à l'époque de Maeterlinck”, in *Synthèses*, nr. 195, august 1962, pp. 24-35.

⁶ Ph. Saunier, „Les préraphaélites anglais. Les reproductions de leurs œuvres et leur réception au XIX^e siècle en France”, in *Revue de l'art*, 2002, nr. 3, p. 80.

⁷ „Poeții belgieni văd lumea prin ochii pictorilor, conform trăsăturilor rasei din care fac parte, dizolvând astfel granițele dintre poezie și pictură”. O. Hauser, *Die Belgische Lyrik von 1880-1900? Eine studie und Übersetzungen*, Großenhaim, Baumert & Ronge, 1902, p. 9.

⁸ L. Brogniez, „Les Préraphaélites en Belgique: d'étranges rêveurs...”, in *Splendeurs de l'idéal. Rops, Khnopff, Delville et leur temps*, Liège, Musée de l'Art Wallon, du 17 octobre au 1^{er} décembre 1997, pp. 125-139; Id., „L'exemple préraphaélite en Belgique: Barbares, Primitifs et ...Modernes”, in M. Quaghebeur, N. Savy (dir.), *France-Belgique 1848-1914. Affinités-Ambiguïtés*, Actes du colloque organisé à la Bibliothèque Royale Albert I à Bruxelles, les 7, 8 et 9 mai 1996, Bruxelles, Labor (Archives du futur), 1997, pp. 189-204; Id., *Préraphaélisme et Symbolisme. Peinture littéraire et image poétique*, Paris, Champion, 2003.

⁹ În 1889 pentru vignetele din *Serres chaudes*, în 1892 pentru costumele piesei *Pelléas et Mélisande* și în 1903 pentru decorurile la *Joyzelle*.

¹⁰ Burne-Jones expune la salonul Artiștilor Francezi. În 1892, reproduceri fotografice după operele sale sunt expuse la galeria Dumont din Bruxelles. În 1892, 1893, 1895 și 1896 expune la Paris la salonul Societății naționale, create în 1890 de către Puvis de Chavannes. În 1895, operele artistului sunt reluate la Cercul de artă de la Bruxelles și la expoziția artă. În 1897, fotografiile cu operele sale sunt prezentate cu ocazia unei expoziții la Maison d'art din Bruxelles.

¹¹ În 1887, Burne-Jones semnează de fapt un contract cu New Gallery, situată în Regent Street, Londra.

¹² National Gallery e citată în „Vue de Rome”, în *Le Double Jardin*, Paris, Fasquelle, 1904, p. 163.

¹³ E. Chesneau, *La Peinture Anglaise*, Paris, Quentin, 1882 și, de același autor, *Artistes anglais contemporains*, Paris, Librairie de l'Art, 1993.

¹⁴ *La Gazette des Beaux-Arts* a fost unul dintre primele organe de difuzare a esteticii preraphaelite între 1869 și 1887. Se regăsește aici o bibliografie în care apar numeroși critici francofoni din acea perioadă, în L. Brogniez, *op. cit.*, p. 363-376.

¹⁵ R. de la Sizeranne, *La Peinture anglaise contemporaine*, Paris, 1894; O. G.-Destrée, *Les Préraphaelites. Notes sur l'art décoratif et la peinture en Angleterre*, Bruxelles, Dietrich & Cie, 1894; G. Mourey, *Passé le détroit. La vie et l'art à Londres*, Paris, Ollendorff, 1895.

¹⁶ Cu ocazia acestor expoziții Huysmans a putut vedea tablourile lui Watts și ale lui Millais pe care le evocă în *A rebours*.

¹⁷ Grație ediției critice la *Carnets de travail*, aflăm că Maeterlinck îl descoperă pe Novalis prin intermediul volumului lui Carlyle, *Critical and Miscellaneous Essays*. Îi citește pe frații Grimm atât în *The German Novelists*, o antologie alcătuită de Thomas Roscoe, cât și în volumul *Household Stories from the collection of the Brothers Grimm*, o traducere copios ilustrată de Walter Crane. Dezvoltându-se paralel cu critica limbii franceze, pasiunea lui Maeterlinck pentru limba engleză ocupă un loc precis în formația sa literară. Ea nuanțează prejudecățile conform cărora scriitorul belgian ar face legătura dintre romanitate, reprezentată de limba pe care o vorbește, și cultura germană de care l-ar apropia în mod necesar, originea sa flamandă.

¹⁸ Nota „A se împărți în muzicieni (Rossetti, de exemplu) și creatorii de imagini (Hood)” face aluzie, fără îndoială, la imagini literare, deoarece Thomas Hood, cunoscut lui Maeterlinck datorită volumului *The Poetical work*, nu s-a ocupat de ilustrații.

¹⁹ Sir T. Mallory, *Mallory's History of King Arthur and the Quest of the Holy Grail*, Londra, Walter Scott, [1886] și de același autor, *The Book of Marvelous Adventures and other Books of the Morte d'Arthur*, Londra, Walter Scott, f.d. [după 1886].

²⁰ CB, p. 95.

²¹ Eseul lui Taine nu include și mișcarea preraphaelită. Vezi H. Taine, *Histoire de la littérature anglaise*, Paris, Hachette, 1863.

²² CB, p. 114.

²³ Vezi în acest sens lucrarea lui G. R. Suriano, *The Pre-Raphaelite Illustrator. The Published Graphic Art of the English Pre-Raphaelites and Their Associates*, with critical bibliographical essays and illustrated catalogues of the artist's engraved works, New Castle-London, Oak Knoll Press-The British Library, 2000.

²⁴ Deschisă la 1 mai 1877 pe New Bond Street, la Londra, Grosvenor Gallery a fost unul dintre centrele picturii preraphaelite. Burne-Jones își face vizibilă intrarea cu ocazia vernisajului primei expoziții. Vezi S.P. Casteras, C. Denney (ed.), *The Grosvenor Gallery. A Palace of Art in Victorian England*, New Haven-London, Yale University Press, 1996, pp. 75-92.

²⁵ Maurice Maeterlinck, vedere către Iwan Gilkin, f.d.f.l. [ștampila poștei: Gand, 7 martie 1888]. Gand, Cabinet Maeterlinck, B XL 1.

²⁶ În 1884, Paul Bourget a remarcat faptul că operele originale sunt inaccesibile în „Lettres de Londres”, o serie de texte pe care le trimite la *Journal des débats*. „Trebuie să parcurgi aceste colecții private

pentru a-ți face o idee cât de cât exactă despre mișcarea cea mai importantă care se produce în arta englezească de patruzeci de ani. Mă refer la preraphaelism”. Bourget conchide că soluția e „studierea cel puțin a reproducerilor fotografice ale acestor tablouri, însă preraphaeliții au păstrat până acum aparența unui cenaclu, astfel încât reproducerile fotografice după operele lor nu se găsesc de vânzare decât într-un butic anume, rătăcit în capătul cartierului Kensington”. E vorba de magazinul lui Frederick Hollyer, a cărui adresă o notase și Maeterlinck în agenda din 1889, Vezi P. Bourget, „Préraphaélitisme”, [august 1884], reluat în *Etudes et Portraits. Etudes anglaises*, vol. 2, Paris, Plon, 1906, p. 290-303.

²⁷ CT, p. 959.

²⁸ E de menționat faptul că *Gazette des Beaux-Arts* publicase o stampă după *Pan et Psyché* în 1866. Nu se știe dacă imaginea care decora biroul lui Maeterlinck este o fotografie sau e chiar stampa din *Gazette des Beaux-Arts*.

²⁹ Lord Queensberry, P. Colson, *Oscar Wilde et le clan Douglas*, Paris, 1950 pp. 128-129.

³⁰ Charles van Lerberghe, *Journal, 1889-1891*. Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, ML 6949/2, 7 februarie 1891, filele 213-214.

³¹ După cum indică și acest extras dintr-un articol scris de către Verhaeren în martie 1891: „Cel mai mare artist al unei epoci e cel a cărui minte visează în cel mai înalt mod la idealul epocii sale. Am văzut, de-a lungul veacurilor, ivindu-se pictori a căror frunte părea mai înaltă și mai luminoasă decât a altora. Aceștia erau supremii și cu greu poate sta în fața lor un oarecare numit Courbet. Supremii se numeau Angelico, Botticelli, Rembrandt, Delacroix. Astăzi, pentru a da glas visului nostru cel mai complex, ei se numesc Chavannes, Moreau, Watts, Burne-Jones. Pictorii mari și supremi sunt cu toții niște minți în care sălășuiesc laolaltă trecutul și prezentul: sunt ceea ce realiștii numesc, cu superioritate, pictorii literați”. E. Verhaeren, „L'Essor”, în *La Nation*, 17 și 28 martie 1891, reluat în E. Verhaeren, *Écrits sur l'art (1881-1916)*, vol. 1, édité et présentés par Paul Aron, Bruxelles, Labor (Archives du futur), 1997, p. 412.

³² CT, p. 1162.

³³ D. Bruckmuller-Genlot, *op. cit.*, p. 123.

³⁴ CT, p. 1327. Identificarea operei lui Donatello nu e un gest lipsit de pericole. Acesta a realizat puține busturi feminine printre care regăsim mai ales Fecioare cu pruncul.

³⁵ L. Brogniez, *op. cit.*, p. 358.

³⁶ Cunoscut de asemenea sub numele *Merlin et Viviane*, *L'Enchantement de Merlin* s-a bucurat de o mare vizibilitate. Opera face parte dintr-un ansamblu de pânze de mari dimensiuni printre care regăsim *Le Miroir de Vénus* a cărei reproducere Maeterlinck ar fi vrut să o cumpere. Pe continent, tabloul a fost prezentat cu ocazia Expoziției Universale de la Paris din 1878, fiind totuși cunoscut încă din 1877 grație unei stampe realizate de Lalauze pentru revista *L'Art*. Stampa a fost reluată în 1883 în *Les artistes anglais contemporains* de Chesseau și în revista *La Plume* în 1902. În articolul din *L'Art moderne* din 1887 intitulat „Quelques peintres anglais”, Verhaeren face o descriere ekphrasică a tabloului *L'Enchantement de Merlin*. După Madeleine Octave Maus, o reproducere fotografică a operei putea fi cumpărată la Librăria Dietrich. Vezi E. Verhaeren, „Quelques peintres anglais”, în *L'Art Moderne*, 11 septembrie 1887, reluat în E. Verhaeren, *Écrits sur l'art (1884-1916)*, *op. cit.*, p. 281; M. O. Maus, *Trente Années de lutte pour l'art. Les XX. La Libre Esthétique 1884-1914* [1926], Bruxelles, Lebeer Hossmann, 1980, p. 113.

³⁷ Crane a fost invitat la Salonul celor XX din 1891 de către Georges Lemmen. În aceeași perioadă expunea și la galeria Dietrich. G. Lemmen, „Walter Crane”, în *L'Art moderne*, 1 martie 1890, pp. 61-63. G. Lemmen, „Walter Crane”, în *L'Art moderne*, 15 martie 1890, pp. 83-86; „Exposition de W. Crane au cercle artistique”, în *L'Art Moderne*, 16 decembrie 1894; „W. Crane. Conférence de M. Fernand Khnopff au Cercle Artistique”, în *L'Art Moderne*, 30 decembrie 1894; W. Ritter, „Un poète pour les petits et les grands, W. Crane”, în *Le Magasin Littéraire*, 15 martie 1895. Următoarele reviste au integrat figura lui Walter Crane la rubricile de recenzii: *La Fédération Artistique*, *Stella*, *La Libre Critique*, *La Jeune Belgique*, *La Revue Blanche*, *Le Réveil*, *La Revue Générale*, *Floréal*.

³⁸ *Household Stories from the Collection of the Brothers Grimm*, translated from German by Lucy Crane and done into pictures by Walter Crane, London, Macmillan and Co., 1882.

³⁹ *CT*, p. 957-958.

⁴⁰ Maurice Maeterlinck, scrisoare către Léon Dommartin, Gand, 20 noiembrie 1890. Bruxelles, Bibliothèque Royale Albert I, Département des manuscrits, II 5622/20.

⁴¹ Aluzia lui Van Lerberghe la acele „toy books” într-o scrisoare către van de Velde, confirmă ipoteza lansată de Joanne Wieland-Burston. Charles van Lerberghe, scrisoare către Henry van de Velde, f.l., decembrie 1888. Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, FS X 798/1.

⁴² W. Whitman, *Poems*, selected and edited by William Michael Rossetti, London, Chatto and Wincus, 1886.

⁴³ *The Baby's Bouquet. A Fresh Bunch of Old Rhymes and Tunes*, arranged and decorated by Walter Crane, London, Routledge & Sons, 1878; *The Baby's Opera. A Book of Old Rhymes with New Dresses. The Music by the Earliest Masters*, by Walter Crane, engraved and printed in colour by Edmund Evans, London, Routledge & Sons 1887; *The Baby's own Aesop. Being the Fables Condensed in Rhymes*, morals pictorially painted by Walter Crane, London, Routledge & Sons, 1886. Vezi *CT*, p. 812 și p. 1428.

⁴⁴ „Chez Dietrich”, in *L'Art Moderne*, 22 februarie 1891, p. 64.

⁴⁵ *Pan Pipes. A Book of Old Songs*, newly arranged and with accompaniments by Theodore Marzials, colours illustrations designed by Walter Crane, engraved and done into colours by Edmund Evans, London, Routledge & Sons, 1883. Van Lerberghe împrumută adesea albumele prietenilor săi apropiați. Aflăm dintr-o scrisoare că poetul îi promisese lui Henry van de Velde să îi înmâneze câteva lucrări de Walter Crane pomenite într-o discuție anterioară. Vezi *CT*, pp. 811-812.

⁴⁶ Imaginea respectivă nu a putut fi identificată. Charles Van Lerberghe, *Journal*, 1861-1889. Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, ML, 6949/1-2, vol. 1, f. 146, vol. 2, f. 69.

⁴⁷ După formula lui Van Lerberghe, *Ibid.*, vol. 1, 1861-1889, f. 145.

⁴⁸ *Ibid.*, f. 146.

⁴⁹ Maurice Maeterlinck, scrisoare către un confrate, f.l., 9 decembrie 1890. Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, ML 3088/2.

⁵⁰ Am identificat sursa plastică pe baza notelor referitoare la *Joyzelle*, luate de Maeterlinck direct pe exemplarul personal din *Household Stories*, păstrat la Cabinet Maeterlinck.

⁵¹ „Efectul acidului grec asupra sufletului englezesc unde linearul devine vegetal (Hespérides de Morris, Grec d'Alma Tadema și de Walter Crane)”. *CB*, p. 120. Vezi pentru mai multe date despre pictor V. G. Swanson, *The Biography and Catalogue Raisonné of the Paintings of Sir Lawrence Alma Tadema*, London, Garton & Co. 1990.

⁵² Conform biografiei lui Georgette Leblanc, de Maxime Benoît-Jeannin, Maeterlinck și Laurence Alma-Tadema s-ar fi întâlnit în Belgia cu ocazia unui banchet în onoarea tatălui acesteia. Cei doi s-ar fi reîntâlnit apoi de mai multe ori, atât în Anglia cât și în Belgia. Vezi M. Benoît-Jeannin, *Georgette Leblanc (1869-1941). Biographie*, Bruxelles, Le Cri, 1998, pp. 99-102.

⁵³ Putem bănuî acest fapt bazându-ne pe o notiță din agenda anului 1895: „Să-i scriu lui Alma-Tadema pentru reprezentările de la Hovey pentru drepturi exclusive în America”. Maurice Maeterlinck, *Agenda*, 1895, 29 decembrie, Gand, Cabinet Maeterlinck, AV 1.

⁵⁴ *CB*, p. 141.

⁵⁵ *CB*, p. 96.

⁵⁶ „Arta germană cu gnomii ei specifici, arta englezească, caracterizată de grădinile cu fântâna lui Walter Crane [...]”. *CB*, p. 96.

⁵⁷ *CB*, p. 116.

⁵⁸ Maurice Maeterlinck, *Agenda*, 1891, 18-19 aprilie. Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, ML 31141.

⁵⁹ Femeia e omniprezentă în societatea victoriană. Statutul său, însă, nu-i lasă prea multă libertate. Apare când canonizată, în sfântă protecție a căminului, pură și devotată, când sub trăsăturile unei

prostituate, păcătoasă și cu apucături animalice, când închisă în colivia aurită a lui „home sweet home”, când pradă oprobiului public. Femeia face astfel obiectul unei sechestrări morale, revelatoare, în sine, a importanței sale sociale. Vezi D. Bruckmuller-Genlot, *op. cit.*, pp. 61-64, pp. 159-163.

⁶⁰ *CB*, p. 112.

⁶¹ „De studiat figurile feminine la Hood, Poe, Rossetti, acestea două din urmă oarecum înrudite, dar una poartă cerul în jurul ei, iar cealaltă, altceva.” *CB*, p. 99.

⁶² Maeterlinck utilizase următoarea ediție: T. De Quincey, *Confessions of an English opium-eater* [1822]. *Also the Lives of Shakespeare and Goethe*. With an Introduction by Henry Morley, London-New York, Broadway-Routledge & Sons, 1886.

⁶³ *CB*, p. 125.

⁶⁴ *CB*, p. 146.

⁶⁵ „Iată așadar, scopul preraphaelismului, instinctul (aici conștient) revenind la sursa lui originală, esențială și primitivă, depărtându-se de sursa latină, artificială.” *CB*, p. 115.

⁶⁶ L. Brogniez, *op. cit.*, pp. 152-154.

⁶⁷ Maurice Maeterlinck, scrisoare către Léon Dommartin, Gand, 8 ianuarie 1891. Bruxelles, Bibliothèque Royale Albert I, Département des Manuscrits, II 5622/22.

⁶⁸ C. Mauclair, „Les livres. L'Ornement des noces spirituelles”, in *La Revue indépendante*, mai 1890, p. 264.

CAPITOLUL IV: DE LA REALISM LA SIMBOLISM

Spre symbolism

În 1883, tânărul Maeterlinck vizitează salonul trienal de la Gand și menționează vizita într-unul din carnetele sale. Deși juriul oficial a oferit pictorului Karel de Kesel una din cele cincisprezece medalii de aur, Maeterlinck vede în *Baigneuse* (1881) ilustrarea rătăcirii „realismului idiot în pictură”¹. Trei ani mai târziu, tot la salonul din Gand, va observa pânzele lui Emile Renouf, scene de gen și marine². Versat în transpunerea artistică deja exersată cu scenele din Bruegel cel Bătrân, tânărul scriitor va găsi în pictura lui Renouf pretextul pentru a realiza un salon parodic în volumul *Sous Verre*³. „Discuția despre expoziția trienală a tablourilor lui Renouf”⁴ ia forma unei dezbateri despre pictura contemporană, fără a menționa, însă, numele vreunui artist. Compusă într-o manieră satirică, scena îi oferă lui Maeterlinck ocazia de a parodia concepțiile estetice ale unei burghezii care plasează referința la antichitate pe culmile ierarhiei genurilor, recunoscând, paradoxal, că doar scena de gen e potrivită pentru decorarea unei locuințe.

Maeterlinck nu se mulțumește să ironizeze ierarhia genurilor. În *Cahier bleu* nu îi acordă picturii istorice nicio valoare. În opinia sa, pânzele belgienilor Gustave Wappers și Louis Gallait sau cele ale francezilor Jean-Antoine Gros și Jacques-Louis Davis fac dovada unui regres artistic: anecdota istorică, sistemul de reprezentare influențat de verism, discursul iconografic greoi, lipsa misterului, constituie tot atâtea aspecte discordante în raport cu simbolismul emergent la 1880. Maeterlinck plasează legenda, considerată ca mod de lectură a societății contemporane, la antipodul obiectivității documentare a picturii istorice. Arhitecturile lipsite de echilibru, de exemplu, din decorul primelor sale piese, lasă să se întrevadă, metaforic, neajunsurile sistemului social. Din această cauză, refuzul picturii istorice e însoțit de negarea sistemului politic instituit, ceea ce îl va face pe Maeterlinck să susțină cauzele sociale și să se înscrie în Partidul muncitoresc din Belgia.

Regăsindu-se mai degrabă în picturile prerafaelite decât în cele ale Societății Libere de Arte Frumoase, Maeterlinck va critica și operele pictorilor vieții moderne,

afirmând că „e falsă obiecția moderniştilor care au impresia că școala lor e esențială și astfel apropiată de pictorii primitivi, considerând artificială întoarcerea la aceștia”, continuând cu: „modernismul, atunci când nu e cât se poate de superficial, de preocupat doar de înfățișarea moravurilor și a atmosferei din zilele noastre [...] se întoarce singur, de îndată ce caută mai adânc, la primitivi, adică la pictura intelectuală (care se manifestă în modul cel mai simplu prin căutarea femeii enigmatice, drept simbol) de neocolit pentru rasa noastră europeană, de îndată ce lăsăm deoparte plastica greacă (Vezi Rops, de exemplu) [...]”⁵. Ghicim în spatele expresiilor de „cât se poate de superficială”, „înfățișarea moravurilor” și „atmosfera din zilele noastre” că tirada e dirijată împotriva picturilor mondene executate de frații Stevens, împotriva „feliilor de viață” realiste, împotriva impresionismului și, fără îndoială, împotriva neo-impresionismului⁶.

Maeterlinck nu agreează nici pictura de factură istorică, ridicată la rang de școală națională în Belgia. Refuză de asemenea și academismul local, precum și impresionismul importat din Franța. Problematika subadiacentă poziției sale estetice e cea a depășirii moștenirii picturale. Detronarea tendințelor legate de evenimentele glorioase ale istoriei naționale, de reprezentarea unui colț din natură sau de observarea moravurilor trebuie să se facă prin afirmarea noilor valori. Odată cu acestea vor apărea noi figuri tutelare. Pictorul primitiv e deasupra rațiunii (Minne), mitul înlocuiește istoria (Moreau), predilecția pentru legendă o ia înaintea simțului pentru documentar (Burne-Jones) și deriva onirică înlocuiește realitatea (Redon). *Onirologie* este fără îndoială textul care, în bibliografia lui Maeterlinck, operează această ruptură în interiorul poziționărilor estetice.

Publicată în *La Revue générale*, în iunie 1890, *Onirologie* propune o serie de problematici legate de vis, care l-au preocupat pe Maeterlinck încă de la începutul anului 1887. Povestirea se articulează în jurul pictorului François-Joseph Navez. Un portret dispărut, executat de către acesta, constituie nodul tramei narative. Pictor neo-clasic, Navez a fost un portretist foarte solicitat de către burghezie, mai ales între 1840 și 1850⁷. Maeterlinck se folosește doar de reputația acestuia, fără a face referire la un tablou anume. Opera, greu de identificat, constituie „piesa lipsă” pe care naratorul încearcă să o găsească pentru a putea verifica fenomenul psihic descris în povestire. Scriitorul belgian pune în scenă un personaj care își reconsideră trecutul după ce are un vis legat de un eveniment tragic din copilăria sa și încheie cu aceste cuvinte:

Îmi mai rămâne un ultim *desideratum*. Am găsit printre hârtile de familie [...] o chitanță semnată de mâna pictorului belgian François-Joseph Navez, cel care trebuie să fi pictat portretul mamei mele între 1859 și 1860. Acest portret a fost vândut [...].

Or, mă interesează foarte mult să dau de urma lui pentru a-mi potoli sau confirma straniile neliniști [...]»⁸.

Titlul povestirii e semnificativ pentru rolul mentalului în funcționarea unui muzeu imaginar. Maeterlinck postulează, alături de Thomas De Quincey, din ale cărui *Confesiuni ale unui opiomani englez* preia un moto și intriga povestirii⁹, faptul că spiritul nu uită niciodată evenimente din trecut, nici chiar pe cele de dinainte de naștere, integrându-le în ceea ce Sigismund Freud va numi în curând inconștient, unde formează o „*mare tenebrarum*”¹⁰ capabilă să declanșeze comportamente altminteri inexplicabile, dar și să iasă la suprafață prin intermediul viselor. Lectura lui De Quincey îl va face pe Maeterlinck să cerceteze „misterele somnului”¹¹ din care extrage psihismul primitiv al personajelor somnambule „smulse în permanență dintr-un somn apăsător”¹². Redactarea nuvelei *Onirologie* are la bază un sistem intertextual complex. Fabrice van de Kerckhove a indicat faptul că Maeterlinck a îmbogățit materialul lui De Quincey din capitolul „Chinurile opiului” cu date din literatura medicală consacrată visului¹³. Diaristul face trimitere simultan la *Dictionnaire encyclopédique des sciences médicales* al lui Amédée Dechambre¹⁴, la *Confesiuni*, precum și la gravurile lui Piranesi din care se inspiră pentru decorul halucinant al viselor naratorului din *Onirologie*¹⁵. Scriitorii secolului al XIX-lea îl consideră pe Piranesi un desenator de arhitecturi de coșmar¹⁶. E extrem de greu să identificăm sursa plastică a „morii negre” la care Maeterlinck face aluzie în povestire. Albumul *Vedute di Roma* și seria *Carceri d'invenzione* (1761) nu conțin niciun motiv de acest fel. Se prea poate ca sursa aluziei la Piranesi să fie tot lectura *Confesiunilor*. De altfel, tot prin formula *ekphrasis*-ului, De Quincey inserează în viziunile produse de opiu o serie de imagini din albumul *Vise*, așa cum i-ar fi fost povestite de către Samuel Coleridge, la un moment dat¹⁷. Pentru Lucius Keller, descrierea planșelor lui Piranesi stă la baza unui mit literar: angoasa pierderii eului reprezentată de rătăcirea în labirintul spațiilor înțesate de scări în spirală¹⁸. Scările se ivesc din neant „fără balustradă, lipsindu-l astfel pe cel ajuns în vârf de posibilitatea de a face un pas mai departe, decât doar în golul de sub ea”¹⁹. Fie că e trăit la modul baudelairian al experienței absiului²⁰, fie că e legat de experiența mallarmeană din *Igitur*, motivul scării ce „coboară treptele spiritului uman”²¹, deschisă înspre abis, poate fi citit ca o metaforă a unei scufundări vertiginoase înspre profunzimile eului. Nu e exclus faptul ca palatele labirintice, castelele în ruină sau subsolurile întunecate, atât de dragi autorului piesei *Pelléas et Mélisande*, să fie preluate direct de la Piranesi și să se înscrie în cadrul exploatării literare a arhitecturilor sale ostile. Odată cu *Onirologie*, Maeterlinck se desparte de moștenirea parnasiană. Faptul acesta îl plasează pe tânărul scriitor pe o dublă

traietorie: explorarea misterelor originare, ilustrate, de altfel, prin formele atât de dragi lui George Minne, și onirismul, văzut ca metodă de investigare a vieții mentale, așa cum apare și la Odilon Redon în *Hommage à Goya*.

Gustave Moreau sau „sufletul de astăzi sub străluciri imemoriale”

La cumpăna anilor 1880-1890, orizontul pictural al lui Maeterlinck e dominat de trei pictori plasați în prim-planul imaginarului pictural al autorilor simbolști. Puvis de Chavannes, Redon și Moreau pictează o serie de tablouri care, asemenea prerafaeliților, incarnează visele și aspirațiile mistice ale generației de la 1880, o generație care întâmpină dificultăți în a se impune în universul pictural al înaintașilor. Desigur, după cum am observat, pictura flamandă a constituit un cadru de referință. Chestiunea adecvării stilului la sensibilitatea epocii e capitală și niciunul dintre pictorii vechi nu poate oferi o soluție în acest sens. E nevoie de pictori care să actualizeze modele din trecut, așa cum făceau și prerafaeliții. Moștenirea baudelairiană cere pictori ale căror opere să scoată la lumină sentimente care traversează secolele, a căror operă să exprime partea imuabilă a ființei umane, într-un vocabular plastic în concordanță cu sensibilitatea contemporană. În această privință, Maeterlinck găsește un model în Félicien Rops căruia îi trimite un exemplar din *Serres chaudes* în 1889 și unul din *Trois Petits Drames pour marionnettes*, în 1894. Fără îndoială că ideea de modernitate, văzută ca eternitate sustrasă modei, preluată de la Baudelaire, pe care îl venerază, va sta la baza definiției maeterlinckiene a simbolului. Dacă nu e exclus ca Maeterlinck să fi dorit să plaseze *Serres chaudes* în prelungirea baudelairiană a unui volum ilustrat cu un frontispiciu în care „florile răului” cresc într-un peisaj ostil, e foarte probabil ca Rops să reprezinte pentru dramaturgul belgian o miză strategică, așa cum a fost pentru Mallarmé, de exemplu. Maeterlinck n-a intenționat niciodată să colaboreze cu Rops. Aliații săi au fost Georges Minne, mai întâi, și Charles Doudelet, mai apoi. Vom reveni asupra acestui aspect.

La sfârșitul anilor 1880, Puvis de Chavannes, Redon și Moreau sunt pictorii care vor incarna procesul de actualizare a modelelor vechi. Maeterlinck observă în acest sens că Moreau „pictează doar sufletul de azi sub străluciri imemoriale”²². Felul în care Maeterlinck receptează simbolismul francez trebuie pus în legătură cu mișcarea prerafaelită. O serie de echivalențe subtile se instaurează între artiștii francezi și cei englezi. În răspunsul pe care îl dă la ancheta lui Jules Huret, Maeterlinck declară că Burne-Jones și Puvis de Chavannes sunt pictorii săi favoriți. „Puvis nu e oare englez într-un tot?” se întreabă el în *Cahier bleu*. În agenda anului 1890, Moreau, Burne-Jones și da Vinci constituie exemplele picturale pentru

metafora tâmplarului pe care Maeterlinck o împrumută de la Ralph Waldo Emerson și pe care o va folosi în răspunsul dat lui Huret pentru a-și clarifica propria idee despre simbol – creație alimentată de un element exterior activității omului²³.

În timpul sejurului la Paris din primul semestru al anului 1886, Maeterlinck notează adresa galeriei editorului de artă Etienne Boussod, cel care a expus câteva acuarele ale lui Moreau²⁴. Se pare că Maeterlinck confundă Galeria Boussod cu Galeria Goupil unde Moreau expune în 1886. De fapt, Goupil prezintă publicului mai mult de șaizeci de acuarele realizate de Moreau la cererea lui Anthony Roux pentru *Fabulele* lui La Fontaine, precum și șase opere recente, tot în acuarelă, printre care se numără și emblematica pânză *Apariția* pictată în 1876. În ciuda acestei confuzii, e greu să ne imaginăm că Maeterlinck, stabilit atunci la Paris, ar fi ocolit expoziția unor opere pe care însuși autorul lor le-a considerat secrete, organizată de Goupil²⁵.

Literatura joacă un rol major în felul în care Maeterlinck îl percepe pe Moreau. Să amintim că acesta din urmă nu expunea aproape deloc, lăsând în seama reproducerilor – expuse la Salonul celor XX în 1885 și în 1889 – și al transpuerilor literare rolul de a asigura popularizarea unor tablouri ale căror originale se numără printre secretele cele mai bine păstrate ale Parisului artistic. Huysmans se afirmă ca un actor extrem de important în acest proces și, încă din 1883, alimentează mitul pictorului retras în sera caldă a unui atelier din inima Parisului²⁶. Portretul pe care i-l face Huysmans, și pe care Verhaeren îl răspândește și în Belgia, în 1888²⁷, trimite la cultul artei pentru artă, în care artistul este văzut ca un estet izolat. Și Khnopff, la rândul lui, va prelua această postură. Maeterlinck, în felul său, adoptă această ipostază atunci când se refugiază în împrejurimile orașului Gand până în 1896, anul în care se mută la Paris. *À rebours* (1884) constituie fundamentul literar al cultului dedicat lui Moreau în Belgia. În acest sens, e semnificativ faptul că Maeterlinck a citit romanul lui Huysmans înainte de a vedea operele pictorului. Îi recomandă entuziasmat și lui Rodenbach să citească paginile despre Moreau²⁸. În acest text, Huysmans se oprește îndelung asupra *Apariției* datorită efectului de groază pe care îl produce capul tăiat al lui Ioan Botezătorul, plutind în aer, departe de corp²⁹.

În acest context, nu e exclus ca Maeterlinck să fi găsit în acuarela lui Moreau modelul pentru scena în care „apare vag cadavrul Maleinei”³⁰. Transpunerea literară a *Apariției* nu e revendicată în mod explicit. Cu toate acestea, reputația de care se bucură opera e suficientă pentru ca aluzia picturală să apară ca un element constitutiv al scenei. Însă aceasta nu e tot. Schița scenei precedă o notație regizorală în care se preconiza folosirea unui geam colorat care să înroșească

lumina proiectată asupra regelui și reginei. Acest fapt e relevant pentru scenografia lui Maeterlinck bazată pe identificarea în opera de artă a unor elemente care să poată fi transpuse astfel încât să compună cadrul unei scene. Același principiu va fi folosit și în legătură cu *La Maison Aveugle* a lui Degouve de Nuncques din care se va inspira în 1892 pentru aranjarea în spațiu a elementelor din *Intérieur** (1894). Transpunerea imaginii picturale în imagine teatrală face parte dintr-un dispozitiv care metamorfozează scena într-o pictură scenică. De altfel, culoarea care irumpe în scenă adaugă la pictura lui Moreau un surplus cromatic comparabil celui inventat de Huysmans în *À rebours* pornind de la reproducerea gravurii în acvaforte din *L'Art*, în 1878.

În sfârșit, Huysmans și Maeterlinck nu sunt primii care s-au arătat interesați de pictorul *Salomeei*. Flaubert s-a inspirat la rândul său pentru a scrie „Irodiada”, publicată la 1877 în volumul *Trois Contes*. Înțepenirea hieratică a figurilor, întoarcerea la mitologia antică, corespund, de fapt, placidității sentimentelor, atât de dragă parnasienilor, precum și gustului pentru referințele clasice și simțului acut pentru perfecțiunea formei. Mai târziu și alți scriitori vor manifesta un viu interes pentru opera lui Moreau, până într-acolo încât îl vor transforma într-un mijlocitor care exprimă nevroza vreunui personaj – *Monsieur de Phocas* de Jean Lorrain –, în modelul unui artist – pictorul Elistir, în parte, din *În Căutarea timpului pierdut* –, sau va fi considerat drept sursă de inspirație poetică – *Salomeea* din volumul *Moralités légendaires* al lui Jules Laforgue³¹.

Odilon Redon și dezbaterea legată de pictura literară

Opera lui Redon reprezintă pentru literații belgieni o alternativă la impresionismul care, în forma sa franceză, precum și în versiunea așa-zis „autohtonă”, e văzut ca o pictură nu foarte inteligentă, „săracă cu duhul”. Artistul e invitat la Salonul celor XX din 1886. Inspirat din *Masca morții roșii* a lui Edgar Allan Poe, tabloul trimis de Redon stârnește imediat disprețul criticilor conservatori³², cu atât mai mult cu cât nu se bucură de sprijinul imediat al intelighenției progresiste. Jules Destrée îi consacră un articol în *La Jeune Belgique* în numărul din februarie 1886, la care face referire și Emile Verhaeren în critica salonului publicată tot în revista lui Max Weller. Când despre Edmond Picard, acesta cumpără un desen în cărbune și, prin intermediul lui Octave Maus, dă o comandă pentru ceea ce vor deveni în curând ilustrațiile la *Juré*

* Maurice Maeterlinck, *Interior*, traducere de Al. T. Stamatiad, *Vieața nouă*, anul IX, nr. 2, 1913, pp. 64-74, reluat în Id., *Ciclul morții: Interior, Oaspetele nepoftit, Orbii, Trei drame*, traducere de Al. T. Stamatiad, București, Cultura Națională, 1923 (n. tr.).

(1888), un text inspirat din lucrările lui Redon expuse la Salonul celor XX. Într-o scrisoare adresată lui Maus în legătură cu organizarea Salonului, artistul aduce o serie de precizări despre felul în care se raportează la literatură: „să produci nu e ușor, însă să copiezi e și mai greu, sau, altfel spus, eu nu copiez deloc”³³.

Redon formulează aici un dublu principiu fondator: cu toate că literatura constituie un parametru care intervine în conceperea imaginii, transpunerea vizuală a unui element literar, în schimb, nu e reflectarea unei sintagme reperabile în trama textului. Nu e vorba de a înțelege reprezentarea ca un decalc plastic al scriiturii. Operațiunea aceasta e mult mai complexă. E vorba de a extrage din text acele elementele care vor fi astfel îmbinate încât să trezească, într-un mod sugestiv, o senzație literară. Aceasta, pe de o parte, rezistă oricărei tentative imediate de a o descifra, dar, pe de altă parte, nu are nimic de-a face cu idealul clasic al imaginii ca discurs vizibil. E vorba de dezvăluirea ramificațiilor semnificative ale unui text fără a-l numi niciodată în mod explicit. Această lipsă de precizie sugestivă conferă imaginii un caracter divinatoriu: reprezentarea deschide textul înspre sfera simțurilor astfel încât scoate la iveală elementele de sens blocate în interiorul scriiturii. Dimensiunea plurală a imaginii se leagă de meditația asupra naturii limbajului, meditație care îi preocupă pe toți simbolistii, de la Stéphane Mallarmé la Albert Mockel. Fără îndoială că aici regăsim și sursa ideilor lui Maeterlinck despre simbol văzut ca o structură semnificantă deschisă spre „orânduiala misterioasă a lucrurilor”³⁴.

Prezența lui Redon la Salonul celor XX din 1886 nu e un fapt izolat, ci se înscrie într-un ansamblu de evenimente artistice plasate sub semnul literaturii. Reamintim aici principalele evenimente: în 1884, Khnopff prezintă *După Flaubert. Ispitirea Sfântului Anton* sau *Regina din Saba*. În anul următor, Bruxelles va fi gazda unei expoziții de desene care trebuiau să ilustreze *Le Vice suprême* al lui Josephin Péladan³⁵. La cererea lui Maus, Rops acceptă să expună *Pornokratès* la Salonul celor XX din 1886³⁶. Un an mai târziu, tabloul e expus și la cercul pentru Artă independentă din Anvers alături de *Ispitirea Sfântului Anton*, inspirat tot de Flaubert, atrăgându-și reproșuri din partea criticilor mai conservatori. Redon își însușește la rândul său narațiunea lui Flaubert pentru a realiza un album de litografii editat la Bruxelles de către Edmond Deman în 1888³⁷. Aceste date sunt suficiente pentru a indica faptul că receptarea operei lui Redon se înscrie într-un context estetic marcat de întrepătrunderea artelor cu literatura. Simbolismul belgian se cristalizează prin intermediul a două elemente care izvorăsc de aici: ieșirea din realism și afirmarea picturii literare.

În primul rând, litografiile lui Redon constituie motorul unei duble emancipări – față de moștenirea realistă reprezentată de Société libre des Beaux-Arts și

ruptura față de convingerile parnasiene întreținute de membrii revistei *La Jeune Belgique*. Când în Franța se publica „Manifestul literar” al lui Jean Moréas în *Le Figaro littéraire* din 18 septembrie 1886³⁸, Redon se strecoară în imaginarul pictural al scriitorilor din Belgia de sfârșit de secol. Numeroasele interpretări și transpuneri ale operei participă și ele la renunțarea la „feliile de viață” ale realismului în favoarea unei iconografii care își propune să scoată la iveală semnificațiile ascunse ale lumii și miturile umanității³⁹.

În al doilea rând, se pare că receptarea operei lui Redon este legată de ceea ce critica epocii a numit „pictura literară”. Această noțiune ocupă un loc central în emergența simbolismului la mijlocul anilor 1880 și dă seama de legăturile dintre mediul artistic și revistele literare, din ce în ce mai numeroase în ultimele două decenii ale secolului al XIX-lea⁴⁰. Se știe că *L'Art moderne* (1882-1914) a jucat un rol inaugural în această dezbatere și merge dincolo de critica de artă văzută ca simplă dare de seamă jurnalistică despre un salon artistic. E vorba de valorizarea dimensiunii literare a picturii pentru a putea plasa imaginea în poziția de origine a scriiturii. Promovarea picturii de tip literar duce la afirmarea unei literaturi picturale. Totul se petrece ca și cum revistele ar insista asupra dimensiunii literare a imaginii pentru a motiva caracterul pictural al scrierilor autorilor francofoni din Belgia. În acest sens, discursul legat de vizibil duce, nu înspre imagine, ci înspre lizibil. Pictura va oferi scriitorilor un suport de reflecție pe care se vor sprijini pentru a defini principiile simbolismului. Verhaeren e cel dintâi care încearcă să definească simbolismul din prisma picturii, cea a lui Khnopff mai ales. În 1886 și 1887, publică în *L'Art moderne* o serie de patru articole consacrate pictorului⁴¹. Acestea vor fi adunate sub forma unei plachete editate de Veuve. Monnom în 1887. Cele câteva note despre opera lui Fernand Khnopff constituie prima monografie dedicată pictorului și prima tentativă de definire a simbolismului⁴². Noțiunea de pictură idealistă e unul din pilonii pe care se sprijină estetica sfârșitului de secol și e legată în mod direct de două aspecte majore ale teoriei și dezvoltării simbolismului: e vorba de reflecția asupra simbolului și de dezvoltarea ilustrației.

Teoria simbolului dezvoltată în Belgia de către Mockel și Maeterlinck, mai ales, este o ilustrare a retoricii acelor imagini din ce în ce mai prezente la sfârșitul secolului. Nu e cazul să revenim și aici asupra acestui aspect comentat pe larg de către specialiști. Să semnalăm în treacăt că simbolul nu e neapărat o formă asociată în mod mecanic cu o idee; apariția lui ține de intuirea acelor elemente risipite în lume, pe care poetul le aduce laolaltă pentru a îndruma cititorul, într-un mod sugestiv și polisemic, spre ceea ce, în interiorul scriiturii, aparține doar cuvintelor. Această legătură cu realul justifică, după Michel Otten, dimensiunea plastică a literaturii simboliste din Belgia⁴³. Titluri precum *Les Campagnes hallucinées* (1893)

sau *Enluminures* (1898) de Elskamp, precum și *Entrevisions* (1898) de Van Lerberghe, confirmă fascinația acestor poeți pentru viziune. Teoria teatrală elaborată de Maeterlinck este, de asemenea, ilustrarea influenței pe care o are arta vizuală în constituirea unui corpus de texte simboliste. Dramaturgul belgian se bazează pe pictură pentru a stabili limitele reprezentăției scenice și pe sculptură, ca alternativă la prezența actorului pe scenă.

Ilustrațiile realizate pornind de la opere literare reprezintă o evoluție deosebită a noțiunii de pictură literară. După Philippe Junod, legătura dintre mediul artistic și cel literar este un gest strategic care îi poate permite unui pictor, prin afirmarea apartenenței la o avangardă literară, să se bucure de o mai bună vizibilitate⁴⁴. Dario Gamboni a demonstrat acest lucru pornind de la cazul lui Odilon Redon⁴⁵, una din figurile cele mai de seamă ale ilustrației în Belgia. Profitând de tribuna pe care grupul celor XX i-o pune la dispoziție, pus în valoare de Mallarmé, admirator al operelor sale, consacrat prin *À rebours*, Redon colaborează cu numeroși autori și editori belgieni deschiși, fără rezerve, la principiul ilustrației non-descriptive. Redon va concepe în acest stil litografiile pentru *Juré* (1888), apoi pentru *El Moghreb al Aksa* (1889) al lui Edmond Picard. Ca editor de artă, Edmond Demann vede în Redon pictorul ideal, capabil să pună în imagini poemele din trilogia neagră a lui Verhaeren: *Les Soirs* (1888), *Les Debâcles* (1888) și *Les Flambeaux noirs* (1891). Redon va colabora mai apoi cu Jules Destrée pentru a întrupa *Chimères* (1891). Pictor al nopții, „litograful întunecat”, așa cum îl numește Maeterlinck, va concepe și frontispiciul pentru *Ténèbres* (1892) de Gilkin. Între timp, Deman îi propune să publice două albume de litografii, unul inspirat din Flaubert și altul din Baudelaire, *Ispitirea Sfântului Anton* (1888) și *Florile răului* (1891).

Începând cu anii 1890, asistăm la o deplasare semantică a noțiunii de pictură literară. Datorită comentatorilor precum Edgar Baes și Jules Du Jardin⁴⁶, pictura literară devine o paradigmă critică utilizată pe post de cheie de lectură. Făcând din narațiune calitatea principală a imaginii, una din ramurile criticii apreciază faptul că artiștii caută în literatură pretextul unic al creației plastice. Laudele aduse pictorilor sunt direct proporționale cu încărcătura literară a operei de artă. După cum observă cu justețe Dario Gamboni, logocentrismul manifest în perceperea artei se bazează pe greutatea pe care o are critica de artă în sistemul de consacrare a unei opere⁴⁷. Într-o anumită măsură, doar acea imagine care e înrudită cu literatura ar fi demnă de a fi analizată. Dizolvarea grupului celor XX, care devenise extrem de deschis față de impresionism și de tendințele post-impresioniste, în favoarea celui de la Libre Esthétique, în 1893, va sprijini această evoluție. Specialiștii au subliniat, pe bună dreptate, faptul că primul salon al cercului Libre Esthétique plasează artele decorative în poziția de element major în ansamblul bunurilor artistice. Expoziția

de la 1893 aduce și confirmarea acestui tip de pictură atât de așteptat tocmai pentru elementele narrative pe care le conține. Doi pictori ostentativ literari, Jan Toorop și Charles Doudelet, expun astfel la Bruxelles, în galeria lui Maus. În același an, Toorop e prezent cu lucrări și la expoziția Cercului artistic de la Gand și la Asociația pentru artă din Anvers. Cât despre Doudelet, după ce expune la salonul din Gand în 1892, își va publica ilustrațiile în reviste literare precum *Le Réveil* unde va face cunoștință cu... Maurice Maeterlinck. Trebuie să spunem că în a doua jumătate a anilor 1890, opera lui Maeterlinck e percepută drept un etalon de valoare. Minne, Khnopff, Melchers, Doudelet, Fabry, Le Sidaner sau Meunier sunt descriși în mod frecvent ca fiind artiștii care sculptează sau pictează în stilul lui Maeterlinck. Un asemenea model de lectură nu e deloc întâmplător. Acesta coincide, fără îndoială, cu critica de artă făcută de scriitori⁴⁸. Tocmai din această cauză și pentru a apăra specificul artei lor, pictorii post-impresioniști se revoltă împotriva întâietății subiectului în pictură. Revendicarea unei picturi exclusiv plastice se opune astfel contaminării operelor vizuale de la 1890 cu influențe literare. Anecdota următoare dovedește acest lucru. Edgar Degas i-ar fi replicat unui amator care afirma că a găsit în tablourile sale influențe maeterlinckiene: „Domnule, culoarea albastră iese din tubul de vopsea, nu din călimară”⁴⁹.

Să revenim la Redon care, după cum am văzut, e invitat să își expună pânzele la Salonul celor XX în 1890. Jules Destrée publică în acel moment prima monografie dedicată pictorului și îi trimite un exemplar și lui Maeterlinck⁵⁰. Încetul cu încetul, opera lui Redon se desprinde de critica de artă pentru a intra în cenaclurile literare sub forma transpunerii⁵¹. În monografia pictorului, Destrée leagă succesul pe care l-a cunoscut *Hommage à Goya* a lui Redon de descrierea făcută de Huysmans, în 1885, publicată de *La Revue Indépendante*, în termeni de transpunere artistică⁵². Descrierea va fi reluată și publicată sub titlul *Cauchemar* în a doua versiune a volumului *Croquis parisiens* (1886). Destrée are dreptate. Apariția tabloului a beneficiat de o campanie de promovare la care a participat în mod cert și transpunerea lui Huysmans, dar și faptul că a expediat exemplarele cu dedicație⁵³. Maeterlinck, care a citit *À rebours* și își procură și numerele din *La Revue Indépendante*⁵⁴, e la curent cu faimoasele pagini pe care Huysmans i le dedică lui Redon. Dramaturgul surprinde în imaginarul plastic al lui Redon un univers oniric alcătuit din peisaje ostile populate de plante și animale readuse la formele lor primare, stranii și neliniștitoare. Suntem aproape de imaginile halucinante care, reamintindu-le pe cele ale unui „opioman englez”, fac obiectul acelor *Visions typhoïdes* descrise în termenii următori de către Maeterlinck: „erupții animale sau vegetale din adâncurile nopții paludeene”. Suntem aproape și de flora mlăștinoasă ce crește maladiv în *Serres chaudes*, în poeme, dar și în

frontispicii. Universul nocturn al volumului de la 1889 nu e deloc departe de litografiile pe care poetul le-a găsit în *Hommage à Goya*, cumpărat în 1887⁵⁵. Interesul lui Maeterlinck pentru estetica straniului, în care ființe livide rătăcesc într-o natură ostilă înțesată de plante bolnăvicioase, depășește totuși limitele operei lui Redon. Albert Ciamberlani și Henry De Groux, pe care îi descoperă în 1887 la salonul Essor și la expoziția celor XX, îi oferă exemplele unui spațiu pictural cu „țărani macabri [într-un] loc bolnăvicios [cu] flori roz, verzi și [cu] bule imense”⁵⁶.

Descoperirile pe care Maeterlinck le face în opera lui Redon nu se mărginesc la botanică. „Ființele embrionare” din *Hommage à Goya*, pentru a relua cuvintele legendei din josul planșei, se intersectează cu acel aspect embrionar pe care îl dă George Minne sculpturii copilului mort în 1886. Acesta stă în brațele mamei ai cărei ochi ieșiți din orbite, umflați peste măsură, amintesc de pupilele dilatate caracteristice personajelor lui Redon. Strâns legată de litografiile acestuia din urmă, opera lui Minne îl va marca pe Maeterlinck. Motivul pupilelor dilatate la maxim, precum niște receptacule întoarse spre infinit, constituie exact tema exploatată în *La Mort des yeux*, o poezie publicată în *La Jeune Belgique*, în 1887⁵⁷. Interesul lui Maeterlinck pentru originile speciei umane îi poartă pașii înspre colecția de fetuși de la Muzeul de anatomie al doctorului Spitzer, vizitat la târgul din Gand în 1887⁵⁸. Figura copilului mort la naștere care apare în *L’Intruse** (1890), preluată din sculptura lui Minne, constituie sinteza teatrală a fascinației lui Maeterlinck pentru zonele necunoscute ale vieții de dinainte de naștere și misterele celei de dincolo, totodată.

O dublă rețea tematică, a cărei origine se află în artele vizuale, se instaurează în universul lui Maeterlinck. Pe de o parte, acesta se inspiră din litografiile lui Redon pentru a cultiva o grădină de flori morbide. Creșterea acestei flore decadente e strâns legată de descoperirea picturilor lui Ciamberlani și De Groux și va duce la apariția vegetației neliniștitoare cu care Minne acoperă peisajele mlăștinoase din frontispiciile pentru *Serres chaudes* și *La Princesse Maleine*. Desigur, optimismul vital și încrederea în forța naturii, pe care le regăsim în simbolismul sfârșitului de secol, vor inversa conotațiile negative asociate florilor de mlaștină. Drept dovadă, obiectele de sticlă ale lui Gallé explorează ciclul naturii, iar lor le corespund eseurile panteiste din *La Vie des abeilles* (1901) și *L’Intelligence des fleurs*** (1907)⁵⁹. În fond, moștenirea baudelairiană o impune,

* Maurice Maeterlinck, *Intrusa*, traducere de Vasile Stoica, în *Cosinzeana*, Orăștie, anul II, nr. 30-33, 31 iulie 1912, pp. 378-385 (n. tr.).

** Maurice Maeterlinck, *Inteligența florilor*, în românește de Haralambie C. Lecca, București, Editura Leon Alcalay, 1908 (n. tr.).

plantele morbide ale anilor 1880 și 1890 au un fundal simbolic: nimic din ceea ce crește pe pământ nu are proprietăți pozitive. Pe de altă parte, dimensiunea enigmatică a condiției umane, evidențiată de figurile stranii ale lui Redon, de copiii morți la naștere ai lui Minne și de colecția de fetuși din Muzeul lui Spitzner, constituie elemente care îl vor face pe Maeterlinck să cerceteze „tot ceea ce rămâne nedesăvârșit într-o existență [...]”. „Mi-aș dori”, scrie el, „să mă aplec asupra miracolului morții, a misterelor somnului în care, în ciuda influenței prea puternice a amintirilor diurne, ne este dat se întrezărim, pentru un moment, lucirea unei ființe enigmatice, reale, străvechi; asupra tuturor forțelor necunoscute ale sufletului nostru; asupra tuturor momentelor în care omul se uită pe sine; asupra secretelor copilăriei [...]”⁶⁰.

Precum des Esseintes care își decorează vestibulul cu „reverii stupefiantе ale lui Odilon Redon”⁶¹, autorul volumului *Serres chaudes* atârână în cabinetul său „Christul” și „Păianjenul”, două litografii din seria *Pièces modernes*, pe care Redon le-a publicat la editura pariziană Dumont între 1886 și 1887⁶². Pentru a spori expresivitatea halucinantă a litografiilor, le așază sub sticlă colorată, roșie, albastră sau verde. Acest gen de punere în scenă e tipică pentru sfârșitul de secol. O serie de „praguri” – rama grea, paspartu-ul, sticla fumurie sau colorată – se instaurează în intervalul care separă spectatorul de opera de artă. Faptul acesta mărește distanța dintre realitatea spectatorului și universul imaginii, teatralizează contemplarea și exploatează transformarea viziunii prin sticla colorată din care Maeterlinck va face un element major al dispozitivului său scenic.

Vedem încă o dată că Maeterlinck citează puține opere și nu putem decât să ne întrebăm dacă într-adevăr cunoaște operele pictorilor menționați. Cât despre receptarea lui Moreau, aceasta se joacă pe un alt plan decât cel al contemplării efective a pieselor originale. Tăinuirea operelor, dar și cultul dedicat pictorului, favorizează proiecțiile literare. În afara acestor nelămuriri legate de corpusul de opere, trebuie să observăm că pentru scriitorii de la 1880, Moreau și Redon sunt maeștrii de la care se revendică, ale căror picturi sunt dezbătute, de care se folosesc pentru a se desprinde de moștenirea literară parnasiană sau de cea realistă în pictură. Rops, Moreau, Redon și Minne au fost transformați în artiști înzestrați cu toate calitățile vechilor maeștri. Operele lor ar înfățișa așadar modernitatea, pentru a-l cita pe Huysmans, în lumina „apoteozelor feerice din alte epoci”⁶³. „Aceiași tineri” care citesc Voltaire, observă Paul Bourget, „sunt pasionați de pictura dlui G. Moreau, de desenele dlui Odilon Redon, de tot ceea ce înseamnă sugestie, căutarea supranaturalului”⁶⁴.

James Ensor, primitiv și modern

În 1898, revista *La Plume* publică un număr special dedicat lui Ensor. În urma rugăminții lui Eugène Demolder, Maeterlinck acceptă să evoce în paginile revistei pariziene opera pictorului de la Ostende, alături de celelalte douăzeci și trei de personalități din Belgia. Contribuțiile trebuiau trimise lui Ensor care, la rândul său, i le transmitea lui Léon Deschamps, nu înainte de a le fi clasificat în funcție de importanța pe care le-o acordă.⁶⁵ Maeterlinck ocupă poziția a patra. În mod evident, e pe punctul de a deveni acel „mare scriitor”, așa cum îl va numi Ensor.⁶⁶

Demolder îmi cere părerea legată de pictura dumneavoastră. Tocmai am terminat de citit frumoasa și concludenta lucrare pe care v-a consacrat-o⁶⁷. A spus totul. Ce aş mai putea eu sa adaug? nimic, în afara faptului că sunt și eu un mare admirator al dumneavoastră. Sunteți, mi se pare, cel mai flamand dintre colorisții de azi, poate singurul care e legat în mod direct de maeștrii autohtoni, puri, din Flandra; mă gândesc la Bouts, la Bosch și mai ales la incomparabilul Bruegel al țăranilor. Au trecut câțiva ani de când, din cauza împrejurărilor, nu am reușit să mai văd operele dumneavoastră, însă îmi amintesc, ca și cum ar fi fost ieri, anumite nuanțe de verde sau de roșu din măștile dumneavoastră (care nu îmi plac întotdeauna) și de naturile moarte pe care le prețuiesc fără reținere.⁶⁸

Opera pictorului e prezentată ca fiind expresia contemporană a specificului unei tradiții naționale seculare – culorile puternice, mai precis. Ensor e vizibil încântat de a-și fi câștigat imaginea pitorească de Bruegel al timpurilor moderne⁶⁹. Trebuie totuși să ne întrebăm în ce măsură discursul lui Maeterlinck ține de stereotipia picturală a pitorescului, creată de literații de la 1880, deoarece elogiul adus de Maeterlinck nu pare să se bazeze pe cercetarea atentă a picturii lui Ensor, mai ales că stratul de culori lucrat în spatulă e atât de departe de netezimea operelor primitivilor flamanzi care suprapun straturi de culori translucide. Afirmția că opera lui Ensor decurge din pictura flamandă a secolelor al XV-lea și al XVI-lea pare cu atât mai uimitoare cu cât Demolder, în monografia citată de Maeterlinck ca o referință în domeniu, l-a plasat pe Ensor în descendența lui Bosch, desigur, dar mai ales în cea a lui Rembrandt, Hals și Goya! Purtând amprenta discursului centrat pe imagine, practicat în procesul de emergență a literaturii belgiene de-a lungul deceniului opt al secolului al XIX-lea, afirmația lui Maeterlinck despre pictura lui Ensor ține mai degrabă de o lectură orientată în termeni de legitimare națională decât de contemplarea directă a unei opere din care, spune el, își amintește doar măștile verzi și roșii care „nu îi plac întotdeauna”, reglându-și astfel conturi mai vechi cu artistul de la Ostende. Mai trebuie spus că acesta din urmă n-a

fost niciodată interesat de textele dramaturgului din Gand. Nu regăsim nicio menționare explicită a textelor lui Maeterlinck în corespondența sau în operele pictorului, dimpotrivă, se pare că raportul de influență e inversat. *La Dame sombre* (1881) sau *Les Masques scandalisés* (1883) pregătesc în mod efectiv tragicul cotidian din opera dramatică a lui Maeterlinck: așteptarea angoasantă, încremenirea acțiunii, universul claustal, imobilitatea figurilor, depersonalizarea ființelor⁷⁰, artificialitatea relațiilor umane, atmosfera apăsătoare din cauza unei absențe care, în text, va lua forma tăcerilor coplesitoare al căror caracter aluziv ghidează pasul funest al celui de-al „treilea personaj”. Acesta din urmă distruge spațiul închis care trebuie să protejeze intimitatea într-o gradație al cărei sfârșit, de la *Les Masques scandalisés* (1883) la *L’Intruse* (1890), la *Intérieur* (1894) până la piesa *La Mort de Tintagiles* (1894), ia forma motivului ușii ca loc de întrepătrundere a unor lumi antagonice.

NOTE

¹ Pictor, sculptor și decorator, Karel de Kesel (1849-1992) s-a format la Academia de Arte de la Gand, alături de Georges Minne. Între 1875 și 1900, de Kesel trăiește la Gand unde expune cu regularitate la Salonul trianual între 1883 și 1892. Jurnalul lui Maeterlinck e reluat în CT, p. 168. Despre de Kesel, vezi R. Heyde, *Karel de Kesel (1849-1992). Portretschilder en beeldhouer van zomergemse afkomst*, 1985, p. 22.

² Format la Academia Julian, Emile Renouf (1845-1894) e cunoscut ca pictor de război, de peisaje și, mai ales, de scene marine. Renouf s-a stabilit pe coasta Normandiei, la Honfleur, pentru a picta marea.

³ CT, pp. 659-661.

⁴ CT, p. 264.

⁵ CB, p. 117.

⁶ Într-unul din ultimele interviuri, Maeterlinck recunoaște că a greșit ironizându-i pe Monet și Renoir. „Sunt chestiuni care mă deconcertează”, îi mărturisește jurnalistului: „Pe Jean Cocteau nu-l pricep... Se vorbește despre el ca despre un mare poet... E posibil lucrul acesta? Am aceleași sentimente și în ceea ce privește pictura. Marie Laurencin și Daufy, vă rog să mă scuzați, mi se par complet inexistenți... Mi-aș dori să greșesc, și poate că îi tratez așa cum erau tratați acum cincizeci de ani Renoir și Monet... se prea poate”. A. Lang. „Le Sage: Maurice Maeterlinck”, în *Annales Politiques et Littéraires*, 15 noiembrie 1929, p. 451. Pe de altă parte, Maeterlinck a putut vedea, cu ocazia vizitei la salonul celor XX din 1887 tabloul *O duminică după-amiază în La Grande Jatte*, expus de Georges Seurat.

⁷ François-Joseph Navez. *La Nostalgie de l’Italie*. Charleroi, Musée des Beaux-Arts, 20 noiembrie 1999-20 februarie 2000, pp. 145-155.

⁸ M. Maeterlinck, „Onirologie”, în *La Revue générale*, iunie 1889, pp. 771-787, reluat în *Introduction à une psychologie des songes (1886-1896)*, textes réunis et commentés par Stefan Gross, Bruxelles, Labor (Archives du futur), 1895, pp. 25-36.

⁹ Motoul este următorul: „Of this at least I feel assured that there is not such thing as *forgetting* possible to the mind”. Iată traducerea pe care i-o dă Michel Leyris: „Du moins suis-je assuré qu’*oublier* est une chose impossible pour l’esprit”, vezi T. De Quincey, *Les confession d’un mangeur d’opium anglais. Suspiria de profundis. La malle-poste anglaise*, traduction entièrement revue et augmentée par Pierre Leyris, Paris, Gallimard (L’imaginaire), 1990, p. 136. [În românește „Că nu există o uitare definitivă – de asta sunt convins”, T. De Quincey, *Confesiunile unui opioman englez* urmate de *Diligența și Despre*

omor considerat ca una dintre artele frumoase, în românește de Corneliu Rudescu, prefată de Virgil Nemoianu, București, Editura pentru Literatură, 1969, p. 261 (n.tr.).]

¹⁰ „Există în sufletul nostru o mare interioară, o înspăimântătoare și adevărată *mare tenebrarum* unde bântuie ciudatele furtuni ale ne-articulării și ale inexprimabilului și ceea ce reușim să emităm aprinde uneori o oarecare oglindire de stele în fierberea valurilor întunecate”. Vezi M. Maeterlinck, „La Confession de poète”, în *L'Art moderne*, februarie 1890, reluat în *Introduction à une psychologie des songes (1886-1896)*, op. cit., p. 81.

¹¹ *Loc. cit.*

¹² M. Maeterlinck, „Préface”, în *Théâtre [1901-1902]*, Genève, Slatkine Reprints, 1979, n.p.

¹³ *CT*, pp. 57-58, 542-544, 561.

¹⁴ Maeterlinck a zăbovit îndeosebi asupra articolului „Songe”. Vezi A. Dechambre, *Dictionnaire encyclopédique des sciences médicales*, t. X, Paris, P. Asselin și G. Masson, 1881.

¹⁵ *CT*, p. 564.

¹⁶ L. Keller, *Piranèse et les romantiques français. Le mythe des escaliers en spirale*, Paris, Corti, 1966.

¹⁷ E vorba, cel mai probabil de *Carceri d'invenzione*. Vezi T. De Quincey, op. cit., p. 138.

¹⁸ L. Keller, op. cit., p. 10.

¹⁹ T. De Quincey, op. cit., p. 138. [T. De Quincey, *Confesiunile unui opiomani englez*, op. cit., p. 264 (n.tr.).]

²⁰ B. Fondane, *Baudelaire et l'expérience du gouffre [1942]*, Bruxelles, Complexe, 1994.

²¹ S. Mallarmé, *Igitur. Divagations. Un coup de dés*, préface d'Yves Bonnefoy, Paris, Gallimard (Poésie), 1976, p. 44.

²² *CB*, p. 146.

²³ Metafora tâmplarului se regăsește în capitolul „Civilization” din eseu *Society and solitude*, reluat în R. W. Emerson, *Works*, Londra, George Routledge & Sons, 1889. Vezi *CT*, pp. 1373-1375.

²⁴ *CT*, p. 212.

²⁵ Moreau a expus puțin. Versiunea în acuarelă a *Apariției* a fost prezentată la salonul din 1876. După 1880, Moreau își va expune operele doar cu trei ocazii: în 1881, la Societatea acvareliștilor, în 1886 la Goupil și în 1889 la Expoziția Universală pe care o vizitează și Fernand Khnopff. În *Certains*, Huysmans semnalează dificultatea de a vedea operele originale ale lui Moreau și subliniază caracterul exclusivist al expoziției de la Goupil din 1886. Vezi J.-K. Huysmans, *Certains*, Paris, Tresse & Stock, 1889, p. 17.

²⁶ J.-K. Huysmans, „Le Salon officiel de 1883”, în *L'Art moderne*, Paris, 1883, p. 135.

²⁷ E. Verhaeren, „Gustave Moreau”, în *L'Art moderne*, 9 decembrie 1888, pp. 393-394, reluat în E. Verhaeren, *Ecrits sur l'art (1881-1916)*, vol. 1, édité et présenté par Paul Aron, Bruxelles, Labor (Archives du futur), 1997, pp. 300-303.

²⁸ Maurice Maeterlinck, scrisoare către Georges Rodenbach, Oostacker, f.d. Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, ML 3042/2.

²⁹ *Apariția* este o acuarelă expusă în 1876 și în 1878. J.-K. Huysmans, *À rebours [1884]*, Paris, Flammarion, 1978, p. 108.

³⁰ E vorba despre operele următoare: *Poet persan*, *Lac sfânt*, *Ganymede*, *Sfinx victorian*, *Salomeea în temniță* sau *Apariția*, *Orfeu*. R. T. Clement, *Four French Symbolists. A Sourcebook on Pierre Puvis de Chavannes, Gustave Moreau, Odilon Redon and Maurice Denis*, Londra, Greenwood Press, 1996, p. 157. Schița scenei se regăsește în *CT*, p. 830.

³¹ Despre legăturile dintre Moreau și literatură, vezi P.-L. Mathieu, *Gustave Moreau*, Paris, Flammarion, 1994, pp. 234-250.

³² De exemplu, G. Verdavainne, „L'exposition des XX”, în *La Fédération artistique*, 20 februarie 1886, p. 133; J. Champal, „Salon des XX”, în *La Basoche*, n° 16, aprilie 1886, pp. 193-201.

³³ Odilon Redon, scrisoare către Octave Maus, f.l.f.d., Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, AAC, Fondul Vander Linden, inv° 4751.

³⁴ „M. Maurice Maeterlinck”, în J. Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, Charpentier, 1891, pp. 116-129, reluat în *Introduction à une psychologie des songes (1886-1896)*, op. cit., p. 151.

³⁵ Această expoziție este organizată în paralel cu Salonul celor XX. Majoritatea celor care expun fac parte din grupul celor XX: Théo Van Rysselberghe, Constantin Meunier, Franz Charlet, Guillaume Van Strydonck, Fernand Khnopff.

³⁶ Se cuvine să notăm că prezentarea tabloului *Pornokratès* este în mod semnificativ concomitentă cu demisia lui Jean Delvin și a lui Gustave Vanaise. Cei doi erau cei mai conservatori membri ai grupului celor XX.

³⁷ Verhaeren a evocat acest album în termeni „ekphrasici”. Vezi E. Verhaeren, „*La Tentation de saint Antoine* par Odilon Redon”, în *L'Art moderne*, 9 decembrie 1888, pp. 393-394, reluat în E. Verhaeren, *Ecrits sur l'art (1881-1916)*, op. cit., pp. 297-300.

³⁸ Textul lui Moréas este reluat în J.-N. Illouz, *Le Symbolisme*, Paris, Le Livre de poche, 2004, pp. 252-255.

³⁹ Studiul cel mai complex asupra acestei chestiuni este cel al lui D. Gamboni, *La plume et le pinceau. Odilon Redon et la littérature*, Paris, Les Editions de Minuit, 1989.

⁴⁰ H. Braet, *L'accueil fait au symbolisme en Belgique 1885-1900. Contributions à l'étude du mouvement et de la critique symbolistes*, Bruxelles, Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises, 1962.

⁴¹ *L'Art moderne* a publicat un set de trei articole: în cinci septembrie, în doisprezece septembrie și în zece octombrie, cu titlul „Silhouettes d'artistes. Fernand Khnopff”. Cel de-al patrulea și ultimul articol din această serie nu va apărea decât în numărul din 24 aprilie 1887 cu titlul: „Un peintre symboliste”. Conflictul provocat de către James Ensor, care vedea în *Ascultând Schumann* (1883) al lui Khnopff un plagiat după tabloul său *Muzică rusească* (1881) stă la baza acestei amânări. Vezi E. Verhaeren, op. cit., pp. 243-266.

⁴² Regăsim o analiză a relației dintre Verhaeren și Khnopff în M. Draguet, *Knopff ou l'ambigu poétique*, Paris, Flammarion, 1995, pp. 168-174.

⁴³ M. Otten, „Situation du symbolisme en Belgique”, în *Les lettres romanes*, n° 3-4, 1986, pp. 203-209. Pentru noțiunea de simbol, vezi A. Mockel, *Esthétique du Symbolisme*, Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises, Bruxelles, Palais des Académies, 1962; C. Angelet, „Symbole et allégorie chez Albert Mockel. Une rhétorique honteuse”, în *Études de littérature française de Belgique offertes à Joseph Hanse pour son 75^e anniversaire*, Bruxelles, Jacques Antoine, 1978, pp. 139-150.

⁴⁴ Ph. Junod, „Du péché de littérature chez les peintres: origine et portée d'un débat”, în *Annales d'Histoire de l'art et d'archéologie de l'Université Libre de Bruxelles*, 1994, p. 123.

⁴⁵ D. Gamboni, loc. cit.

⁴⁶ Baes a publicat îndeosebi în *La Libre Critique*, iar Du Jardin în *La Fédération artistique*.

⁴⁷ D. Gamboni, „Le 'symbolisme en peinture' et la littérature”, în *Revue de l'art*, n° 96, 1992, p. 18.

⁴⁸ Cazul galeriei Barc de Bouteville demonstrează acest lucru. Barc de Bouteville le cere scriitorilor (Mauclair, Aurier, Maeterlinck...) să prefățeze cataloagele expozițiilor pe care le organizează. Discursul despre artă este astfel parte integrantă a expozițiilor de artă. Pentru mai multe detalii despre Barc de Bouteville vezi C. Guy, „Le Barc de Bouteville”, în *L'Œil*, n° 124, 1965, pp. 31-36 și pp. 58-59.

⁴⁹ H. Loyrette, *Degas*, Paris, Fayard, 1991, p. 549.

⁵⁰ J. Destrée, *L'œuvre lithographique de Odilon Redon. Catalogue descriptif*, Bruxelles, Deman, 1891.

⁵¹ E. Stead, „Odilon Redon dans les textes belges et français de la Décadence: les images invisibles”, în L. Brogniez, V. Jago-Antoine (dir.), *La Peinture (d)écrite*, Textyles, n° 17-18, 2000, pp. 55-72.

⁵² J.-K. Huysmans, „Le nouvel Album d'Odilon Redon”, în *La Revue indépendante*, februarie 1885, pp. 291-296.

⁵³ D. Gamboni, *La plume et le pinceau. Odilon Redon et la littérature*, Paris, Les Editions de Minuit, 1989, pp. 114-116.

⁵⁴ CT, p. 476.

⁵⁵ *Hommage à Goya. 6 lithographies par Odilon Redon*, Paris, Dumont, 1885.

⁵⁶ CT, p. 363. Trebuie să notăm că Henry De Groux, fiul pictorului Charles De Groux, era membru al *L'Essor* și, începând cu 1887, membru al grupului celor XX unde ia locul lui Charles Goethals. Astfel,

expune la grupul celor XX din 1887 până în 1889 înainte de a-și da demisia în urma unui diferend cu Maus referitor la prezența operelor lui Vincent Van Gogh. Semnalăm, printre altele, că De Groux a locuit vreme îndelungată la Degouve de Nuncques, la Perwez. În 1889, De Groux propune să fie invitat Degouve de Nuncques la cei XX. Henry van de Velde susține propunerea printr-o scrisoare adresată lui Maus. Arhivele sale ne demonstrează existența unei legături de prietenie, grație picturii, între Maeterlinck, De Groux și Degouve de Nuncques.

⁵⁷ D. Laoureux, „Au commencement était la glaise... L'art de Georges Minne dans la démarche poétique de Maurice Maeterlinck de 1886 à 1889”, în *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck*, t. XXXI, 1999, pp. 179-200.

⁵⁸ Agenda anului 1887 conține, de altfel, o aluzie directă la muzeul de anatomie din cadrul bălciului de primăvară de la Gand: „frumoasa oroare a muzeelor de ceară și a colecțiilor de embriologie”. *CT*, p. 355.

⁵⁹ Regăsim o analiză a raporturilor dintre artă și natură în cazul obiectului decorativ în eseu lui M. Draguet, *L'Art nouveau retrouvé à travers les collections Anne-Marie Gillion Crowet*, Milano, Skira, 1999.

⁶⁰ M. Maeterlinck, „Confession de poète”, în *L'Art moderne*, februarie 1890, pp. 60-62.

⁶¹ Într-o scrisoare din 27 octombrie 1882, Huysmans îi expune lui Mallarmé proiectul a ceea ce va deveni *À rebours*. Îi explică poetului că protagonistul citește *Faune* și îi plac Moreau și Redon. Vezi S. Mallarmé, *Correspondance 1871-1885*, recueillie, classée et annotée par Henri Mondor et Lloyd James Austin, vol. 2, Paris, Gallimard, 1965, p. 234.

⁶² În 1887 Gilkin îl întâlnește pe Maeterlinck la Oostacker după ce îi trimisese poemele pentru *Parnasse de la jeune Belgique*. După această vizită, Gilkin îi scrie în 1887 lui Jules Destrée că a văzut „acasă la Maeterlinck tablouri de Redon în rame negre, urâte de altfel – însă puse sub sticlă verzuie, iar altele sub sticlă indigo”. Iwan Gilkin, scrisoare către Jules Destrée, 1887. Bruxelles, Bibliothèque Royale Albert I, Département des manuscrits, II 6948/10. Gilkin își va reaminti acest lucru în momentul în care își pregătește conferința. Vezi I. Gilkin, „Une conférence inédite d'Iwan Gilkin sur Maeterlinck”, în *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck*, t. II, 1956, pp. 13-14.

⁶³ J.-K. Huysmans, *À rebours* [1884], Paris, Flammarion, 1978, p. 109.

⁶⁴ P. Bourget, „La poésie contemporaine”, în *Les Débats*, 19 aprilie 1885, citat de L. Marquèze-Pouey, *Le Mouvement décadent en France*, Paris, PUF, 1986, p. 42.

⁶⁵ James Ensor, scrisoare către Léon Deschamps, Ostende, 21 noiembrie 1898, citat în J. Ensor, *Lettres*, édition établie, présentée et annotée par Xavier Tricot, Bruxelles, Labor (Archives du futur), 1999, p. 223.

⁶⁶ James Ensor, scrisoare către Edmond Picard, Ostende, 1924. Anvers, Musée Plantin-Moretus, Fondul Vandevor, n° 261/8 & 9.

⁶⁷ E. Demolder, *James Ensor*, Bruxelles, Lacomblez, 1892.

⁶⁸ Maeterlinck nu e singurul autor belgian menționat. Lemonnier, Verhaeren, Picard, Demolder, des Ombiaux ... au scris de asemenea câteva rânduri despre maestrul de la Ostende. M. Maeterlinck, „[*Lettre à James Ensor*]”, în *La Plume*, decembrie 1898, p. 755.

⁶⁹ Există în opera lui Ensor aluzii la Bruegel cel Bătrân. E cazul *Ispitirii sfântului Anton* (1887) unde apare motivul omului care mănâncă pește ca o referință la Bruegel cel Bătrân și poate fi interpretat ca o dorință de a fi asimilat unui Bruegel modern. Vezi M. Draguet, *James Ensor ou la fantasmagorie*, Paris, Gallimard (Monographies), 1999, p. 138.

⁷⁰ Prin folosirea măștii, la Ensor și a marionetei, la Maeterlinck. După Diane Lesko, figura marionetei ar fi fost împrumutată din universul pictorului de la Ostende. Lesko vede aici semnul influenței directe a lui Ensor asupra dramaturgului. D. Lesko, „James Ensor and Symbolist literature”, în *Art Journal*, n° 2, vol. 45, summer 1985, p. 102.

PARTEA A DOUA:
ILUSTRATORII UNUI VIS

CAPITOLUL I: SIMBOLISMUL ȘI CULTURA CĂRȚII

Redefinirea cărții

Crearea unei identități literare constituie o aspirație împărtășită de numeroși scriitori de limbă franceză din Belgia sfârșitului de secol. Aceștia au regăsit în pictura din Țările de Jos atât un vector identitar, cât și un instrument de legitimare a scrierilor lor. Strategia se bazează pe renumele pictorilor invocați și, după cum am putut vedea, pe reluarea unui discurs încetățenit în critica de artă încă de la sfârșitul secolului al XVIII-lea. Prerafaelismul apare la momentul oportun pentru a consolida apartenența nordică pe care scriitorii și-o afirmă de bunăvoie. Mișcarea din Anglia le va oferi simboliştilor belgieni posibilitatea de a include fantasma unei literaturi scrise cu penelul, în interiorul unei mișcări estetice contemporane în care autorii pictează și pictorii scriu. Cât despre simbolismul pictural, acesta dă naștere unei arte care tinde să actualizeze modelele arhaice, oferind totodată scriitorilor un corpus de opere pornind de la care să poată pune bazele unei estetici diferite de cea a realismului în vigoare la acel moment. Acest fenomen de afirmare literară prin intermediul imaginii depășește mecanismele muzeului imaginar descrise anterior. În proiectul lor de edificare a unei literaturi originale și moderne, în ciuda ancorării periferice, văzute până atunci ca un handicap, simboliştilor belgieni se străduiesc să înnoiască și fundamentul acestei noi literaturi. Fără schimbarea personalului instituțional nu poate fi vorba nici de relansarea activității literare. Nici reînnoirea scriiturii nu se poate face fără a pune sub semnul întrebării caracteristicile locului în care noua literatură e menită să ia formă.

Asemenea confrăților săi, Maeterlinck urmărește îndeaproape procesul fizic de elaborare a operelor. Corespondența cu editorii și tipografii confirmă acest fapt. Arhivele sale sunt pline de note despre legătura dintre text și imagine. În aceste documente regăsim elemente extrem de diverse precum jocul cu culorile literelor tipărite, ilustrația care mai mult sugerează decât descrie, fuziunea imaginii cu cuvântul, rafinamentul materialelor, plasticitatea imaginii teatrale... Să precizăm de la început că Maeterlinck nu a fost un bibliofil în sensul strict al termenului. Biblioteca personală cuprinde numeroase ediții ilustrate, deși autorul n-a colecționat cărți rare și valoroase. Numeroase aluzii la martorii din vechime ai

istoriei cărții împodobesc scrierile sale din carnete, fie că e vorba de manuscrisele înluminate din Biblioteca Ducilor de Burgundia, de stampele lui Hokusai păstrate la Biblioteca din Leyda sau de pictorii-ilustratori precum Rops, Minne, Crane, Burne-Jones. Preocupările editoriale ale lui Maeterlinck sunt cele ale unui poet simbolist care vrea să insereze textele într-un obiect conceput ca o „cutie spirituală” al cărei rafinament contrastează cu cărțile editate de către campionii producției în masă precum Arthème Fayard, Georges Charpentier – editorul lui Zola – sau Eugène Fasquelle, viitorul editor al cărții *La Vie des abeilles*. Romanului naturalist, cu un aspect material neglijent, difuzat în masă, i se opune volumul de poezii, rar și prețios, destinat unui public de estete. În Belgia, Edmond Deman, Veuve Monnom, Buschmann și Paul Lacomblez formează o rețea editorială de excepție. Aceștia oferă o alternativă la pericolul pe care îl resimt poeții în fața declinului edițiilor franceze. Maeterlinck îi scrie lui Lacomblez, la care se gândise pentru volumul *La Princesse Maleine* : „ediția populară [a dramei] va fi acceptată cu greu [...]. N-aș putea risca să nu fiu îmbrăcat cum trebuie” și continuă precizând că „ediția actuală e acceptabilă, fiind vorba de un volum gros în formatul Charpentier, dar mi se pare că, aplicând modelul la placheta mea, iese o oroare ilizibilă”¹.

Examinarea arhivelor unor poeți precum Elskamp, Van Lerberghe, Verhaeren sau Maeterlinck scoate la iveală faptul că versurile sau proza nu sunt singurele elemente care îi leagă de creația literară. Materialitatea cărții, inclusiv aparența sa vizuală, îi preocupă. Această observație implică și o constatare metodologică. În *Mise en question et exaltation du livre*, istoricul de artă Frédéric Appy demonstrează că analiza laturii vizuale din care se întrupează literatura constituie o alegere metodologică ce s-ar putea dovedi fructuoasă pentru studiul unui câmp literar². Aplicată sfârșitului de secol, această perspectivă e extrem de fecundă. Fernand Baudin și Jane Block au observat, pe bună dreptate, că producția belgiană de cărți ilustrate a coincis cronologic cu afirmarea scriitorilor preocupați de cheștiunea identității literare³.

Într-un context estetic în care scriitorii se prezintă drept pictori, volumul ilustrat oferă un spațiu propice întâlnirii artelor. Cartea ilustrată îi acordă literatului ocazia unică de a se afirma ca scriitor și de a-și exprima totodată dimensiunea picturală pe care o revendică drept parte constitutivă a activităților sale. Ilustrația cărții reunește imaginea și scriitura în interiorul unui singur obiect. Cazul lui Max Elskamp e grăitor pentru acest proces tipic pentru sfârșitul secolului. Acesta migrează dinspre literatură spre imagine și de la imagine la carte, sub influența conjugată a ideilor lui Mallarmé și a japonismului care își face simțită prezența pe piața editorială prin intermediul stampelor, dar și al tehnicilor de legătorie⁴. La modelul mallarmean și la albumul japonez se adaugă librăria

englezească și dubla tradiție flamandă a cărții populare ilustrate – Anvers a fost un important centru de producție – și a manuscrisului înluminat al măestrilor flamanzi. Maeterlinck rămâne, înainte de toate, un scriitor. Deși se lansează în căutări tipografice, nu va înlocui niciodată pana cu un penel. Legătura sa cu ilustrația trece întotdeauna prin dialogul cu un terț.

La sfârșitul secolului al XIX-lea, atributele descriptive conferite în mod tradițional ilustrației cedează locul punerii în pagină, proces bazat pe disjuncția dintre partea literară și cea vizuală a cărții ilustrate. Cauzele acestei evoluții sunt: implicarea pictorilor în procesul de editare și apariția procedeeleor fotomecanice de reproducere, procedee care nu mai necesită colaborarea dintre artist și un gravor a cărui sensibilitate ar fi modificat, fără îndoială, opera originală. După modelul colaborării Mallarmé – Manet pentru câteva publicații capitale în istoria cărții, apar mai multe „duete” preocupate de dialogul artelor. Acestea sunt compuse dintr-un autor, cel mai adesea un poet, și un artist ilustrator, pictor sau sculptor la origine. În sfârșit, trebuie să observăm că apariția literaturii ilustrate nu poate fi separată de personalitățile care fac acest lucru posibil. După o perioadă editorială marcată de contrafacerea operelor franceze, cu o piață editorială rezervată operelor erotice, pamfletelor politice sau lucrărilor de drept sau de știință, o serie de noi editori își fac apariția în Belgia anilor 1880. Datorită lor se poate dezvolta ilustrația pentru operele literare, dar și grație unor noi mijloace materiale și instituționale.

Despre pagină ca imagine

Nașterea unei literaturi conștiente de dimensiunea vizuală pe care o implică scriitura e strâns legată de o serie de fenomene precise, între care trebuie să menționăm apariția poemului în proză la sfârșitul secolului al XIX-lea și cea a versului liber, în preajma anului 1880. Aceste noi forme de expresie devin date semnificative în procesul de gestație a poeziei vizuale. Aranjarea tipografică a literelor în proză și în versul liber modifică radical schema punerii în pagină. De acum înainte, ordinea poemului nu mai ține de înlănțuirea strofelor. Guillaume Apollinaire se arată conștient de această evoluție când definește caligramele ca punerea în scenă a unei poezii în vers liber. Eliberată de rigiditatea unei structuri fixate de către rimă, fraza își însușește pagina, conform unui principiu de compoziție bazat pe un element nou: schimbarea de statut a blancului⁵. Acesta nu doar separă cuvintele, ci se afirmă ca element motor în reconfigurarea spațială a scriiturii. Cuvintele apar ca niște constelații întunecate pe cerul alb al paginii. „Vei observa”, afirmă Mallarmé, „nu scriem cu lumină, pe o întindere întunecată, alfabetul astrelor, singur, se arată astfel, schițat sau întrerupt; omul continuă negru

pe alb”⁶. Altfel spus, culoarea albă, opacă și plastică totodată, care nu trebuie confundată cu transparența, devine un parametru structural preluat de acum înainte de scriitură. Renumitul volum *Coup de dés* al lui Mallarmé constituie, fără îndoială, imaginea cea mai complexă a sfârșitului de secol: alunecarea orizontală, elanul vertical, retragerile, prelungirile și deplasările constituie tot atâtea procedee vizuale utilizate pentru a produce efectul de accelerare, întrerupere și încetinire a lecturii. Dorința de a inova aflată la originea versului liber nu se regăsește și la nivelul limbii. Aceasta ține de spațiul sau mai degrabă de spațialitatea scriiturii. Nu e vorba doar de înnoirea formulelor scripturale. Poeții își propun să valorifice spațiul pe care acestea l-au ocupat până acum. Ei au înțeles că au dreptul să considere pagina nu numai ca un instrument necesar pentru transmiterea unui conținut, ci și ca un loc în care scriitura își recâștigă plasticitatea originală.

Regăsim la Maeterlinck o primă punere în scenă a scriiturii într-o încercare de poem vizual care figurează în agenda din 1887. Tânărul scriitor transcrie un poem al cărui prim vers e preluat de la Mallarmé, „À la fenêtre recélant”⁷ și mai adaugă un joc de linii la munca sa de copist, însoțite de un comentariu : „Sistem de Versuri echilibrate grafic, reprezentate prin linii”⁸. Lipsa structurii din compoziție va da naștere unui dezechilibru. Forma liniilor are un sens legat de conținutul poemului. Grafismul corespunde evoluției din poezie. O linie zimțată își desface poticniile grafice sub versul „ceux dont l’harmonie est nulle”, în timp ce o linie dreaptă susține, precum un soclu, versul: „ceux dont l’équilibre est parfait”. Versurile „dont les angles sont/ trop obtus ou aigus” precedă o serie de linii frânte. Pentru Maeterlinck pagina e mai degrabă o suprafață sensibilă decât un spațiu neutru. A gândi pagina înseamnă a lua în considerare spațiile albe care fac posibilă inserția literelor și a liniilor negre. Golul primește valoare plastică, iar acesteia îi corespunde, în planul scriiturii, tăcerea ca limbaj în dialogul teatral. Pagina nu mai e o suprafață mută care trebuie umplută cu text, ci un suport al cărui spațiu e ocupat de limbaj. Acestui fapt îi corespunde pe plan dramaturgic un teatru gândit în termeni de imagine scenică.

A construi vizual un text nu înseamnă a mări dimensiunile unui cuvânt încremenit pe o suprafață albă. Operațiunea se realizează și grație artei tipografice. Aceasta transformă desenul literelor într-o zonă de fuziune dintre text și imagine. Caligrafia orientală și edițiile englezești sunt elementele motrice ale dezvoltării tipografiei în domeniul cărții, dar și al afișului și al editării revistelor literare, printre care *Le Réveil* (1892-1896) și *Van Nu en Straks* (1893-1901) sunt cele mai concludente exemple. Numeroși pictori vor începe să deseneze noi corpuri de literă în acest context al înfloririi artelor decorative. Inițiativa le aparține și de această dată poetilor. În *Enluminures* (1898), Max Elskamp multiplică literele ornate

pentru a scoate astfel în evidență intenția descriptivă a textului. Mallarmé, în *Coup de dés*, schimbă corpul literelor, alternează majuscule și minuscule, scriitura cursivă și italicele, pentru a crea efecte de polifonie. Când Verhaeren are ideea unui „desen literar” inspirat de arabescurile caligrafiei arabe, pentru „a face perceptibile culoarea și rândurile poemului”⁹, orientează poezia în direcția unei științe a scriiturii care prevestește demersul lui Christian Dotremont¹⁰.

Coperta și estetica ei

Punerea în scenă a scriiturii și plasticitatea tipografiei găsesc un loc de exprimare privilegiat în copertă. Aceasta apare ca un teritoriu ce trebuie cucerit. Ea înlocuiește coperta legată și înfrumusețează, prin strălucirea suprafeței sale lucioase, cartea. Înveliș de protecție și preambul vizual, coperta ornamentată pregătește cititorul pentru intrarea în universul textului. Totuși, trebuie găsită armonia între desen și titlul volumului, pentru a nu influența cititorul. Stilizarea ornamentelor împrumutate din regnul animal și vegetal se impune ca o cale de urmat până la abstractizarea decorativă, în timp ce felul în care e tratată linia ia o turnură Art Nouveau clară. Coperta desenată de Georges Lemmen pentru *Limbes des lumières* a lui Gustave Kahn în 1897, de exemplu, se înscrie în această evoluție. Motive abstracte de inspirație florală sunt redată într-un ton gălbui care trimite la titlul volumului. Literele sunt înconjurată de o împletitură de arabescuri ale căror undiri se opun liniei concise pe care se fundamentează ideea lui Minne despre ilustrație. Editorul cărții lui Kahn, pe numele său Edmond Deman, apare ca un pionier în reînnoirea meseriilor afiliate universului cărții în contextul simbolismului belgian¹¹. Félicien Rops, George Minne, Auguste Donnay și Léon Spilliaert vor fi colaboratorii la care apelează cel mai des. Deman va beneficia în mare măsură și de participarea lui Théo Van Rysselberghe căruia îi încredințează realizarea copertilor pentru volumele lui Verhaeren: *Les Campagnes hallucinées* în 1893, *Les Villes tentaculaires* în 1895, *Les Heures claires* în 1896 și *Les Aubes* în 1898¹². Pictorul va căuta în scriitura lui Verhaeren un motiv care sintetizează volumul, fără a-i determina însă sensul cu precizie. Zborul unei păsări de noapte, tentaculele stilizate ale unei caracatițe, albeața aripilor unor fluturi care ies în evidență pe cerul paginii, limbile de foc ce îmbrățișează literele din titlul *Aubes* pe fundalul unui răsărit de soare, toate acestea deschid în imaginarul cititorului-spectator un orizont care înlocuiește transpunerea liberă cu ilustrația literală.

Maeterlinck se arată conștient de efectele de sens pe care le produce o copertă ornată. *Serres chaudes* și *La Princesse Maleine* demonstrează acest lucru. Alcătuite din majuscule roșii imprimate în caractere moderne, titlurile volumelor se

conturează cu claritate pe întinderea albicioasă a pergamentului ales pentru copertele ornate cu o vinieta în colțul din dreapta jos de către George Minne. Maeterlinck valorifică aici impactul roșului aplicat pe un suport alb. Acest dispozitiv funcționează ca un semnal ce anunță intrarea în spațiul literar. E foarte probabil ca volumul *După-amiaza unui faun* (1876) al lui Mallarmé, editat de Alphonse Derenne cu ilustrații de Manet, să îi fi servit drept model. Maeterlinck deține un exemplar achiziționat în 1886. Nu putem exclude nici dorința de a plasa colaborarea cu Minne în descendența cuplului Mallarmé – Manet.

Vinieta din *Serres chaudes* face aluzie la condițiile materiale de fabricare a volumului, în timp ce vinieta din *La Princesse Maleine* reprezintă o figură feminină care face trimitere la eroină. Printre scriitorii de sfârșit de secol, Maeterlinck este, din câte știm, singurul poet care utilizează acest dispozitiv unic. Plasate în colțul din dreapta jos, desenele sunt legate de titlu prin spațiul gol din centrul compoziției. Scriitura și imaginea se articulează în jurul unui vid central amintind de golul interior al personajelor tulburate din primele sale piese de teatru. Titlul și desenul constituie puncte de ancorare vizuală. De la marginea de sus înspre cea de jos, ele deschid pergamentul copertei în jurul unui „creux néant”, cum ar fi spus Mallarmé. Culoarea albă ia locul informațiilor obișnuite. Ea are o valoare plastică paradoxală: orbește și subliniază, prin caracterul său imaculat, forța vizuală a titlului roșu și a vinietei negre. Imaginea care deschide fiecare dintre aceste trei volume nu este, așadar, vinieta lui Minne, ci ansamblul format din titlu, desen și blankul care articulează aceste elemente pe suprafața copertei.

Această punere în scenă constituie ceea ce Emmanuel Souchier a numit „ritualul vizual de intrare în text”¹³. Ritualul are o semnificație specială în cazul volumului *La Princesse Maleine*. Vinieta se prezintă sub forma unei ferestre arcuite în care se află bustul prințesei. Șuvițele de păr ridicate orizontal frâng axa verticală a dispunerii pletelor, evocând o coroană de spini care îi conferă conotații hristice personajului, amintind de celebrul desen în cărbune al lui Redon. Mai degrabă sugerată prin desenul părului decât numită ca atare prin evidența alegorică a unei însușiri, această coroană de spini prevestește calvarul încheiat cu uciderea prințesei. Crima e deznodământul unui proces invizibil care o ghidează ineluctabil pe Maleine. E de remarcat și faptul că „al treilea personaj”, actor impalpabil, niciodată numit, tăcut și omniprezent, e transpus vizual prin intermediul spațiului alb care ocupă coperta. De asemenea, e de remarcat și faptul că Minne înscrie figura prințesei într-o iconografie a tăcerii – aceasta își acoperă buzele cu mâna – practică și de Redon sau Khnopff. Golul central e legat astfel și de această iconografie a tăcerii pentru a semnala faptul că și lucrurile care nu sunt spuse vor avea o semnificație.

Maeterlinck e membru în comitetul de redactare a publicației de la Gand, *Le Réveil*. Participarea la viața revistei prelungește experiența editorială însușită cu ocazia înființării *La Pléiade* din 1886. După cum a arătat Claire Lesage, implicarea scriitorilor din secolul al XIX-lea în conceperea materială a volumelor editate de către o revistă la care scriu, e un fapt des întâlnit¹⁴. Astfel, editarea volumului *Trois Petits Drames pour marionnettes* e reprezentativă pentru acest fenomen la care vom reveni în cele ce urmează. În rest, consultarea arhivelor a scos la iveală existența unui proiect de copertă care îi aparține autorului. Regăsim aici alternanța majusculelor negre și roșii, obsesia tipografică a lui Maeterlinck. Vinietele figurative care împodobesc *Serres chaudes* și *La Princesse Maleine* fac loc, odată cu coperta pentru *Les Aveugles** (1891), unui cadru simplu în care e menționat editorul. Această formulă va fi reluată și pentru realizarea copertei finale. În articolul critic din *Le Réveil*, Albert Arnay menționează tocmai „aspectul arhaic neobișnuit” al copertei¹⁵. Pe de o parte, din perspectivă strict tipografică, desenul literelor și spațiul neregulat dintre ele dau copertei un aspect de xilografie medievală. De asemenea, Maeterlinck nu pare să țină seama de delimitarea pe care o impune cotorul cărții în logica succesiunii titlurilor. Ar fi tentant să interpretăm acest scurt-circuit voit dintre formatul suportului și suita de informații legate de conținutul cărții ca o expresie a primitivismului, aflat în contrast cu imprimăria care, în secolul al XIX-lea, face din grația caracterelor, din armonia punerii în pagină și din echilibrul marginilor, reguli tipografice elementare¹⁶. Coperta cu un aspect voit arhaic protejează cartea și pregătește cititorul pentru lectură: ea anunță atât „neregularitățile” limbajului, cât și libertatea plastică pe care o câștigă imaginile în fața reprezentării realului.

* Maurice Maeterlinck, *Ciclul morții: Interior, Oaspetele nepoftit, Orbii, Trei drame*, traducere de Al. T. Stamatiad, București, Cultura Națională, 1923 (n. tr.).

NOTE

¹ Maurice Maeterlinck, scrisoare către Paul Lacomblez, Gand, 9 aprilie 1890, Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, ML 5174/2. Despre editurile din Franța, în secolul al XIX-lea și, mai ales, despre editorul Georges Charpentier, vezi E. Parinet, *Une histoire littéraire de l'édition à l'époque contemporaine (XIX^e–XX^e siècle)*, Paris, Seuil (Points histoire), 2004.

² F. Appy, *Nixe. Mise en question et exaltation du livre. Précédé d'un entretien avec Michel Butor*, Paris, La Différence, 1985, pp. 33-48.

³ F. Baudin, „Le dessein du caractère”, in *L'Art Nouveau, Belgique*, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 19 decembrie 1980-15 februarie 1981, pp. 198-204; J. Block, „Book Design among the Vingtistes: The Work of Lemmen, Van de Velde and Van Rysselberghe at the Fin-de-siècle”, in S. H. Goddard (ed.), *Les XX and the Belgian Avant-Garde. Prints, Drawings and Books ca 1890*, University of Kansas, Spencer Museum of Arts, 1992, p. 98.

⁴ În legătură cu Max Elskamp, ne permitem să trimitem la articolul nostru „Dans le grenier de la poésie : Max Elskamp et l'image. L'écrivain-plasticien belge, une figure (a)typique ?”, in J.-P. Bertrand (dir.) *Max Elskamp – Charles Van Lerberghe*, Textyles, n° 22, Bruxelles, Le Cri, 2002, pp. 49-60. Vezi de asemenea și eseul lui Y. Takagi, *Japonisme in fin de siècle Art in Belgium*, Anvers, Pandora (Cahier), 2001, și, de același autor: „Le japonisme et les livres ornementés à la fin du dix-neuvième siècle en Belgique. Découverte de l'art du livre japonais et Max Elskamp”, in *Le Livre & l'estampe*, n° 150, 1998, pp. 9-66.

⁵ A.-M. Christin, *Poétique du blanc. Vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*, Leuven, Peeters, 2000.

⁶ S. Mallarmé, „Quant au livre”, in *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, Paris, Gallimard (Poésie), 1976, p. 254.

⁷ Versul face parte din poemul *Sainte*.

⁸ M. Maeterlinck, *Carnets de travail*, édition établie et annotée par Fabrice van de Kerchove, Bruxelles, Labor (Archives du futur), 2002, p. 340.

⁹ Proiectul de „desen literar” este amintit de Charles Van Lerberghe în faimosul său *Journal*, Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, ML 6949/1, 1861-1889, f. 15.

¹⁰ Despre evoluția relației dintre arte și literatură în Belgia, vezi D. Laoureux, „Langage et représentation dans l'art moderne et contemporain en Belgique”, in *Le Livre & l'estampe*, n° 166, 2006, pp. 9-90.

¹¹ A. și L. Fontainas, *Edmond Deman éditeur (1857-1918). Art et édition au tournant du siècle*, Bruxelles, Labor (Archives du Futur), 1997.

¹² Id., *Théo van Rysselberghe. L'ornement du livre. Catalogue raisonné*, Anvers, Pandora (Cahier), 1997.

¹³ E. Souchier, „Histoires de pages et pages d'histoire”, in A. Zali (dir.), *L'Aventure des écritures. La Page*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1999, p. 30.

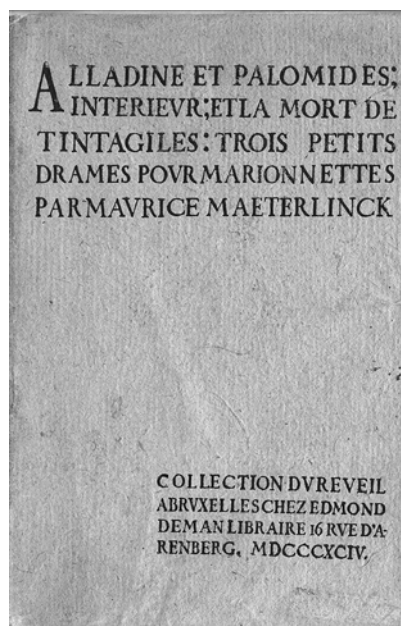
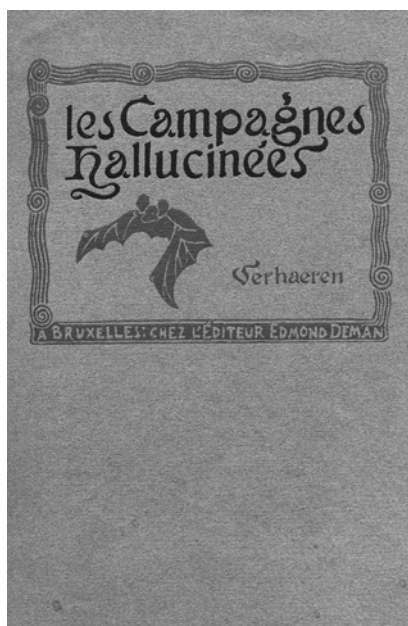
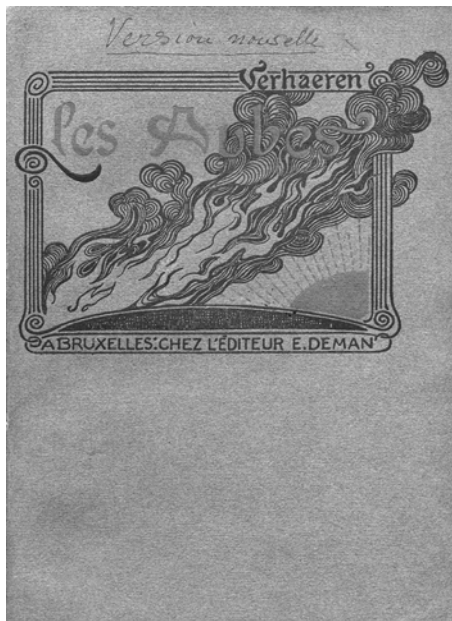
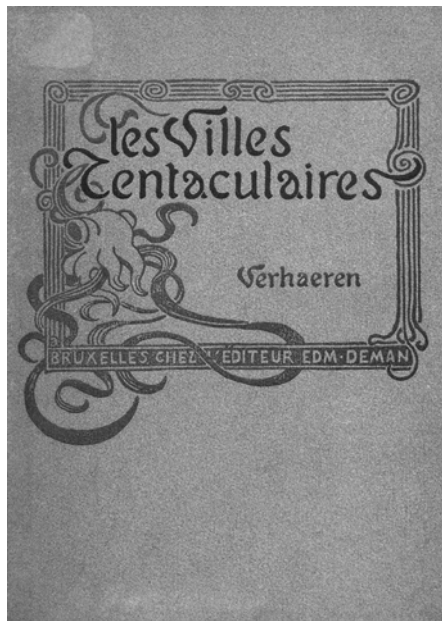
¹⁴ C. Lesage, „Les petites revues littéraires”, in H.-J. Martin, R. Chartier, J.-P. Vivet, *Histoire de l'édition française. Le livre concurrencé 1900-1950*, t. IV, Paris, Promodis, 1986, p. 165.

¹⁵ A. Arnay, „Chronique littéraire”, in *Le Réveil*, mai 1894, p. 253.

¹⁶ D. Renoult, „La mise en page”, in H.-J. Martin, R. Chartier, J.-P. Vivet, *op. cit.*, p. 377.



George Minne, desen pentru coperta volumului Maurice Maeterlinck, *La Princesse Maleine*, Gand, Van Melle, 1889.

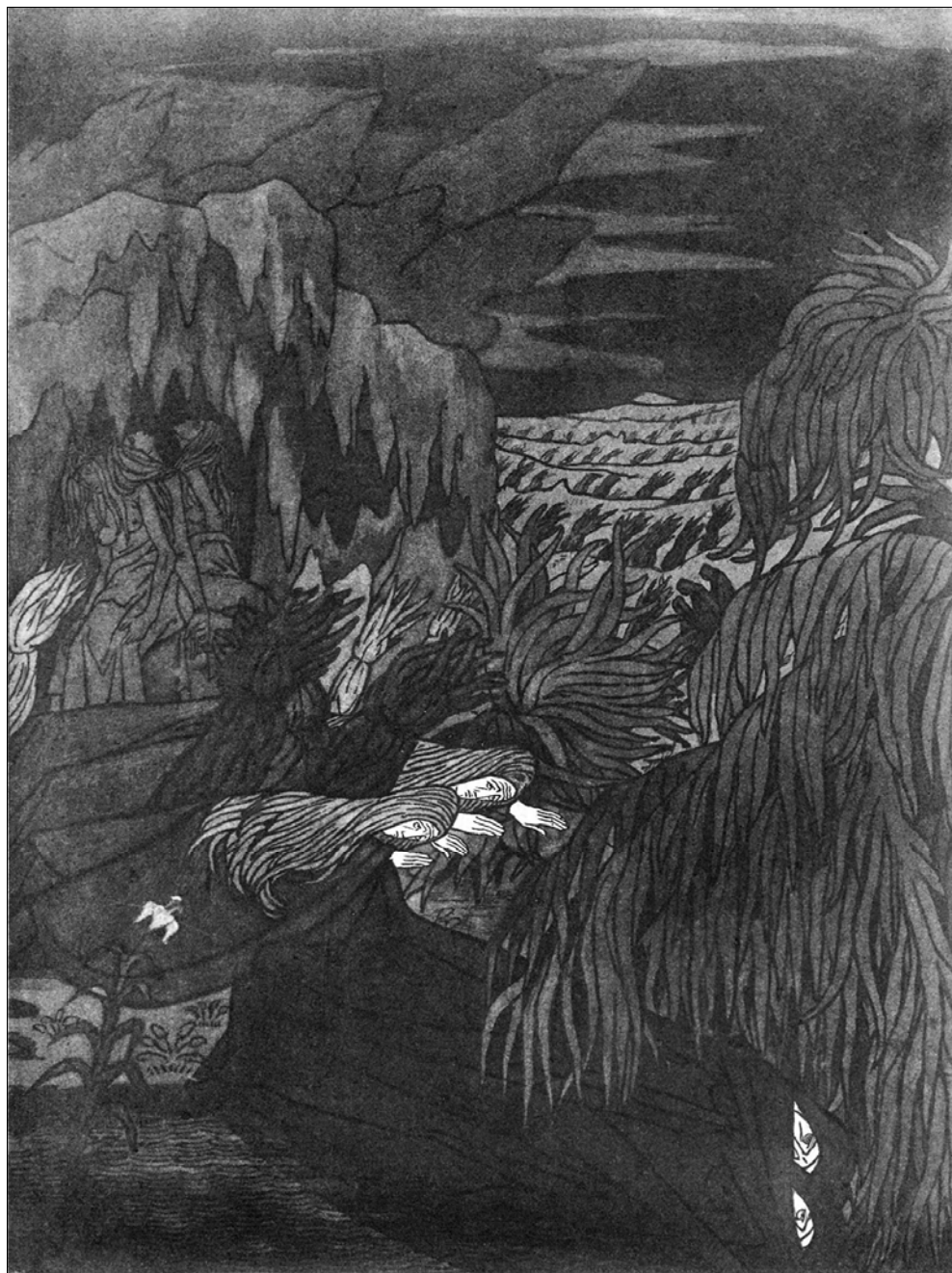


Théo Van Rysselberghe, coperte pentru Emile Verhaeren.

Les Villes tentaculaires, 1896; *Les Aubes*, 1898

Les Campagnes hallucinées, 1893.

Maurice Maeterlinck, coperta volumului *Alladine et Palomides*, Bruxelles, Edmond Deman, 1894.



George Minne, frontispiciu realizat pentru volumul Maurice Maeterlinck, *Serres chaudes*, heliogravură, Paris, Vanier, 1889.



George Minne, frontispiciu realizat pentru Maurice Maeterlinck, *Princesse Maleine*, heliogravură, apărut în *La Jeune Belgique*, 15 ianuarie 1890.

CAPITOLUL II: GEORGE MINNE, ALIAT SUBSTANȚIAL

Pe cheltuiala autorului

Ilustrațiile de poezie reprezintă pentru George Minne un spațiu de dialog cu cei care fac parte din anturajul său literar apropiat. Maeterlinck, Le Roy și Verhaeren au salutat printre primii originalitatea tânărului artist ale cărui sculpturi au fost sever denigrate de către criticii conservatori din epocă. Importanța pe care istoriografia o acordă pe bună dreptate ilustrațiilor în cadrul operei lui Minne nu poate umbri faptul că artistul însuși plasează pictura pe primul loc¹. Această precizare nu e deloc inutilă. Proiectele care îl leagă pe sculptor de poeți se bazează, înainte de toate, pe prietenie și nu pe voința de a se implica în mod profesional în domeniul cărții.

Iconografia volumului *Serres chaudes* cuprinde vinieta de pe copertă, un frontispiciu, cinci *cul-de-lampe* și o vinieta finală. Ilustrațiile pentru *La Princesse Maleine* sunt și mai puține, limitându-se la o vinieta plasată pe coperta ediției din 1889. Ar fi trebuit să mai apară încă un frontispiciu în volum. Din arhive aflăm că din cauza fondurilor limitate de care dispunea, Maeterlinck a fost nevoit să renunțe la acesta. Frontispiciul va fi în cele din urmă publicat în numărul din 15 ianuarie 1890 al revistei *La Jeune Belgique*, însoțind a șasea scenă din cel de-al doilea act al dramei².

Maeterlinck publică *Serres chaudes* la Paris, la editura lui Léon Vanier, interesat de simbolismul francezi și la care Maeterlinck se gândise încă din 1887. Să nu ne lăsăm înșelați, însă. În ciuda aparențelor, *Serres chaudes* e editat pe cheltuiala autorului. La cererea lui Maeterlinck, Vanier își împrumută numele... în schimbul a „40% din prețul total”³! Acest fapt s-ar putea explica prin reticența editorului față de tânărul poet. Maeterlinck acceptă condițiile deoarece consideră că va acorda o mai mare valoare volumului dacă îl plasează sub egida unui editor activ în centrul spațiului francofon. Astfel, chestiunea editorială ține de relațiile dintre centru și margine. După cum îi scrie și editorului Paul Lacomblez, principiul constă în a face în așa fel încât „volumul să pară publicat la Paris [...], e îngrozitor din toate punctele de vedere să fie editat în provincie sau în străinătate”⁴.

Serres chaudes și *La Princesse Maleine* nu vor fi imprimate la Veuve Monnom după cum își dorea Maeterlinck inițial, ci la Louis Van Melle, un tipograf din Gand

specializat în cărți de vizită și circulare... La Van Melle a fost imprimat și volumul de poezii al lui Le Roy, *La Chanson d'un soir*, în 1887, tot pe cheltuiala scriitorului, într-un tiraj de aproximativ douăzeci de exemplare⁵. În realitate, Van Melle nu face decât să-și pună mașinările tipografice la dispoziția poetului, care, însoțit de Le Roy și Minne, se vor ocupa de fabricarea efectivă a volumului⁶. Vinieta de pe copertă trimite de altfel la fabricarea artizanală. Condițiile de muncă sunt, desigur, neadaptate. Pentru a nu încurca activitățile obișnuite ale imprimeriei, cei trei bărbați lucrează după programul normal. „Van Melle avea puține litere”, mărturisește Maeterlinck într-o scrisoare tardivă, „astfel încât, după tirajul fiecărei pagini, trebuia să le aranjăm ca să alcătuim pagina următoare”⁷. În fond, tirajul primelor două volume ale lui Maeterlinck e cel puțin confidențial: apar o sută cincizeci și cinci de exemplare numerotate din *Serres chaudes* și abia treizeci din *La Princesse Maleine*⁸. Diminuarea numărului de exemplare nu a fost gândită ca o capcană destinată să atragă amatorii de cărți rare, fiind cauzată mai degrabă de numărul mic de cititori, confrăți ai săi, cărora tânărul poet le dedică aceste prime încercări literare.

Dantelării întunecate

Într-o scrisoare către Charles Van Lerberghe din 27 decembrie 1889, Maeterlinck declară că „așteaptă vești despre frontispiciu”. Și precizează: „încă nu l-am văzut deoarece n-am vrut să îmi interpun umbra între artist și ideea lui...”⁹. Trebuie să menționăm că artistul are toată libertatea de a interpreta textul în termenii unei creații extrem de personale. Frontispiciul e integrat în volum printr-o dublă transpunere. Transpunere a vocabularului plastic explorat în sculptură, pe de o parte: figurile din frontispiciu fac ecou în mod vădit la seria figurilor materne; transpunere a senzației produse de lectura volumului, pe de altă parte: Minne elimină din lucrările sale orice valență literală, ca și cum ar trebui să rupă legătura directă dintre frontispiciu și opera literară pentru a atinge acea unitate a expresiei pe care o subliniază Van Lerberghe atunci când afirmă că „întreaga carte se regăsește în această pagină de spaimă încremenită”¹⁰.

Spre deosebire de vinieta din același volum, frontispiciul nu se bazează nici pe contrastul dintre alb și negru, nici pe culoarea deschisă a liniilor conturate pe o hârtie de o culoare tot deschisă. Imaginea e concepută ca o monocromă de atmosferă care trimite la nocturna din ce în ce mai prezentă în simbolismul belgian, grație operelor în negru ale lui Redon și noptilor lui Whistler, prezente la saloanele celor XX. Contrar peisagiștilor care, prin intermediul unor gesturi de o libertate exagerată, deschid limitele formelor înspre o deversare a materiei ale cărei nuanțe transformă pânza

într-o suprafață irizată, aici, în schimb, linia fixează forma: frunzișul, stâncile, mlaștinile, plantele, figurile își înfrânează expansiunea plastică printr-un contur negru. Acesta din urmă definește suprafețe care pierd astfel din intensitate, asemenea unei lucrări de marchetărie, într-un joc de tonuri de gri. Nuanțele variază fără legătură cu subiectul imaginii, de la o formă la alta. Între stânci și sălcii, deschiderea peisajului nu se traduce printr-o modulare a tonurilor. Minne nu tratează diferit planul apropiat și cel îndepărtat. Lipsit de adâncime, peisajul se dezvăluie sub lumina palidă a lunii, cea care îl va marca pe Léon Spilliaert. Eclerajul se însoțește aici cu spectrul luminos al lui Maeterlinck. *Serres chaudes* redă un tablou nocturn al cărui peisaj, întrezărit dincolo de sticlă, e alcătuit din câmpii goale și pustii, în care spațiul se întinde precum în „trilogia neagră” a lui Verhaeren, fără vreun reper sau vreo direcție. Omniprezentă în poezie, lumina lunii se răspândește de asemenea și în pictura peisajelor, prin intermediul scenelor nocturne ale lui Degouve de Nuncques, mai întâi, sau ale lui Spilliaert¹¹, mai apoi. Minne se folosește de efectele luminii lunare pentru a estompa lizibilitatea prea evidentă a formelor și pentru a pune sub semnul întrebării ceea ce apare ca evident în lumina directă a soarelui. Nocturnă și tăcută, pustie și nesfârșită, natura e un loc incert. Peisajul devine la rândul lui o stare sufletească și face din imagine expresia unei îndoieli. A desena noaptea nu înseamnă doar a reda spectacolul insolit al unei naturi ivite din întunericul nopții. E vorba de un mod de reprezentare prin care certitudinea se dezintegrează pentru a face loc incertitudinii. Nici figurile nu rămân neatinse. Noaptea, care transformă natura în peisaj enigmatic, se diluează în interiorul conștiinței și pune omul față în față cu propriile sale limite. Afectate de precaritatea propriei lor condiții, ființele din *Serres chaudes* se înstrăinează de ele însele și ajung să se dedubleze, fără a căpăta, astfel, profunzime psihologică. Imobilizat în umezeala sufocantă a unui loc închis, spiritul se anesteziază și își pierde capacitatea de a acționa. Unui peisaj nocturn incert, tulburător, întrezărit ca printr-o pâclă prin geamurile serei, îi corespund angoasele unei umanități înghițite de întuneric. Ființa nu se înscrie în peisaj decât sub forma unui semn limitat. Corpul nu e locuit. Stins, culcat la pământ, golit de forțele sale interioare, el e când prizonier al ramurilor unei sălcii plângătoare, când încătușat în propriile sale veșminte. Încremenirea figurilor trimite la noțiunea de statism, una din axele universului maeterlinckian. Multiplicarea aceleiași figuri exprimă vizual criza subiectului, criză pe care Maeterlinck o traduce în versurile sale libere prin procedee retorice precum folosirea pronumelui impersonal sau exprimarea unei subiectivități prin transpunerea eului în conștiința celui alt¹².

Aproape monocrom, frontispiciul e o întindere întunecată care, în contrast cu spațiile albe de pe copertă, produce un șoc vizual. Acest „oximoron plastic” pus în poziția de portal dramatizează intrarea în volum. Specialiștii în istoria cărții

interpretează succesiunea elementelor vizuale – copertă, frontispiciu, pagină de titlu – atunci când e vorba de o carte de cult, ca un dispozitiv al cărui rol e de a pregăti cititorul pentru intrarea într-un loc sacru. Gestul efectuat pentru întoarcerea paginii cu frontispiciul ține de metafora arhitecturală și echivalează cu deschiderea unei uși prin care se intră în edificiul scriiturii.

Elementele plasate de Minne în frontispiciul la *Serres chaudes* sunt lucrate fără model. Acestui efect de suprafață în tratarea plastică a figurilor i se adaugă absența adâncimii în redarea peisajului. Prin acestea, Minne ocolește principiul construcției iluzioniste și raționaliste a spațiului, moștenire a Renașterii, consacrată de către preceptele academice. Ecranele pe care le utilizează Maeterlinck – seră, geam, oglindă, acvariu, cutie optică etc. – țin de aceeași voință de a se emancipa de cadrul mimetic al reprezentării. Desigur, imaginea rămâne figurativă și nu se deschide precum o fereastră înspre realitate. Imaginea apare mai degrabă ca o pânză pe care sunt proiectate figuri izvorâte din „însălmântătoarea *mare tenebrarum*” care se agită în interiorul ființei¹³.

Pentru a realiza frontispiciul pentru *La Princesse Maleine*, Minne reia principiile formale exploatate în *Serres chaudes*. Carnația chipurilor și a mâinilor e redată prin jocul laviurilor. Aceasta se confundă cu suprafața hârtiei din spațiile neacoperite de tușuri. Pe plan cromatic, tonurile apropiate creează o atmosferă monocromă – cea lunară din dramă. Folosirea negrului și a albului constituie în sine o punere la distanță a realului, la care se mai adaugă și renunțarea la perspectivă și refuzul modelului. Dacă în realism, reprezentarea naturii, ieșite de sub primatul subiectului, celebrează materia, peisajul simbolist apare ca o „broderie psihică” întunecată¹⁴. Jocul pur linear prin care Minne reprezintă mișcarea apei și a cerului certifică acest fapt și aduce un element de noutate față de frontispiciul din *Serres chaudes*. Din prim-plan înspre mijlocul imaginii, succesiunea liniilor curbe din ce în ce mai apropiate dinamizează planul apei și produce un efect de vârtej, anticipând prăpastia în care Maleine își va găsi sfârșitul. Personajul Hjalmar atârână de ramurile unei salcii plângătoare în poziția unui crucificat, anticipând martirajul său. Faptul acesta trimite la coroana de spini evocată de către părul prințesei Maleine în desenul de pe copertă. Agățată de corpul iubitului său, Maleine e un simplu cap al cărui păr urmează linia unui corp absent pentru a se desface într-o suită de semiluni ce însoțesc unduirile vârtejului. Să fie oare pură întâmplare? Cu siguranță nu. Nu e deloc deplasat să vedem în întâlnirea dintre șuvițele Maleinei și cercurile concentrice ale unei ape periculoase expresia unui proces mortifer care va sfârși prin a o înghiți pe Maleine la sfârșitul dramei. În partea superioară a frontispiciului, mișcarea cerului e sugerată printr-un joc de linii paralele. În planul compoziției, cerul rupe imaginea în două registre de dimensiuni

egale. Întindere întunecoasă, fără lună sau stele, cerul pliază imaginea asupra ei înseși, asemenea unui capac ce închide lumea asupra propriei lipse de sens. În ciuda întrebărilor pe care le ridică pânza *Une crise* sau *La crise* a lui Fernand Khnopff din 1881, natura nu îi oferă omului răspunsurile la întrebările pe care și le pune, ci îi „întoarce ecoul amplificat al îndolielilor sale”¹⁵. Retragera imaginii în marginea unei reprezentări mimetice a naturii corespunde atmosferei de legendă și geografiei imprecise a piesei. Minne îi face lui Franz Hellens această mărturisire tardivă, într-un interviu din 1921:

Într-adevăr, opera lui Maeterlinck îmi e familiară. Suntem prieteni vechi și intimi. Uneori, comunic atât de bine cu el încât am impresia că eu am scris *La Princesse Maleine*, cu eboșoarul sau cu pana, nu mai știu nici eu!¹⁶

Analogii plastice pentru un poem

Cele cinci ornamente cu care Minne împodobește poemele din volumul *Serres chaudes* urmează același principiu paradoxal al unității prin ruptură¹⁷. Imaginea și textul își răspund mai mult prin analogii decât prin omonimii: peisaj ireal și atmosferă de legendă, figuri împietrite și teatru static, personaje demultiplicate și indeterminare psihologică, absența plasticii corporale și personajul marionetă, sere de sticlă și cupole de frunziș...

Șubrezirea condiției umane în atmosfera sufocantă a unei sere calde constituie un leitmotiv al volumului. Acesta e și subiectul ales de Minne pentru ornamentele care însoțesc *Tentations*, *Cloches de verre** și *Oraison nocturne*. Ceea ce Paul Gorceix descrie ca fiind „mitul maeterlinckian al închiderii”¹⁸ se exprimă vizual prin bariere vegetale de crini și snopuri de grâu care, așezate în cerc, trimit la forma clopotului, variantă a serei atât de dragi poetului. Înșiruirea arcadelor din curtea mănăstirii din *Attouchements* poate fi citită ca o analogie a marginilor serei, spațiul de dincolo de aceasta aparținând doar morții, așa cum sugerează prezența cortegiului funebru. De departe cel mai comentat ornament, datorită elocvenței plastice, e cel legat de *Oraison nocturne* care înfățișează cinci trupuri goale sub o cuvertură. Trupurile sunt tensionate. Aparent paralizate, corpurile par victimele unor spasme sugerând incoerența unei lumi dezorientate sau, după mărturisirea pe care Maeterlinck însuși o face într-o scrisoare către Octave Mirbeau din 1890, faptul că lucrurile „nu mai sunt la locul lor”¹⁹. În *Ennui**, Minne folosește figura

* Maurice Maeterlinck, „Clopote de sticlă”, poem tradus de Ștefana și Ioan Pop-Curșeu, *Echinoux*, Cluj-Napoca, nr. 1-2-3, 2000, p. 40 (n. tr.).

* Maurice Maeterlinck, „Plictis”, traducere de Alexandru Andrițoiu, *Familia*, „Din Lirica Universală”, nr.

ciobanului care paște o turmă de oi pe povârnișul unui munte. Oare Minne încearcă aici să facă din singurătatea vieții pastorale o metaforă plastică a ideii de reclusiune, idee centrală în *Serres chaudes*? Și arhitectura monahală din ornamentul pentru *Attouchements* evocă aceeași idee de claustrare. Sau poate e vorba de o evocare, prin conotația transhumanței, a căutării unei lumi de dincolo, obsesia celui închis în sera caldă.

S-a afirmat că stilul arhaic al lui Maeterlinck ar fi fost inspirat din xilografiile medievale²⁰. Niciun document de arhivă nu poate confirma, din câte știm, această legătură. Trimiterile plastice ale lui Maeterlinck la Evul Mediu duc înspre operele rafinate ale lui Memling sau la înluminările îngrijite ale manuscriselor din Biblioteca Ducilor de Burgundia. Poetul nu a dorit ca Minne să reia aspectul primitiv al xilografiilor medievale. Din agenda anului 1889 aflăm că Maeterlinck i-a împrumutat lui Minne o carte ilustrată de către Walter Crane, *Pan Pipes. A Book of Old Songs*²¹. Linia constituie aici, precum în ilustrațiile lui Crane, elementul major al vocabularului stilistic folosit de către Minne în ornamentele sale. De la *Pan Pipes* la *Serres chaudes*, linia ia forma unui contur negru amplu, trasat cu aplomb. Acesta delimitează figurile dispuse în compoziții epurate, opuse oricărei forme de virtuozitate tehnică și de precizie fotografică.

Maeterlinck, Deman și colecția revistei Le Réveil

Editate de către Edmond Deman în 1894, volumul *Trois Petits Drames pour marionnettes* are un profil editorial clar diferit de *Serres chaudes*²². Îmbogățit cu patru scene desenate de Minne, volumul e publicat în colecția revistei *Le Réveil*. Acest fapt e rezultatul colaborării dintre revista omonimă de la Gand și Deman. În calitate de membru al comitetului de redacție al revistei *Le Réveil* (1891-1896), Maeterlinck poate profita de parteneriatul încheiat între revistă și editor, cu atât mai mult cu cât *Trois Petits Drames pour marionnettes* constituie primul rezultat al acestei colaborări, deși, inițial, autorul ar fi vrut să își scoată volumul la editura lui Lacomblez. O scrisoare către Verhaeren indică faptul că tot Maeterlinck a intermediat întâlnirea dintre Deman și Minne²³. Tot el, de asemenea, îl pune în contact cu Verhaeren pentru ilustrațiile la *Villages ilusoires*. Minne traversa atunci o perioadă financiară dificilă. În 1893 i se adresează lui Maeterlinck pentru a-i cere ajutorul, însă acesta din urmă e la rândul său în dificultate din cauza costurilor ocazionate de reprezentația piesei *Pelléas et Mélisande*, în 7 mai 1893 la Bouffes-Parisiens, la Paris, în regia lui Lugné-Poe²⁴. Maeterlinck a profitat așadar

de oportunitatea parteneriatului dintre Deman și *Le Réveil* pentru a-l ajuta pe Minne, încredințându-i realizarea ilustrațiilor.

Contrar afirmațiilor făcute²⁵, nu e vorba de publicarea unui număr restrâns de exemplare și nici de o ediție de lux destinată delectării solitare a unei elite sociale. Tirajul operei a fost de o mie cinci sute de exemplare. Editorul specializat, autorul a cărui notorietate ia amploare, sprijinul acordat de revistă și cititorii ei, moda sfârșitului de secol care impune formatul elzevirian, constituie tot atâtea elemente care justifică tirajul ridicat pentru un volum al cărui aspect nu e deloc comercial. În trei ani abia s-au vândut trei sute de exemplare. Pentru Maeterlinck e un eșec. Se pare că opera a fost prost distribuită. Pentru a acoperi acest eșec de librărie, Maeterlinck se decide, fără a-l pune la curent pe Deman al cărui contract cu *Le Réveil* expiră la sfârșitul lui 1896, să cedeze exemplarele nevândute altor editori parizieni precum Pierre-Victor Stock și Mercure de France.

Din arhive aflăm că eșecul comercial al volumului *Trois Petits Drames pour marionnettes* îl va face pe Maeterlinck să-și regândească strategia editorială. Următoarele cărți vor apărea la Paris și doar la Paris. Transferul marginii înspre centru constituie un gest cu atât mai important cu cât câmpul literar belgian avea la acel moment o infrastructură editorială cunoscută și recunoscută... Nu întâmplător Maeterlinck va orchestra publicarea aproape simultană a trei texte și anume *Le Trésor des humbles*, *Aglavaine et Sélysette* la Mercure de France, precum și volumul de poezii *Douze Chansons* la Pierre-Victor Stock. Editurile pariziene afirmă astfel internaționalizarea literaturii belgiene la sfârșitul secolului și confirmă poziția pe care o ocupă Maeterlinck în momentul în care își face intrarea în mediul parizian.

Desenând pe dosul cuvintelor

Dispozitivul desfășurat e simplu. Fiecărei drame îi corespunde un ornament²⁶ legat de textul care îl precedă. Din nou, Minne nu își concepe desenul ca o transpunere figurativă, literală și riguroasă a unei secvențe textuale. Nu există vreo legătură de cauzalitate între drame și ilustrațiile lor. Minne nu e legat de noțiunea de pictură literară, propusă de scriitorii care făceau critică de artă. Și aici, linia se află la baza vocabularului său grafic. La cinci ani după publicarea volumului *Serres chaudes*, linia se îngroașă, nu mai e o trăsătură subțire care delimitează suprafețele. Minne o utilizează nu doar pentru a trasa contururile, ci și ca element constitutiv al formei. Ornamentele sale se construiesc printr-un joc dinamic de opoziții între linia dreaptă și cea curbă, între plin și gol, între echilibru și mișcare. Această retorică formală poate fi pusă în relație cu picturalitatea însăși a scriiturii maeterlinckiene, marcată, după cum bine a observat Delphine Cantoni, de linia dreaptă și arabesc,

ale căror semnificații pun față în față încremenirea și vitalitatea, intervalul și înlănțuirea, tăcerea și cuvântul²⁷.

Pentru a putea concepe primul ornament din *Alladine et Palomides*, plasat la sfârșitul actului al treilea, Minne întrebuințează motivul colinei retezate. Alladine e plasată pe un podiș îngust, ținând în brațe un miel, precum la începutul dramei. În fundalul imaginii, un păienjeniș de linii ondulate evocă, într-un stil deloc realist, o întindere de apă. Mișcarea stilizată a valurilor reia prezența permanentă a apei în interiorul dramei. Raportul „fuzional” dintre o figură și un terț, uman sau animal, constituie o temă recurentă în opera lui Minne. Pentru Lyne Pudles, „celălalt”, cel ținut în brațe, nu ar avea o existență proprie, el constituind un fel de prelungire pasivă a personajului principal²⁸. Până la urmă ar fi vorba doar de o singură figură pentru că cele două corpuri se unesc. Urmând această perspectivă, am putea interpreta mielul ca o prelungire a lui Alladine. Trebuie să mai precizăm însă și sensul acestei prelungiri. Relația afectivă dintre Alladine și mielul său se termină funebru în ultima scenă din actul II când animalul se aruncă în șanțul de apărare al castelului, într-un vârtej de apă. Maeterlinck va exploata aici comportamentul unui animal ca semn premonitoriu al morții de la sfârșitul dramei. Oare să fi vrut Minne să prevestească moartea eroinei chiar de la mijlocul piesei, amintind legătura sa cu animalul mort?

Regăsim motivul muntelui retezat și în ornamentul final din *Alladine et Palomides*. Deși acesta lipsește din decorul maeterlinckian format din castel, pădure, peșteră, nu e complet străin de geografia dramei. Poziția izolată a unui podiș din vârful unui munte cu povârnișuri abrupte trimite la poziția izolată a castelului din mijlocul unei păduri dese, înconjurat de șanțuri de apărare periculoase. Prezența muntelui implică de asemenea conotații de verticalitate specifice arhitecturilor imaginare ale lui Maeterlinck, din seria celor trei piese cu subiect de legendă. Turnurile cele mai înalte sunt construite, de fapt, peste galerii subterane sau peșteri întunecate. Încremenirea oilor amintește de unul din elementele de bază din primele piese ale lui Maeterlinck: neputința omului de a ocoli fatalitatea și de a-și schimba destinul. Câinele care urlă la moarte trimite la deznodământul tragic al dramei și scoate la iveală unul din elementele tipice ale dramei maeterlinckiene: moartea e mereu anunțată de către figuri exterioare firului narativ, fie că e vorba de animale, precum în *Les Aveugles**, sau de personaje marginale cum ar fi călugărițele din *Pelléas et Mélisande*.

Un *cul-de-lampe* pentru *Intérieur* e la fel de enigmatic. Un spațiu interior cu un plan straniu, ziduri străpunse de adâncituri fără uși, trei călugărițe așezate în

* Maurice Maeterlinck, *Orbii*, traducere de Al. T. Stamatiad, *Vieața nouă*, anul IX, nr. 5, 1913, pp. 166-182 și nr. 6, pp. 207-232, reluat în Id., Maurice Maeterlinck, *Ciclul morții: Interior, Oaspetele nepoftit, Orbii, Trei drame*, op. cit. (n. tr.).

pragul acestor firide, simbolurile martirajului pe care le ține călugărița din centrul imaginii, un animal greu de identificat agățat pe perete de etichete de dinapoi, modelul podelei în formă de cercuri concentrice, asemenea unui vârtej ce absoarbe un alt animal fantastic, constituie elementele iconografice ale unei imagini care nu mai are nimic de-a face cu veghea liniștită a unei familii în interiorul unei case dintr-o grădină cu sălcii seculare. Cu toate acestea, e vorba de un singur desen care, ca un ecou la titlul piesei, reprezintă un spațiu interior. Acesta se închide în el însuși deoarece cele trei deschideri sunt înfundate asemenea celor trei ferestre din dramă care închid spațiul domestic. Rupt de orice legătură cu realitatea, spațiul se prezintă ca un loc mental. Minne pune în scenă nu atât personajele dramei, cât niște figuri care îndeplinesc un ritual cu o semnificație ermetică, stranie și neliniștitoare. Aceasta intră în rezonanță cu universul dramatic al lui Maeterlinck. La fel ca în dramă, acțiunea se petrece în afara cadrului. Scena e subjugată de un pericol latent, insesizabil dar omniprezent, pe care ființa nu îl poate controla. Ar trebui oare să vedem în figura animalului absorbit de către vârtej o evocare a înecului tinerei fete? În acest caz imaginea ar oferi un racurs frapant al înecului și al vestei proaste care distruge pacea unei locuințe insensibile la dramele din afara zidurilor sale. Acestea sunt o pavază iluzorie și se vor prăbuși în momentul în care e anunțată moartea pe care Minne o evocă prin intermediul pânzei stropite cu sânge. În text ca și în imagine, spațiul conceput ca pliere interioară determină acțiunea pusă în scenă. Închiderea spațiului oprește orice posibilitate de acțiune. Mișcărilor superficiale ale personajelor mute din *Intérieur* le corespunde, în desenul lui Minne, o configurație spațială în care cele trei călugărițe nu execută nicio mișcare. Trebuie să mai adăugăm că figurile lui Minne par întemnițate în propriile lor haine. Ascunse în adâncimile rochiilor, corpurile nu trăiesc din interior. Precum marionetele statice din primul teatru al lui Maeterlinck, personajele din *Intérieur* apar ca niște semne reduse la propriul lor înveliș, astfel încât se creează o legătură între absența conștiinței de sine și imposibilitatea de a acționa. Figurile se reduc la o prezență imobilă, iar acțiunea e încremenită în misterul ritualului pus în scenă. Tratarea spațiului și a figurilor nu poate fi separată de acțiunea reprezentată²⁹. Interpretarea acesteia nu e deloc ușoară. Stranietății locului îi corespunde obscuritatea schemei iconografice. Simbolismul ascuns al motivelor și al relațiilor dintre ele fac imaginea la fel de ermetică precum o dramă într-un singur act: totul e expus, mai puțin sensul. De la scriere la imagine, misterul o ia înaintea alegoriei ca expunere rațională, iar scena devine o interogare a legilor necunoscute care guvernează universul. Principiul enigmei iconografice constituie un element de concepere a imaginii pe care ar trebui să îl punem în legătură cu conceptul de simbol dezvoltat de Maeterlinck³⁰.

Ilustrația pentru *La Mort de Tintagiles* scurtcircuitează la rândul ei relația dintre imagine și piesa de teatru. Motivul puțului e complet exterior textului. Deși cele două figuri feminine trimit la surorile lui Tintagiles, acesta din urmă, contrar acțiunii dramei, nu are tocmai fizicul unui copil. Șuvițele lungi de păr de care încearcă să se agațe fac parte, după cum se știe, din atributele tipice ale reprezentării femeii în estetica simbolistă. Oricât ar părea de îndepărtată de textul la care se raportează, ilustrația nu e lipsită de orice legătură cu universul dramatic al lui Maeterlinck. Încă o dată, verticalitatea asociată puțului face trimitere la axa pe care Maeterlinck ridică castelul. Această verticalitate indică sensul căderii lui Tintagiles în subteran. De altfel, motivul puțului se înscrie în nomenclatorul figurilor acvatic pe care dramaturgul le leagă de înec. De la dramă la imagine, moartea seceră și puțul înghite. În ilustrație, personajul nu cade singur. La Minne mai apare și o coroană care cade odată cu el. Astfel se stabilește o legătură între iconografie și ceea ce Christian Lutaud descrie într-o lectură „bachelardiană” extrem de stimulantă, ca o variantă a „inelului de aur scufundat”³¹. Mai multe niveluri de sens se desprind de aici. Pe de o parte, spolierea coroanei regale apare ca un semn de dizgrație conferind eroinelor lui Maeterlinck o alură de prințesă decăzută. Pe de altă parte, dacă ar fi să urmărim analiza lui Lutaud, rezultă un efect de cataliză produs de întâlnirea dintre elementul mineral și cel acvatic³². Lichidul modifică percepția obiectului scufundat. Coroana se metamorfozează în astru acvatic și încetează să mai fie un obiect neînsuflit. Strălucind de pe fundul puțului, ea metamorfozează masa de apă într-o feerie luminoasă. Acest efect de cataliză apare ca o invitație la contemplare sau la reverie, de pe marginea puțului. Prin aceasta, ornamentul lui Minne amorsează tematica acelei *Fontaine des agenouillés* realizată de Minne în 1898.

Sœur Béatrice

Urmând modelul periodicelor *Pan* și *Ver Sacrum*, revista berlineză *Die Insel* se va arăta interesată de Maeterlinck și publică în paginile sale, pentru prima dată, drama intitulată *Sœur Beatrice*³³. Cu câteva luni înainte, *Die Insel* publicase și un studiu despre autorul belgian³⁴. Editată la Berlin, revista cuprinde numeroase ilustrații. Pe lângă reproducerea iconografiei vechi, precum stampele japoneze sau gravurile flamande și germane de la sfârșitul Evului Mediu, aceasta propune și ilustrații realizate de către artiști contemporani. *Die Insel* e o publicație periodică deschisă simbolismului. Regăsim aici desene de Georges De Feure, de Félix Vallotton, de Georges Lemmen și de George Minne... Acesta din urmă va ilustra prima ediție din *Sœur Beatrice* cu un frontispiciu, patru ilustrații și un

cul-de-lampe. Minne va relua elementele iconografice utilizate anterior, precum dealul retezat, vârtejul de apă, mănăstirea, figura călugăriței ferecată în veșmintele sale. Desenul podelei în tablă de șah pare a fi împrumutat din compozițiile lui Doudelet. Abația în stil roman amintește de cea realizată pentru poemul *Attouchemements* din *Serres chaudes*. Dincolo de aceste mărci formale, ilustrațiile la *Sœur Beatrice* constituie o schimbare radicală în concepția lui Minne despre raportul dintre text și imagine. Aici, artistul va renunța la principiul unității prin disociere, folosit anterior. De fapt, relația dintre text și ilustrație va prezenta o legătură cauzală în sensul în care ilustrația face vizibil un moment precis din text: sosirea prințului Bellidor, descoperirea statuii Fecioarei, Beatrice îngenuncheată la ușa mănăstirii și moartea ei.

Natura literală a ilustrației va determina poziția sa în derularea narațiunii. Locul în care apare imaginea nu poate fi schimbat fără a cauza neînțelegeri în lectura textului. Acest principiu de literalitate conferă ilustrației o dimensiune narativă necunoscută până atunci în operele lui Minne. Să îndrăznim să lansăm o ipoteză. Piesele de teatru de la sfârșitul secolului, precum *Ariane et Barbe bleue ou la Délivrance inutile* (1899), *Sœur Beatrice* (1900), *Monna Vanna*** (1902) și *Joyzelle* (1903) marchează o evoluție clar perceptibilă în scriitura lui Maeterlinck. Această evoluție, pregătită de altfel și de către eseul *La Sagesse et la Destinée* (1898), va duce la clasificarea operei dramatice în primul și al doilea teatru. Nu e cazul să dizertăm aici pe marginea pertinentei acestei diviziuni interne și nici să distribuim piesele într-o categorie sau în alta. Cu toate acestea, e adevărat că dramele de la sfârșitul secolului au ca element de noutate faptul că indică, pe de o parte, o credință regăsită prin forța cuvântului ca instrument de comunicare, și pe de altă parte, capacitatea acțiunii de a înscrie existența umană în orizontul istoriei, fără a evacua însă, ba chiar dimpotrivă, valorile transcendente. Fatalitatea nu mai constituie un destin. „Nu există fatalitate veritabilă decât în anumite nenorociri exterioare cum ar fi bolile sau accidente, moartea bruscă a persoanei iubite etc., însă nu există *fatalitate interioară*” putem citi în *La Sagesse et la Destinée*³⁵. Renunțarea la poetica tăcerii și refuzul teatrului static plasat sub semnul morții fac dovada unei încrederi regăsite în limbaj și în forțele vieții, fapt tipic pentru evoluția simbolismului la cumpăna dintre secole. Maeterlinck însuși afirmă acest lucru în prefața la volumul *Théâtre*³⁶. Ipoteza sa e aceea că această evoluție e grăitoare și pentru relația dintre text și imagine. Unui teatru care redă personajelor capacitatea de a se exprima și de a acționa îi corespunde, la Minne, forța narativă a imaginii

** Maurice Maeterlinck, *Monna Vanna*, traducere de I. L. Caragiale și Petre Liciu, București, Editura Oscar Print, 2011 (n. tr.).

lipsite până atunci de posibilitatea de a face vizibil subiectul piesei de care e totuși legată. Ilustrația nu e decât o prelungire a incertitudinilor limbajului. Aceasta capătă o dimensiune narativă în momentul în care personajele își regăsesc abilitățile oratorice și posibilitatea de a acționa.

NOTE

¹ A. Alhadeff, „George Minne Maeterlinck's fin de siècle Illustrator”, în *Annales de Fondation Maurice Maeterlinck*, t. XII, 1966, pp. 7-42; *George Minne en de kunst rond 1900*, Gand, Musée des Beaux-Arts, 18 septembrie-5 decembrie 1982.

² Așa se explică de ce, la sfârșitul anului 1890, Maeterlinck a încercat să-l ducă pe George Minne la banchetul cu ocazia celei de-a 10-a aniversări a revistei *La Jeune Belgique*, organizat de către Valère Gille.

³ Maurice Maeterlinck, scrisoare către Léon Vanier, Gand, martie 1889. Colecție privată. Citată în *Bibliothèque Carlo De Poortere*, Liège, H. Vaillant-Carmanne, 1985, p. 194.

⁴ În acești termeni îi expune Maeterlinck lui Paul Lacomblez ideea despre cum ar trebui să arate volumul *Théâtre*. Maurice Maeterlinck, scrisoare către Paul Lacomblez, Paris, 31 ianuarie 1900. Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, ML, 5174/15.

⁵ Pentru mai multe detalii despre relația dintre Grégoire Le Roy și Maeterlinck, trimitem la articolul lui R. Bales, „Grégoire Le Roy et ses amis gantois: interférences et confrontations”, în N. Aubert, P.-P. Fraiture, P. McGuiness (dir.), *La Belgique entre les deux siècles. Laboratoire de la modernité, 1880-1914*, Bern, Peter Lang (Le Romantisme et après en France), 2007, pp. 162-174.

⁶ Maeterlinck alege hârtia și materialul pentru legat, face punerea în pagină și se ocupă de etapele premergătoare realizării volumului, etc. după cum putem afla din corespondența cu Iwan Gilkin. Vezi în acest sens scrisorile păstrate la Archives et Musée de la littérature, ML 693/1-2. Vezi, de asemenea, M. Maeterlinck, *Bulles bleues*, Paris, Plon, 1948, p. 204.

⁷ Maurice Maeterlinck, scrisoare către Emile Lerclercq, f.l., 5 februarie 1933. Colecție privată.

⁸ Maurice Maeterlinck, scrisoare către C. J. Van Bruggen, Paris, 25 ianuarie 1899. Colecție privată.

⁹ Maurice Maeterlinck, scrisoare către Charles Van Lerberghe, Gand, 27 decembrie [18]89. Colecție privată.

¹⁰ Ch. Van Lerberghe, „Serres chaudes”, în *La Wallonie*, n° 7, 31 iulie 1889, p. 231.

¹¹ D. Laoureux, „Une nuit d'encre. Les nocturnes de Léon Spilliaert”, în *Léon Spilliaert. Un esprit libre*, Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 22 septembrie 2006-4 februarie 2007, pp. 72-75.

¹² Vezi în acest sens studiul încă de actualitate al lui J. Hanse, „Introduction”, M. Maeterlinck, *Poésies complètes*, Tournai, La Renaissance du Livre, 1965, pp. 35-46.

¹³ M. Maeterlinck, „Confession du poète”, în *L'Art moderne*, février 1890, reluat în *Introduction à une psychologie des songes (1886-1896)*, textes réunis et commentés par Stefan Gross, Bruxelles, Labor (Archives du futur), 1985, p. 81.

¹⁴ [E. Verhaeren], „La Princesse Maleine”, în *L'Art moderne*, 17 noiembrie 1889, p. 361.

¹⁵ M. Draguet, *Knopff ou l'ambigu poétique*, Bruxelles-Paris, Snoeck-Flammarion, 1995, p. 36.

¹⁶ F. Hellens, „Les dessins de George Minne”, în *Sélection. Chronique de la vie artistique*, n° 10, 15 iulie 1921, n.p.

¹⁷ Volumul numără treizeci și trei de poeme. Cinci dintre acestea sunt însoțite de viniete: *Tentations*, *Cloches de verre*, *Ennuï*, *Oraison nocturne* și *Attouchements*.

¹⁸ P. Gorceix, „Le mythe de la clôture et ses images dans le lyrisme de Georges Rodenbach et de Maurice Maeterlinck”, în *Studia Belgica*, 1980, pp. 61-77.

¹⁹ Apud Id., „La modernité des Serres chaudes”, in *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck*, t. XXVIII, 1991, p. 50.

²⁰ S. H. Goddard (ed.), *Les XX and the Belgian Avant-Garde. Prints, Drawings, and Books ca 1890*, University of Kansas, Spencer Museum of Arts, 1992, p. 299.

²¹ CT, p. 811.

²² *Trois Petits Drames pour marionnettes* este cea de-a doua carte ilustrată a lui Maeterlinck și al treilea text pe care a lucrat Minne, după *Mon cœur pleure d'autrefois* (1889) al lui Le Roy și *Serres chaudes* (1889). Sculptorului i s-au încredințat și ilustrațiile la volumul lui Verhaeren, *Villages illusoires* (1894), reeditat de Deman. Revista de la Gand *Le Réveil* a jucat un rol extrem de important în întrepătrunderea artelor și a literaturii în simbolismul belgian de la mijlocul anilor 1890. Vezi F. Hallyn, „La revue *Le Réveil* et les mouvements littéraires à la fin du XIX^e siècle”, in *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck*, t. XXVII, 1989, pp. 17-27.

²³ Maurice Maeterlinck, scrisoare către Emile Verhaeren, f.l., f.d., Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, FS XVI, 148/737.

²⁴ Maurice Maeterlinck, scrisoare către Grégoire Le Roy, f.l., f.d, Gand, Cabinet Maeterlinck, B LXVII 19.

²⁵ S. H. Goddard (ed.), *op. cit.*, p. 305.

²⁶ Drama *Alladine et Palomides* conține totuși două viniete.

²⁷ D. Cantoni, „La picturalité du premier théâtre de Maeterlinck: Jessie King, les Nabis et quelques autres”, in *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck*, Actes du Colloque international organisé à Gand le 6 décembre 1997, t. XXXI, 1999, pp. 139-151.

²⁸ L. Pudles, „The Symbolist Work of George Minne”, in *Art Journal*, vol 45, n° 2, summer 1985, pp. 124-125.

²⁹ Paul Philippot a demonstrat acest fapt în remarcabilul său eseu *La peinture dans les anciens Pays-Bas XV^e-XVI^e siècles*, Paris, Flammarion (Champs), 1998, pp. 18-30.

³⁰ Acest aspect e tratat în cea de-a treia parte.

³¹ C. Lutaud, „Le mythe maeterlinckien de l'anneau d'or englouti”, in *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck*, t. XXIV, 1978, pp. 57-119.

³² Id., „L'émerveillement aquatique dans l'imaginaire maeterlinckien”, in *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck*, t. XXVI, 1980, pp. 101-107.

³³ M. Maeterlinck, „Schwester Beatrix”, in *Die Insel*, martie 1900, pp. 253-315.

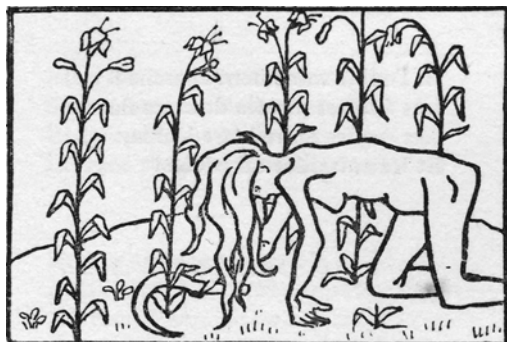
³⁴ E. M. Geyger, „Maurice Maeterlinck, Die Entwicklung des Mysteriums, begonnen in einem von E. M. Geyger geschnittenen Rahmen”, in *Die Insel*, octombrie-decembrie 1900, pp. 90-100.

³⁵ M. Maeterlinck, *La Sagesse et la Destinée* [1898], Paris, Fasquelle, 1941, p. 35.

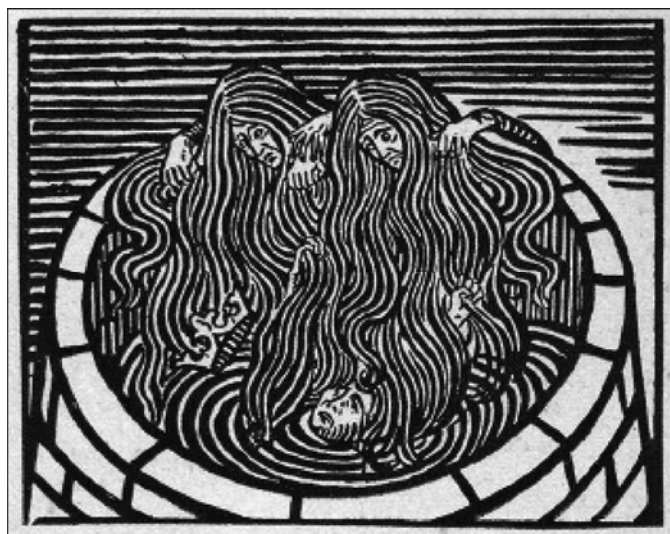
³⁶ „Cu toată umilința, după dramele scurte pe care le-am enumerat mai sus, mi s-a părut mai înțelept și mai cinstit să alung moartea de pe acel tron care nu i se prea cuvine”. Id., „Préface”, in *Théâtre* [1901], Paris-Genève, Slatkine Reprints, 1979, p. XVII.



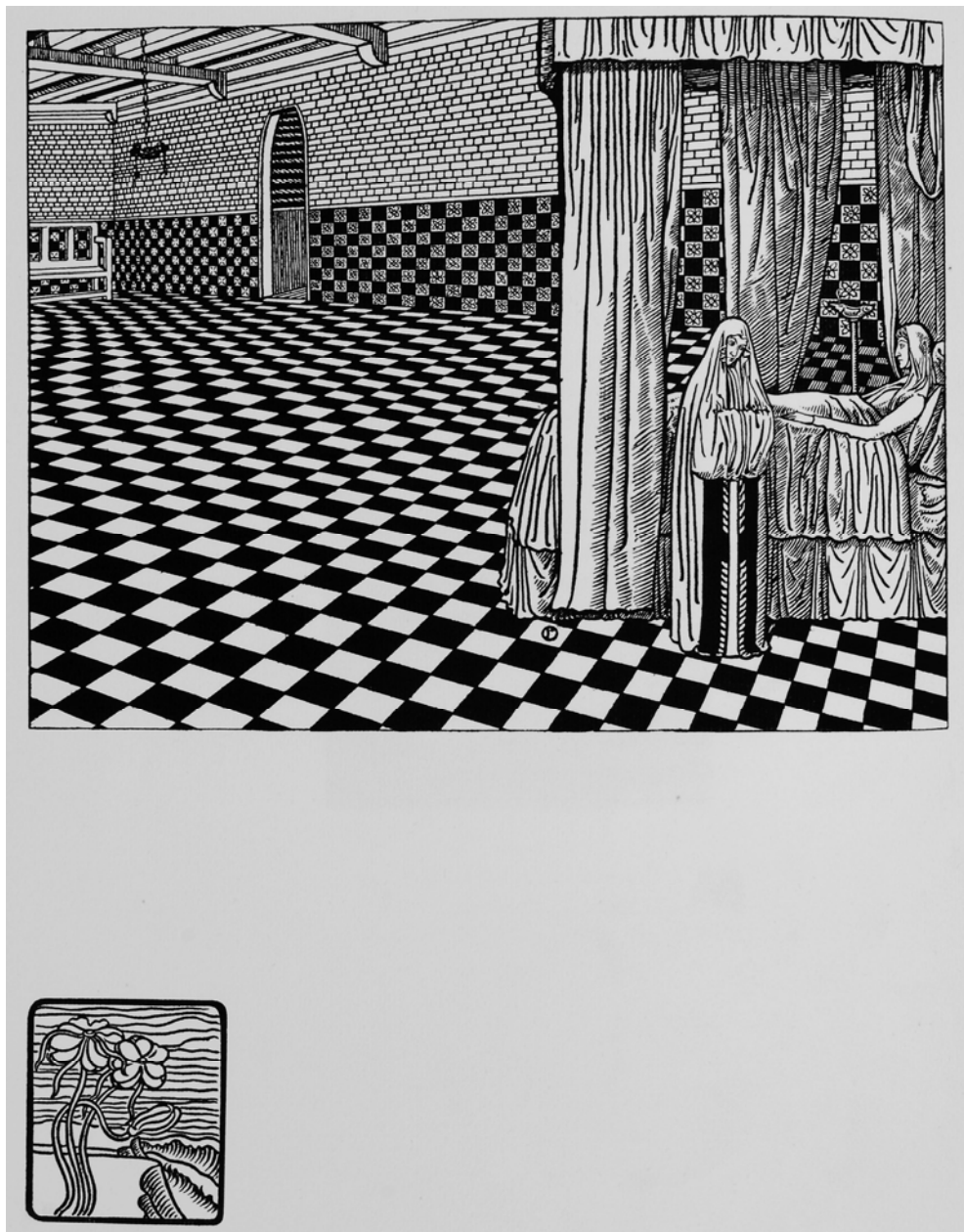
George Minne, detaliu de pe coperta volumului Maurice Maeterlinck, *Serres chaudes*, heliogravură, Paris, Vannier, 1889.



George Minne, *culs-de-lampe* executate pentru volumul Maurice Maeterlinck, *Serres chaudes*, heliogravuri, Paris, Vanier, 1889.
Tentations, Cloches de verre, Ennui, Attouchements, Oraison nocturne.



George Minne, *culs-de-lampe* realizate pentru volumul Maurice Maeterlinck, *Trois Petits Drames pour marionnettes, Alladine et Palomides, Intérieur, La Mort de Tintagiles*, Bruxelles, Edmond Deman, 1894.



Charles Doudelet, *Et s'il revenait un jour*, ilustrație pentru volumul Maurice Maeterlinck, *Douze Chansons*, Paris, Stock, 1896.

CAPITOLUL III: ÎMPREUNĂ CU CHARLES DOUDELET

De la Bruxelles la Paris

Editat la Paris de către Pierre Victor Stock în 1896, albumul *Douze chansons* ilustrat de Charles Doudelet constituie o operă extrem de importantă pentru evoluția relației lui Maeterlinck cu cartea ilustrată. Dată fiind originea pariziană a editorului, perioada pe care am putea să o numim „bruxelleză”, în care operele originale ale lui Maeterlinck au fost editate de către Deman și Lacomblez, se încheie. Articolul răsunător pe care Octave Mirbeau îl scrie despre *La Princesse Maleine* e foarte cunoscut. Trebuie totuși să observăm că în termeni de mediu de apariție, aceste pagini ditirambice nu l-au făcut pe Maeterlinck să migreze la Paris. De fapt, toate piesele de teatru apar în Belgia. Altfel spus, scriitorul face din Belgia și mai ales din Bruxelles, laboratorul cercetărilor sale asupra formei specifice pentru ceea ce specialiștii numesc primul teatru al lui Maeterlinck.

Scriitorul se gândește să publice *Douze chansons* în colecția revistei *Le Réveil* în care apăruseră deja *Trois Petits Drames pour marionnettes* în 1894. Într-un final alege un editor parizian. Trecerea de la un editor belgian la un editor francez constituie un fapt cu atât mai important cu cât în 1896, după cum am indicat deja, câmpul literar belgian are o infrastructură editorială operațională, eficientă și recunoscută. Pentru Maeterlinck, recunoașterea simbolică și materială a unui scriitor francfon se face în mod obligatoriu la Paris. Totuși, în organizarea deplasării înspre centru, autorul nu încearcă să producă efecte de mimetism literar pentru a-și ușura intrarea în mediul literar parizian, ci va încerca să utilizeze particularitățile mediului de origine. Imaginea joacă un rol major în acest proces care nu e lipsit de o nuanță de provincialism asumat. Studiind arhivele referitoare la *Douze chansons*, descoperim că imaginea e perfect integrată în proiectul editorial imaginat de Maeterlinck. Caracterul flamand al poeziei, pus în evidență de o iconografie plasată în mod voit în descendența vechii picturi flamande, constituie un act strategic. În mod evident, scriitorul mizează pe „exotismul nordului” care îl sedusese și pe Mirbeau. Să reamintim că publicarea simultană în 1896 a volumelor *Douze chansons*, *Trésor des humbles* și *Aglavaine et Sélysette*, pare o încercare de cucerire a cititorilor parizieni. Planul funcționează atât de bine încât în 1896

Maeterlinck va părăsi împrejurimile orașului Gand pentru a se muta la Paris alături de Georgette Leblanc, nu ca neofit, ci în calitate de scriitor confirmat, așteptat, ale cărui merite personale au fost recunoscute. „Exemplarele din Maeterlinck s-au vândut bine și datorită numelui” îi atrăgea atenția Doudelet lui Camille Mauclair¹.

După *Douze chansons*, editarea în tiraj precedă versiunea ilustrată. Volumul *Théâtre* e publicat de Deman în 1902, la un an după ediția curentă. În momentul în care lansează *Douze chansons*, Maeterlinck e sceptic cu privire la apariția unui nou text în altă formă decât în ediție curentă. Nu va ezita totuși să îi semnaleze traducătorului său în germană, Friedrich von Oppeln-Bronikowski, faptul că „volumele publicate la Diederichs sunt superbe, însă puțin cam luxoase și cam scumpe pentru vânzarea obișnuită”². Ilustrația nu mai reprezintă pentru Maeterlinck un element de strategie editorială, ci constituie una din caracteristicile ediției de lux.

De la George Minne la Charles Doudelet

Douze chansons e primul volum pe care Maeterlinck i-l încredințează lui Doudelet pentru a fi ilustrat, sfârșind în felul acesta colaborarea cu Minne. Cu toate acestea, Minne fusese prima opțiune a lui Maeterlinck³. Vestea unei noi colaborări cu Minne se răspândește cu rapiditate în presa vremii⁴. Poetul are la dispoziție o serie de poeme publicate în reviste, gata pentru a fi culese în volum. Maeterlinck îl pune la curent cu evoluția proiectului pe Alfred Valette, director al editurii Mercure de France. Albumul ar fi trebuit să conțină în jur de douăzeci de lieduri „ilustrat fiecare cu o imagine de George Minne”⁵. Textele sunt pregătite, însă autorul se plânge că „n-a văzut încă desenele”. Acestea nu vor fi realizate niciodată. Situația materială a lui Minne constituie fără îndoială prima explicație a acestui fapt. Ocupat cu mutarea de la Gand la Bruxelles, Minne se vede obligat să accepte, din motive de subzistență, cum îi scrie Maeterlinck lui Maus, „o serie de sarcini obscure pentru tipografi și să fabrice obiecte de cult din ghips pentru popii de la țară”⁶. Max Elskamp, ocupat în acel moment cu pregătirea ornamentelor la *Six chansons de pauvre homme pour célébrer la semaine de Flandre* (1895), se bucură deoarece se temea ca nu cumva *Douze chansons* să pună în umbră propriul său volum. Publicarea unor poezii inspirate din tradiția cântecelor populare flamande, însoțite de o iconografie care subliniază și mai puternic acest aspect, e un fenomen specific epocii. E vorba de regenerarea artei prin contactul cu sursele populare. „Era nevoie de o nouă limbă arhaică”, afirmă Georges Ramaekers⁷. În timpul verii anului 1895, Elskamp îl înștiințează pe Henry van de Velde că Maeterlinck pregătește un proiect similar cu *Six chansons de pauvre homme* și că Minne nu a realizat încă nicio

ilustrație. La rândul său, Maeterlinck vede în întârzierea provocată de Minne o piedică în calea publicării albumului. Aceste elemente ne-ar permite să înțelegem de ce autorul se va opri la Doudelet. Elskamp îi evocă această situație lui van de Velde: „[I-am întâlnit] aici [la Anvers] pe Doudelet, cel căruia Maeterlinck i-a dat albumul *Douze chansons* după ce a renunțat la Minne fiindcă era prea încet, și dacă scoatem cartea noastră în noiembrie, poate iarăși nimerim împreună cu a lui. După cum vezi, e important.”⁸

Circumstanțele întâlnirii dintre Doudelet și Maeterlinck sunt greu de detaliat cu exactitate. Se pare că cei doi au făcut cunoștință în 1892 prin intermediul lui Louis De Busscher. În cadrul salonului de la Gand din 1892, acesta din urmă i-ar fi propus pictorului să se alăture echipei de la *Le Réveil* din care făcea parte și Maeterlinck⁹. În 1893, Doudelet îi întâlnește pe Minne, Le Roy, Van Lerberghe și Maeterlinck cu ocazia conferinței lui Verlaine organizată la Cercul artistic și literar de la Gand, în timpul sejurului poetului francez în Belgia. Aceste evenimente vor sta la baza colaborării începute în 1895 între Doudelet și Maeterlinck. E adevărat că la *Le Réveil* opera lui Doudelet era cunoscută datorită recenziilor care i-au fost consacrate, publicate în paginile sale. Să mai semnalăm faptul că exegeții din acea perioadă vor stabili destul de devreme o analogie între stilul pictural al lui Doudelet și opera lui Maeterlinck. Încă din 1891 un critic de la revista *La Flandre libérale* (27 noiembrie 1891) va vedea în tablourile lui Constant Montald și în cele ale lui Doudelet transpunerea teatrului lui Maeterlinck. Critic de artă pentru *Société nouvelle*, Eugène Demolder recenzează Salonul celor XX, semnalând că în opera pe care o trimite Doudelet „impregnată de arta japoneză și de cea a lui Georges [sic] Minne [...] se resimte de asemenea influența ‘maeterlinckiană’”¹⁰. În descrierea salonului, *La Revue rouge*, în numărul din aprilie 1893, regăsește aceeași influență literară: „Charles Doudelet: întărit de frica ambiantă, de disperare și de spaima de lucruri: peisaje înfuriate citite în Maeterlinck, malefice, intrări între stânci blestemate în fața cărora conjurații se tulbură prin serenade oculte”¹¹.

Albumul *Douze chansons* nu constituie prima colaborare dintre Doudelet și Maeterlinck. Între ianuarie 1895, când scriitorul se gândea încă să-i încredințeze ilustrațiile lui Minne și februarie 1896, dată la care comanda îi va fi atribuită în mod definitiv lui Doudelet, cei doi au colaborat de nenumărate ori. În răstimpul aceluiași an, scriitorul va face apel la Doudelet pentru a realiza o serie de panouri decorative inspirate din *La Princesse Maleine*. Acestea vor fi expuse în casa de vacanță a familiei Maeterlinck, la Oostacker, alături de reproduceri din Redon, Burne-Jones, Rossetti sau Bruegel cel Bătrân¹²... În 1895 Maeterlinck îi va cere noului colaborator să îi facă portretul pentru o publicație intitulată *Les Hommes d'aujourd'hui*. Doudelet este chemat și pentru a ilustra *La Mort de Tintagiles*

pentru programul de la Théâtre de l'Œuvre, stagiunea 1895-1896. Catalogul celui de-al treilea salon organizat de La Libre Esthétique la Bruxelles în martie 1896 menționează două desene de inspirație liberă din *La Princesse Maleine: La Chambre de la Princesse Maleine* și *Hjalmar*. Trei cânturi ilustrate apar până la urmă în numărul din iulie 1895 al revistei berlineze *Pan* și anume *Quand il est sorti*, *On est venu dire* și *Et s'il revenait un jour*¹³.

Poemele editate în *Pan* vor fi integrate în volumul *Douze chansons*. În schimb, dispozitivul vizual e regândit în întregime: vor apărea douăsprezece ilustrații noi și tot atâtea viniete. Executate în tuș, planșele sunt expuse în februarie 1896 la La Libre Esthétique mai întâi și la Cercul artistic din Anvers mai apoi. Un jurnalist relatează că fiecare ilustrație e însoțită de versurile la care face trimitere¹⁴. Evenimentul nu trece neobservat în presă. Reviste precum *La Flandre libérale* (29 ianuarie 1896), *La Fédération artistique* (23 februarie 1896) sau *Le Réveil* (februarie 1896) semnalează desenele originale și anunță apariția albumului. Prezentarea planșelor înainte de publicare constituie nu doar un act estetic, ci și o strategie comercială al cărei scop e de a aduna subscripții la Anvers, deși volumul vizează în special cititorii parizieni. Albumul lui Maeterlinck apare așadar ca o ediție gândită pentru export: poemele și imaginile cu conotații flamande voit vizibile, publicarea volumului la o editură pariziană de renume, interesul autorului pentru realizarea ilustrațiilor, moda cărții englezești ilustrate, diversitatea formulelor editoriale, tirajul important, existența subscripțiilor, anunțarea în presă, expunerea planșelor înainte de imprimarea volumului, toate acestea constituie o serie de pași strategici făcuți pentru a garanta succesul inițiativei. Fără să ne propunem să diminuăm meritele literare ale acestei poezii sobre, aluzive, a cărei scriitură e rezultatul unui proces de epurare radicală a limbajului, trebuie să recunoaștem că emergența figurii lui Maeterlinck în câmpul literar parizian începând cu mijlocul anilor 1890 este și rezultatul unei operațiuni conduse în mod conștient, care atestă faptul că scriitorul cunoștea foarte bine modul în care funcționează mediul editorial.

Cântece în imagini

Poemele din *Douze chansons* sunt alcătuite după o schemă invariabilă: ilustrația în afara textului, versurile, vinieta finală, o pagină albă. Această structură imuabilă contrastează cu caracterul sporadic al inserției vinietelor finale în *Serres chaudes*. Extinsă pe toată suprafața paginii, ilustrația e separată de text. Locul de îmbinare a paginilor joacă rolul de frontieră. Imaginea nu e legată de vreo sintagmă care, așa cum se întâmplă în volumul *Pelléas et Mélisande* ilustrat de Khnopff și Schwabe,

și-ar impune conținutul semantic. Totuși, nu e cazul să deducem de aici că legătura dintre text și imagine ar fi absentă. Imaginea integrată în carte transpune, interpretează, dezvoltă și, în anumite cazuri, revelează ceea ce poemul preferă să treacă sub tăcere. Artistul are libertate deplină pentru a-și putea concepe desenele. „Nimic nu mi se pare mai puțin îngăduit decât să încerc să influențez un artist atunci când concepe opera” îi răspunde Maeterlinck ilustratorului atunci când acesta îi cere o părere legată de ilustrații¹⁵. Corpusul iconografic al lui Doudelet ține, așadar, de poemul plastic, paralel cu textul, după modelul intervenției grafice realizate de Maurice Denis pentru *Le Voyage d'Urien* al lui André Gide.

Concepția lui Doudelet despre reprezentare are la bază linia. Aceasta constituie un punct de contact între simbolism și Art Nouveau. În niciun moment însă, aceasta nu se îngroașă ca în vinietele din *Trois Petits Drames pour marionnettes* sau ca în ornamentele lui Elskamp. Linia definește limitele suprafețelor lucrate în hașuri, mai degrabă decât să contureze formele. Acolo unde Khnopff estompa conturul figurilor, care par să se dilueze într-un văl de ceață, Doudelet fixează forma printr-o margine neagră. „Îi plac contururile stricte”, afirmă Sander Pierron¹⁶. Precis și definitiv, gestul e nominativ. Claritatea desenului primează asupra indeterminării formale care, de la Khnopff la Spilliaert, metamorfozează imaginea în expresia unei îndoieli. Marcat de discursul de promovare pe care revistele cu tendințe simboliste îl consacră noțiunii de pictură literară, Doudelet rămâne fidel idealului clasic *ut pictura poesis*. El va încerca să conceapă ilustrația ca o sinteză a formelor moștenite din anluminurile flamande, din Renașterea olandeză sau de la pictorii primitivi italieni. Artistul îi mărturisește unui jurnalist:

Pentru a reda simplitatea naivă și evocatoare a poeziilor, am împletit studiul pictorilor primitivi precum Hugues van der Goes, Quentin Metsys și, cât am călătorit în Italia, Fra Angelico și Mantegna, cu studiul nordului, a poeziei sale cu nota ei fatalistă, poezia unei lumi înconjurate de cețuri aproape întunecate în care ghicești ființe aparte¹⁷.

E momentul să facem o constatare. La o privire de ansamblu asupra ocurențelor plastice din texte și arhive, observăm că tripla sursă de influență amintită de Doudelet se suprapune peste felul în care Maeterlinck percepe pictura veche. Ilustrațiile lui Doudelet corespund prin aceasta câmpului pictural al lui Maeterlinck. Izvorâte, se pare, din picturile flamande, figurile femeilor înveșmântate în rochii lungi sunt corelate cu posturi a căror prețiozitate evocă tablourile italiene din secolul al XV-lea. Se poate ca pictura din Vârsta de aur olandeză să fi constituit un model pentru mai multe scene de interior. Arhivele lui Maeterlinck nu conțin trimiteri directe la opera lui Metsys pe care îl citează

Doudelet. Totuși, e evident că poetul s-a interesat de pictura olandeză pe care o asimilează, de altfel, picturii flamande, sub influența lecturii volumului *Histoire de la peinture flamande* a lui Alfred Michiels.

Pentru Maeterlinck, scena de interior e specifică școlii din nord¹⁸. Aflată sub semnul picturii olandeze, aceasta reprezintă originea picturală a „tragicului cotidian” care, în *Le Trésor des humbles*, înțelege să „dezvăluie faptele extraordinare pe care le presupune existența însăși”¹⁹. Gândindu-se la pictura flamandă din secolul al XV-lea, în schimb, Maeterlinck vede în scena de interior o metaforă vizuală a ideii de claustrare, una din obsesiile tematice ale operei sale. Doudelet a înțeles bine acest lucru și va lega scenele de interior de versurile care conțin tema reclusiunii, precum *Ma mère, n'entendez-vous rien?, Vous avez allumé les lampes* și *Et s'il revenait un jour*. Pentru a ilustra acest ultim poem, Doudelet va concepe o sală cu podeaua și pereții acoperiți de dale în care se găsește un pat cu baldachin. O călugăriță stă la căpătâiul unei muribunde. Cele două femei par să poarte o conversație, precum în poemul lui Maeterlinck, alcătuit din întrebări și răspunsuri. Ca și în text, „încăperea e goală” și lampa stinsă. Împreună cu patul și ceea ce pare a fi un sfeșnic, veșmintele personajelor formează o masă în contrast cu camera goală. Candelabrul și lavița sunt singurele elemente de mobilier. O bortă în peretele din stânga, în capătul camerei, deschide compoziția înspre un spațiu de dincolo, la care spectatorul nu are acces. Ar fi tentant să vedem în această ilustrație o trimitere la pictura flamandă din goticul târziu. Conotațiile motivelor iconografice duc în această direcție: pat cu baldachin, călugărițe, pavaj cu dale, tavan cu grinzi, lavița... După cum a remarcat Paul Eeckhout, lipsa perspectivei în reprezentarea pardoselii nu trebuie percepută ca o stângăcie²⁰. Dimpotrivă, această deformare constituie o licență poetică specifică lui Minne și lui Khnopff. Ea creează un joc optic prin care dilată volumul piesei. Ce sens am putea da acestei devieri în alcătuirea spațiului din ilustrație? E clar că această compoziție accentuează vizual singurătatea muribunde. Rândurile de dale duc, de altfel, înspre o laviță pe care nu stă nimeni. Din versuri aflăm că una din cele două femei a așteptat toată viața un bărbat a cărui identitate e ascunsă de pronumele impersonal care apare ritmic în primele versuri din fiecare strofă. Doudelet concepe ilustrația ca și cum ar vrea să sugereze, prin spațiul gol, neantul care se instalează în existența cuiva care așteaptă în zadar reîntoarcerea ființei dragi.

Oricât de mult ar fi influențate de modele din trecut – flamand, olandez și italian –, din ilustrațiile lui Doudelet nu lipsesc numeroase figuri emblematice pentru simbolismul literar și vizual. Nu regăsim la el nici himere, nici androgini, nici figuri mitologice și nici vreun personaj wagnerian... Există în schimb numeroase fecioare speriate și diafane, în rochii lungi, albe, nenumărate călugărițe

închise până la gât în rasa monahală și numeroși îngeri vestitori. Doudelet precizează că „locuințele joase și adânci, ferestrele tăiate, dalele de pe culoare și detaliile cele mai mărunte [...] evocă ideea unei lumi de dincolo”²¹.

În planul concepției iconografice, ilustrațiile lui Doudelet depășesc cadrul strict al volumului de poezii. Acestea includ și materiale preluate din universul dramatic. Trebuie să menționăm că cele douăsprezece cântece prezintă la rândul lor o serie de afinități cu piesele de teatru²². Regăsim aici decorurile atât de dragi dramaturgului. Turnul, peștera, camera joasă sau interiorul de inspirație flamandă constituie tot atâtea tablouri scenice pe care Doudelet le preia din drame. Epurarea spațiilor conferă imaginii o dimensiune teatrală. Aceasta nu se desprinde din reprezentarea detaliilor unui interior de demult sau din descrierea unui fragment de arhitectură, ci din transformarea spațiului în câmp simbolic în care decorul, ca structură semnificantă, ia locul fundalului. Artistul lucrează cu decupaje, golind locurile de conținutul lor specific pentru a nu lăsa decât câteva obiecte. Înconjurată de spații goale, acestea par și mai misterioase și capătă semnificații izvorâte dintr-un simbolism ascuns, obligând spectatorul să le descifreze în permanență. Șuvițele lungi, lămpile, ușile întredeschise, pavajul neregulat, sălile goale, ferestrele etc. sunt folosite ca intermediari care fac din imagine un instrument de comunicare cu necunoscutul. Conceperea spațiului și statutul obiectelor depășește simpla afinitate iconografică. Doudelet însuși mărturisește:

Total e simplu în felul în care redau ideile unui poet: mobile puține sau deloc, nimic inutil în peisajele mele. Un singur pat, o masă izolată, un scaun, o plantă, un pom, o piatră, mai apar, totuși; aceasta înseamnă că prezența lor e necesară; și atunci vor domina totul, vor atrage privirea asupra lor, vor grăi, vor dezvălui în întregime și în toată amploarea lor motivele pentru care se află acolo, provocând o senzație pe care vreau s-o redau. Oare nu e aceasta metoda pe care Maeterlinck o utilizează în *L'Intruse* făcând să vorbească toate acele obiecte care, prin aranjarea lor, creează efectul final al piesei?²³

Trebuie, pentru a încheia, să facem o lămurire de ordin tehnic. Ilustrațiile lui Doudelet nu sunt gravuri pe lemn. E vorba de o eroare mai veche. Încă din 1904, A. Van Bever vorbește de lemn gravat²⁴. Alții, precum Sander Pierron²⁵ au preluat această idee. Într-o notă de la sfârșitul unei scrisori pe care i-o adresează lui Doudelet, Maeterlinck îi reamintește să nu uite să îi ducă tipografului clișeele. În plan tehnic, originalele conservate într-o colecție privată nu lasă loc de îndoială: ilustrațiile și vinietele pentru *Douze chansons* nu sunt gravuri pe lemn, ci desene în tuș, reproduse prin procedee fotomecanice.

Numeroase colaborări

În ceea ce privește raportul său cu cartea ilustrată, Maeterlinck se va orienta înspre librăria de lux. Autorul are impresia că e destul de bine familiarizat cu mecanismul acesteia, astfel încât îl sfătuiește pe Doudelet privitor la mai multe contracte fără legătură cu scrierile sale. În mod evident, scriitorul le va semnala potențialilor editori că încheierea unui contract pentru ediția curentă a unei opere nu poate împiedica publicarea ei într-o ediție de lux²⁶. Trebuie să amintim că încă de la începutul secolului al XX-lea scriitorul primește numeroase propuneri. E greu să ne dăm seama în ce fel Maeterlinck le va da curs. Evident, nu toate propunerile s-au concretizat din motive contractuale, legate de costul producției și de drepturile de autor – 15% din prețul de vânzare – cerute de scriitor.

În timp ce vânzarea albumelor *Douze chansons* se încheie în primii ani ai secolului al XX-lea, Doudelet îl implică pe Maeterlinck într-o serie de proiecte eșuate de cărți ilustrate. Putem cita, într-o ordine aproximativ cronologică: o traducere italiană ilustrată pentru *Trois Petits Drames pour marionnettes*²⁷, o ediție la *L'Oiseau bleu* realizată de către Societatea bibliofililor belgieni conținând schițele de decor realizate pentru reprezentăția de la Moscova²⁸, o traducere americană a aceleiași piese, cu ilustrații, o ediție italiană a volumului *Douze chansons* cu reluarea ilustrațiilor din 1896, ale căror originale sunt în posesia artistului²⁹, un exemplar color din *Serres chaudes*, aflat probabil la originea ediției Rikola Verlag din 1921, o ilustrație pentru traducerea în italiană a piesei *Pelléas et Mélisande* va duce la ediția realizată de Claudio Argentieri în 1922, ilustrația eseului *La Mort...* Doudelet se gândește și la publicarea unui eseu despre istoria cărții, prefațat de Maeterlinck³⁰.

Maeterlinck are puține inițiative personale când vine vorba de a-și înscrie operele în cataloagele caselor specializate în edițiile de lux. În cel mai bun caz se mulțumește să ducă la bun sfârșit ofertele care i se fac. Se va preocupa, de exemplu, de evoluția traducerii pentru *Pelléas et Mélisande* editată de Argentieri în urma vizitei „unui important editor de lux de la Lyon, casa Lardanchet, celebră printre bibliofili”³¹, cu dorința de a realiza o reproducere în franceză a ediției Argentieri. Va avea grijă să îi indice lui Doudelet operele libere de drepturi de autor. Una dintre acestea, îi scrie el prietenului său, „s-ar potrivi de minune, e vorba de *Les Fiançailles*, urmarea la *L'Oiseau bleu*”³². Piesa, editată de Fasquelle, are un tiraj de o mie de exemplare, dar nu a fost distribuită în librării. Maeterlinck se declară dezamăgit de această ediție și îi sugerează lui Doudelet să realizeze o serie de ilustrații. Îi propune chiar să le adapteze pentru decorurile de teatru în cazul în care piesa va fi jucată. Acest dublu proiect nu va fi realizat. Pentru a-l ajuta pe Doudelet

să găsească un sprijin financiar, Maeterlinck încearcă să recicleze schițele de decor concepute degeaba pentru *L'Oiseau bleu*, ca ilustrații pentru ediția englezească și cea americană³³.

În perioada interbelică, inițiativa creării unei cărți ilustrate le revine editorilor și ilustratorilor. Prin intermediul lui Doudelet, volumul *Poésies choisies dans Serres chaudes* va ieși de sub tipar în 1921, la editura vieneză a lui Rikola Verlag. Se poate să fie vorba de reluarea proiectului din 1907 la care am făcut aluzie mai sus. Oricum, în februarie 1921, Doudelet îi prezintă lui Maeterlinck contractul pentru această publicație³⁴. În anul următor, scriitorul îi va acorda editorului Claudio Argentieri dreptul de a publica *Pelléas et Mélisande* în traducere italiană, cu ilustrațiile lui Doudelet³⁵. Acesta din urmă spera să illustreze drama încă din 1914. Proiectul e zădărnicit de izbucnirea războiului, iar mai apoi de intenția lui Henri Piazza de a pregăti o ediție de lux pentru aceeași piesă, însă cu ilustrațiile lui Carlos Schwabe³⁶. Volumul va apărea abia în 1924. Încă o dată, premisele proiectului sunt anterioare războiului. De fapt, după ce Schwabe termină ilustrațiile pentru *La Vie des abeilles*, va accepta propunerea editorului genevez Charles Eggimann, în 1909, de a ilustra *Pelléas et Mélisande*. Mutat între timp la Paris, editorul încearcă să își facă intrarea pe piața cărții de lux mizând pe o ediție fastuoasă a dramelor lui Maeterlinck: acvaforte color de Schwabe, litere realizate special pentru această ocazie, tiraj limitat la o sută de exemplare, preț ridicat³⁷. Proiectul eşuează, fiind reluat de către Piazza în 1914, însă se va opri din cauza războiului pentru a se concretiza abia în 1924. Pe de altă parte, o neînțelegere dintre Doudelet și editura Aryennes scoate la iveală faptul că Maeterlinck nu a participat la realizarea volumului *Douze chansons* (1929) în care va regăsi capodoperele prietenului său. Autorul nu se implică nici în concepția volumului *Le Massacre des Innocents* care apare tot în 1929 cu ilustrații de Anto Carte, de care se declară, de altfel, pe deplin mulțumit.

Aceste ediții somptuoase sunt comparabile în multe privințe cu cărțile publicate de societățile de bibliofili. Pentru a spori valoarea, tirajele sunt limitate: abia douăzeci și cinci de exemplare pentru modelul de lux *Pelléas et Mélisande* al lui Argentieri, o sută din *Douze chansons* la editura Aryennes, o sută douăzeci și cinci de exemplare din *Serres chaudes*... Volumele sunt numerotate și, cel mai adesea, semnate de autor și de ilustrator. De fapt, un tiraj e rareori omogen, fiind compus din mai multe serii. Acestea sunt ameliorate, numite, nu sunt puse în vânzare, sunt îmbogățite cu o suită de ilustrații, sunt parafate de Maeterlinck și semnate de către ilustrator... La diversitatea tirajului se mai adaugă și numeroasele esențe de hârtie prețioasă. Se imprimă, de asemenea, cu mare grijă. Unicitatea tirajului, precum și diferența dintre o ediție curentă și cea de lux a aceluiași text

sunt marcate de prezența ilustrațiilor colorate manual sau prin imprimarea lor pe o hârtie diferită de cea utilizată pentru textul scris.

La o privire de ansamblu asupra corpusului de ilustrații, ne dăm seama că acestea nu constituie analogii plastice ale textului, ci încearcă mai degrabă să refacă legătura cu funcția descriptivă a genului. Această evoluție e tipică pentru cartea ilustrată dintre cele două războaie mondiale. Ilustrația e gândită ca o traducere a unei secvențe textuale. În elaborarea termenilor acestei traduceri regăsim specificitatea cărții și unicitatea unui ilustrator. Această concepție este rând pe rând gândită ca o transcriere de tip istoric (Schwabe), ca o figură de tip alegoric (Doudelet) sau ca o interpretare (Carte). În oricare dintre cazuri, aspectul iconografic e dictat în mod direct de către text.

Schimbul de scrisori dintre Maeterlinck și Maria Cadira De Baets-Doudelet – fiica pictorului – ne ajută să aflăm părerea autorului despre ilustrațiile realizate de Doudelet. În aceste documente nu regăsim nicio aluzie la ilustrațiile pentru *Poésies choisies dans Serres chaudes*. Maeterlinck cunoștea totuși opera deoarece se presupune că a semnat contractul pe care i-l trimite pictorul, ca să nu mai amintim exemplarele semnate de el însuși. În această ediție, pictorul transpune în figuri imaginile pe care Maeterlinck le folosește în versurile sale. Seră, clopot de cristal, „cerbi albi”, „hiene șovăielnice”, „leii amorului”, „mioarele tentației”, luna, nuferii, crinii, mieii care pasc zăpada, devin tot atâtea motive plastice utilizate de Doudelet pe măsură ce poemul înaintază. Asemenea textului, imaginea se citește de sus în jos. Marginea nu mai e un spațiu dedicat imaginarului lecturii, ci un loc de interpretare plastică a poemului.

Regăsim legătura nominală dintre opera literară și ilustrație și în iconografia din *Pelléas et Mélisande*, o „ediție de lux cu tiraj limitat” după cum afirmă Maeterlinck³⁸, realizată de editorul italian Argentieri. Autorul nu pomenește imaginile concepute de Doudelet pentru piesa de teatru. Se știe, însă, că editorul îi trimite spre aprobare planșele realizate manual înainte de a începe tipărirea. După modelul cărților pentru bibliofili, prezența unei replici situate sub fiecare ilustrație de o pagină indică faptul că imaginea e concepută ca o interpretare a unui „pasaj”. Ilustrarea implică o alegere. Accentul cade pe evenimentele spectaculare ale dramei: întâlniri amoroase, scene de violență, crimă, agonie... Brăurile care deschid scenele au la bază același principiu. Doudelet ilustrează mai ales părțile dialogate, nu didascalile. Personajele sunt cel mai adesea plasate în mijlocul decorului conceput ca un imens fundal reprezentând scena. Doar imaginile din *cul-de-lampe* nu trimit la un episod anume, ci la detalii arhitecturale sau de peisaj. Din punct de vedere formal, mai multe brăuri implică o epurare a imaginii, gest neobișnuit pentru Doudelet. Să fie oare purificarea aceasta inspirată de *Pelléas et Mélisande* al

lui Khnopff din 1921? Artistul folosește când conturul îngroșat pentru a delimita figurile și o rețea de linii pentru a modela formele, când un joc al suprafețelor și al contrastelor cromatice. Se pare că, punând față în față ilustrațiile cu schițele preparatorii, schematismul stilului e determinat de tehnica folosită.

Reeditat în 1929, volumul *Douze chansons* conține, în opinia lui Maeterlinck, ilustrațiile cele mai reușite ale lui Doudelet. Se pare că autorul nu află de acest album decât în 1939, când fiica artistului îi trimite un exemplar. Un diferend dintre editor, Doudelet și Maeterlinck, iscat înaintea publicării, ar putea explica de ce autorul nu a primit exemplarele care i se cuveneau³⁹. El i se adresează fiicei lui Doudelet în termenii următori:

După părerea mea, e vorba de o capodoperă a lui Charles, sau, mai bine spus, o capodoperă pur și simplu. Rar am întâlnit o asemenea sincronizare, armonie mai perfectă între poet și imaginile create de interpretul său. Nici dacă aș fi avut geniul grafic al vechiului și dragului meu prieten, n-aș fi putut, în sensul literal și magic al cuvântului, „să mă ilustrez” mai bine⁴⁰.

E greu de stabilit dacă acest comentariu elogios e într-adevăr sincer sau ține de precauțiile oratorice pe care Maeterlinck le stăpânește la perfecție. Cu toate acestea, suntem de acord asupra unui aspect: Doudelet e în mod veritabil un interpret. Cele douăsprezece ilustrații noi lămuresc misterul care plutește la suprafața poemelor. Poezia pune întrebări și ilustrația oferă răspunsuri. Una se îndoiește, cealaltă hotărăște; una sugerează, cealaltă descrie. Astfel, cu greu putem vorbi de armonie, dată fiind influența celor douăsprezece ilustrații asupra imaginarului cititorului: trecătorul evocat în primul poem – de la care o femeie închisă așteaptă intervenția salvatoare – nu se abate din drum, necunoscutul îndelung așteptat în al doilea, sosește, asasinul din a treia poezie comite crima, cele trei surori oarbe urcă scările din turn, cadavrul pe care cele șapte fiice ale lui Orlamonde îl zăresc prin crăpătura ușii explică de ce nu vor să deschidă...

NOTE

¹ Camille Maclair, scrisoare către Charles Doudelet, Marsilia, f.d. Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Archives de l'Art contemporain, inv. n° 44.462/ 1-2.

² Diederichs este editorul operelor lui Maeterlinck în Germania. Maurice Maeterlinck, scrisoare către Friedrich von Oppeln-Bronikowski, f.l., 24 septembrie 1899. Bruxelles, Bibliothèque Royale Albert I, Département de Manuscrits, Mss II 7004/ 74.

³ Un fragment dintr-o scrisoare către Jules Huret dovedește acest fapt : „Voi publica, probabil, un album cu douăsprezece cântecele, ornat fiecare cu o imagine gravată pe lemn de către un artist necunoscut, însă care îmi place extrem de mult: George Minne”. Maurice Maeterlinck, scrisoare către Jules Huret, 8

ianuarie 1895, f.l., Citat din *Bibliothèque Török*, catalogue de la vente au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, le 7 novembre 1964, avant-propos de Michel Johandeau, Bruxelles, Van der Perre, 1964, p. 71.

⁴ „M. Maeterlinck, pregătind în iarna aceasta traducerea din Novalis, un album de cântece ilustrat de George Minne și un volum de eseuri, străbate cu beatitudine, pe neobositele sale patine, canalele înghețate ale Flandrei”, în *Le Magasin littéraire*, 15 februarie 1895.

⁵ Maurice Maeterlinck, scrisoare către Alfred Valette, f.l. [ștampila poștei din Gand], 31 mai [ștampila poștei: 1895]. Colecție privată.

⁶ Maurice Maeterlinck, scrisoare către Octave Maus, f.d. [1895]. Citat din G. Hermans, *Les Premières armes de Maurice Maeterlinck*, ediție definitivă, Ledeberg-Gand, Editions Erasmus, 1967, p. 67.

⁷ G. Ramaekers, *Max Elskamp*, Bruxelles, Société belge de librairie, Série littéraire, n° 12, f.d., p. 24.

⁸ C. Berg, „Dix-neuf lettres de Max Elskamp à propos de Six Chansons imprimées par Henry van der Velde”, în *Le Livre & l'Estampe*, 1970, n° 63-64, p. 170.

⁹ F. De Smet, „Charles Doudelet”, în *Gand artistique*, n° 31, 1 martie 1923, pp. 62-63.

¹⁰ E. Demolder, „Chronique artistique. Notes sur le Salon des XX, à Bruxelles”, în *La Société nouvelle*, martie 1893, p. 444.

¹¹ Arpin, „Le salon des XX”, în *La Revue rouge*, n° 4, aprilie 1893, p. 116.

¹² Mai târziu, Maeterlinck i se va adresa tot lui Doudelet pentru a concepe proiectul de decorare interioară a castelului de la Médan, în care va locui între 1924 și 1930.

¹³ Condușă de J. Meie-Graefe, *Pan* este o revistă trimestrială înființată în aprilie 1895, cu apariție regulată până în 1899. Alături de Hermann Bahr, Meier-Graefe va juca un rol semnificativ în difuzarea simbolismului belgian prin intermediul ilustrațiilor. Vezi articolul „Die moderne Illustrationkunst in Belgien. II. Die Neueren”, în *Zeitschrift für Bücherfreunde*, n° 10, ianuarie 1898, pp. 505-519. Pentru editarea de către *Pan* a textelor lui Maeterlinck, trimitem la G. Hermans, „La revue allemande *Pan* et les *Lieds* de Maurice Maeterlinck”, în *Le Livre & l'Estampe*, n° 47-48, 1966, pp. 216-222.

¹⁴ Rouvez, „A propos de l'exposition de Charles Doudelet à Anvers”, în *La Fédération artistique*, n° 19, 23 februarie 1896, p. 148.

¹⁵ Maurice Maeterlinck, scrisoare către Charles Doudelet, f.l, f.d., Gand, Cabinet Maeterlinck, B XXX 4.

¹⁶ S. Pierron, „La Moderne Gravure sur bois en Belgique”, în *La Chronique graphique*, n° 11, iulie 1930, p. 462.

¹⁷ Rouvez, *op. cit.*, p. 148

¹⁸ „La flamanzi întâlnim potolirea în fața reclusiunii – vezi de exemplu interioarele lui Pieter De Hoogh”. Citat de J. Wieland-Burston, „*Le Cahier bleu*, texte établi annoté et présenté par J. Wieland-Burston”, în *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck*, t. XXII, 1967, p. 161.

¹⁹ M. Maeterlinck, *Le Trésor des humbles* [1896], Bruxelles, Labor (Espace Nord), 1986, p. 101.

²⁰ După cum o dovedesc, în același album, mai multe perspective foarte bine executate. Vezi P. Eeckhout, „Charles Doudelet imagier de Maeterlinck”, în *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck*, Actes du Colloque International organisé à Gand le 6 décembre 1997, t. XXXI, 1999, p. 36.

²¹ Rouvez, *op. cit.*, p. 148.

²² M. Postic, *Maeterlinck et le symbolisme*, Paris, Nizet, 1970, p. 214.

²³ Rouvez, *op. cit.*, p. 148.

²⁴ A. Van Bever, *Maurice Maeterlinck*, Paris, 1904, p. 11.

²⁵ S. Pierron, *op. cit.*, p. 462.

²⁶ Maurice Maeterlinck, scrisoare către Claudio Argentieri, Nisa, 31 martie 1922. Bruxelles, Archives et Musées de la Littérature, ML 6965/2.

²⁷ Ediția italiană ilustrată nu va apărea niciodată.

²⁸ Artistul îl contactează pe Buschmann care îi face o ofertă de preț. Proiectul nu se va concretiza din cauza costurilor care lui Maeterlinck i se par prea mari. Prima ediție ilustrată din *L'Oiseau bleu* va fi cea realizată de Fasquelle și Charpentier în 1911, cu desenele executate de Egorov pentru reprezentarea de la

Moscova. Vezi Charles Doudelet, scrisoare către Maurice Maeterlinck, Varlungo, 25 aprilie 1907. Gand, Musée Arnold Vander Haegen, fondul Doudelet; Charles Doudelet scrisoare către P. Buschmann, Varlungo, 24 iunie 1907. Gand, Musée Arnold Vander Haegen, fondul Doudelet.

²⁹ Acesta va ieși de sub tipar în 1910: *Dodici Canzoni*, traducere în limba italiană de Emma C. Cagli, Bergamo, Istituto d'arti grafiche, 1910. Charles Doudelet, scrisoare către Maurice Maeterlinck, Varlungo, 11 mai 1907. Gand, Musée Arnold Vander Haegen, fondul Doudelet.

³⁰ La Bruxelles a fost imprimată o machetă în 1912. E anunțată prefața lui Maeterlinck, însă aceasta nu va fi inclusă.

³¹ Maurice Maeterlinck, scrisoare către Charles Doudelet, f.l. [Paris], 7 decembrie 1923. Gand, Cabinet Maeterlinck, B XXX 75.

³² Maurice Maeterlinck, scrisoare către Charles Doudelet, Nisa, 7 mai 1926. Gand, Cabinet Maeterlinck, B XXX 78.

³³ Maurice Maeterlinck, scrisoare către Charles Doudelet, Grasse, 20 ianuarie 1909. Gand, Cabinet Maeterlinck B XXX 49. Versiunea americană va fi ilustrată de către F. Cayley Robinson în 1913. Editura britanică Methuen & co. a refuzat desenele lui Doudelet. Din cauza taxelor vamale ridicate, americanii de la Dodd & Meat nu au putut vedea machetele lui Doudelet.

³⁴ Charles Doudelet, scrisoare către Maurice Maeterlinck, Roma, 8 februarie 1921. Gand, Musée Arnold Vander Haegen, Fondul Doudelet.

³⁵ Maurice Maeterlinck, scrisoare către Claudio Argientieri, Nisa, 14 februarie 1922. Bruxelles, Archives et Musées de la Littérature, ML 6965/1.

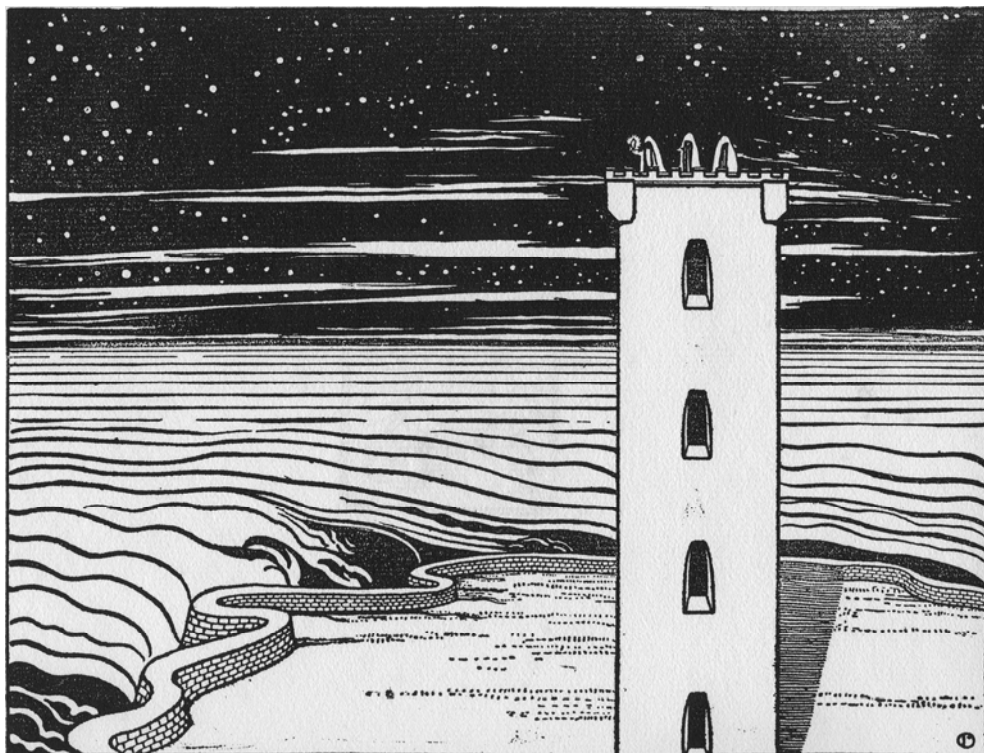
³⁶ „Nu se mai poate face nimic pentru *Pelléas et Mélisande* pentru simplul fapt că, din câte am aflat, Piazza pregătește o nouă ediție împreună cu Carlos Schwabe”. Joseph Place, scrisoare către Charles Doudelet, f.l., f.d., [1914]. Colecție privată.

³⁷ Maurice Maeterlinck, scrisoare către Paul Lacomblez, f.l., 10 mai [1909]. Bruxelles, Archives et Musées de la Littérature, ML 5174/50.

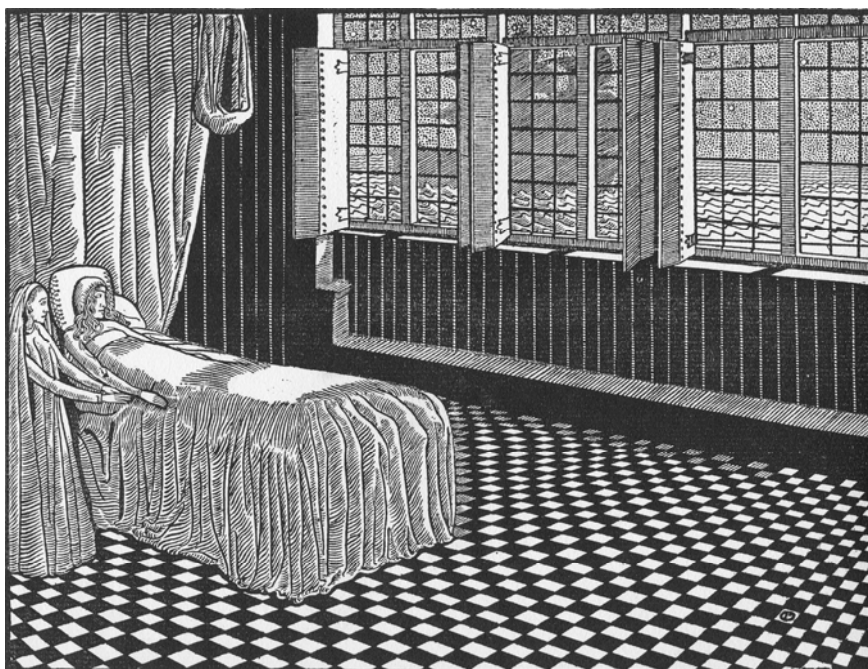
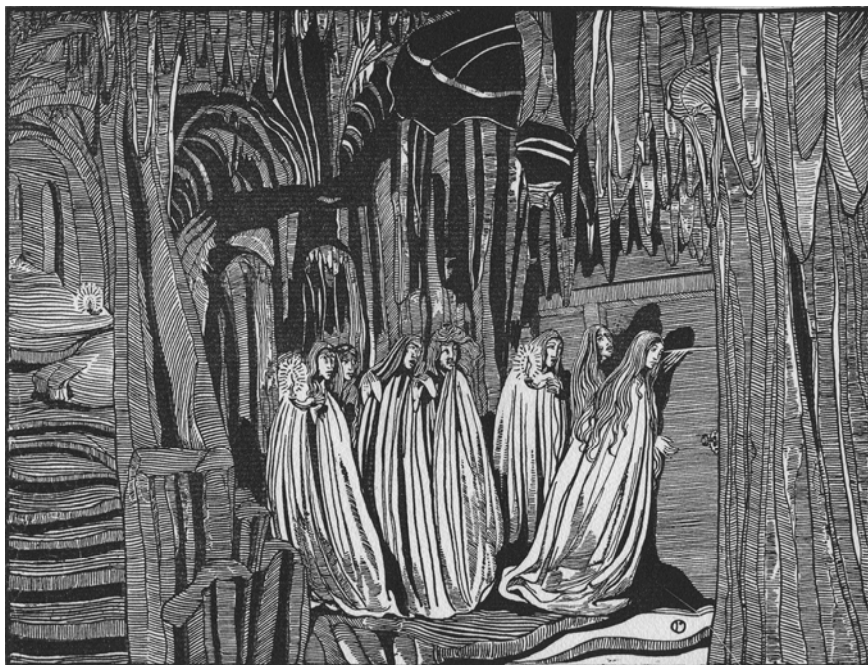
³⁸ Maurice Maeterlinck, scrisoare către Charles Doudelet, f.l., [Nisa], 23 ianuarie 1922, Gand Cabinet Maeterlinck, B XXX 73.

³⁹ „Cu șarlatanul ăsta de editor nu se poate face nimic; încă nu a scos cele 12 cântece, deși totul e pregătit. Ar trebui să credem că nu are destule comenzi sau că s-au certat.” Charles Doudelet, scrisoare către Maurice Maeterlinck, f.l. f.d., [1929]. Gand, Musée Arnold Vander Haegen, fondul Doudelet. Răspunsul lui Maeterlinck e grăitor pentru simțul afacerilor de care dă dovadă: „Poate reușim cumva să-i facem pe acești escroci să restituie cele 12 cântece. Dacă nu le-ai lăsat scrisoarea în care îți cedez drepturile, aș putea să îmi cer partea și să confisc edițiile, dacă nu cumva au apărut deja, sau să îi ameninț cu confiscarea dacă nu le-au pus în vânzare, deoarece n-au negociat cu mine și sunt liber să le cer tot ce vreau.” Maurice Maeterlinck, scrisoare către Charles Doudelet, f. l., [Médan], 22 iulie 1929. Gand, Cabinet Maeterlinck, B XXX 90.

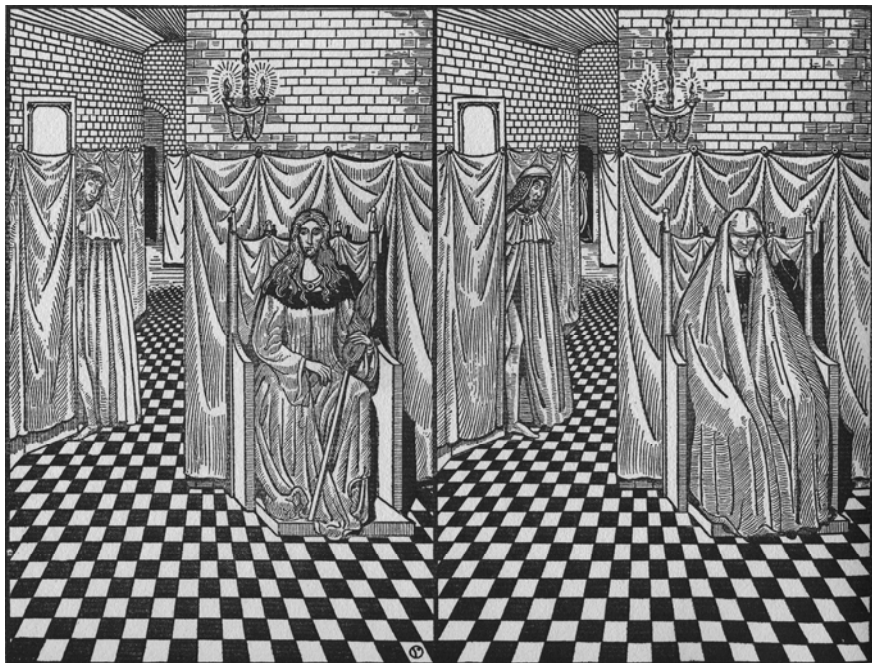
⁴⁰ Maurice Maeterlinck, scrisoare către Maria Cadira De Baets-Doudelet, Orlamonde, 26 august 1939. Colecție privată.



Charles Doudelet, ilustrație pentru volumul Maurice Maeterlinck, *Douze Chansons*, Paris, Stock 1896. *Les Trois Sœurs aveugles*.



Charles Doudelet, ilustrații pentru volumul Maurice Maeterlinck, *Douze Chansons*, Paris, Stock 1896. *Les Sept Filles d'Orlamonde, Ma Mère n'entendez-vous rien?*



Charles Doudelet, ilustrații pentru volumul Maurice Maeterlinck, *Douze Chansons*, Paris, Stock 1896. *Quand l'amant sortit, Vous avez allumé les lampes.*

CAPITOLUL IV: DIDASCALIILE PICTURALE ALE LUI FERNAND KHNOPFF

Khnopff, pictor al universului maeterlinckian?

Asemănările dintre pictura și teatrul simbolist au atras atenția criticilor. Aceștia au văzut în opera lui Khnopff, încă de la sfârșitul secolului, echivalentul pictural al dramaturgiei maeterlinckiene. Teatralitatea posturilor, atmosfera impregnată de tăcere, climatul de legendă, universul acvatic, sentimentul că timpul s-a oprit, lipsa acțiunii, omniprezența albastrului, netezimea tablourilor, onirismul, exilul interior, punerea în scenă a unei umanități din afara timpului, transformarea chipului în mască, constituie tot atâtea elemente pe care operele celor doi le au în comun. La nivel biografic, nimic nu confirmă faptul că cei doi s-ar fi întâlnit. Niciun document de arhivă nu face dovada unor preocupări estetice comune pictorului și scriitorului. Absența lui Khnopff din muzeul imaginar al lui Maeterlinck ridică niște semne de întrebare. Ne întrebăm, pe bună dreptate, în ce măsură opera artistului belgian constituie o potențială sursă de inspirație pentru Maeterlinck. Și reciprocă e la fel de valabilă. Texte precum *Serres chaudes*, piesele într-un act din teatrul de început al lui Maeterlinck sau *Le Trésor des humbles*, n-au constituit, oare, o miză majoră pentru pictor? Mallarmé rămâne, însă, autorul preferat al lui Khnopff. Și totuși, textele dramaturgului belgian jalonează demersul pictural sub forma ilustrațiilor realizate între 1898 și 1921. Khnopff e un bun cunoscător al operei lui Maeterlinck. Relația dintre imagine și scriitură ține aici mai puțin de influența directă a uneia asupra celeilalte, cât de existența unor corespondențe.

Regăsind afinități electivă între pictura lui Khnopff și teatrul lui Maeterlinck, Hermann Bahr îi propune pictorului să illustreze *La Mort de Tintagiles* pentru traducerea germană a piesei, apărută în 1898 în organul de presă al Secesiunii vieneze, revista *Ver Sacrum*. În 1907, Khnopff va desena și costumele pentru reprezentația piesei *Pelléas et Mélisande* la Théâtre Royal de la Monnaie. Jucată în versiunea lui Debussy, drama îi va inspira două pasteluri în care figura Mélisandei e pusă în scenă prin intermediul unui dispozitiv a cărui structură circulară ține imaginea la distanță de realitate. Doi ani mai târziu, Khnopff desenează coperta programului pentru *Monna Vanna*, jucată la același teatru. În 1920, pictorul va ilustra și coperta programului pentru *L'Oiseau bleu* reluând *Une Tête aillée*, desen

în peniță din 1911. În 1922 va realiza un bandou antet pentru *La Princesse Maleine*, apărut în volumul al doilea din *Notre Pays. L'Art en Belgique 1830-1905*. Tot în același an, Khnopff execută și ilustrațiile unei ediții din *Pelléas et Mélisande* pentru o societate de bibliofili¹.

Frecvența și natura acestor activități justifică ambivalența metodologică a discursului critic. Istoricii de artă cercetează legăturile implicite care se țin între teatrul pictural al lui Maeterlinck și pictura teatralizată a lui Khnopff², lansând, pe bună dreptate, ipoteza că ilustrațiile din corpus nu pot epuiza singure toate elementele estetice comune celor două demersuri artistice. Pictorul și dramaturgul își dau întâlnire la un nivel implicit, cel al redefinirii noțiunii de reprezentare. Reflecția teoretică a lui Maeterlinck pornind de la elementele vizuale folosite în creația scenică prezintă afinități electivă cu aspectele formale ale unei picturi gândite și concepute în termeni de teatralitate. Va fi vorba, de asemenea – și aici regăsim a doua axă metodologică a discursului critic³ – de examinarea corpusului de ilustrații ca formă de exteriorizare a unei legături ascunse. Să precizăm și că ilustrațiile care îl leagă pe Khnopff de Maeterlinck sunt comenzi. Ele nu țin în niciun caz de logica celui duo în virtutea căruia Minne i-a devenit aliat substanțial încă din primele momente și care face din Doudelet un colaborator de predilecție, poziție îndreptățită de prietenia îndelungată cu scriitorul.

În 1898, Khnopff e invitat la Viena unde Secesiunea îl primește ca pe un maestru capabil să pătrundă misterele unui teatru greu de decriptat pentru citorii vienezi. Aceștia se așteaptă ca ilustrațiile să îi ajute să înțeleagă mai bine opera lui Maeterlinck. Pe de altă parte, ermetismul aparatului iconografic al lui Khnopff va tulbura, de asemenea, spectatorii. Și o va face într-o asemenea măsură încât traducerile în germană ale textelor lui Maeterlinck vor constitui pentru criticii vienezi cele mai bune chei de lectură pentru înțelegerea unei picturi concepute ca o enigmă. Prima întâlnire explicită dintre desenele lui Khnopff și textele lui Maeterlinck se înscrie, așadar, în contextul receptării operelor lor în Germania și în Austria. Revistele artistice și literare de limbă germană formează un mediu extrem de receptiv la ceea ce se întâmplă în Belgia sfârșitului de secol⁴. La Berlin, revista *Die Insel*, publică, așa cum am văzut, *Sœur Beatrice* cu ilustrații de Minne, în timp ce în *Pan* vor apărea în 1897, trei cântece însoțite de desene concepute de Doudelet. Dacă nu avem prea multe detalii despre legăturile dintre Maeterlinck și revistele berlineze, știm în schimb mai multe despre colaborarea autorului cu *Ver Sacrum*. Din arhive reiese că Maeterlinck îl contactează pe Hermann Bahr în primăvara lui 1894 trimițându-i un exemplar din *Trois Petits Drames pour marionnettes*. Trebuie să menționăm că Bahr era considerat atunci drept cel mai strălucit critic austriac. Expedierea volumului este, de fapt, o strategie literară, Maeterlinck încercând să se

facă vizibil pentru cititorii din Austria. Prin urmare, Bahr îi va propune să publice o traducere a unui text într-o revistă pe care speră să o înființeze la Viena și care se vrea „un loc de întâlnire pentru toate mințile luminate din Europa”⁵. Nu putem separa receptarea lui Maeterlinck în Austria de cea a lui Khnopff și mai ales de faptul că acesta din urmă apare în ochii criticilor ca pictor al universului maeterlinckian. Încă din 1895, Bahr afirmă în *Die Zeit* că „Fernand Khnopff pictează ceea ce Maeterlinck descrie în cărțile sale: efervescența secretă a sufletului”⁶.

Cuvântul și forma

În contextul salonului secesionist din 1898 care coincide cu traducerea în germană a volumului *Le Trésor des humbles*, Ludwig Hevesi și Hermann Bahr publică mai multe articole care scot la iveală concordanțele dintre pictura lui Khnopff și textele lui Maeterlinck. Pentru Hevesi, ermetismul pictural al artistului bruxellez nu ar fi egalat decât de obscuritatea poemelor lui Maeterlinck: „rebusurile sale plastice”, afirmă el, „ne duc cu gândul la logogrifurile lirice ale lui Maeterlinck din *Serres chaudes*”⁷. Trebuie să nuanțăm această afirmație. Spre deosebire de poet, pictorul nu încearcă să conceapă un limbaj pre-suprarealist comparabil versurilor libere din *Serres chaudes*. Tot așa, nici Maeterlinck nu regăsește în arsenalul iconografic al imenselor „mașinării” simboliste concepute de Khnopff ca tot atâtea enigme ce trebuie descifrate, o sursă plastică propice pentru transpunerea literară. Oricum ar sta lucrurile, pentru Bahr, a înțelege opera pictorului înseamnă a reuși să-l citești pe Maeterlinck: „picturile sale îi impresionează puternic pe vizitatori, îi uimesc și îi lasă fără cuvinte. Atunci când caută un punct de referință, chiar și cei mai avizați sfârșesc prin a afirma că picturile lui Khnopff seamănă cu poemele lui Maeterlinck”. Bahr încheie cu o constatare care se află la originea comparației dintre pictor și scriitor: „Khnopff reprezintă pentru pictură ceea ce Maeterlinck reprezintă pentru scriitură. E un pictor al vieții interioare”⁸.

Formula aceasta îl plasează pe Khnopff în poziția de pictor al teatrului maeterlinckian. Putem totuși să ne întrebăm dacă „viața interioară” l-a preocupat într-adevăr pe Khnopff. Lui Michel Draguet îi revine meritul de a fi demonstrat că opera lui Khnopff a constituit o modalitate de a interoga felul în care e gândită reprezentarea vizibilului⁹. Imaginea, văzută într-un cadru academic drept o reflectare a lumii, devine la Khnopff agentul concilierii cu universul de dincolo. Am putea spune, schematizând întrucâtva, că imaginea nu mai e o reprezentare a ceea ce vedem, ci o apariție a ceea ce nu se poate vedea. Această concepție despre limbaj are, fără îndoială, o dublă moștenire: noțiunea de icoană, legată de reabilitarea la sfârșit de veac a picturii flamande din secolului al XV-lea, pe de o parte¹⁰, și

gândirea mistică pe care Maeterlinck o regăsește mai ales în textele lui Ruysbroeck Admirabilul ca alternativă la discursul pozitivist moștenit de la Auguste Comte, pe de altă parte. O asemenea inversare generează noi principii vizuale. Acestea pun sub semnul întrebării legătura referențială cu realitatea impusă în mod convențional operei de artă. Dizolvarea conturului și a formelor, atmosfera monocromă, estomparea nuanțelor, geometrizarea compoziției sau evaporarea eului¹¹ fac din imagine o apariție onirică și nu un substitut al naturii. Aceste constatări ne determină să nuanțăm analizele centrate pe tema „vieții interioare” în favoarea unei abordări structurale fondate pe legăturile dintre sistemul formal al lui Khnopff și teoria dramatică a lui Maeterlinck.

Felul în care Bahr privește pictura lui Khnopff e impregnat în mod evident de lectura volumului *Le Trésor des humbles*, plin de cugetări despre psihism. Încă din *Confession de poète* din 1890, Maeterlinck mărturisește, anticipând cercetările pe care le va întreprinde în curând Sigmund Freud la Viena¹², interesul său pentru „gesturile inconștiente ale ființei”, „motivele iraționale”, „misterele somnului” și „forțele necunoscute ale sufletului nostru” care formează viața interioară explorată în *Le Trésor des humbles*¹³.

După Bahr, neîncrederea poetului în cuvânt delimitează câmpul de expresie în care i se pare pertinent să plaseze pictura lui Khnopff. Criticul vienez are dreptate. Forma este pentru Khnopff ceea ce cuvântul este pentru Maeterlinck: un fragment smuls dintr-o realitate transcendentă. Invizibilul pe care pictorul îl înscrie în câmpul imaginii trebuie pus în legătură cu tăcerea pe care Maeterlinck o transformă în elementul motor al discursului teatral. Fie ea scenică sau picturală, imaginea trimite la un referent care o depășește. Ea nu se întoarce înspre real decât pentru a extrage elementele, obiectele și figurile care vor fi astfel dispuse încât să se contopească cu necunoscutul, nu pentru a intra în dialog cu lumea. În timp ce realismul în pictură presupune fuziunea cu vizibilul, Maeterlinck e de părere că lumea nu e într-atât guvernată de ceea ce putem vedea, pe cât e supusă unei ordini nevăzute care depășește ființa umană. Acest fapt explică interesul dramaturgului pentru fotografie – captare a ceea ce rămâne „ascuns în umbra lucrurilor obișnuite”, după formula lui Cennino Cennini. Vom reveni asupra relației dintre literatură și fotografie. De altfel, putem deduce de aici că statutul imaginii ține mai degrabă de apariție decât de reprezentare. Imaginea ca epifanie a invizibilului se substituie reprezentării ca reflectare a lumii vizibile. Așa se explică de ce Khnopff recurge la un vocabular sugestiv, precum nuanțele palide, disoluția conturilor, atmosfera monocromă. Așa se explică și de ce Maeterlinck elaborează o poetică a tăcerii prin care cuvintele, odată intrate în câmpul verbal, își pierd logica funcțională, se dislocă, se repetă obsesiv pentru a deveni – Kandinsky a înțeles foarte bine acest lucru¹⁴ – structuri sonore

rupte de sensul lor original. Aceste elemente de limbaj, dincolo de convergențele tematice legate de mișcarea simbolistă, îl vor apropia pe Khnopff de Maeterlinck. Unui spațiu de atmosferă, în care obiectele se dizolvă, îi răspunde un străt de tăcere care dezintegrează funcția de comunicare a cuvântului. Evaporării formelor obiectului îi corespunde dezagregarea cuvintelor în discursul teatral. Pentru Khnopff, obiectul e prea puțin legat de vizibil, el fiind produsul unei realități care îl transcende, precum la Maeterlinck, unde dialogul verbalizează altceva decât ceea ce lasă să se înțeleagă. Urmând această schemă, esențialul nu e în lumea vizibilă, ci în altă parte: imaginea, fie ea picturală sau teatrală, fuzionează cu misterul forțelor necunoscute, devenind, astfel, forma lor vizibilă. Asemenea poetului, pictorul „coboară ideea pe care o are despre necunoscut în viața reală, în viața de zi cu zi”¹⁵.

După cum am mai afirmat, receptarea vinează a lui Khnopff e strâns legată de revista *Ver Sacrum* coordonată de Hermann Bahr. Apărută între 1898 și 1903, ea continuă periodicele germane *Pan* și *Jugend*, preluând o serie de scopuri de la acestea: promovarea artei și literaturii de avangardă în rândul unui public de amatori și bibliofili¹⁶. Ilustrația va ocupa un loc important în revistă. Textul și imaginea nu vor mai fi gândite în termeni distincți, ci ca elementele constitutive ale unei totalități. Fabricată din materiale luxoase, bogat ilustrată, imprimată la perfecție, revista se adresează burgheziei cultivate și societății vieneze care, după cum a arătat Schorske, practică mecenatul artistic imitând aristocrația¹⁷. Echipa de la *Ver Sacrum* e împărțită între două viziuni: fie păstrează înfățișarea luxoasă și costisitoare, fie aplică exigențele de rentabilizare a producției; prima variantă s-ar adresa unor cititori rafinați, dar prea puțini, iar cea de-a doua ar viza un public obișnuit, însă mai larg. Minată de aceste conflicte interne, revista își întrerupe apariția în 1903 din lipsa mijloacelor financiare. Cu toate acestea, *Ver Sacrum* participă în mod direct la receptarea simbolismului belgian la Viena. Numărul din decembrie 1898 îi e consacrat în întregime lui Khnopff, care, de altfel, primește sarcina de a pune în pagină traducerea în germană a piesei *La Mort de Tintagiles* pentru care realizase un ansamblu de trei ilustrații¹⁸. Acest număr face în mod evident trimitere la sala rezervată pictorului belgian cu ocazia primului salon al Secesiunii, din primăvara lui 1898¹⁹. Corpusul de ilustrații cuprinde un frontispiciu, o ilustrație în afara textului și un *cul-de-lampe*. Khnopff își concepe intervenția inspirându-se nu din părțile dialogate, ci din didascalii. Alegerea e justificată. Didascaliiile se caracterizează prin absența cuvântului, fapt care le apropie, prin definiție, de tăcerea operei de artă. Extragerea principiului ilustrațiilor din didascalii îi oferă pictorului posibilitatea de a pune un text în imagini emancipându-se totodată de importanța primordială a dialogului. În interstițiile textului, Khnopf găsește motivul unei ilustrații în care absența acțiunii trimite la statismul dramei.

Khnopff îi consacră lui Tintagiles frontispiciul dramei. Figura apare într-un cadru circular. Acest dispozitiv nu e lipsit de semnificații. El teatralizează compoziția. În ce fel? Prin stabilirea unei legături simbolice între figură și loc. Zona rămasă neocupată de ilustrație capătă o dimensiune semiotică. Aceasta formează un cadru scenic, o graniță care separă spațiul spectatorului de spațiul imaginii. Asemenea scenei, ea constituie un artificiu pe care Maeterlinck îl folosește în mod deliberat atunci când afirmă că și-ar dori ca teatrul să fie „un templu al visului”. Dispozitivul realizat de către Khnopff joacă rolul de suprafață scenică pe care se joacă destinul lui Tintagiles. Însoțit de un personaj imposibil de identificat, el se îndreaptă spre propriul sfârșit. Restrângând compoziția precum un *zoom* pe figura lui Tintagiles, cadrajul accentuează caracterul de „marionetă” al unei ființe destinate unui sfârșit funest și imposibil de evitat. Ținut de o mână despre care nu știm dacă îl protejează sau îl pedepsește, copilul are o expresie resemnată, cea a unei ființe care se îndreaptă spre moarte, fără să poată sau să vrea să i se opună.

Ușa cea grea

Sfârșitul tragic al dramei îi va inspira lui Khnopff subiectul ilustrației *Ygraine à la porte*. Imaginea se referă la ultima scenă a dramei – Ygraine izbindu-se în zadar de ușa care o separă pentru totdeauna de Tintagiles. Asemenea ferestrei, ușa face parte din motivele metaforice pe care dramaturgul le folosește pentru a pune ființa umană în legătură cu forțele necunoscute ale universului. Ea deschide o breșă în destinul uman pe care Maeterlinck nu vrea să îl închidă între limitele istoriei.

Pe de o parte, precum digul la Spilliaert, ușa articulează universuri opuse. Ca punct de întâlnire dintre lumea de aici și cea de dincolo, aceasta reprezintă atât speranța de a fi ocrotit, cât și un obstacol care face imposibilă orice eliberare. Lampa cu ulei pe care Khnopff o plasează în *cul-de-lampe* se înscrie în acest registru de semnificații. Tintagiles zărește, de fapt, prin crăpăturile ușii, lumina lămpii lui Ygraine. Stingerea treptată a flăcării evocă, printr-un efect vizual creat prin variații de lumină, scufundarea lui Tintagiles în cealaltă lume.

Pe de altă parte, ușa este și un element scenografic cu rol vizual în universul dramatic scris și gândit în termeni de tablou scenic. Aceasta îi oferă lui Khnopff posibilitatea de a teatraliza reprezentarea picturală prin stabilirea unei legături între figură și spațiu. Acesta din urmă joacă un rol tot atât de important ca și cel al personajului. Spațiul nu e un fundal lipsit de însemnătate, ci o structură care participă la construirea sensului. Fundalul imaginii e neclar. Ușa se confundă cu întunericul care îl scufundă pe Tintagiles în sfere necunoscute. Nu există în ilustrație nici piese de mobilier și nici detalii arhitecturale și, contrar unei scheme

recurente la Khnopff, nu există nicio deschidere spre „dincolo”. Ușa în sine nu e reprezentată; o ghicim sub palmele lui Ygraine, grea, monumentală, implacabilă, de neclintit. Greutatea forțelor nevăzute care l-au răpit pe Tintagiles de sub supravegherea surorilor sale se întrupează în motivul ușii a cărei prezență Khnopff o sugerează doar, prin înnegrirea imaginii. Epurarea scenei e de asemenea semnificativă. Astfel, dușmanul împotriva căruia Ygraine își întinde în zadar brațele alungite peste măsură e în același timp imperceptibil și prezent, insesizabil și real. Khnopff dă viață celui „de-al treilea personaj” învăluit într-un strat de întuneric în care Tintagiles a fost deja absorbit și care învăluie treptat figura lui Ygraine. Privirea ei e fixată asupra unui punct situat în afara imaginii, ca și cum ar vrea să se sustragă unei legi pe care scena finală o expune în toată amploarea ei, și anume neputința ființei de a zădărnici ursita schimbând cursul destinului.

Ygraine à la porte poate fi pusă în legătură cu două pasteluri care confirmă prelungirile teatrului maeterlinckian în opera lui Khnopff. De fapt, regăsim compoziția ilustrației *Ygraine à la porte* într-un pastel tot în 1898. Umerii și palmele personajului nu apar aici. Cadrajul accentuează linia orizontală a brațelor și pune în evidență privirea piezișă tocmai prin plasarea pupilelor albastre în colțul ochilor. Precum în ilustrație, fundalul e extrem de întunecat și de vag. E greu să definim statutul acestui pastel. Să fie oare vorba de o *Ygraine à la porte* eliberată de codurile de lectură specifice ilustrației? Sau dimpotrivă, Khnopff, pentru a realiza ilustrația, se inspiră din pastelul anterior la care face minime ajustări pentru a se potrivi cu *La Mort de Tintagiles*?

Trupul lipsit de vlagă al lui Ygraine, izbindu-se de o ușă invizibilă, e un element pe care îl regăsim și în evanescența trăsăturilor Mélisandei, desenată în pastel de Khnopff, în 1907, în contextul interpretării operei la Théâtre de la Monnaie. Pictorul reia aici o schemă geometrică – un cerc într-un dreptunghi – care transpune în imagine dispozitivul semiotic al teatrului în care estrada e separată de realitatea sălii printr-un cadru scenic. Spectatorul e ținut la distanță de rama imaginii la fel cum, și la teatru, e plasat în exteriorul scenei. Compoziția are o deschidere circulară înspre un univers de „dincolo” la care spectatorul nu are acces, cel al imaginii, și se aseamănă cu bula de la care preia forma circulară. Imaginea e ferită de realitate printr-un dispozitiv care, în mod paradoxal, e punerea în scenă a unei apariții și un mijloc de îndepărtare, o revelație și o disimulare, totodată. Spațiul nu mai aparține realului, ci devine un câmp simbolic. Chipul lui Mélisande pare anesteziat, ireal și cadaveric, lipsit de consistență. El e zărit printr-un văl albastrui care accentuează statutul de apariție onirică acordat portretului. Albastrul, după cum se știe, predomină în universul maeterlinckian. Acesta trimite la vis, la introspecție, la amintiri, la necunoscut, elemente care, după Maeterlinck,

conduc înspre idealism. Acesta e definit mai puțin de căutarea perfecțiunii, cât de refuzul prezentului și punerea la distanță a realității, cu scopul de a infuza „ceva infinit” în condiția umană²⁰. Chipul plutește într-un spațiu virtual aflat în afara timpului. Abordarea portretului ca reminiscență a unui chip determină un anume tratament al formei. Izolarea prin decupajul circular, dizolvarea contururilor, punerea la distanță prin zona de rezervă, onirismul pe care îl aduce o ceață albăstruie, senzația mnemonică produsă prin folosirea semitonurilor, plasează opera în afara oricărei trimiteri directe la realitate, ca și cum Khnopff și-ar fi însușit ideile din *Le Trésor des humbles*: „nu ar trebui să facem decât portretul morților”²¹. Fidel teatrului static, artistul plasează figura Mélisandei într-un spațiu restrâns în care orice posibilitate de mișcare e anulată. Acțiunea e mutată în afara cadrului, iar gestul încremenește într-o apariție care atribuie imaginii o dimensiune iconică. Khnopff reduce acțiunea dramei la un singur moment. Privirea nu oferă nimic în schimbul superficialității corpului, deoarece pleoapele sunt închise. E vorba, așadar, nu numai de reprezentarea unei mișcări, ci de reîntoarcerea spre sine: figura nemișcată e absorbită în propria-i reverie.

Pe plan tematic, dispozitivul circular al lui Khnopff trimite la verigheta pe care Mélisande a scăpat-o în fântâna orbilor, în prima scenă din actul II. De altfel, Khnopff va reveni asupra scenei în ilustrațiile pentru ediția de lux din 1921. Faptul că în pastelul din 1907 Khnopff a exprimat vizual această pierdere, plasând în josul imaginii un cerc în care e scris : „E pierdută, pierdută”, e demn de remarcat. După modelul aceluia *cul-de-lampe* al lui Minne pentru *La Mort de Tintagiles*, verticalitatea dispozitivului subliniază direcția căderii. Scufundarea inelului e integrată vizual în structura verticală a compoziției. Jocul formelor creează, pe de altă parte, și o legătură semantică. Cercul în care e închis chipul Mélisandei e asociat rotunjimii inelului pentru a sugera un sens plasat sub semnul pierderii. „E pierdută”, de fapt, „pierdută” fiind cea care a lăsat inelul să-i scape printre degete. Faptul că Khnopff a dorit să evoce dispariția Mélisandei prin scufundarea inelului e cu atât mai evident cu cât Maeterlinck a redactat replica la masculin: „E pierdut [inelul]” din text devine în pastel „E pierdută [Mélisande]”.

NOTE

¹ Pentru această ediție și, în general, pentru mai multe detalii despre legătura lui Maeterlinck cu bibliofilia, ne permitem să trimitem la articolul nostru „Maurice Maeterlinck et la bibliophilie”, în *Le Livre & l'Estampe*, 2005, n° 163, pp. 7-61. Vezi de asemenea W. Ray, „Khnopff responds to Maeterlinck: his Illustrations for Pelléas et Mélisande”, în *Athanor*, 1987, n° 6, pp. 49-57.

² S. M. Canning, „Fernand Khnopff and the Iconography of Silence”, în *Arts Magazine*, n° 4, decembrie 1979, pp. 170-176; Ch. Kempler, „Fernand Khnopff and Maurice Maeterlinck: the Unspoken Seen”, în

Fernand Khnopff and the Belgian Avant-Garde. Chicago, David and Alfred Smart Gallery, 5 ianuarie-6 februarie 1984, pp. 16-19; M. Draguet, *Khnopff ou l'ambigu poétique*, Bruxelles-Paris, Snoeck-Flammarion, 1995; Id., „Du silence en peinture. Khnopff et le théâtre de l'image”, in *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck*, Actes du Colloque International organisé à Gand le 6 décembre 1997, t. XXXI, 1999, pp. 57-68.

³ H. Juin, *Fernand Khnopff et la littérature de son temps*, Bruxelles, Lebeer Hossmann, 1980.

⁴ S. O. Palleske, *Maurice Maeterlinck en Allemagne*, Paris, Les Belles Lettres, f.d. [1938].

⁵ Acest proiect va duce la înființarea revistei *Ver Sacrum*. Hermann Bahr, scrisoare către Maurice Maeterlinck, Viena, 16 iunie 1894. Gand, Cabinet Maeterlinck, C 18941.

⁶ H. Bahr, „Malerei”, in *Die Zeit*, n° 28, 1895, p. 27. Citat din M. Bisanz-Prakken, „La Libre Esthétique et la modernité viennoise de Klimt à Kokoschka”, in F. van de Kerckhove (dir.), *Bruxelles-Vienne 1890-1938*, Bruxelles, CFC-Editions, 1987, p. 21. Bahr reia aici un aspect dezvoltat deja în 1891 într-un prim text despre Maeterlinck publicat în *Zur Kritik der Moderne*, Dresden und Leipzig, Pierson, vol. II, 1891, pp. 189-198.

⁷ L. Hevesi, *Acht Jahre Secession*, Viena, Verlagsbuchhandlung Carl Konegen, 1906, fragment reluat și tradus în *Fernand Khnopff et ses rapports à la Sécession viennoise*. Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 2 octombrie-6 decembrie 1987, p. 75.

⁸ H. Bahr, *Secession*, ediția a doua, Wiener Verlag, 1900, fragment reluat și tradus în *Fernand Khnopff et ses rapports à la Sécession viennoise*, op. cit., p. 33.

⁹ M. Draguet, *Khnopff ou l'ambigu poétique*, Bruxelles-Paris, Snoeck-Flammarion, 1995.

¹⁰ Despre tradiția gotică vezi P. Philippot, *La Peinture dans les anciens Pays-Bas XV^e-XVI^e siècles*, Paris, Flammarion (Champs), 1998.

¹¹ Acesta constituie un element esențial și va ocaziona crearea unei tipologii faciale care se transformă în mască, văzută la rândul ei ca un proces de depersonalizare paralel cu noțiunea de marionetă teoretizată și aplicată de Maeterlinck. Vom regăsi un studiu strălucit despre chip în M. Draguet, „Khnopff et la philosophie du visage: les mascarades du regard interdit”, in *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts de l'Académie Royale de Belgique*, seria a șasea, III, n° 10-12, 1992, pp. 161-178.

¹² Freud publică *Interpretarea viselor* la Viena în 1900.

¹³ M. Maeterlinck, „Confession de poète”, in *L'Art moderne*, februarie 1890, pp. 60-62, reluat în *Introduction à une psychologie des songes (1886-1896)*, textes réunis et commentés par Stefan Gross, Bruxelles, Labor (Archives de futur), 1985, p. 81.

¹⁴ V. Kandinsky, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier* [1911], édition établie et présentée par Philippe Sers, Paris, Éditions Denoël (folio/essais), 1989, pp. 80-84.

¹⁵ „Préface” [1901], in *Théâtre*, Paris-Genève, Slatkine Reprints, 1979, p. XII.

¹⁶ R. Waissenberger (dir.), *Vienne 1890-1920*, Fribourg, Office du Livre, 1984, pp. 128-129.

¹⁷ C.E. Schorske, *Vienne fin de siècle. Politique et culture*, traduit de l'américain par Yves Thoraval, Paris, Seuil, 1983, p. 25.

¹⁸ *Ver Sacrum* va publica și *Intérieur* în traducerea lui F. von Oppeln-Bronikowski în 1899.

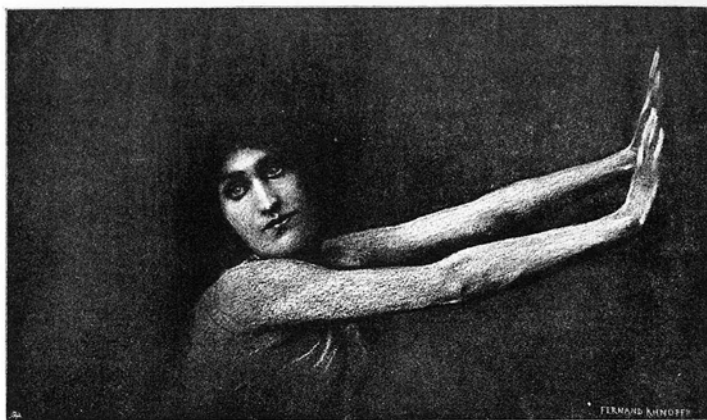
¹⁹ Și alți artiști belgieni au fost invitați de grupul de la Secession. Printre aceștia s-au numărat Constantin Meunier, George Minne, Charles van der Stappen, Eugène Laermans, Félicien Rops și Henry van de Velde.

²⁰ M. Maeterlinck, „Préface” [1901], in *Théâtre*, op. cit., p. XIII.

²¹ M. Maeterlinck, *Le Trésor des humbles* [1896], Bruxelles, Labor (Espace Nord), 1986, p. 40.

VER SACRUM.

Ygraine an der
Pforte für V.S.
des von Fer-
nand Khnopff.



Tintagiles: Schwester Ygraine, Schwester Ygraine!
Ygraine: Tintagiles! Was?... Was?... Tintagiles,
bist du's?...

Tintagiles: Öffne schnell, öffne schnell!... Sie ist
da!...

Ygraine: O! o!... Wer?... Tintagiles, mein kleiner
Tintagiles!... Du hörst mich?... Was ist?... Was ist
denn geschehen?... Tintagiles!... Man hat dir nicht weh
gethan?... Wo bist du?... Bist du da?

Tintagiles: Schwester Ygraine, Schwester Ygraine..
Ich sterbe, wenn du mir nicht öffnest...

Ygraine: Wart', ich versuche, wart'!... Ich öffne,
ich öffne...

Tintagiles: Aber du verstehst mich nicht!...
Schwester Ygraine!... Es ist keine Zeit!... Sie hat mich
nicht zurückhalten können... Ich habe sie geschlagen,
geschlagen... Ich bin gelaufen... Schnell, schnell, sie
kommt!...

Ygraine: Ich komme, ich komme... wo ist sie?

Tintagiles: Ich sehe nichts... aber ich höre... O!
ich fürchte mich, Schwester Ygraine, ich fürchte mich!...

Schnell, schnell!... Öffne schnell!... Um des lieben Gottes
Erbarmen willen, Schwester Ygraine!...

Ygraine: tastet ängstlich die Thür entlang: Sicher,
sicher finde ich es... warte ein wenig... eine Minute, einen
Augenblick...

Tintagiles: Ich kann nicht mehr, Schwester
Ygraine... Sie schnaubt hinter mir...

Ygraine: Es ist nichts, Tintagiles, mein kleiner
Tintagiles, hab' keine Angst... ich sehe nur nicht...

Tintagiles: Aber doch; ich sehe ganz gut dein
Licht... Es ist hell bei dir, Schwester Ygraine... Hier sehe
ich nichts mehr...

Ygraine: Du siehst mich, Tintagiles? Wo sieht
man? Es ist keine Spalte...

Tintagiles: Doch, doch, es ist eine da, aber sie ist
so klein!...

Ygraine: Auf welcher Seite? Hier?... Sag', sag'...
Ist sie vielleicht da?

Tintagiles: Hier, hier... Hörst du nicht? Ich klopfe...
Ygraine: Hier?

Tintagiles: Höher... aber sie ist so klein!... Man
kann keine Nadel hindurchstecken!...

Fernand Khnopff, *Ygraine à la porte*, ilustrație pentru Maurice Maeterlinck, „La Mort de Tintagiles”, in: *Ver Sacrum*, decembrie 1896.

CAPITOLUL V: VARIAȚII PE MARGINEA UNEI CĂRȚI: AUGUSTE DONNAY ȘI *TEATRUL*

„Să fiu magnific îmbrăcat de către Deman”

La sfârșitul anului 1896, când vânzarea volumului *Trois Petits Drames pour marionnettes* se dovedește anevoioasă, Deman îi propune lui Maeterlinck să lanseze o nouă ediție ilustrată. Scriitorului i se pare „foarte tentant să se lase magnific îmbrăcat de către Deman”¹, însă amână proiectul. Locuia deja la Paris împreună cu Georgette Leblanc și textele sale apar în *Mercure de France*, la editura lui Pierre-Victor Stock și în curând la cea a lui Eugène Fasquelle. În 1901 editorii Per Lamm și Paul Lacomblez vor tipări opera dramatică aproape în întregime. Însă Maeterlinck e legat prin contract de Deman, cel care posedă și drepturile de autor pentru *Trois Petits Drames pour marionnettes*. În acest context se pare că cei trei editori încheie un acord astfel încât Deman să poată scoate o ediție luxoasă a volumului *Théâtre*. Aceasta va apărea în 1902 cu frontispicii concepute de către pictorul Auguste Donnay din Liège. Corpusul de texte reluat de către Deman e identic cu cel din ediția curentă. Conform dorinței lui Maeterlinck, piesa intitulată *Sept Princesses* (1891) nu va fi inclusă în niciuna din cele două ediții. Deman prevăzuse totuși să includă drama într-unul din volume, deoarece îi atribuisese lui Auguste Donnay sarcina de a executa frontispiciile. În sfârșit, prefața redactată de Maeterlinck cu această ocazie constituie un text esențial pentru definirea unei dramaturgii care împărtășește cu pictura o serie de afinități structurale asupra cărora vom reveni.

Schimbul epistolar dintre Deman și Donnay ne permite să refacem istoria materială a volumului *Théâtre*. După câteva încercări nereușite de gravură în acvaforte, artistul îi propune lui Deman să folosească litografia ca să rămână „stăpân pe procedeu, liber să șteargă și să corecteze până la efectul dorit”². Deman va exploata diverse tipuri de hârtie, element esențial al operei. Putem număra nu mai puțin de șapte esențe diferite: velin, satin, mătase, pergament, hârtie Japon Impérial, Hollande Van Gelder și Vieux Hollande³. Tirajele limitate, numerotate, exemplarele unice, exemplarele personalizate și albumele de planșe beneficiază de esențele cele mai rafinate. Imprimare pe hârtie Hollande, nici exemplarele

obișnuite nu sunt lăsate deoparte. Pentru a le crește valoarea, Deman le înfrumusețează considerabil. Fie interfoliază o suită de planșe pe hârtie luxoasă, fie îi încredințează cele trei volume lui Donnay care execută desene direct pe ele. În anumite cazuri, Deman merge până la interfolierea crochiurilor originale ale lui Donnay.

Într-un cuvânt, Deman rămâne șef de șantier. Acesta tratează cartea ca pe un obiect a cărui dimensiune vizuală e la fel de importantă ca și textul imprimat. Destinată să fie privită, citită și răsfoită, concepută ca o piesă unicat, cartea nu înseamnă o adunătură de foi albe acoperite cu text, ci un obiect de încântare vizuală care trimite atât la cultul bibeloului de la sfârșitul secolului, cât și la fenomenul de sacralizare a producțiilor artistice. În sensul pe care i-l conferă Deman, cartea e și o creație plastică. Editorul bruxellez îi acordă cărții locul care i se cuvine alături de operele de artă. Trebuie să mai spunem că, după patru secole de la apariția tipografiei și după două mii de ani de la apariția codicelui, dimensiunea vizuală a cărților s-a mai diminuat. Forma pătrătoasă reluată la infinit a banalizat felul în care poate fi privit acest obiect major de cultură. Materialitatea cărții, forța imaginilor pe care le conține, plasticitatea scriiturii s-au șters în fața unei realități virtuale omnipotente, cea a conținutului. Din acest motiv, Mallarmé va elabora cea mai importantă reflecție poetică de la sfârșitul secolului despre carte, transformată în prezență sensibilă ale cărei părți componente sunt chemate să redistribuie la infinit sensul frazelor. Valorizând foaia mobilă în detrimentul paginii legate de copertă, înlocuind iconografia descriptivă cu ilustrațiile picturii, afirmând spațialitatea limbajului ca principiu de scriere, autorul *După-amiezii unui faun* leagă destinul poeziei de cel al imaginii⁴.

Oricât ar fi de importante, aceste aspecte estetice nu pot ascunde dimensiunea comercială specifică fenomenului edițiilor de lux. Reușita economică a unei categorii sociale a făcut posibilă înflorirea estetică de la sfârșitul secolului. Înstăriți și cultivați, burghezii sunt mari colecționari de bibelouri. Aceștia nu se mulțumesc doar cu piesele vechi. Aripa progresistă a burgheziei practică o formă de mecenat cultural înconjurându-se de obiecte contemporane. Maeterlinck e conștient de acest fenomen social. Drept mărturie stă fragmentul următor dintr-o scrisoare adresată lui Deman: „Ați știut cum să rezolvați o problemă dificilă și neplăcută, produsă de împrejurări, conferind o alură frumoasă, nobilă și maiestuoasă unei ediții comerciale, în fond, și vă mulțumesc cordial pentru plăcerea pe care mi-a procurat-o faptul de a mă vedea îmbrăcat, cu o somptuozitate plină de tact, specifică dumneavoastră”⁵.

Ediția volumului *Théâtre* se prezintă, așadar, ca un produs conceput pentru o clientelă înstărită, progresistă și sensibilă la formele de exprimare contemporană,

extrem de preocupată, probabil, să găsească în interiorul volumului semnele prin care obiectul semnaleză statutul social al posesorului său: rafinamentul hârtiei, somptuozitatea materialelor folosite, calitatea tipografiei și raritatea ediției. În ciuda acestor afinități materiale evidente, *Théâtre* nu trebuie confundat cu o carte pentru bibliofili. Un atare volum are la bază principii diferite. În timp ce o societate de bibliofili produce o carte ilustrată folosind extrem de multe materiale luxoase, prețuite de membrii acesteia, Deman se adresează unei clientele bogate, e adevărat, însă care nu e definită în cadrul unei asociații. *Théâtre* nu e nici un volum de picturi executate de o galerie de avangardă. Deman e înaintea de toate librar. Altfel spus, ne-am înșela dacă am vedea în el echivalentul belgian al proprietarilor de galerii de artă precum Ambroise Vollard sau Daniel-Henry Kahnweiler.

„Traducerea materială a unui vis”

„Am primit scrisoarea dumneavoastră și aprecierea flatantă a lui Maeterlinck”, îi scrie Donnay lui Deman. Acesta din urmă va juca rolul de mediator între scriitor și ilustrator. Nu am regăsit niciun schimb epistolar între Donnay și Maeterlinck. Pentru autorul belgian, conceperea volumului ilustrat ține de competențele lui Deman. Lui, și nu pictorului din Liège, îi va transmite impresiile pe care i le lasă ilustrațiile: „Sunteți amabil să îi transmiteți lui Donnay mulțumirile mele? Sarcina sa nu e deloc ușoară. Multe dintre desenele sale mă satisfac pe deplin, printre acestea *Les Aveugles*, *Intérieur* și *Sœur Beatrice*. Toate sunt extrem de inteligente. Niciunul nu mă șochează. Lucrul acesta înseamnă deja mult când e vorba de traducerea materială a unui vis”⁶. Spre deosebire de Doudelet, Donnay nu îi va trimite lui Maeterlinck planșele spre aprobare. Deman rămâne singurul care decide.

Arhivele conțin lămuriri despre felul în care a fost concepută iconografia frontispiciilor⁷. În scrisorile către Deman, Donnay trece în revistă toate lucrările, una câte una, descriind felul în care imaginea se leagă de text. El precizează: „Am citit mai întâi toată opera lui Maeterlinck pentru a-mi face o idee de ansamblu, încercând mai apoi să rezum fiecare dramă printr-o formulă cât mai simplă”⁸. E greu să dăm crezare acestei afirmații. Frontispiciile lui Donnay nu sunt tocmai „rezumate plastice” comparabile cu cele ale lui Rops, de exemplu. Demersul lui Donnay constă în alegerea unei secvențe textuale care se pretează la evocarea prin imagine a unui moment forte din dramă. Ilustrațiile pentru *Théâtre* nu țin numai de un efort de sinteză revendicat de către artist în scrisoarea către Deman, cât de o selecție de „fragmente” a căror încărcătură afectivă ar putea emoționa cititorul, crede ilustratorul. Violența unui episod – asasinat, sinucidere –, sau conținutul

afectiv al unei scene de amor ori de dragoste frățească, constituie parametrii principali pe care Donnay îi ia în considerare atunci când concepe frontispiciile.

Să luăm un exemplu. Frontispiciul pentru *La Princesse Maleine* reprezintă un fragment precis din scena patru a actului V: Maleine e strangulată de regina Anne, iar regele Hjalmar, prima dintre figurile senile atât de dragi lui Maeterlinck, nu poate și nu vrea să intervină. Donnay traduce aici unul dintre momentele cheie ale dramei. Cu excepția ferestrei, artistul nu include nici un alt element de mobilier citat în text: nici patul, nici mobila, nici paharul cu apă și nici carafa etc. Ușa, esențială totuși în scenă, și în toată opera dramatică a lui Maeterlinck, lipsește din imagine, precum și lampa, colierul de rubine al prințesei, cuțitul regelui sau scaunul pe care acesta din urmă se așază în timpul actului fatal. Donnay nu reia nici elementele din decor, în ciuda încărcăturii simbolice pe care le-o conferise Maeterlinck. Privirea ilustratorului se focalizează pe acțiune și nu pe sugerarea morții. Fundalul e astupat, în timp ce scenele sunt redată de aproape pentru a putea percepe mai bine violența episodului. Măinile ucigașe ale reginei Anne ocupă aproape tot centrul imaginii. Ștreangul negru se detașează în lumina albă emanată de pe chipul Maleinei. În prim-plan, regele întoarce spatele dramei și se prăbușește pe podea, ca și cum Donnay ar fi dorit să sugereze deficitul psihologic al personajului. Extrem de diferit, frontispiciul pentru *Intérieur* constituie o excepție în corpusul iconografic. Acțiunea înfățișată e anterioară celei cu care începe piesa și relatează înecul unei copile. În text, un bătrân aduce familiei vestea cea proastă. Drama se desfășoară prin intermediul privirii bătrânului care zărește casa din capătul grădinii, unde se află în compania unui străin și a nepoatelor sale, și mai apoi interiorul casei. În acest frontispiciu, artistul reprezintă tânăra înecată în momentul în care e scoasă din apă. Episodul s-a petrecut, așadar, înaintea începerii piesei de teatru. „O nenorocire, un înec, se petrece în afara acțiunii; m-am plasat în exterior și am desenat înecata scoasă din apă”⁹.

Desene literare

Corpusul iconografic realizat pentru *Théâtre* nu e redus la un set de frontispicii litografiate. De mai multe ori, la cererea lui Deman, Donnay execută desenele originale direct pe paginile volumelor. E greu de precizat felul acestor intervenții. Cererea vine probabil din partea celor care au comandat cartea. Și exemplarul personal al lui Deman conține șase desene și coperte somptuoase Art Nouveau. În mod excepțional, Donnay realizează un frontispiciu reprezentând o tânără femeie căzută pe gânduri, cu un craniu în mână. Această operă, litografiată pe satin, apare doar în exemplarele unicat.

Donnay nu e nici pe departe singurul care adaugă desene originale direct pe volum. Catalogul Deman numără o serie de alte volume de acest fel. Participarea lui Spilliaert la volumul lui Maeterlinck și la alte câteva volume ale lui Verhaeren – *Pour les amis du poète* (1896) și *Pétites légendes* (1900) – dovedesc metamorfoza picturală a cărților. Ensor, la rândul, său va ilustra paginile lui Mallarmé din *Poeziile* editate de Deman în 1899. Un pictor apropiat al lui Rops, Emile-Antoine Coulon, nu va ezita să transforme în obiect pictural un exemplar din *Trois Petits Drames pour marionnettes*, adăugând aproximativ o sută de desene în acuarelă. Și exemplele ar putea continua pentru acest câmp de cercetare nou pentru istoria artei moderne.

Desenul adăugat textului îi permite lui Donnay să plaseze volumul într-o logică a picturului. Privilegiind autonomia iconografică a imaginii, artistul nu exclude ilustrarea unui episod din text, cum face pentru *Pelléas et Mélisande* sau *Alladine et Palomides* în exemplarul numărul treizeci și opt din ediția lui Deman. Spre deosebire de Spilliaert și Ensor, care consideră marginile paginii ca loc de înscriere a unui imaginar grafic lipsit de constrângeri, ivit pe măsură ce lectura înaintază, Donnay percepe desenul ca pe o ocazie de a oferi o interpretare prin intermediul imaginii. În *La Mort de Tintagiles* din exemplarul treizeci și opt, cititorul se află în spatele ușii pe care, precum la Khnopff sau Doudelet, Ygraine încearcă în zadar să o deschidă pentru a-l salva pe Tintagiles de la un sfârșit funest. *L’Intruse* din același exemplar pune în scenă un schelet și un nou-născut ale cărui forme par inspirate din sculpturile lui Minne. E vorba de un principiu poetic. Asemenea unui oximoron, regăsim figuri care se opun una alteia. Legând moartea de naștere, Donnay scoate la iveală una din obsesiile lui Maeterlinck: legătura dintre momentul de dinainte de naștere și cel de după moarte. Sfârșitul, viața de dincolo sunt chestiuni inseparabile și tot atât de importante ca și cea a originii.

Desenul adăugat în volum îi va oferi picturului belgian ocazia de a se ocupa aproape în exclusivitate de reprezentarea figurilor greu de asociat unor personaje anume: bătrâni orbi, tinere în rochii lungi, prințese diafane, personificări ale morții... Oare la ce eroină fragilă se gândește Donnay atunci când desenează – pe pagina de gardă a exemplarului șaizeci – acea femeie diafană înveșmântată într-o rochie albă și lungă, ce pare să fugă din calea unei amenințări nevăzute? Căror dintre personaje le face portretul prin cele treizeci și șase de figuri feminine din exemplarul personal al lui Deman? „Lui Maleine, Mélisande, Selysette, Isabelle, tuturor, adică ție”, am putea răspunde citând epigraful din *La Princesse Isabelle* (1935), o piesă care se întoarce la atmosfera simbolistă din primele drame. Fidel unui teatru pe care Maeterlinck l-a dorit static, pictorul plasează figurile într-o acțiune încremenită. Caracterului non-referențial al iconografiei îi corespund

formele nedeterminate: carnația, cutele materialelor, scoarța copacilor e lucrată prin variații subtile de tonuri. Nu e vorba de a opune valorile cromatice precum în litografii, ci de a modifica, aproape imperceptibil, nuanțele. Acestea sunt șterse, ca și cum, sosind în sfera vizibilului, formele și figurile și-ar pierde din strălucirea inițială. Atmosfera monocromă desprinde imaginea de real pentru a o insera în câmpul visului. Donnay nu încearcă să reprezinte figura umană sub forma unui obiect fixat prin rigoarea și claritatea conturului. Ființa apare învăluită într-o ceață care semnifică lipsa profunzimii psihologice a personajelor maeterlinckiene. Cromatica nedeslușită și atmosfera monocromă participă în egală măsură la diluarea conturilor pentru a scoate la iveală evanescența unei scene gândite ca un loc oniric.

NOTE

¹ Maurice Maeterlinck, scrisoare către Edmond Deman, f.l., 28 ianuarie 1897. Gand, Cabinet Maeterlinck, B XXIV 1.

² Auguste Donnay, scrisoare către Edmond Deman, f.l., 3 aprilie 1902. Bruxelles, Archives et Musées de la Littérature, ML 7186/1.

³ O sută zece exemplare sunt imprimate pe hârtie olandeză Van Gelder.

⁴ *Poésure et Peintrie. D'un art l'autre*. Marseille, Centre de la Vieille Charité, 12 februarie-23 mai 1993.

⁵ Maurice Maeterlinck, scrisoare către Edmond Deman, f.l., f.d. Colecție privată. Citat din A. și L. Fontainas, E. Van Balberghe, *Publications de la librairie Deman. Bibliographie*, Bruxelles, Archives et Musées de la Littérature, 1999, p. 221.

⁶ Citat din A. și L. Fontainas, *Edmond Deman éditeur (1857-1918). Art et édition au tournant du siècle*, Bruxelles, Labor (Archives du Futur), 1997, p. 281.

⁷ Corespondența dintre Donnay și Deman e păstrată la Bruxelles, la Archives et Musées de la Littérature, ML 7186/13, 34.

⁸ Auguste Donnay, scrisoare către Edmond Deman, Liège, 20 februarie 1902. Bruxelles, Archives et Musées de la Littérature, ML 7186/12.

⁹ *Ibid.*

CAPITOLUL VI: LÉON SPILLIAERT, AUTOR DE ANLUMINURI MODERNE

Teatrul lui Léon Spilliaert

Comentatorii operei lui Spilliaert studiază, și pe bună dreptate, de aproximativ cincisprezece ani, legăturile artistului cu literatura¹. Spilliaert e preocupat mai întâi de autorii francezi, precum Chateaubriand și Lautréamont. Citește de asemenea Schopenhauer și Nietzsche. În 1901 se inspiră din acesta din urmă pentru a afirma, sub un portret al filosofului german – intitulat *Gânditorul* – că „fiecare cuvânt e o prejudecată”. Această idee va plasa opera lui Spilliaert sub semnul unei problematice pe care arta secolului al XX-lea o va exploata fără întrerupere: orice discurs e subiectiv sau, altfel spus, și e vorba aici de demonstrația pe care o face Magritte în *La Trahison des images* din 1929, numirea lucrurilor e întotdeauna un act arbitrar². Maeterlinck, pe care Spilliaert l-a citit cu atenție, se va consacra la rândul lui acestei crize a limbajului. Piese de teatru din anii 1890 se construiesc pornind de la o critică a autorității cuvântului în cultura clasică occidentală. Dramaturgul deconstruiește dialogul teatral și zădărnicește funcția de comunicare a cuvântului. Deoarece „fiecare cuvânt e o prejudecată”, teatrul de început al lui Maeterlinck aduce pe scenă personaje lipsite de facultăți oratorice. Cum personajele din teatru trăiesc împotriva oricărei prejudecăți verbale, Spilliaert va regăsi în opera lui Maeterlinck o esență literară pe care o va exploata între 1902 și 1918.

Urmând exemplul lui Donnay, Spilliaert aplică principiul metamorfozării picturale a unei ediții deja ilustrate. În virtutea contractului cu Deman, în vigoare din septembrie 1902 până în iulie 1903, artistul va lucra pe volumele lui Verhaeren, mai ales³. În 1903, Deman îi va încredința cele trei volume din *Théâtre*. Tânărul pictor adaugă o sută patruzeci și opt de laviuri originale executate direct pe carte, în tuș negru, dar și în guașă sau pastel. Destul de haotică în primul volum, punerea în scenă se definește încetul cu încetul pentru a ajunge, în ultimul din cele trei volume, la o structură clară pe care o regăsim pe măsură ce textul înaintază. La Spilliaert, blancurile devin spațiul unui imaginar vizual, departe de caracterul literal pe care îl regăseam în frontispiciile lui Donnay. Introducerea adnotărilor vizuale pe marginea unui text constituie o practică destul de veche pe care

simbolismul o readuce în atenția artiștilor⁴. Marginea nu e o zonă neutră. Aceasta definește limitele câmpului tipografic și are un rol semiotic. Marginea indică spațiul textual în dimensiunea sa unitară⁵. În mod evident, ceea ce marginea izolează nu poate fi înțeles decât dacă e pus în legătură cu ceea ce este ținut la distanță. Spațiul de „dincoace” al textului cheamă spațiul de „dincolo” dedicat imaginii. Unității suprafeței tipografice îi corespunde autonomia desenelor. Acestea se detașează de text pentru a lărgi orizontul unui alt vocabular estetic pe care Spilliaert îl va plasa la baza operei sale: deformarea corpurilor, schimonoselile chipului, simplificarea compoziției și a formelor, perspectiva infinită, universul nocturn, elocvența blăncurilor, aplaturile negre. Volumul *Théâtre* decorat de Spilliaert se prezintă ca o creație hibridă. Piesă de muzeu păstrată pe rafturile unei biblioteci, opera se găsește la intersecția lizibilului și a vizibilului. În mod evident, intervenția grafică modifică lectura. A înțelege textul înseamnă în mod obligatoriu a lua și imaginea în considerare. Aceasta oprește gestul prin care întorci pagina, transformând lectura în contemplație. Oscilația dintre mișcarea centripetă specifică textului și mișcarea centrifugă, cea care ne dirijează atenția înspre margini, va defini un nou protocol de lectură prin care percepția cuvintelor e inclusă în câmpul imaginii. Așadar, nu e vorba de ilustrație în sensul clasic și literal al termenului. Și aceasta din două motive.

Mai întâi de toate, să observăm că principiul literalității care unește în mod tradițional textul și ilustrația e un principiu la care Spilliaert nu subscrie. Pentru el, imaginea trebuie să scoată la iveală din trama cuvintelor un spațiu în care artistul își poate transpune sensibilitatea picturală. Nu e vorba de influența picturii asupra ilustrației, ci mai degrabă de intruziunea picturii în domeniul livresc. Pentru Spilliaert, ilustrația ține doar de interpretarea liberă, definitiv supusă subiectivității. În acest sens, corpusul pieselor de teatru nu oferă neapărat un repertoriu de teme iconografice, ci e un generator de senzații. Transpunerea unui text în imagini e rezultatul unui proces prin care fragmentele literare sunt puse în legătură cu motive extrase din mitologia personală, aranjate sub forma unui poem plastic care se desfășoară în paralel cu scriitura. Aceasta din urmă își păstrează poziția centrală, însă principiul tradițional al ilustrării unui fragment face loc unei modalități de a concepe imaginea dincolo de sursa ei literară, pentru a ajunge la viziunea pictorului. Reprezentarea picturală a unei scene nu se rezumă la reprezentarea unei replici deoarece nici pentru Maeterlinck a scrie nu înseamnă a descrie, ci a sugera ceea ce scapă de sub dominația discursului. Spilliaert nu e deloc interesat de reprezentarea părților dialogate din teatru. Imaginea se ivește dintr-o deschidere vizuală a textului care plasează artistul în postura de urmaș al simbolismului și de precursor al avangardei.

A doua explicație pentru care felul în care Spilliaert se raportează la carte ține de modul de realizare. Executarea unei cărți ilustrate e rezultatul interacțiunii mai multor factori: editorul, autorul, tipograful, ilustratorul și cititorii. Acest capital social implicat în procesul editorial semnifică faptul că volumul ilustrat e un obiect care se definește și prin reproductibilitate. E evident că prin aceasta ia sfârșit scriitura textului și retușarea imaginilor. Pagina imprimată fixează opera și o face definitivă. Totuși, trebuie să constatăm că pentru numeroși scriitori și pictori, imprimarea unei cărți constituie o etapă ce le permite să revină asupra textului. De fapt, mulți scriitori și pictori folosesc volumul imprimat ca motor al unui proces de rescriere ce depășește limita tipografică a textului pentru a regăsi în margini, un spațiu gol, deschis „re-creării”. Rescrierea funcționează la modul literar, ca la Balzac de exemplu, pentru care marginile șpalturilor constituie un loc pentru reluarea scriiturii. Rescrierea poate fi și picturală, după cum o dovedește intervenția lui Ensor cu scopul de a „urâți” *Poeziile* lui Mallarmé. În această direcție se plasează, așadar, intervenția lui Spilliaert pe volumul *Théâtre* al lui Maeterlinck.

Exemplarul prelucrat de Spilliaert e o piesă unică. Desenele care decorează cartea sunt realizate direct pe pagini, ca și cum ar fi vorba de opere autonome. Nuanța e fundamentală. Nimic nu ne indică faptul că Spilliaert ar fi dorit să transforme volumul lui Maeterlinck într-o carte ilustrată care ar fi urmat să fie reprodusă în mai multe exemplare. Dificultatea cu care am localizat acest exemplar unic în colecțiile particulare e mai mult decât grăitoare în acest sens. Miza lui Spilliaert nu e aceea de a produce o carte ilustrată ce va deveni un obiect comercial. Demersul său e esențialmente estetic. Artistul își propune să revină asupra scriiturii și să dea un nou avânt textului. Pentru a putea metamorfoza pagina în imagine, Spilliaert multiplică modalitățile de intervenție. Pagina de titlu oferă un teritoriu liber de care va profita pentru a insera peisajele din Ysselmonde, văzute sub lumina palidă a lunii, cu care se deschide prima scenă din *La Princesse Maleine*. În alte situații, Spilliaert acoperă tipografia cu o pătură de tuș pentru a perturba lectura textului și a transforma pagina în imagine. În sfârșit, Spilliaert va transgresa încă o limită spațială: marginea. A trece dincolo de această limită înseamnă a intra pe un teritoriu virgin, propice pentru expansiunea plastică a textului, Spilliaert folosind marginile pentru a prelungi textul sub forma unor adnotări picturale. Marginea apare ca un loc dedicat evoluției textului. Spilliaert își focalizează privirea asupra spațiului din afara scenei, asupra a ceea ce există doar în discursul personajelor. Desenul reprezintă ceea ce teatrul nu poate arăta și nici verbaliza. Marginea îi oferă astfel pictorului posibilitatea de a descompune scriitura pentru a o recompune în termeni picturali, a căror amploare cantitativă ridică o serie de întrebări. E clar că Spilliaert consacră acestei grafii mare parte din

activitățile de la Deman. Putem vedea aici, fără îndoială, unul dintre rolurile sale în cadrul editurii. În final, reiese foarte clar faptul că intervenția lui Spilliaert are la bază o lectură atentă. De aici putem presupune că principiile dramaturgice pe care se fundamentează teatrul lui Maeterlinck sunt asimilate și vor sta și la baza peisajelor nocturne și a interioarelor stranii din perioada 1909-1910. Vom reveni mai încolo asupra acestei ipoteze.

Să mai semnalăm și că desenele din 1903 de pe paginile din *Théâtre* nu epuizează corpusul de opere pe care Maeterlinck i-l inspiră lui Spilliaert. În același moment, artistul realizează mai multe laviuri al căror titlu „Maeterlinck *Théâtre*” revendică în mod explicit o legătura cu dramaturgul. Statutul acestor desene din 1902-1903 e greu de definit. Să fie vorba de opere independente realizate după modelul picturii literare? Să fie ele, oare, compoziții care ar trebui integrate în *Théâtre*, volumul la care artistul lucra în acel moment? Regăsim aici elementele fundamentale ale vocabularului plastic exploatat în cartea lui Maeterlinck. Prezența personajelor răuvoitoare, peisajul văzut într-o lumină oscilantă sau într-un întuneric îngrijorător, deschiderea spre orizontul acvatic, cadrajele unice, geometrizarea spațiului, explorarea nuanțelor de negru, indecizia contururilor și a formelor, sunt elemente care definesc o stare nocturnă a limbajului prin care Spilliaert e legat de dramaturgia maeterlinckiană. În 1910, pictorul revine la universul dramatic al lui Maeterlinck din care va reprezenta doar figura imaterială a prințesei Maleine. Redusă la o siluetă diafană, aceasta trimite la criza eroinelor maeterlinckiene.

Spilliaert și Serres chaudes

În 1917, imediat după ce se mută la Bruxelles, Spilliaert va începe să lucreze la *Serres chaudes*. Volumul din 1889 stă la baza a două desene prin care pictorul revine la atmosfera nocturnă din perioada simbolistă. Omniprezentă în *Serres chaudes*, lumina lunii așterne pe suprafața hârtiei luciri palide care slăbesc certitudinile diurne. Aspectul lucrurilor se evaporă în întunericul nopții. Hrănit cu reminiscențe literare izvorâte din lecturile poezilor, artistul caută în natură elementele care vor fi astfel aranjate încât să redea nu impresia trăită în clipa prezentă, ci sugestia unei stări de spirit. În *Serres chaudes I* privirea e situată în interiorul unei sere, la nivelul solului de unde se înalță precum „șerpii purpurii ai visului” din *Serre d'ennui*, tulpini de coada-calului ocupă tot spațiul pentru a indica atmosfera sufocantă și stranie totodată. Geamurile fumurii subliniază caracterul oniric al compoziției. Odată cu *Serres chaudes II*, imaginea se desprinde de referentul său real pentru a se putea afirma ca proiecție interioară. Personaje

îmbrăcate în haine cu glugă și învelite în pături sunt întinse pe niște saltele rătăcind în derivă pe întinderea unei mări albicioase sub lumina palidă a unei luni târzii. Ireală, aproape de coșmar, scena seamănă cu una din viziunile halucinante ale ființelor lui Maeterlinck închise în serele calde.

Din toate aceste desene, Spilliaert alcătuiește un album de planșe intitulat *Dix lithographies inspirées par les Serres chaudes de Maurice Maeterlinck*⁶. Proiectul pare să ia mai întâi forma unui pariu tehnic pe care îl face artistul: aprofundarea muncii de transpunere a unui desen pe o piatră de litografie. Textul apare ca un vector al impresiilor pe care artistul le explorează etapă cu etapă, urmând un proces care evoluează de la schiță la desen și de la desen la litografie. Regăsim astfel atât un corpus complex alcătuit din crochiuri și eboșe, desene atent lucrate, precum și varianta lor litografică. Tirajele litografice formează albumul amintit. Reprodus în aproximativ douăzeci de exemplare, acesta apare în 1918 la Van Oest, Bruxelles. Spilliaert retușează fiecare planșă cu creioane colorate sau cerneală chinezească. În anumite cazuri, autorul copiază în creion sub fiecare imagine versurile din care s-a inspirat. După cum remarcă Michel Butor, prezența unei sintagme incluse în spațiul imaginii reprezintă o informație esențială⁷. Nu e vorba doar de un volum ilustrat, ci de un album ornat cu versuri. Litografiile pot fi contemplate în funcție de versul care le-a dat naștere. Raportul nominal dintre text și imagine e tipic pentru publicațiile de lux, așa cum apar la momentul respectiv în Belgia: imaginea e concepută integral ca o descriere a versului din care se ivește. Planșa *Serre chaude* constituie un exemplu. Aceasta conține o multitudine de sere situate printre copaci, după imaginea versului ales de Spilliaert : „Ô serre au milieu des forêts!/ et vos portes à jamais closes!”. Planșe precum *Cloches de verre*, *Hôpital*, *Cloche à plongeur*, *Atteulements* și *Chanson XIV* permit un comentariu identic. În mod vizibil, Spilliaert e derutat de piesele în versuri libere deoarece le transpune literal.

În schimb, poemele și versurile cu rimă introduc un raport mai puțin omonimic între text și imagine. Cu *Intentions*, Spilliaert mizează pe opoziția dintre silueta unei figuri și imensitatea naturii, pentru a traduce un sentiment de nesiguranță, dacă nu de inadecvare, caracterizând astfel legătura dintre om și lume. În *Heures ternes*, pentru a analiza un alt exemplu, Spilliaert leagă ideea de reclusiune evocată în versurile recopiate sub imagine, de figura călugăriței: „En qui faut-il fuir aujourd’hui”. Scena e plasată între dramaturgia nemișcării și senzația de claustrare care se desprinde din versurile volumului *Serres chaudes*, sau din *Les Vies encloses* ale lui Georges Rodenbach. Construcția spațiului, la rândul ei, împrumută din ciclul peisajelor nocturne principiul de îmbinare a suprafețelor geometrice care încadrează personajele. Imaginea pare o incrustație de planuri aranjate în jurul unui motiv maeterlinckian major în decorul lui Spilliaert:

fereastra. Aceasta joacă rolul de deschizătură. Deschizătură oarbă deoarece dă înspre un văzduh gol, opac, fără stele, asemenea unui „gol absolut”. Fereastra funcționează ca un ecran: nu e o deschidere înspre realitate, ci o suprafață de proiecție. Fereastra înseamnă deschidere, e adevărat. Dar înspre ce? Nu putem afirma că priveliștea e ocupată de clopotnița din care se zărește o bucată. Golul se proiectează pe geam, într-un fel, și acesta se transformă în monocrom alb din care Spilliaert face singurul orizont posibil. Procesul e cât de poate de maeterlinckian: fereastra indică un loc pe care îl ascunde totodată. Datorită limitelor sale transparente, universul claustral al serei se deschide înspre spectacolul unei lumi goale la care ființa asistă fără să vrea sau să poată participa. Imobilizate de veșmintele pe care le poartă, încadrate între limitele unei arhitecturi de planuri extrem de riguroase, cele două figuri nu au nicio posibilitate de mișcare. Ele par afundate într-o contemplare surdă și nesfârșită. Privind golul, spiritul se descompune, iar conștiința se retrage în sine. Corpurile sunt lipsite de rezonanță interioară, ca și cum Spilliaert le-ar fi trasat conturul pentru a le reduce la o prezență goală. Nemișcarea și izolarea se împletesc cu încremenirea timpului și contemplarea vidului pentru a putea impune tăcerea, acest abis alb așezat în miezul imaginii, care la Maeterlinck e cauza tragicului cotidian și motorul limbajului.

NOTE

¹ E imposibil să reluăm aici toate textele critice despre acest aspect. Ne vom mulțumi să facem trimitere la H. Van Gorp, „L'œuvre de jeunesse de l'artiste peintre Léon Spilliaert. Approche poétique à travers Maeterlinck et Verhaeren”, în *Septentrion*, n° 4, 1989, p. 7-12; X. Tricot, *Léon Spilliaert. Les années 1900-1915*, Anvers-Gand, Pandora-Snoeck, 1996, pp. 47-70; H. Bieri Thomson (dir.), *Léon Spilliaert. Vertiges et visions*, Paris, Somogy, 2002; *Léon Spilliaert, un esprit libre*. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 22 septembrie 2006-4 februarie 2007; A. Fontainas, „Léon Spilliaert et la littérature”, în *Art & Métiers du Livre*, n° 257, aprilie-mai 2007, pp. 52-59.

² Ne luăm permisiunea de a trimite la lucrarea noastră *Mot à main. Image et écriture dans l'art en Belgique*. București, Muzeul Național de Artă, 2006.

³ Și anume volumele intitulate *Pour les amis du poète* și *Petites Légendes*. Vezi A. Adriaens-Pannier, „Regards croisés sur la littérature. Spilliaert illustrateur d'Émile Verhaeren et de Maurice Maeterlinck”, în *Léon Spilliaert. Un esprit libre*, op. cit., 7, pp. 17-21.

⁴ Vezi excelentul articol al lui J. Neefs, „Les marges de l'écriture”, în A. Zali (dir.), *L'Aventure des écritures. La Page*, Paris, Bibliothèque nationale, 1999, pp. 115-123.

⁵ Grupul μ, *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Paris, Le Seuil (La couleur des idées), 1992, pp. 377-378.

⁶ X. Tricot, *Léon Spilliaert. Estampes et illustrations*, Anvers, Pandora, 1994.

⁷ M. Butor, *Les Mots dans la peinture*, Genève, Skira (Les sentiers de la création), 1969, pp. 30-33.

PARTEA A TREIA:

UN TEATRU AL IMAGINII

CAPITOLUL I: TEATRUL PICTURAL ȘI PICTURA TEATRALĂ

Istoria artei și dramaturgiei

Sub influența scenei, scriitura încetează să mai fie exclusiv un fapt de limbaj. Teatrul nu este literar decât în spațiul cărții. Proiectat pe un platou, textul devine imagine, deoarece spectacolul este vizual¹. Maeterlinck este conștient de procesul care metamorfozează scriitura dramatică în „tablou viu care vorbește”². Începând cu anul 1888, își pune întrebări asupra consecințelor și modalităților de trecere de la pagină la platou. „În momentul în care am citit ideile dumneavoastră noi și uimitoare despre teatru”³, îi scrie lui Albert Mockel, „tocmai terminasem, pentru *La Jeune Belgique*, un scurt studiu despre teatru, în care simțeam aceeași nemulțumire organică a spectatorului de când există teatrul, și care mă făcea să bănuiesc că teatrul este o artă moartă”⁴. Această bănuială este în mare măsură împărtășită de poeții francofoni. Scrisoarea lui Maeterlinck confirmă neliniștea resimțită în fața unei scene percepute ca un loc mortifer unde vin să se stingă faimoasele poeme scenice printre care Maeterlinck situează *Hamlet* și *Regele Lear*.

Din această legătură între scriitura dramatică și reprezentarea sa provine următorul postulat: completarea analizei textuale a unui corpus cu studiul punerii în scenă a fragmentelor acestui corpus, se poate dovedi fructuoasă. „Transpunerea scenică”, observă în această privință istoricul de teatru M.-A. Allevy, „dezvăluie în mod obiectiv estetica specifică a teatrului în fiecare perioadă a istoriei sale și pare, ca atare, să nu trebuiască să fie separată de observarea unui gen a cărui vie ilustrare a fost”⁵. Am putea adăuga că studiile de acest gen se dovedesc deosebit de stimulante atunci când abordează cazul autorilor care au luat parte la transpunerea scenică a pieselor lor⁶.

Urmând această problematică, se pare că demersul lui Maeterlinck se sprijină pe un paradox. Cu toate că elaborează o scriitură dramatică ce respinge predominanța discursului pentru a tinde spre imagine, scriitorul nu are încredere în spectacolul teatral. El emite cele mai serioase rezerve asupra pertinentei scenei, dar totodată își înzestrează teatrul cu efecte vizuale. Maeterlinck scrie teatrul pentru scenă, fără a avea însă încredere în aceasta. Pentru a ieși din acest paradox, el se consacră definirii noilor modalități de transpunere scenică, inspirându-se din

modelul pe care i-l oferă pictura⁷. Teoria sa dramaturgică aduce în discuție problematica, centrală pentru perioada respectivă, a relațiilor dintre gândirea teatrală și progresele picturii. Pentru a aborda această problematică, pot fi emise două ipoteze de cercetare: cea a unei arte a scenei care își împrumută condițiile de reprezentare din domeniul artelor vizuale, și cea a unei picturi care integrează principiilor sale figurative elemente preluate din teatralitate.

Prima ipoteză ține de ceea ce critica a convenit să numească „picturalitatea teatrului”⁸. Aceasta nu este o evidență. Căci teatrul se împarte în scene a căror succesiune este în contrast cu unitatea spațială a operei de artă. În plus, fixitatea picturii contrastează cu mișcarea actorilor în spectacolul teatral. În sfârșit, planeitatea suprafeței pictate se opune profunzimii cubului scenic. Este remarcabil că dramaturgia maeterlinckiană se aliază tocmai diferențelor pe care dorește să le diminueze: drama într-un act, teatrul static și respingerea profunzimii de câmp tind să apropie tabloul scenic de pictură. După cum a arătat Marc Quaghebeur, Maeterlinck substituie un teatru al imaginii unui teatru al cuvântului⁹. El se sprijină pe artele vizuale pentru a defini parametrii – actor, imobilitate, lumină, decor, costum – unui nou spațiu teatral. În perioada în care scrie primele piese, Maeterlinck realizează și o reflecție teoretică asupra naturii teatrului. *Les Menus propos: le théâtre* (1890), *Le Tragique quotidien* (1894) și *Prefața* volumului *Théâtre* (1901) sunt textele fondatoare ale dramaturgiei sale a imaginii. Autorii dramatici, observă cu pertință Paul Aron, au putut în mare măsură „să prevadă și să orienteze spectacolul sau, cum a fost cazul în secolul al XIX-lea, să anticipe inovațiile sale”¹⁰. Redefinirea simbolistă a imaginii scenice nu ar fi putut avea loc fără emergența unor instituții autonome pe plan social și economic, precum Teatrul liber fondat de André Antoine în 1887. Un regizor își adaptează, într-adevăr, munca la natura instituțională a locului de desfășurare a acesteia¹¹. Maeterlinck s-a preocupat foarte devreme de viitorul scenic al pieselor sale. Urmând sfaturile lui Van Lerberghe, la sfârșitul anului 1889, el îi trimite *La Princesse Maleine* lui Antoine, cu puțin timp înainte ca acesta din urmă să monteze *Strigoii* și *Rața sălbatică* de Ibsen. Puțin mai târziu, articolul publicat de Octave Mirbeau în *Le Figaro* pe 24 august 1890, îl transformă pe Maeterlinck în potențial colaborator al tinerelor teatre de avangardă. Comparându-l pe dramaturgul belgian cu Shakespeare, Mirbeau prezintă *La Princesse Maleine* drept antidotul unei situații de criză. Astfel, Maeterlinck este imediat pus în relație cu majoritatea scenelor de avangardă din Franța, dar și din Belgia.

A doua ipoteză privește teatralitatea inclusă în artele plastice. Dacă Maeterlinck se sprijină pe artă pentru a defini liniile de forță ale dramaturgiei sale, acest lucru se datorează faptului că pictorii și sculptorii au făcut din teatralitate un

element al procesului de creație plastică. Unui teatru pictural îi corespunde – dacă ni se permite acest chiasm puțin schematic – o pictură teatrală. Spre deosebire de numeroși confrăți ai săi, Maeterlinck nu dezvoltă nicio teorie estetică prin intermediul criticii de artă. Trebuie precizat că genul este aproape de saturație, pe când arta dramatică apare ca un teritoriu neexplorat, atât pe planul repertoriului, cât și pe cel, mai teoretic, al redefinirii punerii în scenă. În acest context, am dori să postulăm că reflecția lui Maeterlinck asupra modalităților reprezentării teatrale constituie o grilă de lectură eficientă pentru a aborda pictura și sculptura simboliste. Cel puțin în trei privințe. Noțiunea de marionetă este centrală în dramaturgia maeterlinckiană. Ea deschide un unghi de abordare stimulant pentru a surprinde mizele reprezentării plastice a figurii. Studiul cuvântului în „dialogul de gradul al doilea” poate fi pus în relație cu tratarea formei și culorii în pictură. În sfârșit, „tragicul cotidian”, alimentat de reflecția lui Maeterlinck asupra noțiunii de simbol, trimite la filonul pictural intimist care se dezvoltă în cadrul simbolismului belgian. Această ipoteză necesită o explicare a metodei. Nu se pune aici problema examinării numeroaselor picturi maeterlinckiene prin intermediul titlului lor. Acestea țin mai degrabă de noțiunea de pictură literară decât de corespondențele structurale cu dramaturgia maeterlinckiană. Nu se încadrează în limitele acestor pagini nici examinarea decorului teatral realizat de pictori, mai ales de membrii mișcării Nabis. Într-adevăr, aceste decoruri țin mai mult de istoria teatrului ca instituție autonomă decât de gândirea maeterlinckiană asupra reprezentării.

Spre un alt teatru

Istoricii teatrului văd în ultima parte a secolului al XIX-lea un moment în care nu atât spectacolul de teatru cât modalitățile reprezentării sunt puse sub semnul întrebării¹². La sfârșitul secolului, teatrul de divertisment cunoaște într-adevăr un succes popular. Scenografia aferentă acestui tip de spectacol își mizează eficacitatea pe ceea ce critica epocii numește „mașinăria teatrală”¹³. Aceasta are drept principiu derularea, în limitele cadrului scenei, a unei serii de perspective care fixează decorul real al locului în care se situează spectacolul. Ea trebuie să dea spectatorului iluzia că scena se petrece „chiar în mediul în care autorul și-a plasat personajele”¹⁴. Cum? Pe de-o parte, tratatele practice descriu instrumentele – motoare, mașini hidraulice, lumini, aparate, fenomene optice... – de care dispune teatrul pentru a crea un decor iluzoriu, producând totodată efecte de scenă spectaculoase. Pe de altă parte, decorul de teatru datorează perspectivei dimensiunea sa iluzorie. Utilizarea perspectivei lineare cu scopuri scenografice este o moștenire a Renașterii italiene¹⁵. Decorurile sunt desenate după legile

perspectivei geometrice ale cărei linii de fugă dau impresia de derulare pe fundalul cubului scenic. Marcat de primatul mimetismului, plasat sub semnul unei supralicitări ornamentale, decorul îndeplinește o funcție descriptivă, aceea de a reda spațiul în care se derulează drama. Trebuie, subliniază un critic în 1893, ca decorul „să dea spectatorului impresia reală a ceea ce înseamnă drama”¹⁶. Mai mulți oameni de litere reacționează în fața acestei opțiuni. Ei se interoghează asupra temeiniciei simulacrului în reprezentarea teatrală. Cu toate acestea, niciun text teoretic nu poate fi recunoscut ca fondator al unei teatralități simboliste. Tentativele sunt răzlețe, luând forma unor articole publicate în reviste literare¹⁷. Acestea constituie cadrul în care Maeterlinck își formulează viziunea despre reprezentare.

Încă de la apariția primelor sale drame, Maeterlinck repune în discuție însuși principiul reprezentării teatrale. „O neliniște pare să ne aștepte la toate spectacolele la care mergem”, declară el în 1890¹⁸. Și confirmă șase ani mai târziu că teatrul, „cea mai înapoiată artă dintre toate, moare în mâinile vodeviliștilor”¹⁹. „Ea [reprezentarea] dă naștere, raportat la poem, aproape la ceea ce s-ar întâmpla dacă ați da viață unei picturi [...], o lumină inexplicabilă s-ar stinge subit și, față de plăcerea mistică pe care o ați resimțit-o înainte, ați fi dintr-o dată ca un orb în mijlocul mării”²⁰. Spre deosebire de lectură, reprezentarea teatrală alterează densitatea mistică a poemului. Altfel spus, ea anulează partea de mister evocată în text. „Pe scurt”, citim în carnetul din 1890, „teatrul de astăzi este un lucru absolut contrar artei, pentru că înseamnă producerea artificialului chiar de către natură, adică inversul a ceea ce ar trebui, cum ar fi o statuie în carne și oase – un peisaj în care copacii ar avea frunze adevărate, iar acoperișurile colibelor ar fi din paie adevărate –, de aici dezgustul pe care orice artist îl resimte instinctiv la ridicarea cortinei ca față de un lucru contrar naturii”²¹. Pentru Maeterlinck, scena trebuie considerată ca interiorul unui templu unde reprezentarea ține loc de ceremonie, raportându-se la un divin prezent, apărând în imaginea scenică, și totodată ocultat, pus la distanță de realitatea sălii.

„În nuanțe foarte palide și veștede”²²

Aceste elemente ar fi rămas pur teoretice dacă *Pelléas et Mélisande* nu ar fi servit de prototip la redefinirea spațiului teatral în care dispozitivul scenografic – un „decor ambiguu”²³ – se reduce la câteva panouri mobile concepute, la cererea lui Camille Mauclair, de pictorul Paul Vogler²⁴. Studiarea arhivelor și a presei vremii arată că autorul urmărește îndeaproape montarea piesei *Pelléas et Mélisande* la Teatrul Bouffes-Parisiens, pe 7 mai 1893, de către Aurélien Lugné-Poe, la care

asistă mai cu seamă Debussy, Stanislavski, Whistler și Mallarmé. Se cuvine să insistăm asupra acestui punct. Căci evenimentul esențial care are loc cu această ocazie decurge în mare parte din reflecția prealabilă a lui Maeterlinck. Critica nu a subliniat destul de clar acest fapt. Dacă apariția dramei *Pelléas et Mélisande* este considerată, pe bună dreptate, de comentatori ca o etapă majoră în istoria teatralității, acest lucru se datorează faptului că, pe de o parte, autorul textului se implică personal în punerea în scenă²⁵, și că, pe de altă parte, această implicare rezultă dintr-o gândire teatrală marcată de voința de a elibera reprezentarea de codul său realist. Urmând formula canonică a lui Pierre Quillard conform căreia „cuvântul creează decorul, precum și restul”, Lugné-Poe și Maeterlinck opun mașinăriei teatrale un dispozitiv scenografic redus la un număr restrâns de pânze montate pe rame ușoare și mobile. Dramaturgul le prezintă el însuși ca pe niște „decoruri imprecise”²⁶ ce se pot rezuma, spune el, „la aproape nimic”²⁷. Acest „aproape nimic” substituie o estetică a impreciziei sugestive prin epurare, realismului istoric supraîncărcat de piese de mobilier. În *Pelléas et Mélisande*, scenografia încadrează mai degrabă spațiul scenei și nu caută să reprezinte locurile dramei. O grijă deosebită este acordată costumelor, la cererea lui Maeterlinck. Scrisorile pe care acesta le scrie regizorului recomandă surse picturale – Hans Memling și Walter Crane – și sunt pline de indicații cromatice.

Pentru Maeterlinck policromia veșmintelor trebuie concepută în așa fel încât să stabilească o relație cromatică cu elementele decorului. Este vorba de compunerea unei imagini scenice gândite ca o totalitate, și nu ca o acumulare de elemente disparate. Acordurile culorilor se nasc din simpla prezență a actorului în fața planurilor ce compun decorul²⁸. Această „colorare semnificativă”²⁹ este incompatibilă cu un teatru al mișcării. Ea necesită imobilitatea actorilor și, în acest sens, provine din teatrul static conceput de Maeterlinck. Corpul încremenește pe un fond sobru, ca o icoană, pentru a compune un tablou scenic. Virtual, artificial, acesta nu suportă nici strălucirea unei lumini diurne, nici proximitatea sălii. Pentru a atenua nuanțele și a îndepărta scena, un văl este plasat în fața platoului. Este vorba de un element major. Acest dispozitiv utilizat pentru prima dată de Lugné-Poe a fost, de fapt, imaginat de Maeterlinck în 1890³⁰. Se poate presupune în mod întemeiat că implicarea acestuia din urmă în pregătirea spectacolului este la originea acestei opțiuni scenografice care amintește de teatrul de umbre în aceeași măsură în care se apropie de căutările picturale ale sfârșitului de secol. Vălul situează scena într-o atmosferă onirică din afara fluxului temporal. El învăluie personajele, care i se înfățișează spectatorului sub forma unor umbre îndepărtate, siluete nedesluite ce răspund concepției maeterlinckiene despre actor ca ființă golită de propria-i prezență corporală.

Folosirea unui asemenea dispozitiv nu este lipsită de urmări. Privirea spectatorului nu este ațintită asupra actorilor care se găsesc pe scenă, ci asupra siluetelor așa cum se conturează ele pe vâl, vaporeaze și imateriale. Vălul funcționează exact ca un ecran: nu este o deschizătură spre lumea de dincolo, ci o suprafață de proiecție. El înlocuiește natura cu artificul, pentru a ridica scena la rang de apariție: fiecare obiect se disipează în atmosferă, fiecare cuvânt pare smuls neantului, fiecare figură se întrupează într-o brumă care o înconjoară cu un halo de mister. Utilizarea teatrală a vâlului ține și de fenomenul de sacralizare a imaginii care se manifestă în artele plastice prin folosirea paspartu-ului, a cadrelor monumentale, a geamurilor colorate, a soclurilor sau a cartonării. Este vorba de instituirea unei distanțe între locul virtual al scenei și realitatea sălii. Aceasta este scufundată, conform dorinței lui Maeterlinck, într-o obscuritate chemată să-l facă pe spectator complicele poemului³¹. Rampa fixă lipsește. Un proiector trimite, de sus, o lumină pală care neutralizează nuanțele pentru a crea „atmosfera indiferentă” dorită de Maeterlinck. Lunară, lividă, lumina se proiectează pe vâl. Tabloul scenic se transformă astfel în ecran dominat, datorită luminii, de o atmosferă monocromă ce accentuează caracterul ireal și îndepărtat al scenei. Procedeul denotă faptul că luminii i se atribuie o nouă funcție. Aceasta nu mai vine să lumineze scena pentru a face vizibilă acțiunea. Ea se îmbină cu ecranul – cu vâlul – pentru a deveni un element constitutiv al dramaturgiei³². Efectul de estompare cromatică – ceea ce Maeterlinck numește „tonul neutru” – constituie un împrumut din pictura simbolistă în care formele își pierd conturul, iar culorile strălucirea. Ecranul dobândește o încărcătură onirică în care formele, asemenea unui pastel în semitonuri de Khnopff, apar pe scenă având paloarea unei amintiri îndepărtate. Substituind reprezentării realului sentimentul de iluzie, acest dispozitiv sprijină și o intenție poetică centrală în dramaturgia maeterlinckiană: el invită misterul de dincolo pe scenă, făcându-l să coboare în atmosfera unui tablou scenic redus la un ecran vaporos.

Sursele unei noi teatralități

Oricât ar fi de importantă în istoria regiei de teatru, premiera piesei *Pelléas et Mélisande* nu este mai puțin tributară mai multor evenimente determinante de care trebuie ținut seama, dacă se dorește perceperea cadrului gândirii teatrale a lui Maeterlinck. Trupa Meiningen – fondată de ducele Georg al II-lea van Meiningen în 1886 – a contribuit la apariția unui teatru care acceptă pe deplin partea vizuală din care se constituie. În trecere prin Bruxelles în vara anului 1888, trupa montează două piese de-ale lui Shakespeare, *The Winter's Tale* și *Neguțătorul din Veneția*.

După ce s-a informat pe lângă Iwan Gilkin, Maeterlinck pare să fi asistat la reprezentări, unde decorul, împreună cu fluctuațiile luminii, încetează să mai fie un accesoriu, pentru a deveni o prezență plastică ce susține transpunerea scenică a textului. Desigur, este dificil să măsurăm impactul real al acestor reprezentații asupra concepției pe care Maeterlinck și-o face despre spectacolul de teatru. Cu toate acestea, unitatea imaginii scenice care se degajă din interacțiunea între actorul eliberat de statutul de vedetă, decorul manifestat în dimensiunea sa plastică, costumele originale și jocurile de lumină constituie un principiu pe care Maeterlinck dorește să-l aplice atunci când Lugné-Poe își însușește dramele sale pentru a ridica teatrul la rang de „templu al celor mai frumoase vise ale sufletului uman”³³.

Maeterlinck s-a interesat și de spectacolele de bălci la care a asistat de-a lungul anilor 1880 la Gand. Acest univers constituie o sursă majoră a reflecției sale asupra reînnoirii scenei. Descoperirea manechinului *Vénus au repos* la Muzeul de anatomie al doctorului Spitzner îi dă ideea să recurgă la figuri de ceară³⁴. *Vénus* este o păpușă anatomică din ceară al cărei piept se ridică datorită unui mecanism, simulând astfel respirația și dând impresia unei figuri, în mod paradoxal, moarte și vii. Fără îndoială, la această atracție de bălci se gândește Maeterlinck atunci când se interoghează asupra mijloacelor prin care ar putea dematerializa actorii:

Este dificil să ne închipuim prin ce ansamblu de ființe lipsite de viață ar trebui să fie înlocuit omul pe scenă, dar se pare că impresiile ciudate resimțite în galeriile cu figuri de ceară, de exemplu, ar fi putut să ne pună de mult timp pe urmele unei arte moarte sau noi. Atunci am avea pe scenă ființe fără destin, a căror identitate nu ar mai veni să o șteargă pe cea a eroului³⁵.

Dramaturgul dezaproabă utilizarea lemnului pentru fabricarea acestor „ființe fără destin”, privilegiind ceara al cărei caracter înfricoșător se potrivește figurilor buimace ale teatrului său de început³⁶. Imobilitatea și liniștea constituie căile de ieșire din criza teatrului³⁷. Gândurile consemnate în agende dovedesc geneza unui teatru static ale cărui dialoguri dislocate, destructurate, conduc la această „liniște a scriiturii” pe care Roland Barthes o interpretează corect drept o „eliberare a limbajului literar”³⁸. Pantomima, spectacolul de marionete și de automate, jocurile de umbre constituie tot atâtea variații în jurul unui teatru al liniștii³⁹. Dezagregarea discursului în teatrul maeterlinckian coincide, nu întâmplător, cu absența cuvintelor în spectacolele de bălci sau de circ. În sfârșit, Maeterlinck găsește în divertismentul ambulant o serie de procedee optice pe care le-ar putea transpune în câmpul teatral. El observă cutia optică al cărei interior se prezintă ca un spațiu virtual creat de jocul de reflexii⁴⁰. Astfel, aranjarea scenică a piesei *Les Sept*

Princesses constituie într-un fel o gigantică cutie optică. În „Notă pentru punerea în scenă a piesei *L'Intruse*”, Maeterlinck se gândește la o „inter-viziune întreruptă, vagă, suspectă”⁴¹. Pentru aceste apariții spectrale, el reflectează asupra unui artificiu optic de origine engleză, folosit în spectacolele de prestidigitatie: *Pepper's Ghost Illusion*. Acest procedeu constă în exploatarea reflexiei unui actor îmbrăcat în alb, aflat sub scenă. Reflexia este obținută cu ajutorul unei oglinzi semitransparente așezate pe partea din față a scenei și înclinate la 45°. Apariția fantasmagorică nu are drept scop aici să provoace uimire, ca în spectacolele populare. Ea apare la Maeterlinck ca un mijloc de a-l detașa pe actor de propriul corp. Cutia optică, oglinda și oglinda semitransparentă, efectul de lentile, apariția spectrală, sticla colorată, geamul aburit, sunt tot atâtea dispozitive care exprimă vivacitatea interesului lui Maeterlinck pentru fenomenul viziunii.

Despre teatru în pictură

Dacă scena împrumută din pictură principiile unui nou spațiu de reprezentare, se pare că, în mod reciproc, pictura se găsește într-un raport de proximitate, de corespondență, cu dramaturgia. Cu toate acestea, nu trebuie confundată teatralitatea imaginii cu fenomenul editării ilustrate. Putem califica drept „teatrală” o pictură care împrumută dintr-un text simplul pretext al subiectului său? Teatralitatea imaginii ține numai de tema iconografică? Suntem înclinați să considerăm că interacțiunile dintre pictura de sfârșit de secol și concepția simbolistă a reprezentării teatrale nu pot fi rezumate la transpunerea, de către pictori, a unui element narativ necesar punerii în scenă a unei povestiri vizuale. După părerea noastră, teatralitatea imaginii acționează mai degrabă la nivel structural, fiind mai puțin legată de fenomenul picturii literare.

Principiul planeității este un prim element. Abandonul mașinăriei teatrale în beneficiul unei scenografii alcătuite din simple pânze pictate, montate pe cadre, constituie o schimbare radicală în conceperea spațiului scenei. Fără îndoială că această schimbare este legată de contribuția pictorilor. Figura pictorului-scenograf care se ivește în ultimul deceniu al secolului al XIX-lea ia locul decoratorului-mașinist. Până de curând încărcată de mobilier și folosită la maximum de volum, cutia scenică își vede profunzimea redusă atât de mult încât nu mai este decât o suprafață limitată care tinde spre cele două dimensiuni ale semnului pictural. Reducerea profunzimii spațiului scenic corespunde, în pictură, principiului de micșorare a imaginii în plan, de care se folosește Khnopff în opere precum *Une Crise* (1881) sau *Memories* (1889). Diminuării spațiului scenic i se adaugă interpunerea vălului între sală și scenă. Țesătura îndeplinește rolul de ecran

pe care imaginea scenică vine să se concretizeze la intersecția a două mișcări. Într-adevăr, tabloul se naște prin întâlnirea dintre lumina proiectată de sus și conturarea unor figuri neclare ce ocupă scena în spatele vălului.

Al doilea aspect: folosirea ecranului este un dispozitiv care evidențiază o modalitate de a gândi reprezentarea teatrală într-un mod pictural marcat de revigorarea noțiunii de icoană în perioada de sfârșit de secol. Ecranul este un dispozitiv ambivalent; ascunde în timp ce conferă vizibilitate. Acesta desemnează un loc pe care, în același timp, îl sustrage privirii. Răspunzând principiului unei arte oblice care „nu vorbește niciodată față în față”⁴², reprezentarea trebuie neapărat să determine, disimulând, apariția a ceea ce, în mod firesc, se disimulează apărând. „Infinitul”, pentru a relua un termen drag lui Maeterlinck, nu poate coborî în realitatea imaginii decât pe ușa din dos. El necesită o mediere căreia îi corespunde principiul ecranului. De unde recurgerea la vălul la care se gândește Maeterlinck. Căci vălul funcționează exact ca un ecran. El se suprapune scenei pentru a ascunde ceea ce se mișcă în spatele lui. Pe ecran, în mod obligatoriu, lucrurile apar incomplete, fragmentare. Ceea ce vede spectatorul pe ecran nu este tot. Esențialul se găsește dincolo, altundeva. Spectatorul nu asistă la spectacolul realității lucrurilor, ci la acela al apariției lor ca umbre proiectate. Nuanța este fundamentală. Căci ecranul nu este suportul unei recompuneri mimetice a realului, ci cel al unei proiecții. Citind *Pelléas et Mélisande*, Valère Gille a sesizat perfect acest proces iconic atunci când a scris că „ceea ce vedem nu este decât o imagine proiectată pe un ecran a unei alte manifestări ascunse care trebuie să se deruleze în sufletul spectatorului”⁴³. Există două consecințe ale acestei inversiuni.

Pe de o parte, înțelegem că reprezentarea se joacă la modul oblic, cel al proiecției. Problema concretizării este centrală. Ea se orientează spre lumea artelor plastice. Întreaga reflecție a lui Maeterlinck asupra teatrului cu androizi dovedește acest lucru. Tabloul scenic trebuie să fie virtual. Este vorba de a face din teatru un loc al cărui caracter artificial poate, de unul singur, să facă posibilă exprimarea scenică a „puterilor necunoscute” – moartea, destinul, ereditatea, iubirea, fatalitatea, hazardul, instinctul, etc. – explorate de poem. Pe de altă parte, înțelegem și că reprezentarea nu mai este o finalitate în sine, ci suportul vizual al unei medieri transcendente. Este vorba de înscrierea necunoscutului în cotidian pentru a transforma imaginea în arc ce leagă omul de infinit. Acesta din urmă se auto-invită, într-un fel, pe scenă. Noțiunea de apariție este centrală în acest proces. Ea leagă indisolubil teatrul maeterlinckian de pictura simbolistă. Dacă Maeterlinck se sprijină pe modelul pictural pentru a redefini limitele scenei, acest lucru se datorează faptului că această pictură, care se dezvoltă în anii 1880 și 1890, prezintă o formă de teatralitate.

Relația care se țese între o figură și locul în care se află aceasta constituie, de asemenea, un element major al teatralității imaginii. După cum am văzut, în dramaturgia lui Maeterlinck, decorul capătă o dimensiune simbolică: el nu mai este o transpunere a realității, ci o structură care participă la elaborarea sensului prin interacțiunea cu personajele. În simbolism, spațiul pictural este la fel teatralizat, căci din legătura țesută între o figură și locul în care e situată rezultă efecte de sens. În acest caz, locul nu este un simplu fundal desfășurat în spațiu, ca în pictura istorică, ci o structură care cadrează minuțios lucrurile pentru a-și alimenta sensul din acestea. Imaginea este teatralizată atunci când o figură este legată, în mod semnificativ, de componentele locului. Acesta plutește într-un sentiment de suspendare a timpului, formele își pierd claritatea limitelor, atmosfera devine monocromă, iar culorile evită contrastele pentru a deveni semitonuri. Dar ea, figura, este încadrată de o suprapunere de planuri geometrice care îi reduc posibilitățile de a acționa. Teatralitatea aflată în joc în imaginea pictată impune imobilitatea figurilor. Aceasta corespunde caracterului static al teatrului de început al lui Maeterlinck. Mișcarea încremenește, gestul se oprește, iar corpul, ascuns sub un material textil (Khnopff) sau nud lipsit de culoare (Minne), se devitalizează până la disoluția în atmosferă (Spilliaert). Figurile plutesc, precum Mélisande, în misterul originii lor.

Tăcută și secretă, alcătuită dintr-un mister care o depășește și nefiind decât o apariție a acestuia, figura se prezintă ca un cod abstract, un semn criptat, a cărui poziție împietrește într-o punere în scenă enigmatică ce rezistă oricărei lecturi evidente. Iar acest lucru constituie un aspect al teatralității în pictură. Spațiul de reprezentare nu poate fi perceput, de fapt, independent de scena care se derulează în acel spațiu. Respingerea acțiunii concentrează atenția asupra dimensiunii simbolice a elementelor riguros organizate. Precum o piesă într-un act, imaginea se descoperă dintr-o singură mișcare, fără ca sensul să fie, cu toate acestea, redat cu claritate. Scena este cea a interogării în fața necunoscutului. O piesă precum *Les Aveugles* ilustrează acest fapt: stare statică absolută a personajelor lipsite de orice identitate, organizare spațială semnificativă, atmosferă dubitativă legată de presentimentul unei amenințări, dialoguri pulverizate. În fața scenei, a imaginii, spectatorul trebuie să se dedice descifrării motivelor alcătuite din simbolism ascuns. Acesta contribuie la statutul iconic al imaginii. Ermetismul specific simbolului transformă și el reprezentarea în instrument de comuniune cu infinitul.

NOTE

¹ B. Picon-Vallin, „La mise en scène: vision et image”, in B. Picon-Vallin (dir.), *La scène et les images*, Paris, CNRS Éditions, 2001, pp. 11-31.

² *CT*, p. 1110. De remarcat că expresia „tablou viu” a intrat în vocabularul teatral pentru a desemna, în mod explicit, o imagine scenică inspirată din pictură. Vezi și P. Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Messidor, 1987, p. 383.

³ Maeterlinck face referire la articolul lui A. Mockel, „Chronique littéraire”, in *La Wallonie*, n° 6-7, iunie-iulie 1890, pp. 207-251.

⁴ Maurice Maeterlinck, scrisoare către Albert Mockel, Oostacker, 24 august 1890. Gand, Cabinet Maeterlinck, B LXXXIII 5.

⁵ M.-A. Allevy, *La mise en scène en France dans la première moitié du dix-neuvième siècle*, Paris, Droz, 1938, p. 1.

⁶ Vezi A. Ubersfeld, „Hugo metteur en scène”, in *Victor Hugo et les images*. Actes du colloque organisé au Musée des Beaux-Arts de Dijon les 19 et 20 octobre 1984, pp. 169-183.

⁷ A. Mockel, *op. cit.*, pp. 211-216.

⁸ S. Jacóbczyk, „Structures picturales dans les drames de Maurice Maeterlinck”, in *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck*, t. XVII, 1971, pp. 33-65; D. Cantoni, „La picturalité du premier théâtre de Maeterlinck: Jessie King, les Nabis et quelques autres”, in *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck*, actes du Colloque international organisé à Gand le 6 décembre 1997, t. XXXI, 1999, pp. 139-151.

⁹ M. Quaghebeur, „Maeterlinck, précurseur du théâtre moderne”, in *Lettres belges entre absence et magie*, Bruxelles, Labor (Archives du futur), 1990, pp. 203-206.

¹⁰ P. Aron, *La Mémoire en jeu. Une histoire du théâtre de langue française en Belgique (XIX^e – XX^e siècles)*, Bruxelles, Théâtre National de Belgique, 1995, p. 10.

¹¹ J.-J. Roubine, *Théâtre et mise en scène, 1880-1980*, Paris, PUF, 1980, p. 12.

¹² R. Abirached, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Grasset, 1978; J. Roubine, *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Paris, Bordas, 1990, pp. 106-113; J.-P. Sarrazac, „Reconstruire le réel ou suggérer l'indicible”, in J. de Jomaron (dir.), *Le théâtre en France. Vol. 2. De la Révolution à nos jours*, Paris, Armand Colin, 1992, pp. 191-214.

¹³ G. Moynet, *La Machinerie théâtrale. Trucs et décors. Explication raisonnée de tous les moyens employés pour produire les illusions théâtrales*, Paris, À la librairie illustrée, s.d.

¹⁴ Id., *L'Envers du théâtre. Machines et décorations*, Paris, Hachette, 1875, p. 2.

¹⁵ H. Damisch, *L'origine de la perspective*, Paris, Flammarion (Idées et recherches), 1987, pp. 183-216. Vezi și E. Königson, „Scène, décor, illusion”, in *Ligea*, n° 2, iulie-septembrie 1988, pp. 25-36.

¹⁶ G. Bapst, *Essai sur l'histoire du théâtre. La mise en scène, le décor, le costume, l'architecture, l'éclairage, l'hygiène*, Paris, Hachette, 1893, p. 580.

¹⁷ A. Mockel, „Les Fleurs”, in *La Wallonie*, n° 2-3, februarie-martie 1889, pp. 111-113; A. Germain, „De la décoration au Théâtre”, in *La Plume*, 1 februarie 1892, pp. 62-63; C. Maclair, „Notes sur un essai de dramaturgie symbolique”, in *La Revue indépendante*, martie 1892; P. Quillard, „De l'inutilité de la mise en scène exacte”, in *Revue d'art dramatique*, t. XXII, aprilie-iunie 1891, pp. 180-183; G. Kahn, „Un théâtre de l'avenir. Profession de foi d'un moderniste”, in *Revue d'art dramatique*, t. XV, iulie-septembrie 1889, pp. 335-353.

¹⁸ M. Maeterlinck, „Menus propos: le théâtre” [1890], reluat în *Introduction à une psychologie des songes (1886-1896)*, *op.cit.*, pp. 83-87.

¹⁹ „Un déjeuner avec M. Maeterlinck” [1896], reluat în *op. cit.*, pp. 164-167.

²⁰ M. Maeterlinck, „Menus propos: le théâtre” [1890], reluat în Bruxelles, Labor (Archives du futur), 1985, pp. 83-87.

²¹ CT, pp. 1112-1113.

²² Camille Mauclair, scrisoare către Léopold Lacour. Paris, Bibliothèque nationale de France, Fonds Rondel, Re. 16.762 I.

²³ S. Mallarmé, „Pelléas et Mélisande”, in *Le Réveil*, septembrie 1893, p. 163.

²⁴ Vezi G. Costaz, „Lugné-Poe et le théâtre symbolisme belge à la fin du XIX^e siècle”, in *Audace*, n° 1, 1970, pp. 130-135; S. Lucet, „Pelléas et Mélisande et l'esthétique du théâtre symboliste: mise en scène et dramaturgie”, in *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck*, t. XXXIX, 1994, pp. 27-48; A. Rykner, „1893. Lugné-Poe met en scène *Pelléas et Mélisande*”, in J.-P. Bertrand, M. Biron, B. Denis, R. Grutman (dir.), *Histoire de la littérature belge francophone 1830-2000*, Fayard, 2003, pp. 195-202.

²⁵ „Mă întorc de la Paris”, îi scrie lui Gérard Harry, directorul cotidianului *Le Petit bleu*, „unde am repetat vreo cincisprezece zile piesa *Pelléas et Mélisande* a cărei interpretare se anunță într-adevăr perfectă”. Maurice Maeterlinck, scrisoare către Gérard Harry, s.l.n.d. Gand, Cabinet Maeterlinck, XLVIII 25.

²⁶ P. Quillard, *op. cit.*, p. 181.

²⁷ „Conversation avec Maurice Maeterlinck” [1893], reluat în *Introduction à une psychologie des songes (1886-1896)*, *op. cit.*, pp. 158-159. Dispozitivul scenografic este alcătuit din două pânze de fond cărora li se adaugă mai multe panouri mobile din hârtie, montate ca niște frize pe rame.

²⁸ Camille Mauclair descrie scenografia și culorile în felul următor: „Un decor cu friză și rame... foarte mobil, cu spații mari, ascunse. – *Pelléas et Mélisande* petrecându-se în totalitate în penumbră, cu schimbări de peisaj de noapte, parc, grotă, fântână (sau săli de palat), a fost suficient să poată fi modificată forma avanscenei după indicațiile textului: decorul se armonizează în albastru foarte închis, gri albăstrui, portocaliu închis, verzui”. Și Mauclair continuă unind decorul și costumul într-o singură imagine, alcătuită „dintr-o gamă de negru, maro, gri, mov, portocaliu roșiatic, verzui, mergând până la alb-crem pentru costumul Mélisandei. Totul foarte discret... sala fiind în nuanțe foarte pale și șterse.”. Camille Mauclair, scrisoare către Léopold Lacour, Paris, Bibliothèque nationale de France, Fonds Rondel, Re. 16.762 I.

²⁹ S. Mallarmé, *op. cit.*, p. 164.

³⁰ „Interpunere de vâl în tonuri neutre, atmosferă indiferentă”. Vezi CT, p. 1236. De remarcat că dispozitivul va fi suprimat cu ocazia premierei londoneze a piesei *Pelléas et Mélisande* montată de Sir Forbes Robertson în 1898 la Teatrul Prince of Wales, la care Maeterlinck asistă însoțit de Georgette Leblanc și Charles Van Lerberghe. Se pare că dorința de a păstra claritatea decorurilor inspirate din picturile prerafaelite și a costumelor create de Burne-Jones, a fost la originea acestei schimbări scenografice. O muzică de scenă – compusă de Gabriel Fauré – e menită să suscite senzația de depărtare indusă inițial de vâl.

³¹ Maurice Maeterlinck, scrisoare către Aurélien Lugné-Poe, s.l., 18 noiembrie 1891. Gand, Cabinet Maeterlinck, B LXXII 3.

³² G. Dessons, *Maeterlinck, le théâtre du poème*, Paris, Éditions Laurence Teper, 2005, p. 59. Pentru funcția dramaturgică a luminii, vezi și articolul lui N. Gillain, „La dramaturgie de la lumière et les effets de la technique dans le premier théâtre de Maurice Maeterlinck”, in *Textyles*, n° 26-27, Bruxelles, Le Cri, 2005, pp. 140-152.

³³ M. Maeterlinck, „À propos de *L'œuvre*” [1894], reluat în *Introduction à une psychologie des songes (1886-1896)*, *op. cit.*, pp. 105-109.

³⁴ Agenda anului 1889 conține, de altfel, schița unei scene bazate pe un simulacru de decapitare a personajului Maleine prin utilizarea unui cap de ceară : „Un ofițer trece pe fundal, cu capul din ceară al Maleinei”. Vezi CT, p. 744.

³⁵ M. Maeterlinck, „Menus propos: le théâtre” [1890], reluat în *Introduction à une psychologie des songes (1886-1896)*, *op. cit.*, pp. 83-87.

³⁶ CT, p. 1039.

³⁷ CT, p. 1107.

³⁸ R. Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953, pp. 105-108.

³⁹ Vezi M.-F. Christout, *Le merveilleux et le „théâtre du silence” en France à partir du XVII^e siècle*, Paris-La Haye, Éditions Mouton, 1965, pp. 111-168.

⁴⁰ Cutia optică poate fi definită ca o „cutie în care privim, printr-o lentilă care mărește, stampe îndreptate de o oglindă înclinată”. Larousse, *Dictionnaire du XIX^e siècle*, citat după CT, p. 654.

⁴¹ CT, p. 892.

⁴² M. Maeterlinck, „Menus propos: le théâtre” [1890], reluat în *Introduction à une psychologie des songes (1886-1896)*, op. cit., p. 83.

⁴³ V. Gille, „*Pelléas et Mélisande*, par Maurice Maeterlinck”, în *La Société nouvelle*, 1892, pp. 799-801.

CAPITOLUL II: ANDROIDUL SI FIGURA

Sub semnul lui Rembrandt

Problema existenței unei sensibilități picturale flamande se pune cu acuitate în dezbateri începând cu anul 1770. Sub Regimul olandez, discursul critic elaborează noțiunea de școală „belgică” pentru a reuni, fără a le contopi însă, pe cele „două surori” – după exprimarea epocii –, pictura flamandă și pictura olandeză. Caracterul sororal al exprimării nu trebuie, cu toate acestea, să ascundă divergențele pe care criticii le stabilesc între pictorii flamanzi și omologii lor olandezi. O alianță nu este o aderare! Această structură bicefală a școlii „belgice” ia definitiv sfârșit în 1830. Doar ramura flamandă este atunci convocată pentru a reprezenta tradiția picturală belgiană. În 1830 sună ceasul clarificărilor în discursul critic. Rembrandt este redat Olandei, iar Rubens este confirmat în statutul său de geniu național. Discursul oamenilor de litere despre acești pictori este, începând cu anii 1880, tribut ar evoluției menționate în definirea școlii belgiene de către critica de artă care îi precedă. Încă o dată Verhaeren joacă aici un rol central. Textul pe care îl scrie în 1882 cu ocazia *Expoziției neerlandeze* organizate la Bruxelles, fixează viziunea conform căreia și alții, precum Maeterlinck, se vor situa în descendența maestrului olandez¹. Poetul *Orașelor tentaculare* va reveni regulat asupra maestrului olandez înainte de a-și sintetiza punctul de vedere în monografia din 1904. El îi recunoaște picturii lui Rembrandt o dublă valoare.

Pe de o parte, Rembrandt personifică teoria geniului, moștenită de la sfârșitul secolului al XVIII-lea. Efortul pe care Verhaeren îl face pentru a diferenția pictura maestrului olandez de cea a lui Rubens este notabil. Acesta din urmă apare drept pictorul sentimentelor umane, al încrederii în umanitate. În schimb, figurile lui Rembrandt se prezintă ca „iluzii de existență”². Enigmatice, indescifrabile, derutante, ele ar explica, după Verhaeren, singurătatea picturală a lui Rembrandt, mai exact absența urmașilor săi în istoria picturii. Neînțeleș de contemporanii lui din cauza dimensiunii misterioase cu care își încarcă figurile, izolat în solitudinea geniului său, pictorul n-ar avea epigoni, spre deosebire de Rubens care ar fi fost urmat, imitat, pentru că a pictat gama de sentimente care alcătuiesc măreția omului. Or, tocmai acest vâl de obscuritate este cel care, în ochii lui Verhaeren, îl

ridică pe Rembrandt la rangul de model pictural al unei tinere generații ce caută, în anii 1880, să depășească moștenirea lui Courbet și a școlii realiste.

Pe de altă parte, Verhaeren percepe în opera lui Rembrandt un proces evolutiv care reiese dintr-o observație riguroasă a realului, pentru a ajunge la o artă impregnată de un mister datorat clar-obscurului³. Figurile se concretizează între o claritate care ezită și o obscuritate care se limpezește, ca și cum lumina și-ar avea sursa într-o întindere de umbră. Fiecare tablou poartă o enigmă ce derutează gândirea, pentru a conduce privirea spre întreruperea umbrei printr-o mișcare a luminii. Fără îndoială că încărcătura de mister aferentă luminii negre a lui Rembrandt răspunde straniului neliniștitor căutat de poeții simbolști în producțiile picturale ale sfârșitului de secol. La fel ca Redon, Rembrandt oferă un model pictural al unei estetici a straniului. Într-adevăr, pentru Verhaeren, „noaptea îl ispitește cu tenebrele sale, cu misterele, cu visele, cu coșmarurile sale și în străfundurile ei își însuflețește el personajele”⁴.

În acest context nu ne mirăm că muzeul imaginar al lui Maeterlinck găzduiește și portretele lui Rembrandt. Cronologic, pictorul olandez este chiar una din primele ocurențe picturale citate în carnete. Maeterlinck este interesat de Rembrandt încă din 1886⁵. Cu ocazia călătoriei la Amsterdam în 1888, el nu ratează vizita la Rijksmuseum pentru a contempla pânzele maestrului⁶. Acestea inspiră, poate, reflecțiile asupra portretului pe care le găsim în agenda din 1889 și în *Cahier bleu*⁷:

Ceea ce a realizat Rembrandt: pentru a face primului venit un portret intelectual, și spiritual, și secret ca un da Vinci, un pictor ar trebui să-i spună modelului său: nu te văd azi, până ce își va fi găsit în el însuși o viață și un simbol, sau să-l alunge spunându-i: „Nu-mi inspiri nimic”⁸.

Da Vinci nu este arătat cu degetul, cum e cazul lui Rafael. Din contră, el constituie un model de comparație perfect coerent în sistemul estetic al lui Maeterlinck. Într-adevăr, o axă traversează câmpul pictural al scriitorului: relația dintre explorarea vieții interioare și celebrarea umbrelor. Această axă pornește de la portretul elaborat de da Vinci ca evocare a misterului sufletului, pe care Rembrandt, conform viziunii de la sfârșitul de secolului, îl transformă, și el, în obiectul picturii sale: pentru Maeterlinck contează ca portretul să nu fie reflexia aparențelor exterioare, ci să descopere caracterul individului – „o viață” –, și să dezvăluie în acesta o dimensiune care îl depășește – „un simbol”. Aici intervine un element de istoria artei. Funcția divinatorie atribuită de Maeterlinck portretului își are rădăcinile în discursul pe care critica de artă îl consacră acestui gen încă din anii 1850. Să amintim că nașterea fotografiei a modificat funcția imaginii. Dacă fotografia fixează, fără doar și poate, trăsăturile individului, pictura trebuie să-și

asume sarcina de a-i dezvălui sufletul⁹. Această proprietate suscită interesul lui Maeterlinck:

Ar fi interesant de verificat dacă metafizica iubirii lui Schopenhauer se poate experimenta și realiza după un portret, după o fotografie, de exemplu, și de văzut dacă acest lucru îi este suficient instinctului, dacă esența misterioasă și extrem de profundă a ființei, pe care o discerne, se găsește în această simplă foaie de hârtie?¹⁰

Conform discursului critic al epocii, Rembrandt ar excela în arta de a da modelului această „esență misterioasă a ființei” de care fotografia ar fi lipsită. Nu putem exclude faptul că, începând cu anii 1880, practica portretului găsește un fundament în critica de artă de la mijlocul secolului¹¹. Pornită de la da Vinci, preluată de Rembrandt, această funcție a portretului se prelungește, conform imaginarului maeterlinckian al picturii, în opera lui Redon. Ea culminează, în sfârșit, cu fotografia pictorialistă care preia, explicit, din arta portretului rolul de a reda psihologia modelului în termeni plastici al căror caracter vag trimite la... *sfumato*-ul lui da Vinci. A afirma că un pictor trebuie neapărat să-și *vadă* modelul dincolo de o privire limitată la constatarea realității, înseamnă a atinge atât un fundament al limbajului pictural al lui Rembrandt, cât și oximoronul metaforic al orbirii vizionare. Este remarcabil faptul că pictorul și scriitorul sunt fiecare fascinați de tema orbilor¹². Receptarea portretelor lui Rembrandt schițează astfel o problemă centrală pentru dramaturg: concretizarea condiției umane în imagine. Cu siguranță, interesul manifestat pentru conținutul psihologic pe care portretistul trebuie să reușească să-l capteze și să-l transpună pe suport, pare în contradicție cu ființele depersonalizate ale teatrului de debut. Desigur, la Rembrandt, sunetul materiei ce dă viață trupului contrastează în mod singular cu figurile de ceară ale teatrului maeterlinckian de început. Dar acest paradox nu este decât aparent. Misterioasă, insesizabilă, viața psihică impune o deviere, un artificiu, pentru a accede la vizibil. Ea nu se pretează unei reprezentări în plină zi. Comentând *Serres chaudes*, Gilkin a înțeles bine acest lucru: „strălucirea soarelui, înflăcărarea deplină a vieții, ar orbi ochii slăbiți ai singuraticului din *Serres chaudes*; [...] numai niște lumini lunare tăcute răspund ciudatelor sale dorințe”¹³. Aura, sufletul, prezența, eul, viața interioară – puțin contează numele – desemnează un necunoscut care nu se poate întrupa decât într-o lumină țesută din umbră¹⁴. „Sunt mai aproape de tine în întuneric...” îi spune Pelléas Mélisandei¹⁵. O reprezentare prea evidentă a lucrurilor îi distruge dimensiunea stranie: portretul trebuie să ascundă ceea ce arată, dacă dorește să aibă vreo șansă de a dezvălui ceea ce e obscur.

Să emitem o ipoteză. Densitatea pastei și clar-obscurul la Rembrandt nu cumva răspund acestui subterfugiu necesar al reprezentării căutate de Maeterlinck? Forma se dezintegrează în amplitudinea materiei, iar lumina se face întuneric pentru a evoca

misterul existenței. Totul se petrece ca și cum personajele și obiectele, „[ar trebui] să traverseze un soi de densitate a nopții, pentru a ne atinge privirea”¹⁶. Această traversare a „densității nopții” definește condiția personajelor maeterlinckiene, reduse la stadiul de „somniaștrii oarecum confuși, smulși în permanență dintr-un vis neplăcut”¹⁷. Maleine trebuie să iasă dintr-o pădure întunecoasă pentru a ajunge, de nerecunoscut, la finalul celui de-al doilea act, în țara prințului Hjalmar. „Știți bine că venim de altundeva”, explică cel mai vârstnic protagonist din *Aveugles*. Mélisande păstrează misterul legat de originile sale îndepărtate, precum și de cele trăite înainte de a se pierde în pădurea în care o găsește Golaud. Pe scurt, există zone de umbră în spatele personajelor lui Maeterlinck. În acest sens, viziunea pe care acesta și-o formează despre reprezentarea figurii la Rembrandt și la da Vinci reflectă concepția sa asupra naturii personajului. Rațional, spiritual, secret și deținător al unui simbol: acestea sunt calitățile pe care dramaturgul le recunoaște în tehnica portretului realizat de pictorul olandez, și acestea sunt principiile pe care le aplică în conceperea personajelor sale. În termeni de istoria artei, se pare că discursul lui Maeterlinck despre actor întreține legături ascunse cu arta portretului, pe care vom încerca să le deslușim aici.

Spre o redefinire a portretului

Se observă o evoluție în elaborarea portretului la începutul anilor 1880. Să amintim că datorită criticii de artă, noțiunea de caracter e transformată în valoare fundamentală a reprezentării figurii, rezervând redarea realului obiectivității fotografiei. Începând cu anii 1840, surprinderea psihologiei individuale a modelului constituie miza principală a portretului pictat. „Fiecare om are caracterul său, pasiunea sa, inteligența sa, voința sa. Iată din ce e alcătuit adevăratul portret. Dacă ne mulțumim să desenăm un nas, niște ochi, o gură, ajungem la o imagine care seamănă cu toată lumea [...]. Pictați caracterul, și portretul vostru nu va semăna decât modelului său. Mai întâi de toate suntem noi înșine”¹⁸. Acest postulat se redefineste treptat, odată cu descoperirea unei *terra incognita*: straturile obscure ale vieții psihice. De fapt, problema înconștientului îi preocupa pe gânditori de câțiva ani deja. Scos în evidență în Belgia de către Georges Rodenbach, Schopenhauer atrage asupra sa atenția poetilor care, începând cu anii 1870, găsesc în *Lumea ca voință și reprezentare* un model de explorare a unor zone necunoscute care somnolează în centrul ființei¹⁹. Lui Jules Huret, care îl interoghează pentru cartea sa de interviuri, *Enquête*, Maeterlinck îl menționează, de altfel, printre influențele sale filosofice, pe gânditorul german. Dacă nu pare să fi citit *La Philosophie de l'inconscient* publicată de Eduard von Hartmann în 1868, el

este interesat, în schimb, în 1889, de cercetările psihologice legate mai ales de problema eredității²⁰.

Descoperirea inconștientului modifică în profunzime concepția pe care pictorii o au despre reprezentarea figurii. Ea constituie elementul motor al depășirii realismului, considerat incapabil să sesizeze densitatea misterioasă a ființei. Nu mai este vorba de a cunoaște omul pentru a-i reda inevitabil temperamentul contingent, singular, immanent. „Caracterul”, precizează Maeterlinck, „este o trăsătură umană inferioară; adesea un simplu semn exterior”²¹. Portretul trebuie de acum înainte să chestioneze ceea ce, în om, se sustrage conștiinței sale. Maeterlinck nu va înceta să-și expună convingerea că există „puteri misterioase care domnesc în noi înșine”²². Portretului ca restituire a ceea ce se știe despre subiect îi urmează, de la începutul anilor 1880, portretul ca interogare a straturilor profunde ale eului. Redării caracterului individului i se substituie explorarea inconștientului său. Acesta nu este perceput ca o zonă închisă ermetic, singulară, limitată la un individ. El desemnează o realitate sfârâmată, permeabilă, poroasă, care depășește singularitatea individului pentru a se hrăni din fenomene și ființe care îl înconjoară și îl precedă. Christian Berg a indicat corect că reflecția maeterlinckiană asupra ființei abandonează „noțiunea umanistă a unui eu omogen, pentru a se orienta în sensul unei pluralități de subiecți în eu”²³.

În primul rând, imaginile din *Serres chaudes* și din teatrul de început exprimă existența unei prăpăstii enorme în arhitectura mentală. Abisul acvatic, pădurea profundă, puțul abisal, turnul vertiginos, scara infinită, subteranul obscur, grota necunoscută sunt tot atâtea motive care exteriorizează inconștientul. În pictură și în fotografie, bula, reprezentată în general alături de o figură de la care provine, plutește la suprafața imaginii ca și cum ar fi ieșit din profunzimile eului. În sculptură, la Minne, relicva și burduful evocă noțiunea de inconștient, a cărui semnificație oscilează între un secret inviolabil în *Le Petit Porteur de relique* (1897) și scurgerea unei „mări interioare”²⁴ în *L'Homme à l'ouïe* (1897).

Pe de altă parte, motivul serei și analogiile sale – acvariu, clopot, geam afumat, bulă, etc. – traduc, prin transparența deformantă a limitei lor, subiectivitatea datorită căreia lumea nu este un adevăr aprioric, ci o reprezentare modificată, în mod explicit, prin prisma vieții interioare. Primele versuri din *Serres chaudes* definesc astfel un program de explorare a inconștientului care corespunde dimensiunii introspective cu care Khnopff își colorează portretele:

O, seră-n mijloc de păduri!
Cu ușile pe veci închise!
Cu tot ce-adăpostești în tine!
Sufletul meu ți-i analog!

Gânduri trecând prin mintea prințesei când i-e foame,
 Plictis al unui matelot în pustiu,
 O muzică de fanfară la ferestrele celor fără bolnavi incurabil.*

Retras în exilul interior, eul asistă la defilarea propriilor inhibiții. Influențat de *Ispitele Sfântului Anton* (ca 1520-1530) pictat de Hieronymus Bosch și păstrat la Muzeul Regal de Artă din Bruxelles, Maeterlinck transformă viziunile obsedante ale vieții interioare în prioritate a proiectului său poetic. Nu este singurul. Amintind momentele dificile traversate de Mallarmé la Tournon în 1866-1867, noțiunea de criză interioară se răspândește atât în literatură cât și în artele vizuale. Această criză este mai ales o criză a limbajului. Ea trasează calea modernității și constituie prețul plătit pentru a angaja o reformulare a reprezentării în ruptură cu pozitivismul ambiant și moștenirea realistă care, în Belgia, ține loc de artă națională legitimată de trimiterea sistematică la un Rubens absent, fapt neobișnuit, din muzeul imaginar al lui Maeterlinck.

Îi sunt recunoscător lui Michel Draguet pentru că a indicat rolul inaugural jucat în această privință de tabloul *Une crise* pictat de Khnopff în 1881 și prezentat în același an la Salonul de la Bruxelles²⁵. Titlul operei scoate în evidență mâhnirea interioară care afectează personajul – un autoportret – în relația cu natura. El situează portretul sub semnul unei neconcordanțe între om și lume pe care o vor înfățișa poeziile reluate în *Serres chaudes*. Acest sentiment de neconcordanță neutralizează orice fuziune cu realul. Ființa se situează în marginea unui peisaj pe care îl contemplă fără a-l putea atinge și fără a dori să se cufunde în el. Acolo unde Khnopff decupează profilul figurii pentru a o reduce la o siluetă lipită pe un fundal în care nu se integrează, Maeterlinck construiește, în *Serres chaudes*, un perete de sticlă, lipsind ființa de orice contact direct cu natura. Aceasta nu promite nimic cert. Din contră. Ea îi trimite omului o reverberație a crizei sale, „ecoul amplificat al îndoielilor sale”²⁶ care, în piesele în vers liber, se materializează într-o cohortă de viziuni incoerente: „un ghețar în mijlocul pajiștilor” (*Cloche à plongeur*), „un vas de război cu pânzele sus, pe canal” (*Serre chaude*), „o ambulanță în mijlocul secerișului” (*Cloches de verre*), „o vegetație orientală într-o grotă de gheață” (*Hôpital*), etc. În fața unei naturi unde „nimic nu e la locul său” (*Serre chaude*), figura renunță la orice formă de acțiune, alta decât cea a unei închideri interioare. Anterioritatea cronologică a picturii față de volum îl situează pe Maeterlinck în poziția de debtor simbolic vizavi de Khnopff. În pictură, figura observă,

* Maurice Maeterlinck, „Seră caldă”, traducere de Ion Roșioru, în *Poezia*, Iași, an 9, nr. 2, trim. II, 2003, p. 142.

interoghează și, față de imaginea pe care natura i-o restituie, refuză orice participare în beneficiul unei atitudini contemplative. Aceasta învăluie tot volumul lui Maeterlinck prin intermediul unui vocabular marcat de percepția vizuală: lentilă solară, reflexii, viziuni, priviri... Contemplarea este dublată de o așteptare pe cât de infinită, pe atât de melancolică, la care nu se răspunde decât enigmatic. Pe plan pictural, peisajul are forme nedefinite. La nivelul scriiturii, principiul analogiei dezbracă imaginea poetică de contururile clare. Redus la planeitate, peisajul nu furnizează nicio cale de ieșire – Khnopff va relua același principiu în 1889 în *Memories* –, la fel cum peretele de sticlă ermetic închis al unei sere nu oferă nicio scăpare. Evoluția portretului este însoțită astfel de o schimbare în reprezentarea peisajului²⁷. A picta peisajul nu înseamnă a deschide o fereastră spre un colț de natură, ci, moștenirea romantică o impune, a insufla o stare sufletească năpădită de îndoială. Când incertitudinea se topește în conștiință, spiritul se clatină, privirea se tulbură, iar viziunile își pierd întreaga obiectivitate: iarba devine violetă (*Âme chaude*), cerbi se albesc (*Chasses lasses*), iar câinii sunt galbeni (*Fauves las*). În sfârșit, omul se agață de singura realitate care rămâne, deși puternic zdruncinată: eul. Adolescenții răniți sculptați de George Minne capătă în această privință o dimensiune apropiată de universul din *Serres chaudes*.

George Minne și simbolul rănii

Relația care îl unește pe Minne de Maeterlinck este reprezentativă pentru o funcționare tipică bazându-se pe principiul unui duo inspirat de modelul format de Mallarmé și Manet. Ea depășește anecdota biografică și merge dincolo de munca de ilustrare prin care artistul dovedește, de altfel, imersiunea în universul poetic al lui Maeterlinck. Între textele acestuia din urmă și sculpturile lui Minne se țese o legătură ascunsă, pe care critica epocii a reperat-o, de altfel, imediat. Mai târziu, în 1921, Minne va spune că a fost în simbioză cu Maeterlinck care, la rândul său, va aduce un omagiu vibrant sculptorului în 1925: „Nu am întâlnit niciodată un exemplu atât de uimitor de dar înăscut, de dar prenatal, și nimic altceva decât cazul său nu pare să dea dreptate celor care afirmă că opera geniului nu este decât opera subconștientului, sau opera morților care trăiesc în noi”²⁸.

În felul său, Grégoire Le Roy analizează această unitate profundă când, în toamna anului 1890, publică simultan două articole, unul despre Maeterlinck în *La Jeune Belgique*, și celălalt despre Minne în *L'Art moderne*. Analizând volumul *Serres chaudes*, Le Roy insistă asupra „durerosului dezacord” care pune în opoziție ființa umană și imposturile unei lumi alcătuite din „lucruri care nu sunt *nicăieri la locul lor*”²⁹. Această nepotrivire duce la renunțare, pe care Khnopff o alesese drept

subiect al tabloului său *La Crise*, și pe care Le Roy o percepe atât în *Serres chaudes*, cât și în figurile lui Minne. Acestea din urmă, scrie el, formează o „umanitate care [...] s-a plecat, în sfârșit, și renunță să mai împiedice – oricum zadarnic! – înverșunarea nefericirii contra ei”³⁰. Resemnarea nu se transformă însă, ca la Khnopff, într-o interiorizare contemplativă dominată de o așteptare melancolică. Ea este trăită la modul dureros, care se exprimă sub forma unor posturi complexe caracterizate de torsiuni și sfâșiere. Odată cu cei doi adolescenți răniți pe care îi găzduiește în 1889 și 1894, Minne explorează viața interioară printr-o cultură a suferinței preluată simultan de poezie. Traducerea mâhnirii resimțite de un subiect în suferință este, într-adevăr, o tematică centrală în *La Trilogie Noire* a lui Verhaeren și în *Serres chaudes*. Nu trebuie să ne înșelăm cu privire la valoarea acestei celebrări a durerii. După cum a arătat Paul Aron apropo de Verhaeren, este vorba de un proiect poetic, și nu de o realitate trăită pe plan personal³¹. Biografia dovedește acest lucru. Verhaeren nu încetează să călătorească, Minne adună expoziții și devine membru al grupului celor XX în 1890, iar Maeterlinck își înmulțește publicațiile. Cultul suferinței participă la fenomenul de criză pe care simbolismul îl transformă în principiu al rupturii estetice, sociologice și politice. Ea se referă atât la iconografie cât și la registrul formei.

Zdruncinat de îndoiala indusă de o lume a cărei incoerență este exprimată poetic în *Serres chaudes*, subiectul se convulsionează. *Le Petit Blessé* (1889) se agață de el însuși prin torsiunea brațelor, răspunzând astfel unei figuri a omului îngenunchat pe care Minne îl va reprezenta în toate formele sale până în 1898. În *Mère pleurant son enfant mort* (1886) și în *Le Grand Blessé* (1894), membrele sunt sfâșiate sub povara unei puteri invizibile. Rana rămâne fără explicație factuală. Ea nu se înscrie în trama unei povestiri sociale. Niciun eveniment nu vine să se așeze deasupra durerii care încleștează individul. Minne se situează la limita cadrului clasic al schemelor iconografice, legând expresia suferinței de istorie. Sculptura sa capătă astfel o dimensiune poetică. Aceasta se sprijină pe principiul unei răni fără obiect. Sustragerea referentului ține aici pe deplin de logica simbolului. Contrar alegoriei sociale exprimate de Constantin Meunier în *Coup de Grisou*, nicio cauză istorică nu este la originea unui rău care rămâne, prin natura sa, vag, imprecis, elastic³². Drama nu este socială, ci psihologică; rana nu este corporală, ci mentală. Vom reveni asupra acestei idei. În aparență fără obiect și fără cauză factuală, rana devine simbolul unei dureri noi, care nu poate fi definită și care afectează condiția umană fără ca aceasta să-i cunoască natura.

[Durerea] a devenit mai profundă, mai misterioasă, mai intimă, mai sfâșietoare și mai disperată, pentru că ea știe din ce în ce mai puțin încotro se îndreaptă și mai ales

pentru că este împovărată de mult mai mulți ani și, prin urmare, de mult mai multe rele³³.

Pare evident faptul că sculpturile lui Minne l-au plasat pe Maeterlinck pe calea acestui „tragic interior” pe care îl regăsește, tot atunci, în *La Damnation de l'artiste* (1890) de Gilkin³⁴, și pe care îl va transforma în fundamentul dramaturgiei sale a tragicului cotidian. Desemnarea unei dureri fără obiect implică noi principii formale. Minne nu arată nici consecințele mortifere ale durerii, nici cauza ei, ci durerea însăși: torsiunea brațelor, frângerea mâinilor, contorsionarea torsului, tensiunea membrelor, pumnul strâns, picioarele îndoite spre interior exprimă amărăciunea unei figuri ale cărei forțe se consumă sub acțiunea unei puteri exterioare și invizibile. Aceasta condiționează modelarea formelor. „Nu ne mai oprim asupra efectelor nefericirii, ci asupra nefericirii însăși, și dorim să-i cunoaștem esența și legile”³⁵. Vidul care înconjoară corpul capătă, într-adevăr, o funcție cvasi-matricială. El acționează ca un agent care, precum liniștea cu care Maeterlinck înconjoară cuvintele în dialogul teatral, lucrează formele prin compresie. Această modelare a formei de către vid, combinată cu ideea unei agresiuni nedefinite, dă figurii rănitului o semnificație echivalentă celei a personajului maeterlinckian. Sculptorul și scriitorul au în comun aceeași concepție estetică asupra omului văzut ca ființă legată de forțele misterioase ale universului. Le Roy nu s-a înșelat atunci când a scris că „fatalitatea și blestemul greșelilor ancestrale și neiertate apasă asupra acestor ființe care, prin formele lor [...] aproape nu ni se mai par umane și totuși sunt”³⁶. Statutul unei figuri secătuite în interior, dar păstrând o aparență umană, este un element central în discursul lui Maeterlinck despre marionetă. Aceasta se alimentează implicit din evoluția portretului care, în a doua jumătate a anilor 1880, trece prin receptarea „aranjamentelor” lui Whistler.

Principiul de aranjament

Receptarea operelor lui James Abbott McNeill Whistler, prezentate la salonul grupului celor XX în 1884, 1886 și 1888, accelerează dimensiunea enigmatică și introspectivă de acum atribuită semnificației portretului. Față de nocturnele și aranjamentele pictorului american, Van Rysselberghe, Khnopff, Degouve de Nuncques, Finch și într-o anumită măsură Ensor, se dovedesc sensibili la cromatismul muzical al paletei, precum și la senzualitatea ambiguă a figurilor feminine. Whistler, pe atunci la apogeul carierei sale, este prezent în majoritatea saloanelor europene în cursul anilor 1880. Cunoscută și recunoscută, modernitatea

picturii sale face din el un invitat indispensabil în ochii lui Octave Maus³⁷. În octombrie 1891, pictorul se află la Anvers din cauza unui proces cu Sheridan Ford în cadrul unei probleme legate de editarea de către acesta din urmă a cărții *The Gentle Art of Making Enemies*. Avocatul apărării se dovedește a fi Albert Maeterlinck... văr al „noului Shakespeare” cu care pictorul nu ratează întâlnirea³⁸. Tot prin intermediul lui Albert Maeterlinck, Whistler expune în 1894 la Anvers, *Arrangement in Black: Portrait of Señor Pablo de Sarasate* (1884). În sfârșit, artistul va mai fi invitat de Octave Maus să expună la Salon de la Libre Esthétique în 1895³⁹.

Aceste elemente factuale lasă să se înțeleagă că prezența lui Whistler în Belgia la mijlocul anilor 1880 nu este formală, chiar dacă influența sa va fi de scurtă durată. Seria *White Girls* oferă pictorilor belgieni un model figurativ fondat pe un principiu de aranjament simbolic. Acesta consistă în organizarea unor fragmente de realitate pentru a realiza o punere în scenă. Geometrizarea compoziției, absența profunzimii, jocul de oglinzi, uniunea figurii cu culoarea, atmosfera monocromă – ton alb pe alb, subiectul enigmatic, teatralitatea poziției corporale, cromatismul muzical obținut prin modulațiile tonale ale aceleiași culori, respingerea anecdotei și simbolistica florală constituie tot atâtea elemente care vizează evocarea, prin imagine, a părții insesizabile care se află în spatele aparenței lucrurilor și ființelor. Whistler demonstrează o măiestrie a punerii în scenă pe care o regăsim, la diverse niveluri, la Maeterlinck ca și la Khnopff. Totuși, acesta din urmă nu a reluat dimensiunea carnală pe care Whistler o redă în tabloul *Symphony in White, n° 1: The White Girl* (1862) prin intermediul strălucirii privirii și a părului lung, despletit⁴⁰. În schimb, contrastul dintre organizarea geometrică a unui interior închis și destinderea melancolică a unei figuri care se lasă pradă acestui spațiu este un aspect care este premergător atât tabloului *Portrait de Marguerite* pictat în 1887, cât și universului din *Serres chaudes*. Dar aici este important să subliniem că receptarea lui Whistler în Belgia contribuie la o nouă viziune a reprezentării figurii. Verhaeren analizează acest lucru în articolul său din 1884 despre salonul grupului celor XX: portretul trebuie organizat pentru a surprinde un mecanism profund situat dincolo de aparențe⁴¹.

Portretul unui spectru

Precizia fotografică a portretelor lui Khnopff este ambiguă. Ar fi greșit să vedem în măiestria desăvârșită a iluziei teatrale voința de a înscrie portretul doar în câmpul realității. Aceasta nu constituie o finitudine și mai puțin încă o „grație supremă”⁴²: figura se prezintă ca o ființă aflată în tensiune cu infinitul. Pentru Maeterlinck, nu este vorba de respingerea reprezentării, ci de modificarea sensului, pentru a-i restitui adevărata funcție. Deși nu există, în exprimarea sa, o referință explicită la teologia

imaginii⁴³, importanța pe care o acordă reprezentării ține de logica figurativă a icoanei din care Khnopff își extrage concepția despre portret: mai degrabă imaginea ar evidenția un model invizibil decât să reprezinte realul⁴⁴. Într-un fel, interesul lui Maeterlinck pentru optică – microscop, fotografie, clișeu fotografic stelar, cutie optică, oglindă... – împărtășește cu principiul icoanei voința de a capta invizibilul. Pe de altă parte, pare evident că reflecția de la sfârșitul secolului, la Mockel și Maeterlinck mai ales, în materie de retorică a imaginii se înscrie în același câmp de preocupări pentru legăturile ce articulează vizibilul și invizibilul.

Portretul simbolist este totodată o mediere, căci orientează privirea spre un teritoriu inaccesibil, și un artificiu, deoarece arată, prin definiție, o reflexie și nu figura în sine. Această semnificație iconică a portretului explică faptul că recursul la mimetism nu este prezent pentru a susține realul, ci pentru a se transforma în eco al unui model imposibil de reprezentat. Aici se poartă dezbateră despre concretizarea, adică despre pretinsa fidelitate – iconoclastă – a legăturii dintre o realitate superioară, neapărat invizibilă, și rezonanța sa în și prin opera de artă. Pe plan literar, această problemă se pune în cadrul reflecției asupra proprietăților respective ale alegoriei și simbolului. În această dezbateră despre concretizare, originalitatea gândirii simboliste, sau mai exact, a gândirii de sfârșit de secol asupra simbolului, este aceea de a fi declanșat ruperea legăturii dintre un model transcendent și reflexia sa în opera de artă.

Christian Angelet a demonstrat acest lucru pentru poezie⁴⁵. El a arătat mai ales faptul că simbolul se prezintă, în scriitura poetică a lui Maeterlinck, ca o metaforă funcționând prin elipsa unuia din cei doi termeni – în acest caz comparatul, adică modelul – care compun imaginea poetică. Lipsind verbul de funcția sa de comunicare, poetica liniștii aflată în joc în dialogurile teatrale, indică și o lipsă, o absență în inima limbajului. Se pare că redefinirea simbolistă a portretului începând cu mijlocul anilor 1880 merge în același sens. De ce? Fiindcă icoana are drept principiu fixarea unui spectru, a unei reflexii, nu un model neapărat imposibil de reprezentat din cauza transcendenței sale. Pentru a fi identică modelului său ideal, imaginea ar trebui să fie consubstanțială acestuia și, după Maeterlinck, acest lucru nu e posibil: „ceva din Hamlet a murit pentru noi în ziua în care l-am văzut pe el murind pe scenă”⁴⁶. Modelul dispăre de îndată ce ia formă în imagine, la fel cum simbolul, în mod firesc inexprimabil, dispăre în rezonanța cuvântului. Această acțiune ține „aproape de dispariția vibratorie din jocul verbal” pe care Maeterlinck o dezvoltă în prefața la *Traité du verbe* de René Ghil. Un alt chip există sub trăsăturile care se conturează pe pânză și o altă voce se face auzită dincolo de cuvinte. Deci, nu este vorba de a confunda reflexia cu modelul. Ne apropiem aici de fundamentul reprezentării la Khnopff și de ceea ce îl leagă, în

secret, pe acesta din urmă de Maeterlinck. Volumul de eseuri *Le Trésor des humbles* este traversat de o certitudine, cea a existenței unei alte scene ascunse în spatele vălului aparent al lucrurilor. Numeroasele metafore – uși, ferestre, oglinzi, puțuri, galerii subterane... – care leagă ceea ce este înăuntru și ceea ce este afară, ce e apropiat și ce e îndepărtat, participă în acest sens la prezența unui „altundeva”, unde accesul rămâne interzis. La fel funcționează principiul și în pictură. Portretul se prezintă ca o apariție cu caracter invizibil care nu se poate dezvălui fără a fi deteriorată: ceea ce pare nu este ceea ce este.

Nu trebuie să conchidem că există o vanitate a oricărei reprezentări. Din contră. Secularizarea concepției de operă de artă nu a eliminat problema concretizării invizibilului. Căci, în mod paradoxal, tocmai imaginea și poezia sunt cele care, deschizând o cale spre infinit, permit acestuia să găsească o ordine în vizibil și în limbaj. Simbolul generează o derapare continuă, care deviază sensul dincolo de obiecte. „De fapt, scrie Maeterlinck, poezia supremă nu are alt scop decât de a păstra deschise ‘marile drumuri care conduc de la ceea ce vedem la ceea ce nu vedem’ ”⁴⁷. Aceste „mari drumuri”, după cum am precizat, sunt în mod obligatoriu oblice. Imaginea iconică desemnează clar o structură, un fragment, o parcelă de infinit în vizibil – „timiditatea divinității în oameni”⁴⁸ –, și nu o similitudine. Ceea ce arată ea nu este omonim cu ceea ce se găsește în spatele vălului aparenței. Este semnificativ faptul că această legătură simbolică între lumi antagonice trece, nu printr-o schemă perspectivă care restituie cunoștințe achiziționate despre natura lucrurilor, ci printr-un principiu de aranjament simbolic, moștenit de la Whistler, vizând să înscrie o semnificație profundă, ascunsă în legături care se țin între figură, loc și obiect. Acestea compun o scenă care trimite la un mister din care nu răzbate nimic. În fața imaginii, privirea se pierde în presupuneri. Invizibilul nu poate fi văzut decât sub forma unei enigme care interpelează critica epocii. Spectatorul se împiedică în fața „unei uriașe probleme a cărei rezolvare este pierdută”⁴⁹. Fiecare reprezentare capătă o dimensiune ermetică, criptată. Fiecare cuvânt semnifică altceva decât spune. Grégoire Le Roy a perceput foarte bine acest proces complex: „orice ființă, orice obiect, orice eveniment este înzestrat cu o semnificație ascunsă care este totuși cea adevărată, singura, și care ne readuce la infinit”⁵⁰.

Chipul și arhetipul

În evoluția portretului în cursul anilor 1890, chipul se afirmă ca un loc strategic al relației fiecărui individ cu infinitul. Maeterlinck, după cum am precizat, consideră omul ca pe o ființă înscrisă în tensiunea cu „forțe mari, pe care nu le vedem”⁵¹ și ale căror efecte le explorează în teatrul său de început. Trebuie precizat că „ceea ce ne

distinge unii de alții sunt raporturile pe care le întreținem cu infinitul”⁵². Acest lucru orientează semnificația reprezentării figurii. Există, în concepția simbolistă a portretului, o aspirație ca fața să fie mai mult decât figura unei ființe. După părerea lui Maeterlinck, individul este alcătuit din propria realitate, dar este totodată corelat cu o transcendență. „E bine să amintim oamenilor că cel mai umil dintre ei are puterea de a sculpta, după un model divin pe care nu-l alege, o mare personalitate morală, compusă în părți egale din el și din ideal”⁵³.

Acest „dincolo” al omului nu se transformă în niciun caz în cultul romantic al eroului, ca mitul lui Prometeu, despre care componenta idealistă a simbolismului oferă expresii picturale care îl lasă rece pe Maeterlinck. Stabilirea unei legături între transcendență și condiția umană trece printr-un reflux al acțiunii spre acest tragic cotidian descris în inima volumului *Trésor des humbles*. Această alunecare se dovedește mortiferă. În niciun caz chipul nu poate deveni centrul acestei prezențe interioare explorate de Rops sau Ensor printr-un catalog de fețe ce schițează paleta de atitudini umane. În figurile lui Khnopff, ca în cele de ingenuncheați ale lui Minne, inanitatea chipului, absența expresivității trăsăturilor, impasibilitatea cadaverică a fizionomiei, răspund exigenței maeterlinckiene a unui teatru locuit de figuri devitalizate. Nu este Maleine „palidă ca o figură de ceară” (II, 1)? Acestei palori a personajului maeterlinckian îi răspunde tratamentul plastic al pielii. Pe de o parte, corpul este lipsit de semnele care dau viață trupului. Pietrificat, acesta formează un prag impenetrabil. Spre deosebire de Rodin, Khnopff și Minne nu întrețin nicio relație carnală, tactilă, cu reproducerea pielii pe care ei o reduc la o suprafață abstractă, marmoreană, de care privirea se lovește fără să o poată traversa. Pe de altă parte, estomparea culorilor și tonalitățile de ceară contribuie la elaborarea unei ființe „care ar avea aparența vieții fără a fi vie”⁵⁴. Pielea capătă astfel o dimensiune funerară care răspunde morții actorului sau, mai exact, estompării actorului ce întruchipează personajul.

Cel mai mic suflu de viață constituie o contingentă care conferă chipului acest caracter „accidental și uman” perceput de Maeterlinck în afirmația sa despre android ca fiind ceea ce oprește propagarea simbolului pe care personajul îl reprezintă. Fața ia forma unei riguroase arhitecturi marcate de interacțiunea semnificativă a părților care o compun⁵⁵. O coerență internă leagă între ele detaliile fizionomiei. Buzele strânse, pleoapele grele și privirea îndepărtată constituie elementele unui sistem de reprezentare care transformă fața în fațadă. O mișcare se țese între fixitatea privirii și strângerea buzelor. Ochii țin spectatorul la distanță față de o figură izolată în tăcere. Buzele se strâng, privirea se intensifică, iar pleoapele se lasă deasupra pupilelor ca un văl care ascunde un secret inaccesibil.

Chipul-ecran

Nu este nepotrivit să percepem portretul sub unghiul a ceea ce am putea numi un chip-ecran, adică o față care nu este reprezentarea accidentală a unui individ, ci o suprafață, precum cea a *Giulgiului din Torino*⁵⁶, plasată între aici și altundeva, și pe care se regăsesc, ca proiectate de departe, trăsăturile unui model invizibil. Acest lucru explică munca formală realizată pentru a reduce singularitățile în beneficiul elaborării unui arhetip. Maeterlinck se orientează în același sens atunci când, cu *Les Aveugles*, multiplică aceeași figură redusă la un simplu cod. *Le Trésor des humbles* definește influența acestei acțiuni: „toate organele noastre sunt complicitii mistici ai unei ființe superioare”⁵⁷. Această complicitate trece, la Khnopff, printr-un proces de epurare a figurii, fondat pe exploatarea fotografiilor realizate între 1889 și 1902. Recurgerea la fotografie înlocuiește restituirea realității printr-o muncă metodică, lentă și perfect controlată a idealizării sale. Ea permite artistului să corecteze modelul până la a-l depozita de substanța sa interioară: chipul este evidențiat, impersonal, arhetipal, deasupra gâtului. Acesta este un loc simbolic. El servește drept soclu pe care fața plutește fără o legătură aparentă cu corpul, ca și cum ar fi vorba de a opune pasiunile trupesti dominației rațiunii.

Transpunerea individului este redată sub forma unei transfigurări⁵⁸. Didascalia inaugurală din *Intérieur* dovedește acest lucru în mod explicit: ființele sunt „spiritualizate prin distanța, lumina și vălul neclar al ferestrelor”. Khnopff vizează același obiectiv multiplicând subterfugiile. El preia fragmente din chipul modelelor sale, pentru a recompune un tip feminin pe care nu va înceta să-l urmărească. În *Memories*, pe care îl desenează în 1889, Khnopff acționează prin repetarea aceleiași figuri, derulată în tot atâtea rime plastice. Principiul se regăsește în frontispiciul pe care Minne îl desenează, în același an, pentru *Serres chaudes*. Sculptorul va relua această retorică a repetiției aceluiași lucru atunci când va dispune pe marginea operei sale *La Fontaine des agenouillés* (1898), cinci exemplare identice ale unei figuri. Portretul vizează aici să-l priveze pe subiect de individualitatea sa, pentru a-l reduce la reprezentarea unui cod abstract pe care Maeterlinck îl teoretizează prin intermediul noțiunii de android. Arhetipul eliberează portretul de orice înscriere în prezent: „în locul în care omul pare pe punctul de a termina, probabil acolo începe; iar părțile sale esențiale și inepuizabile nu se găsesc decât în invizibil”⁵⁹. Este vorba de conceperea unor personaje golite de prezența corporală, private de singularități, în scopul de a transforma chipul în ecran pe care apare ceea ce Maeterlinck numește „cântecul misterios al infinitului”.

Urmând această concepție iconică, portretul capătă o valoare spirituală care determină evoluția chipului spre mască, a cărei funcție în teatrul antic grec era,

după Maeterlinck, de „a atenua prezența omului”⁶⁰. Fața se transformă în fațadă de-a lungul unui proces mortifer care culminează, la sfârșitul secolului, cu o absență totală a oricărei urme. Maska nu aduce nicio revelație asupra ființei. Ea redă „inconsistența unui spectru”⁶¹ celui care o contemplă. Khnopff demonstrează această evoluție în reprezentarea chipului atunci când realizează opere precum *Un Masque* (1897) sau *L'Encens* (1898). Vitrificată, netedă și lucioasă ca ceara, pielea constituie o suprafață tot atât de impenetrabilă ca o oglindă. Dacă afirmăm, împreună cu Georg Simmel, că fața dezvăluie viața interioară⁶², înțelegem fără dificultate că inanitatea măștii trimite la o criză a subiectului care marchează teatrul maeterlinckian de început. Folosirii măștii în portret îi corespunde, în scriitură, utilizarea pronumelui impersonal ca expresie retorică a decorporalizării personajului⁶³.

De la corpul actorului la actorul fără corp

Principiul de icoană presupune faptul că figura nu mai are viață proprie, dat fiind că ea se referă la un model imaterial. Trebuie ca Maleine să repete de cinci ori „Eu sunt prințesa Maleine” pentru ca Hjalmar să o recunoască (II, 6). Din această cauză, Maeterlinck dorește ca pictorii să facă doar portretul morților⁶⁴. Căci a picta zădărnicia morții pe un chip înseamnă a înscrie portretul în relație cu o ființă aparținând misterului de dincolo. „Atenție!”, țipă Regina Anne văzându-i sosind pe Hjalmar și Maleine, „sosește cu cerșetoarea lui de ceară; a plimbat-o în jurul mlaștinilor, iar aerul serii a făcut-o mai verde decât pe o înecată de patru săptămâni” (III, 3). Lipsit de contingența sa, personajul are valoare de simbol al unei realități superioare și este, prin urmare, foarte logic faptul că, pentru Maeterlinck, „simbolul nu suportă niciodată prezența activă a omului”⁶⁵. Pentru a-și susține spusele și a se situa într-un orizont de referință anglofon, Maeterlinck îl citează în mod explicit pe Charles Lamb pentru a afirma inferioritatea imaginii scenice față de reprezentarea mentală provocată de lectură⁶⁶. Respingerea acestei „prezențe active” a ființei umane este un element esențial. Gilkin îi sesizează originea în *Serres chaudes*. „Ființele nu mai sunt realități obiective, ci doar figuri, hierograme care traduc mișcările conștiinței”⁶⁷. Dar cum să pui în scenă o figură indescifrabilă, inactivă și care, în pofida acestui fapt, să traducă mișcările conștiinței? Sau, pentru a ne alătura spuselor lui Maeterlinck, cum să reprezentăm o „ființă care are aparența vieții fără a fi vie”⁶⁸?

Arhivele arată că dramaturgul s-a preocupat repede de viitorul scenic al dramelor sale. Publicate în *La Jeune Belgique* în septembrie 1890, *Menus propos: le théâtre fixează* punctul său de vedere asupra problemei actorului și, mai pe larg,

asupra reprezentării scenice. Critica maeterlinckiană a actorului se înscrie într-o situație istorică ce explică recursul *a priori* uimitor la principiul androidului. Numeroasele aluzii la androizi din agenda anului 1890 reflectă o tradiție a fabricării automatelor încă din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea. Jacques de Vaucanson, Friedrich von Knaus sau familia Jacquet-Droz și Leschot au căutat în android o imitație a vieții⁶⁹. Trebuie să spunem și că spectacolul de marionete este o tradiție reactualizată la sfârșitul secolului al XIX-lea în teatrele populare, înainte de a intra în sfera scenelor de avangardă. De altfel, Maeterlinck a putut vedea spectacolele de marionete ale companiei Holden, prezentă în mod regulat la Gand și la Bruxelles în anii 1880⁷⁰.

Să presupunem de la bun început că Maeterlinck nu vrea să elimine actorul de pe scenă, chiar dacă anumite pasaje din *Menus propos* se îndreaptă în acest sens. Suntem *a priori* îndreptățiți să considerăm că dramaturgul se gândește la un teatru fără intervenția comedianților, din moment ce își dorește să „îndepărteze complet ființa vie de pe scenă” pentru a o înlocui cu o mască, o sculptură, o umbră, o reflexie sau o proiecție. Făcând aluzie la *Trois Petits Drames pour marionnettes*, Maeterlinck afirmă fără echivoc că aceste drame „sunt într-adevăr scrise p[en]tr[u] un teatru de marionete. Ele nu au nici realitatea, nici viața care ar trebui, pentru a rezista așteptărilor de la actorul obișnuit”⁷¹. Și totuși, miza nu pare să se găsească în inventarea unei scene abstracte sau în reluarea unui teatru de marionete. Nemulțumirea resimțită de Maeterlinck nu rezidă în prezența reală a actorului pe scenă, ci în efectul pe care o prezență umană, unică, poate să-l aibă asupra receptării poemului. Este mai puțin vorba de a substitui un android comedianțului, cât de a ridica scena la nivelul poemului. De aceea Maeterlinck dorește să îndepărteze elementele „accidentale și umane” care, în actorul în carne și oase, încetinesc propagarea simbolului, polarizând atenția spectatorului. „Automat și android nu în sensul strict al cuvântului, ci oricare ar fi modul său de a acționa”, citim în agenda din 1890⁷². Altfel spus, dramaturgul nu dorește să suprimă actorul, ci să-i transforme aparența pentru a face posibilă o scenă care să nu altereze profunzimea spirituală a poemului. Cum? Luând din marionetă și automat elementele unui nou model teoretic pentru a redefini statutul actorului⁷³. Această transformare a corpului în figură întreține cu reprezentarea plastică a subiectului corespondențe pe care le vom analiza aici.

Corpul nu se înscrie în imagine decât sub forma unui semn limitat. În acord cu teatrul static al lui Maeterlinck, el încremenește într-o poziție care devine rigidă prin tratarea plastică a locului. Spațiul este conceput după o geometrie riguroasă care, de la Khnopff la Spilliaert, fagocitează mișcarea pentru a suspenda figura în așteptarea unui lucru despre care nu se spune nimic. Această geometrizare a

spațiului văzut ca o crispare a mișcării împrumută căi diferite. Asamblarea planurilor (Mellery), reducerea la planeitate a imaginii (Khnopff), organizarea suprafețelor în perspectivă infinită (Spilliaert), fixarea la sol (Minne) transformă locul într-un câmp simbolic ce magnetizează figura. Aceasta nu e tot. Îmbrăcămintea joacă aici un rol semnificativ. Ea ține corpul ostatic. Uneori haina se mulează pe forme ca un corset ce nu poate fi îndepărtat, alteori amploarea sa întemnițează corpul sub greutatea materialului. Aceste elemente permit clarificarea statutului marionetei maeterlinckiene. Aceasta nu poate fi înțeleasă doar ca o jucărie supusă unui destin orb. Sub unghiul unei abordări comparate cu arta plastică, ea se prezintă mai degrabă ca o figură dematerializată, lipsită de elementele sale umane și, deci, superficială în actele sale. Imobilă, palidă ca ceara, absentă față de sine, ea apare ca un ecran sensibil la manifestările necunoscutului pe care Maeterlinck dorește să-l transpună în poezie. Precum scena, portretul interoghează ființa pe care o transformă în android. Acesta face obiectul unui efort de diminuare a caracterelor umane, destinat nu să creeze vreun personaj supranatural drag lui Jean Delville, ci să facă din el o peliculă sensibilă la mișcările forțelor necunoscute.

Această punere în scenă a unei figuri spectrale, încremenită într-o așteptare infinită, ține de o concepție marcată de teatralitate. În pictură, corpul nu există decât în relația cu locul care, după cum am arătat, capătă o dimensiune teatrală de îndată ce se afirmă, nu ca fundal decorativ, ci ca și câmp simbolic ce magnetizează figura. Între ființă și spațiu se stabilește o dialectică. „Figurile impun izolarea lor universului care emană din ele într-o geometrie riguroasă”⁷⁴. Locul apare ca o spațializare a psihismului. El este enigmatic, asemenea unui subiect insesizabil. Straniilor săli ale lui Khnopff le răspunde o arhitectură complexă a castelelor lui Maeterlinck; cutiei optice din *Les Sept Princesses* îi corespunde jocul de oglinzi folosit de Spilliaert pentru a crea un spațiu de reflexie; *La Maison aveugle* pictată de Degouve de Nuncques trimite la casa, oarbă și ea, din piesa *Intérieur*; amenințarea proferată de o vegetație stranie la Minne se corelează cu pasajele subterane, crăpate, ale încăperilor cu caracter legendar...

Încercătura simbolică conferită locului este însoțită de o cercetare amănunțită vizând să reducă acțiunea la esențial. Pe când figura încremenește în enigmă, cel mai mic obiect, cel mai mic detaliu poartă povara unei semnificații ascunse. În fața imaginii ne găsim într-o situație comparabilă cu cea a lui Golaud care, prin intermediul lui Yniold, asistă la un tablou scenic pe care nu-l poate descifra. Nesemnificative *a priori*, detaliile și obiectele participă din plin la o punere în scenă percepută și dorită ca un rebus. Ele nu au nimic din strălucirea de suprafață pe care Van Rysselberghe, de exemplu, încearcă să o reproducă atunci când, sub

dubla influență a lui Whistler și a lui Alfred Stevens, valorifică elementele decorative ale mobilierului. Florile, globurile, oglinzile, tocul ușii, aparența vestimentară, părul, pleoapele închise, etc., constituie tot atâtea detalii care deplasează sensul dincolo de vizibil. În mod paradoxal, obiectul capătă o mare importanță în această schemă în care, *a priori*, imaginea nu are valoare în sine din moment ce ea este chemată să joace un rol de mediere. Orice ambiguitate poetică a simbolismului se găsește acolo, în această alunecare spre invizibil, orchestrată la început de o cultură a detaliului dublat de o iluzie cvasi-fotografică în reprezentarea lucrurilor. Mimetismul nu este acolo decât pentru a ridiculiza mai bine aparențele, iar linia de demarcație dintre vizibil și invizibil, dintre realitate și lumea de dincolo de ea se estompează.

NOTE

¹ E. Verhaeren, *Écrits sur l'art (1881-1892)*, édités et présentés par Paul Aron, Bruxelles, Labor (Archives du futur), t. 1, 1997, pp. 38-48.

² *Ibid.*, p. 44.

³ Pentru noțiunea de clar-obscur, vezi remarcabilul eseu al lui M. Milner, *L'Envers du visible. Essai sur l'ombre*, Paris, Seuil, 2005, pp. 87-136.

⁴ E. Verhaeren, *op. cit.*, p. 44.

⁵ CT, p. 198. O ocurență greu de explicat, de altfel: „Rembrandt 690”. Fără îndoială, este vorba de un număr de înregistrare dintr-un catalog pe care nu l-am putut identifica.

⁶ Maeterlinck a putut vedea acolo *Lecția de anatomie a doctorului Johan Deyman*. De altfel, el include această operă în evocarea unei discuții despre arta contemporană în nuvela sa inedită *Sous Verre*: „Amatorilor [...] nu le-ar plăcea să vadă suspendat în fața mesei lor, nici altcumva, tabloul lui Rembrandt, *Lecția de anatomie*, care este considerat, totuși, o capodoperă”. Vezi CT, p. 660. Catalogul Bredius din 1888 menționează și următoarele lucrări: *La sortie de la compagnie du capitaine Frans Banning Cocq (La Ronde de nuit)*, *Le Syndic des drapiers*, *Tête d'étude (le père du maître)*, *Portrait d'Elisabeth Jacobs Bas*, *Composition mythologique*, *La fiancée juive (Ruth et Booz)*. Vezi A. Bredius, *Catalogue des peintures du Musée de l'État à Amsterdam*, 2^e éd., Amsterdam, Van Holkema, 1888.

⁷ Este posibil ca Maeterlinck să se gândească și la pânzele de la Muzeul de Artă din Anvers, pentru care Van Lerberghe și-a mărturisit fascinația. Vezi Charles Van Lerberghe, *Journal*, Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, ML 6949/2, 1889-1891, fila 91.

⁸ CT, p. 592. Vezi și CB, p. 109.

⁹ De la mijlocul secolului, ziarele relatează această dezbatere. Vezi, de exemplu, *L'Indépendance belge*, 10 octombrie 1854, p. 1; *L'Indépendance belge*, 31 octombrie 1857, p. 2; *L'Observateur belge*, 9 octombrie 1860, n.p.; *Journal de Bruxelles*, 18 octombrie 1860, p. 1.

¹⁰ Maurice Maeterlinck, *Agenda*, 1891, 24 februarie. Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, ML 3141.

¹¹ „Pe lângă asemănarea exterioară, există și o asemănare interioară de sesizat în orice individ. Reproducerea cu penelul, precum într-o oglindă, a trăsăturilor fizionomice ale unei persoane, este deja, cu siguranță, un merit; dar a penetra gândirea omului a cărui imagine este reprodusă, a-i găsi starea sufletească obișnuită [...], în sfârșit, a face ca fizionomia pictată să fie precum figura vie, ca jocul pasiunilor să transfigureze oglinda sufletului întruchipând, într-un fel, ceea ce este imaterial și fugitiv,

iată ce înseamnă să fii un mare pictor de portrete”. A. Van Soust, „Exposition des Beaux-Arts de 1854. Quatrième article”, în *Journal de Bruxelles*, 28 octombrie 1854, p. 3.

¹² Svetlana Alpers a evidențiat această fascinație a lui Rembrandt pentru figura orbului, după cum o dovedește iconografia lui Tobie, de exemplu. Vezi S. Alpers, *L'Art de dépeindre. La peinture hollandaise au XVII^e siècle*, traduit de l'anglais par Jacques Chavy, Paris, Gallimard (Bibliothèque illustrée des histoires), 1990, p. 373. Exploatarea poetică a figurii lui Tobie este cunoscută prin intermediul lungii scrisori pe care Van Lerberghe o scrie pe 1 martie 1885 lui Maeterlinck. Vezi în legătură cu acest subiect R. O. J. Van Nuffel, „Lettres de Van Lerberghe à Maurice Maeterlinck”, în *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck*, t. VI, 1960, p. 66 și p. 82.

¹³ I. Gilkin, „Serres chaudes, par Maurice Maeterlinck”, în *La Jeune Belgique*, august-septembrie 1889, p. 296.

¹⁴ G. Simmel, *Rembrandt*, traduction française de Sibylle Muller, Saulxures, Circé, 1994, pp. 215-216.

¹⁵ M. Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande* [1892], reluat în *Théâtre*, Genève, Slatkine Reprints, 1979, p. 87.

¹⁶ M. Milner, *op. cit.*, p. 123.

¹⁷ M. Maeterlinck, „Préface” [1901], în *Théâtre, op. cit.*, p. II.

¹⁸ „Salon de 1845. Quatrième article. Le portrait”, în *L'Observateur*, 30 august 1845, pp. 2-3.

¹⁹ Pentru receptarea lui Schopenhauer în Belgia, ne vom referi la articolul lui C. Berg, „Schopenhauer et les symbolistes belges”, în A. Henry (dir.), *Schopenhauer et la création littéraire en Europe*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1989, pp. 119-134.

²⁰ *CT*, pp. 704-705.

²¹ „Conversation avec Maurice Maeterlinck” [1893], reluat în *Introduction à une psychologie des songes et autres écrits (1886-1896)*, *op. cit.*, p. 155.

²² M. Maeterlinck, *Le Trésor des humbles* [1896], Bruxelles, Labor (Espace Nord), 1986, p. 177.

²³ C. Berg, „‘Je dis : une fleur’... !”, în *Splendeurs de l'Idéal. Rops, Khnopff, Delville et leur temps*. Liège, Musée de l'Art wallon de la Ville de Liège, 17 octombrie-1 decembrie 1997, p. 108.

²⁴ Formularea este, din nou, a lui Maeterlinck. Vezi „Confession de poète” [1890], reluat în *Introduction à une psychologie des songes (1886-1896)*, *op. cit.*, p. 81.

²⁵ M. Draguet, *Knopff ou l'ambigu poétique*, Bruxelles-Paris, Snoeck-Flammarion, 1995, pp. 34-38.

²⁶ *Ibid.*, p. 36.

²⁷ Vezi M. Draguet, *Le symbolisme en Belgique*, Anvers, Fonds Mercator, 2004, pp. 76-86.

²⁸ F. Hellens, „Les dessins de George Minne”, în *Sélection. Chronique de la vie artistique*, n° 10, 15 iulie 1921, n. p.; M. Maeterlinck, „George Minne”, în *La Nervie*, n° 8, septembrie-octombrie 1925, p. 205.

²⁹ G. Le Roy, „Maurice Maeterlinck”, în *La Jeune Belgique*, octombrie 1890, pp. 357-360.

³⁰ Id., „George Minne”, în *L'Art moderne*, 28 septembrie 1890, pp. 307-308.

³¹ P. Aron, *Les Ecrivains belges et le socialisme (1880-1913). L'expérience de l'art social: d'Edmond Picard à Émile Verhaeren*, Bruxelles, Labor (Archives du futur), 1997, p. 187.

³² A. Alhadeff, „George Minne : Narcissism and Symbolist Sculpture”, în *Studies in Western Art. Acts of the XXII^e International Congress of the History of Art*, Hungarian Academy of Sciences, 1973, pp. 402-403.

³³ M. Maeterlinck, „George Minne”, în *La Nervie*, n° 8, septembrie-octombrie 1925, p. 205.

³⁴ Maeterlinck explorează ideea unui „tragic interior”, după propria sa formulare, în scrisoarea către Iwan Gilkin din 24 ianuarie 1890. Gand, Cabinet Maeterlinck, B XL 5. De reținut că articolul său despre *La Damnation de l'artiste* publicat în *La Pléiade*, în 1890, este inspirat direct din această interesantă scrisoare, prin trimiterea constantă la inconștient.

³⁵ M. Maeterlinck, „A propos de L'Œuvre” [1894], reluat în *Introduction à une psychologie des songes et autres écrits (1886-1896)*, *op. cit.*, p. 106.

³⁶ G. Le Roy, *op. cit.*, p. 307.

³⁷ Maus îi consacră lui Whistler un articol în 1885, după ce l-a vizitat la proprietatea sa londoneză. Vezi

O. Maus, „James M. Neil Whistler”, în *L'Art moderne*, 13 septembrie 1885, p. 295. De remarcat că, în ciuda recunoașterii internaționale de care se bucură la mijlocul anilor 1880, Whistler nu adună – spre satisfacția lui Ensor și decepția lui Khnopff – sufragii suficiente pentru a deveni membru oficial al grupului XX în 1886.

³⁸ James Abbott MacNeill Whistler, scrisoare către Beatrix Whistler, Paris, s.d. [28/29 octombrie 1891]. Glasgow University Library, MS Whistler W 594. Albert Maeterlinck a asigurat apărarea lui Whistler în cadrul procesului care l-a pus pe pictor față în față cu Sheridan Ford. Procesul a avut loc la Anvers pe 26 octombrie 1891.

³⁹ Whistler refuză oferta.

⁴⁰ M. Draguet, *Knopff ou l'ambigu poétique*, op. cit., p. 109.

⁴¹ Vezi E. Verhaeren, „Chronique artistique. Exposition des XX (Second article)”, reluat în *Écrits sur l'art (1881-1892)*, op. cit., p. 117.

⁴² După frumoasa formulare a lui E. Lévinas, *Transcendence et intelligibilité, suivi d'un entretien*, Genève, Labor et Fides, 1984, p. 23.

⁴³ Cercetările sale asupra literaturii latine și misticii medievale sunt totuși considerabile. Ne putem da seama de acest lucru din bibliografia stabilită de Fabrice van de Kerckhove pe baza textelor citate de Maeterlinck în carnetele sale de lucru. Vezi CT, pp. 1400-1407.

⁴⁴ Pentru noțiunea de iconă, vezi remarcabilul eseu al lui M.-J. Mondzain, *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris, Seuil, 1996. În legătură cu acest aspect în opera lui Khnopff, vezi M. Draguet, op. cit., pp. 111-114.

⁴⁵ C. Angelet, „Symbole et allégorie chez Albert Mockel. Une rhétorique honteuse”, în *Études de littérature française de Belgique offertes à Joseph Hanse pour son 75^e anniversaire*, Bruxelles, Jacques Antoine, 1978, pp. 139-150.

⁴⁶ M. Maeterlinck, „Menus propos: le théâtre” [1890], reluat în *Introduction à une psychologie des songes (1886-1896)*, op. cit., p. 86.

⁴⁷ M. Maeterlinck, *Le Trésor des humbles* [1896], op. cit., p. 145.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 126.

⁴⁹ E. Verhaeren, *Quelques notes sur l'œuvre de Fernand Khnopff* [1887], reluat în *Écrits sur l'art (1881-1892)*, op. cit., p. 263.

⁵⁰ Vezi G. Le Roy, op. cit., p. 358.

⁵¹ M. Maeterlinck, *Le Trésor des humbles* [1896], op. cit., p. 45.

⁵² *Ibid.*, p. 137.

⁵³ *Loc. cit.*

⁵⁴ M. Maeterlinck, „Menus propos: le théâtre” [1890], reluat în *Introduction à une psychologie des songes (1886-1896)*, op. cit., p. 86.

⁵⁵ G. Simmel, „La signification esthétique du visage”, în *La tragédie de la culture et autres essais*, traduit de l'allemand par Sabine Cornille et Philippe Ivernel, Paris, Rivages, 1988, p. 139.

⁵⁶ Pentru dimensiunea iconică a fotografiilor legate de acest obiect arheologic datat între 1260 și 1390, vezi M.-J. Mondzain, op. cit., pp. 235-252.

⁵⁷ M. Maeterlinck, *Le Trésor des humbles* [1896], op. cit., p. 81.

⁵⁸ G. Metken, „Knopff et la modernité”, în *Fernand Khnopff 1858-1921*. Paris, Musée des Arts décoratifs, 10 octombrie-31 decembrie 1979 – Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 18 ianuarie-13 aprilie 1980 – Hamburg, Kunsthalle, 25 aprilie-16 iunie 1980, p. 44.

⁵⁹ M. Maeterlinck, op. cit., p. 96.

⁶⁰ *Id.*, „Menus propos: le théâtre” [1890], reluat în *Introduction à une psychologie des songes (1886-1896)*, op. cit., p. 86.

⁶¹ M. Draguet, „Knopff et la philosophie du visage: les mascarades du regard interdit”, în *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts de l'Académie royale de Belgique*, 6^e série, n° 10-12, 1992, p. 176.

⁶² G. Simmel, *op. cit.*, p. 143.

⁶³ Pentru acest subiect, vezi C. Berg, „Maurice Maeterlinck et le troisième personnage”, in *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck*, t. XXVIII, 1991, pp. 33-45.

⁶⁴ M. Maeterlinck, *op. cit.*, p. 40.

⁶⁵ Id., „Menus propos : le théâtre” [1890], reluat în *Introduction à une psychologie des songes (1886-1896)*, *op. cit.*, p. 86.

⁶⁶ Maeterlinck reia în special acest pasaj semnificativ: „Ceea ce vedem pe scenă sunt corpul și acțiunea corpului; lucrurile de care avem cunoștință citind sunt aproape exclusiv spiritul și mișcările sale”. Extras din „On the Tragedies of Shakspeare [sic], considered with reference to their fitness for stage representation” in Ch. Lamb, *The Works of Charles Lamb. Political and Dramatic Tales. Essays and Criticism*, Londra, Routledge & Sons, [1889].

⁶⁷ I. Gilkin, „Serres chaudes, par Maurice Maeterlinck”, in *La Jeune Belgique*, august-septembrie 1889, p. 294.

⁶⁸ M. Maeterlinck, *op. cit.*, p. 87.

⁶⁹ Conceperea de automate cu formă umană sau animală atinge punctul culminant în secolul al XVIII-lea. Ea se alătură fabricării de jucării mecanice și marionete. Teatrul popular a asimilat aceste curiozități la care se gândește Maeterlinck în reflecția sa asupra teatrului. Vezi CT, pp. 805-806. Pentru principiul unei opere tridimensionale în mișcare și pentru noțiunea de android, vezi F. Popper, *L'Art cinétique*, Paris, Gauthier-Villars, 1970, pp. 114-116; J.-C. Beaune, *L'automate et ses mobiles*, Paris, Flammarion, 1980; J.-P. Sérès, *Machine et communication. Du théâtre des machines à la mécanique industrielle*, Paris, Vrin, 1987; G. Wood, *Le rêve de l'homme-machine. De l'automate à l'androïde*, traduit de l'anglais par Sébastien Marty, Paris, Autrement (Passions complices), 2005.

⁷⁰ CT, pp. 1107-1108.

⁷¹ Maurice Maeterlinck, *Agenda*, 1894, 13 aprilie. Bruxelles, Archives et Musée de la littérature, ML 3144.

⁷² CT, p. 1112.

⁷³ G. Dessons, *Maeterlinck, le théâtre du poème*, Paris, Éditions Laurence Teper, 2005, pp. 114-123.

⁷⁴ M. Draguet, „Du silence en peinture. Khnopff et le théâtre de l'image”, in *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck*, actes du colloque international de Gand organisé le 6 décembre 1997, t. XXXI, 1999, p. 62.

CAPITOLUL III: TICURILE ȘI MISTICA IMAGINII¹

Despre simbol în pictură

Împrumutând din teatru principiul punerii în scenă, pictura stabilește o relație semnificativă între figură și spațiu. Acesta nu este atât un crâmpei din natură cât o amintire care face din imagine o apariție a unei frânturi venite de aiurea. Atmosfera monocromă, disiparea contururilor și estomparea nuanțelor dovedesc această influență a memoriei care, *Memories* de Khnopff o dovedește, transformă peisajul în durată. Plasate într-un spațiu mnemonic, figurile se reduc la o prezență imobilă, iar acțiunea încremenește în misterul ritualului pe care-l face vizibil. Tratarea spațiului și a figurilor este inseparabilă de concepția scenei reprezentate. Or, interpretarea acesteia este dificilă. Trebuie neapărat să constatăm că obscuritatea iconologică a imaginii este un element central în reflecția lui Maeterlinck asupra simbolului.

Se impun două precizări. Răspunsul la *Enquête* a lui Jules Huret, *La Confession du poète* publicată în *L'Art moderne* în 1890 și câteva scrisori adresate lui Mockel constituie corpusul de texte în care omul de litere abordează statutul simbolului. Nu există la Maeterlinck o teorie a simbolului în sensul unei totalități articulate în logica unei demonstrații. Reflecția pe fragmente se substituie gândirii sistemice. Apoi, trebuie să precizăm că Maeterlinck nu deține cu adevărat monopolul reflecției asupra retoricii imaginii. Mai mulți poeți francezi – Moréas, Kahn, Ghil – au consacrat și ei acestei întrebări numeroase texte teoretice, uneori confuze în explicarea lor². În Belgia, Verhaeren își elaborează concepția despre simbolism pornind de la o lectură a picturii lui Khnopff, într-o serie de articole scrise în 1886 și reunite un an mai târziu sub forma unei plachete. Mockel repune problema în discuție în 1894 odată cu *Propos de littérature* care constituie un text major în aspirația teoretică a sfârșitului de secol³. Distingând clar alegoria și simbolul, el subliniază dimensiunea intuitivă necesară descifrării imaginilor pe care o împrumută de la... Maeterlinck. În răspunsul adresat lui Huret, acesta operează și el o distincție între alegorie și simbol ca structură polisemantică a cărei întindere nu este limitată decât de aptitudinea cititorului de a-i aprofunda sensul. Efortul critic al comentatorilor de a delimita viziunea maeterlinckiană a simbolului ne

scutește de a reveni încă o dată asupra ei⁴. Ne vom opri aici mai mult asupra a ceea ce trezește un ecou în termeni de istoria artei.

Ciudățenia motivelor face pictura simbolistă tot atât de ermetică ca o dramă într-un act: totul este înfățișat fără ca sensul să apară clar. Misterul depășește expunerea rațională, iar scena interoghează legile necunoscute care guvernează lumea. Cu rădăcini în idealismul german, preluată de Baudelaire, această viziune se bazează pe principiul „corespondenței” între aici și dincolo, între sensibil și inteligență, între condiția umană și viața universului, între poezie și cosmologie. Lumea constituie o pânză a cărei lectură se desfășoară sub forma unei descifrări. Nimic nu este așa cum vedem, căci vizibilul disimulează un sens care trebuie deslușit. Maeterlinck definește simbolul ca pe o structură flexibilă, evolutivă, al cărei contur neclar deschide poemul principiilor invizibile – ereditate, moarte, instinct, fatalitate... – care ghidează mersul lumii. Și îi răspunde lui Mockel în februarie 1890:

Sunt cu totul de părerea dumneavoastră în ceea ce privește imprecizia necesară simbolului. Trebuie ca el să fie multiform, elastic, indecis, trebuie ca vocea sa profundă, misterioasă, obscură să se poată pune de acord cu toate vocile necunoscutului și să nu poată exclude niciuna, dacă nu, nu aveți decât alegorie seacă, limitată, sterilă⁵.

Alegoriei ca expresie dinamică a unei abstractizări preconcepute, Maeterlinck îi opune principiul dinamic al simbolului ca desfășurare a sensului prin sugestie. Simbolul nu neagă realul, el îl anesteziază pentru a-i lărgi limitele cu scopul de a pune în scenă aceste „voci ale necunoscutului” care bântuie teatrul de început al lui Maeterlinck. El implică un proces de descifrare a elementelor ordonate pentru a evoca legile care subjugă omul fără voia lui și care îi depășesc puterea de înțelegere. Acțiunea rămâne totuși străină de alegoriile idealismului pictural, ca și de gândirea creștină: ea nu se orientează spre Câmpiile Elizee îndrăgite de Puvis de Chavannes sau Montald, nici spre ipoteticul paradis pierdut. Sub semnul experienței baudelaireiene a prăpastiei și al descoperirii mallarméene a Neantului, cerul lui Maeterlinck se golește de promisiuni. Problemei fatalității nu i se răspunde decât prin misterul destinului. Întrebării despre viață nu i se răspunde decât prin enigma morții.

Obscuritatea simbolului modifică receptarea operei. Ea antrenează o dinamică interpretativă din partea spectatorului. Sensul nu este nici fixat, nici oferit. El se elaborează într-o căutare inițiată tributară implicării spectatorului în procesul de descifrare. Criptată, ermetică, imaginea se construiește prin acumularea de fragmente de realitate care recompun o poveste. Aceasta se îndepărtează de

învățăturile iconografice ale narațiunii provenite din pictura istorică, pentru a face loc unor scheme de reprezentare ce vizează restrângerea limitelor câmpului cunoașterii. Bogăția simbolului depinde de aptitudinea poetului de a sesiza ceea ce, în lumea vizibilă, ține de o epifanie a lumii de dincolo. De unde rețeaua de metafore care îl ridică pe artist la rang de „vizionar”, „mag”, „nabi” sau „profet”. Cu toate acestea, Maeterlinck nu este în niciun caz un Péladan belgian sau un Delville al literaturii. Pentru el nu este vorba de a se rupe de real pentru a se alătura unei lumi eterate, ci invers, de a aduce necunoscutul – ceea ce el numește „al treilea personaj” – în realitatea cotidiană. El consideră poetul drept un „trecător” chemat să înscrie misterul lucrurilor în limbaj, astfel încât să-l pună pe cititor în contact cu o fațetă a necunoscutului. Urmând această schemă, poetul are drept sarcină explorarea analogiilor secrete și misterioase care se stabilesc între elementele care constituie trama unui tragic cotidian: între o ploaie de stele, de exemplu, și începutul unei mari nefericiri, între zborul unei lebede albe pe cerul nopții și uciderea unei inocente. Imaginea nu explică nimic, nu promite nimic, nu lămurește nimic: ea servește drept ecran pentru apariția unei legi misterioase. Acest lucru explică respingerea foarte clară a inteligenței în beneficiul intuiției. Or, distincția pe care Maeterlinck o stabilește între cunoașterea rațională și cunoașterea intuitivă are consecințe retorice pe care le putem pune în relație cu pictura. Mai degrabă decât descrierea realității, sugerarea infinitului, potrivit cuvântului-cheie al simbolismului, deschide calea acestei cunoașteri a lumii prin intuiție. A sugera, da, dar cum?

Poetica flou-ului și eliberarea culorii

Să amintim că *Serres chaudes* cuprinde treizeci și trei de poeme dintre care majoritatea sunt scrise în versuri regulate, în general octosilabice. Șapte texte, mai târzii în cronologia scrierii volumului, sunt redactate în vers liber. Comentând *Serres chaudes*, Antonin Artaud observă că Maeterlinck își construiește imaginile ocolind logica comparativă a metaforei în beneficiul analogiei⁶. Primele patru versuri ale poemului neregulat care deschid volumul capătă în această privință o dimensiune cvasi-programatică. Analogia înlănțuie viziunile fără grija coerenței. Motivele poetice se succed fără a se supune progresiei unei ordini logice. Apropiată de scriitura fragmentară din *Illuminations* a lui Rimbaud, analogia respinge fixitatea parnasiană a cuvântului pentru a face loc unui nou tip de imagini care funcționează, după dorința lui Lautréamont, prin apropierea unor elemente străine unul de celălalt din punct de vedere semantic. Sensul imaginilor delirante cu care Maeterlinck își împodobește versurile neregulate rămâne dificil de delimitat.

Obscuritatea se autoinvită de acum înainte în câmpul poeziei. Abandonând descrierea metaforică pentru imprecizia sugestivă a analogiei contrariilor, Maeterlinck renunță la claritatea desenului în beneficiul unei imagini al cărei contur nedeterminat se dovedește apropiat de formele vagi îndrăgite de Degouve de Nuncques, Khnopff și Spilliaert. Nesigură, forma interoghează privirea, pe când sensul este în derivă. Și asta nu e tot. Incertitudinii formei i se adaugă expresivitatea culorii. Maeterlinck se îndepărtează nu doar de claritatea parnasiană a liniei, ci și de principiul clasic al tonului local ca restituire a policromiei naturale a obiectului. Uneori un adjectiv de culoare este atribuit unei abstracții, alteori un obiect capătă o culoare străină de tonurile sale originale. Analogică, imaginea se detașează de funcția sa de referință mimetică la vizibil, pentru a-și afirma o autonomie progresivă față de realitate: linia se emancipează de obiect, iar culoarea capătă o încărcătură expresivă nouă, care anunță mai mult fovismul și grupul Der Blaue Reiter, decât suprarealismul care va miza pe un mimetism fotografic pentru a denunța mai bine „trădarea imaginilor”, după formularea lui Magritte. Gilkin înfățișează cu justete această nouă încărcătură expresivă atribuită culorii: „Pentru a înțelege acest gen de opere, trebuie să facem abstracție de orice teorie naturalistă. Nu cereți poetilor simbolști să vă picteze tablouri verosimile cu culori potrivite”⁷.

Douze Chansons (1896) continuă acest efort de emancipare a reprezentării. Maeterlinck utilizează și abuzează de pronumele impersonale pentru a trimite, nu la o realitate, ci la un obiect niciodată numit. El își fondează scriitura pe absența unui referent explicit, precum mamele înlăcrimate și adolescenții răniți ai lui Minne. Indeciziei voite a unei forme poetice construite pe pronume impersonale îi răspunde diluarea obiectului într-o atmosferă monocromă. Aceasta absoarbe aparența prea clară a lucrurilor pentru a-i restitui imaginii puterea sa sugestivă. Într-adevăr, sugestia se impune în dezbateri ca un element necesar viabilității simbolului. Ea se sprijină pe apariția unui obiect care dispare într-o ceață monocromă exact atunci când apare. Totul se petrece ca și cum, ajungând în câmpul vizibilului, obiectul și-ar pierde culorile originale, claritatea formelor și strălucirea suprafeței, la fel cum ajungând în audibil, cuvântul pare să-și piardă logica de funcționare pentru a evolua la marginea realului.

În teatrul său de început, Maeterlinck elaborează o scriitură care abandonează fluxul analogiei pentru o epurare extrem de controlată a cuvântului. Acolo unde pentru Mallarmé cuvintele își caută sensul nu în ele însele, ci în polifonia pe care sonoritatea lor o instalează împreună cu celelalte cuvinte din frază, Maeterlinck atenuează, elimină, șterge. Singuratic, cuvântul este repetat până își pierde conținutul pentru a se afirma ca o prezență sonoră. Scriitura maeterlinckiană se orientează în sensul unei epurări radicale fondate pe teoria, de la sfârșitul secolului, a

inaptitudinii limbajului de a reda enigmele universului și misterul condiției umane: ceea ce se aude este ecoul nesemnificativ al unui cuvânt esențial, dar inaudibil – „vocile ajungeau la mine precum vocea cuiva care se sufocă...”⁸, la fel cum ceea ce se dezvăluie în imagine este amintirea vagă a unei realități profunde, dar ininteligibile.

Oricare ar fi procedeul folosit – analogie (*Serres chaudes*), imprecizie (*Douze Chansons*) sau epurare (teatrul de început) – ruptura legăturii mimetice dintre obiect și reflexia sa eliberează imaginea de funcția sa convențională de referință la lumea vizibilă. Nu este nicio îndoială că această libertate adoptată în reprezentarea lucrurilor constituie dimensiunea cea mai modernă a simbolismului. Într-o scrisoare către Cazalis, Mallarmé fixează acest proiect printr-o formulă astăzi celebră: „Inventez o limbă care trebuie neapărat să izvorască dintr-o poetică foarte nouă, pe care aș putea-o defini în aceste câteva cuvinte: *A reprezenta nu lucrul, ci efectul pe care-l produce*”. Expriamarea amintește a doua parte a poemului *După-amiaza unui faun* (1876) ale cărui versuri 48-51 pot fi citite ca o interogare a reprezentării:

Iar precât poate-amorul în modulări să urce,
Că face-vom ca visul firesc de umăr lis
Ori coapsă-ntrevăzută de ochiul meu închis,
Într-un prelung, apatic, van murmur a se stinge.*

Prin stingerea murmurului se exprimă o concepție a reprezentării care abandonează „apatia” trăsăturii prin care mâna identifică „în van” lucrurile de îndată ce le situează într-un cadru de reprezentare mimetică. „A stinge murmurul visului firesc” înseamnă a merge în sensul unei lărgiri a reprezentării, în cadrul căreia trăsătura nu încearcă atât să numească, pe cât aspiră să se detașeze de contururi pentru a elibera forma. Pentru Mallarmé, murmurul trebuie să nu mai conștientizeze legătura nominală care îl atașează realității⁹. Stingerii murmurului îi răspunde imprecizia analogiei, pe când indecizia unei forme vagi se dublează de un cromatism expresiv. Acțiunea vizează să reducă prezența obiectului pentru a nu păstra din acesta decât rezonanța colorată, amintirea ofilită, evocarea divinatorie. Ea este un jalon esențial în evoluția avangardelor spre ceea ce va fi abstracția. Kandinsky mărturisește acest lucru în inima eseului său *Spiritualul în artă*, unde se bazează pe utilizarea maeterlinckiană a cuvântului pentru a-și elabora „principiul de necesitate interioară”.

* Stéphane Mallarmé, *Album de versuri*, ediție bilingvă revăzută și adăugită, traducere, prefată, glose și iconografie de Șerban Foartă, București, Editura Art, 2010 (n. tr.).

Kandinsky și rezonanța interioară

Oricât ar părea de surprinzătoare, prezența lui Maeterlinck în eseu *Spiritualul în artă* scris de Kandinsky în 1909 – publicat în 1911 – se explică prin rațiuni factuale și estetice. Piese de dramaturgie belgiane sunt jucate pe scenele rusești din 1901, la Sankt Petersburg mai întâi, apoi la Moscova. Nu este nevoie să insistăm asupra teatrului maeterlinckian în Rusia¹⁰. Ne vom mulțumi să amintim că Meyerhold și Stanislavski pun în scenă piese precum *L’Intruse*, *La Mort de Tintagiles* și *L’Oiseau bleu* pentru a se elibera de naturalismul care domina în acea perioadă spectacolul de teatru în Rusia. De altfel, Kandinsky pare să facă aluzie direct la punerea în scenă de către Meyerhold a piesei *Soeur Béatrice* la teatrul Vera Komissarjevskaja din Sankt Petersburg, în noiembrie 1906. Evident, stilizarea decorului compus dintr-un simplu fundal se datorează, dacă îi dăm crezare lui Kandinsky, intervenției personale a lui Maeterlinck. Dispozitivul amintește de cel din *Pelléas et Mélisande* în regia lui Lugné-Poe din 1893. Se înțelege, fără să fie necesară restaurarea unei trame factuale complete, că pictorul rus are acces deplin la opera lui Maeterlinck, nu doar în textul tradus, ci și prin reprezentarea teatrală.

Cu toate acestea, nu punerile în scenă sunt cele care rețin atenția pictorului, ci unele aspecte ale limbajului, mai ales o tehnică a scriiturii: repetiția susținută a unui cuvânt. Textele lui Maeterlinck îi inspiră lui Kandinsky ideea că un cuvânt repetat de mai multe ori provoacă o „rezonanță interioară”. Această reflecție asupra vibrației psihice produse de repetarea cuvântului îl determină pe pictor să structureze un principiu capital pentru istoria artei secolului al XX-lea, cel al „necesității interioare” ca experimentare subiectivă a lumii vizibile. Acest lucru e suficient pentru a ne convinge că prezența lui Maeterlinck în eseu al lui Kandinsky nu este deloc rezultatul hazardului. Pictorul trăia atunci la München. Se instalase în orașul german în 1908, după ce stătuse la Paris în 1906-1907, unde descoperise pictura foviștilor, la care face, de asemenea, aluzie în eseu. Kandinsky expune cu precădere la salonul secesionist de la Berlin și la Salonul de Toamnă de la Paris. Este ales președinte al Neue Künstlervereinigung München în 1909. *Spiritualul în artă* apare în momentul în care Kandinsky, beneficiind deja de recunoașterea internațională, fondează grupul Der Blaue Reiter în 1911. Acești ani sunt decisivi în căutarea unui nou limbaj pictural. Fără îndoială că scriitura lui Maeterlinck se alătură fovismului și muzicii atonale a lui Schönberg ca fundament pe care se sprijină Kandinsky pentru a se îndepărta de cadrul de reprezentare mimetică care va duce la nașterea abstracției în 1911. Un extras din *Spiritualul în artă* merită să fie citat, într-atât dovedește caracterul sonor aflat în joc în procesul de eliberare a referinței picturale la realitate*:

* Traducerea citatului care urmează îi aparține Ameliei Pavel. Wassily Kandinsky, *Spiritualul în artă*, traducere și prefață de Amelia Pavel, București, Editura Meridiane, 1994, pp. 35-36 (n. tr.).

Principalul procedeu al lui Maeterlinck stă în folosirea cuvântului. *Cuvântul este un sunet interior*. Acest sunet interior derivă parțial (sau poate în primul rând) din obiectul care, prin cuvânt, devine denumire. Dar atunci când cuvântul însuși nu poate fi văzut și este auzit doar numele lui, se naște în mintea ascultătorului o reprezentare abstractă, un obiect dematerializat, care de îndată trezește în „inimă” o vibrație. Astfel *copacul* din livadă, *verde, galben, roșu*, înseamnă doar o împrejurare materială, o formă întâmplător materializată a copacului pe care îl „simțim” interior atunci când auzim cuvântul copac. Folosirea îndemânatică (în funcție de *simțirea* poetică) a unui cuvânt, repetarea lui *interioară* necesară de două, de trei, de mai multe ori poate duce [...] la amplificarea sunetului interior [...]. În sfârșit, prin repetarea frecventă a cuvântului [...] acesta își pierde înțelesul exterior al denumirii. La fel, va fi uitat chiar și înțelesul devenit abstract al obiectului desemnat, ivindu-se gol numai *sunetul* pur al cuvântului [...]. În acest din urmă caz, sunetul pur trece pe primul plan și exercită o presiune directă asupra sufletului, care ajunge să fie supus unei vibrații fără obiect [...]¹¹.

Prin analiza discursului poetic și teatral, Kandinsky evidențiază unul din elementele cele mai moderne ale scriiturii maeterlinckiene: negarea funcției de comunicare, atribuită în mod tradițional limbajului. „Cel mai neînsemnat cuvânt [...] le poate cauza moartea”, previne doctorul din *Alladine et Palomides*¹². Specialiștii s-au consacrat analizei mecanismului a ceea ce Maeterlinck însuși numește, într-o formulare devenită celebră, „dialogul de gradul doi”¹³. Ne vom limita aici la a aminti, parțial de altfel, demonstrația lor, pentru a face inteligibilă referința lui Kandinsky la Maeterlinck. Acesta din urmă nu și-a ascuns neîncrederea pe care i-o inspira cuvântul, nepotrivit după părerea lui, să facă auzite vocile interioare, să traducă o gândire profundă. El contrazice concepția clasică a adecvării între cuvânt și gândire care transformă dialogul în motor de acțiune al teatrului. El anulează rolul semantic acordat dialogului pentru a situa sensul în relație cu replicile cele mai nesemnificative: „doar cuvintele, ce par mai întâi inutile, contează într-o operă [...]. Pe lângă dialogul indispensabil, există aproape întotdeauna un alt dialog care pare de prisos. Uitați-vă atent și veți vedea că este singurul pe care sufletul îl ascultă profund [...]¹⁴.

Această inversare a valorilor este corelată cu punerea în criză a personajului. Lipsit de conștiința gândurilor sale, dar și de controlul propriilor acțiuni, personajul se vede în mod logic lipsit de orice competențe oratorice. Acest lucru explică recurgerea la conceptul de android, care capătă aici o semnificație suplimentară. Androidul nu provine numai dintr-o exigență teatrală, după cum am văzut, ci și dintr-o concepție a limbajului care substituie vidul semantic de cuvinte inutile proferate de o ființă fără conștiință, discursului rațional fondat pe o concepție umanistă moștenită de la homocentrismul lumii clasice. Relațiile

indicibile pe care omul, fără voia lui, le leagă cu necunoscutul nu pot, prin definiție, să se exprime într-un limbaj clar, ce rămâne sub tutela rațiunii. În opera lui Maeterlinck, ele nu pot să apară decât în ecou, la modul oblic – încă o dată –, adică prin mijlocirea replicilor lipsite de importanță. Acest lucru determină critica să vorbească îndreptățit de „poetica tăcerii” pentru a desemna această inversiune prin care Maeterlinck se îndepărtează de *mimesis*-ul dialogului teatral.

Presimțim impactul unui asemenea răsturnări asupra lui Kandinsky. Cuvintele pierd logica funcției lor convenționale, pentru a apărea, nu ca expresia unei gândiri, ci ca epifania inexprimabilului în cuvânt. Negării discursului rațional îi răspunde redefinirea personajului ca marionetă. Lipsit de facultățile sale oratorice fiindcă îi lipsește conștiința de sine, androidul încremenește în așteptarea unei acțiuni care se derulează fără voia sa¹⁵. Personajul este exterior acțiunii pe care nu poate decât să o constate – zgomotul de pași, mișcarea servitoarelor, suflul vântului, căderea stelelor, zborul unei păsări albe... Țintuiți la sol, *Les Aveugles* atestă acest lucru în mod radical: nu există altă acțiune decât cea a unui personaj invizibil căruia Maeterlinck îi dă chipul morții. Se impune să subliniem că, pentru acesta din urmă, miza nu este atât de a pulveriza dialogurile dintre două personaje – dramaturgia sa nu este pre-dadaistă – cât de a invita pe scenă un „al treilea personaj”¹⁶, invizibil, pentru a conferi operei de artă o „densitate mistică”, adică de a înscrie arta într-o relație cu transcendența. Motorul acțiunii, altfel spus mișcarea necunoscutului, se plasează, astfel, nu în cuvânt, ci în liniștea aflată în interstițiile cuvintelor nesemnificative. Liniștea – care nu trebuie, deci, redusă la o tematică¹⁷ – capătă astfel o funcție structurală: ea eliberează un spațiu cuvenit celui de-al treilea personaj. În primul capitol din *Le Trésor des humbles*, Maeterlinck vorbește, de altfel, de „liniște activă” pentru a desemna această explorare a sensului care se operează pe marginea cuvintelor.

Această bulversare în economia discursului se traduce în termeni de scriitură teatrală printr-o deconstrucție a dialogului după o serie de procedee de care ține tocmai cel al repetiției evidențiat de Kandinsky. Pentru a se depărta de funcția mimetică a dialogului teatral, Maeterlinck acumulează formele impersonale, exprimările negative, înlănțuirea alogică de replici și repetițiile¹⁸. Reluat mereu, cuvântul nu trimite la nimic altceva decât la el însuși. Această tautologie este paradoxală, căci, după cum a arătat Paul Gorceix, în acest teatru care respinge discursul, cuvântul capătă o importanță cu totul deosebită¹⁹. Kandinsky a înțeles perfect acest lucru. Repetiția detașează obiectul de cuvântul care îl desemnează, pentru a-l transforma pe acesta din urmă în sonoritate pură. Despărțit de referentul său, cuvântul devine o abstracție sonoră însoțită de o nouă funcție, cea de a produce o „rezonanță interioară” chemată să facă să vibreze sufletul omului²⁰.

Miza receptării scriiturii maeterlinckiene prin intermediul pictorului rus se găsește tocmai în faptul că repetiția susținută a unui cuvânt elimină obiectul la care se referă cuvântul. Kandinsky exploatează această „vibrație fără obiect” obținută prin acest procedeu retoric. El aliniază funcția culorii cu cea a cuvântului în scriitura maeterlinckiană. Marcat de noțiunea de „rezonanță” ca detașare între cuvânt și obiectul său, el elaborează „principiul necesității interioare” din care va face suportul picturii sale abstracte: a picta nu mai înseamnă a reflecta realitatea, ci a proiecta o imagine interioară obținută prin decantarea – sau „rezonanța”, dacă preferăm acest termen – naturii. Kandinsky împrumută din tehnica verbală a lui Maeterlinck faptul de a detașa reprezentarea de obiectul său după un principiu vibrant apropiat de poetica mallarméană. Acest principiu trece prin culoare, care este pentru pictor ceea ce este cuvântul pentru dramaturg²¹. Separată de obiectul său, culoarea nu doar conduce spectatorul spre lumea vizibilă, ci și produce în el o vibrație psihică.

Deci, referința la Maeterlinck își găsește locul printre elementele care pun bazele trecerii la abstracție. Această trecere nu ține atât de așa-zisa descoperire accidentală a unui tablou pus deoparte, cât de un proces de decantare interioară a realului inspirat din modelul literar întruchipat de poetul belgian. Împotriva discursului mitic orchestrat de Kandinsky însuși în cartea sa *Regard sur le passé* pentru a revendica paternitatea abstracției, uzajul maeterlinckian al cuvântului îl duce pe pictorul rus spre eliberarea culorii de datoria sa convențională de restituire a policromiei naturale a lucrurilor. Valoarea expresivă acordată de acum înainte culorii decurge din imaginile interioare provocate de sonoritatea unui cuvânt eliberat de referentul său. Culoarea nu mai este folosită pentru a reda lumea vizibilă. Ea se impune ca o realitate plastică a cărei autonomie provine din rezonanța interioară pe care o produce. Beneficiind de această moștenire a sfârșitului de secol, Kandinsky atribuie maselor cromatice rolul de a face sufletul uman să vibreze. Filiația cu Maeterlinck este evidentă din punctul de vedere al acestei funcții mistice conferite operei de artă. Dar asta nu e tot. *Serres chaudes* oferă și un model poetic de eliberare cromatică ce plasează grupul Blaue Reiter în poziție de debitor față de Maeterlinck.

Această influență se joacă pe mai multe niveluri. La fel cum Maeterlinck asociază noțiuni abstracte cu culoarea, Kandinsky acordă o valoare simbolică cromatismului. Valorii onirice a albastrului prezent la poet îi răspunde, de exemplu, la pictor, roșul ca agent de excitare a emoțiilor. În plus, în *Serres chaudes*, sunt numeroase imaginile poetice care conferă lucrurilor o realitate cromatică străină stării lor naturale. Iarba este rareori verde, iar crinii nu sunt albi. „Câinilor galbeni” (*Fauve las*) ai lui Maeterlinck le corespund caii albaștri ai lui

Franz Marc, pictor din grupul Blaue Reiter. Profund influențat de acest model poetic, Kandinsky susține că pictorul trebuie să-și întoarcă privirea de la contingențele exterioare pentru a-și prelua din subiectivitate argumentul pictural al unei eliberări a culorii. Demersul se înrudește mai puțin cu ideea de fără-obiect căutată de Malevici, ținând mai degrabă de o lărgire a realității apropiate de *Serres chaudes*. Astfel, seria *Impressions*, pictată în 1911, provine din principiile inspirate lui Kandinsky de lectura textelor lui Maeterlinck. Natura se etalează în pictură urmând un proces subiectiv care nu anulează realul, ci îi lărgeste limitele pentru a compune o imagine psihică.

Dramaturgia nocturnă a lui Léon Spilliaert

Maeterlinck rămâne străin de principiul unei gândiri sistemice. Într-adevăr, numeroasele sale eseuri sunt mai puțin rezultatul progresiei logice a unei demonstrații decât un ansamblu fără structură aparentă. Reflecția teoretică a lui Maeterlinck asupra dramaturgiei constituie, cu toate acestea, un edificiu de o mare coerență. Dialogul de „gradul doi”, după cum tocmai am văzut, este un element major. El înscrie discursul teatral în negarea logocentrismului moștenit de la clasici, pentru a transforma liniștea în motor al unei acțiuni invizibile. Criza subiectului este în mod logic legată de o criză a limbajului. Aceasta deconstruiește dialogul și, prin urmare, lipsește cuvântul de rolul său tradițional care consistă în a face acțiunea să avanseze. Discursul nu mai determină progresia, personajele sunt anesteziate, iar acțiunea rămâne superficială. Doar liniștea este activă și, prin aceasta, sensul se construiește pe lângă cuvinte:

Nu se vorbește decât despre lucruri ne semnificative, și se știe că ceea ce se spune nu are legătură cu ceea ce se spune. Doi oameni care își vorbesc, nu vorbesc despre ceea ce spun. [...] Viața este foarte tulbură. Se trăiește astfel în umbra unei uriașe aluzii [...]. Și nu se acționează decât conform acestei aluzii²².

Nu există altă acțiune decât cea a unui personaj invizibil a cărui mișcare, evocată de elemente exterioare, se află în interstițiile dialogurilor inutile. Tăcut, dar pitit în spatele fiecărei replici, acest al treilea personaj se confundă cu „ideea inconștientă, dar puternică și sigură, că poetul este înrudit cu universul”²³. Aceste elemente sunt binecunoscute. Ele constituie arhitectura teoretică a unei gândiri dramaturgice care inversează structura reprezentării: Maeterlinck face din invizibil materia teatrului său, iar din liniște, nu absența cuvântului, ci un strat care trebuie traversat pentru a accede la sens. Această inversiune dovedește noul mod de a gândi reprezentarea

vizibilului, comparabil cu cercetările venite din câmpul pictural. Există o legătură între poetica liniștii la Maeterlinck și ideea de nocturn în pictura peisajului. Un punct de contact se stabilește între liniște ca limbaj care interoghează statutul cuvântului în teatru și noaptea ca mod de reprezentare plastică ce chestionează statutul vizibilului în imagine. Altfel spus, dezvoltarea ideii de nocturn în pictura sfârșitului de secol poate fi pusă în relație cu un teatru care răstoarnă ordinea elementelor sale pentru a ieși din cadrul mimetic. Poetica maeterlinckiană a liniștii corespunde, în istoria picturii, apariției unei stări nocturne a limbajului²⁴.

Ascunderea evidenței lucrurilor pentru a defini o stare nocturnă a limbajului apare în câmpul imaginii în cursul celei de-a doua jumătăți a secolului al XVIII-lea. Este clar că istoria artei prezintă numeroase scene nocturne anterioare acestei perioade²⁵. Noaptea nu este totuși un principiu de reprezentare, pe cât este un fundal necesar unei teme iconografice sau unor efecte izbitoare de clar-obscur. Albert Béguin plasează Iluminismul și romantismul german la originea acestei schimbări de sens acordată nopții²⁶. Faustiană, aceasta este concepută de acum înainte ca o experiență utilizată pentru a propaga puteri simbolice oculte, cu care Maeterlinck, cititor atent și traducător al lui Novalis, își populează teatrul de început. În Belgia, va trebui să așteptăm apariția simbolismului la mijlocul anilor 1880, pentru a vedea peisajul întunecându-se treptat, de la estomparea naturii la Degouve de Nuncques până la nopțile profunde ale lui Spilliaert. Odată cu simbolismul, reprezentarea peisajului se detașează de dimensiunea identitară care, sub penelurile unor pictori precum Guillaume Vogels, Périclès Pantazis sau James Ensor, se exprimase în îndrăzneala unei facturii bogate în materie picturală. Actul pictural evoluează spre o cedare a gestualității în beneficiul noțiunii de aranjament bazat pe geometrizarea compoziției și pe o atmosferă monocromă. Datorită practicii reprezentărilor nocturne, este vorba de acum înainte de a găsi în natură un sentiment al straniului neliniștitor care transformă peisajul în loc de experimentare formală.

Opera lui Spilliaert constituie în această privință un câmp de cercetare deosebit de stimulant în analiza legăturilor care se țin între funcția maeterlinckiană a liniștii în discursul teatral și rolul nopții în redefinirea simbolistă a reprezentării. Într-adevăr, este dificil de imaginat că Spilliaert ar fi trecut la realizarea a aproape trei sute cincizeci de desene pentru volumul *Théâtre* editat de Deman, fără să fi cunoscut în profunzime opera lui Maeterlinck. Numărul desenelor, calitatea facturii în execuția a numeroase laviuri, gradul de elaborare a imaginilor, varietatea temelor iconografice abordate constituie tot atâtea semne ale unei lecturi temeinice. Suntem, prin urmare, îndreptățiți să ne interogăm asupra impactului pe care principiile dramaturgice definite de Maeterlinck le exercită asupra limbajului

plastic elaborat de tânărul Spilliaert. Retrospectiva organizată de Anne-Adriaens Pannier la Muzeul Regal de Artă din Belgia în 2006-2007 a arătat cât de des sunt întâlnite în opera lui Spilliaert întinderile aride, scufundate într-o noapte de tuș. Noctambul, pictorul împlânzește noaptea, făcând-o complice la rătăcirile sale solitare. De la far la galeriile Regale din Ostende, omul se plimbă de-a lungul digului lipsit, seara, de orice prezență umană. Spilliaert oferă o operă fondată pe o cultură a vieții nocturne moștenite de la noctambulismul practicat în metropolele secolului al XIX-lea, ca urmare a apariției iluminatului public și a modificărilor structurii urbane²⁷. Viziunile sale nocturne nu pot fi reduse la caracterul anecdotic al unei picturi executate datorită unei insomnii. Opera nocturnă a lui Spilliaert își are, într-adevăr, rădăcinile într-o relație cu poezia. Sejurul artistului la Deman îl pune în contact cu principalii poeți ai simbolismului. „Trilogia neagră” a lui Verhaeren și textele de început ale lui Maeterlinck contribuie la construirea unui imaginar al peisajului dominat de paloarea lunii la ore târzii. În volumul său *Les Soirs*, publicat în 1887, Verhaeren zugrăvește un tablou nocturn alcătuit din câmpii pustii și dezolante, unde spațiul se întinde fără repere sau orientări. Omniprezent în spectrul luminos al lui Maeterlinck, clarul de lună se extinde și în practica reprezentărilor nocturne. Ca și poeții, Spilliaert va folosi intens efectele luminii lunare care vin să repună în discuție certitudinile oferite de lumina zilei. Nocturnă și silențioasă, natura devine expresia unei îndoieli care transformă peisajul în stare sufletească.

Să riscăm o ipoteză. Noaptea este doar un centru al temelor iconografice oferite de spectacolul insolit al unui dig pustiu țâșnind pe fundalul înserării, sau constituie și un mod de reprezentare prin care știința se descompune pentru a face loc îndoielii? Dacă luăm în considerare cea de-a doua propunere, a picta noaptea nu ar însemna fixarea unei durate, cât repunerea în discuție a reprezentării realității tulburând claritatea lucrurilor. În acest sens, noaptea în pictură nu apare doar ca o fărâmă de timp căreia i se adaugă teme precum așteptarea, singurătatea, noctambulismul. Ea constituie și o stare nocturnă a limbajului plastic care organizează spațiul la modul dubitativ. Noaptea nu este doar o perioadă care separă amurgul de zori, ea este și un principiu de compunere care aranjează formele pentru a explora fundamentele reprezentării. Explorarea tenebrei, diluarea conturului formelor, cadrele neobișnuite și geometrizarea spațiului definesc caracterul nocturn al limbajului plastic pus în aplicare de Spilliaert. Noaptea devine agentul unui proces de deconstrucție a *mimesis*-ului pentru a afirma autonomia imaginii față de realitate. Obscuritatea subliniază masa volumelor transfigurate, în cadrul imaginii, într-un evantai de suprafețe geometrice tratate în aplaturi de culoare. Tema clarului de lună joacă aici un rol deosebit. Ea îi permite artistului să

aprofundeze dimensiunea enigmatică a locului. În *Femme sur la digue* din 1907, dedublarea punctului de fugă prin prezența luminoasă a farului perturbă schema perspectivă folosită pentru a structura vederea panoramică în linii ce converg spre lună. Spațiul se organizează astfel după un mod dubitativ pe care Spilliaert îl va aplica și el în tratarea nuanțelor de negru.

Odată cu diluarea formelor în umbră, Spilliaert pare să tragă învățături din nocturnele lui Whistler și tenebrele lui Redon. Înfășurat într-un înveliș obscur, fiecare motiv pierde evidența apartenenței sale diurne pentru a se transforma într-un semn plastic al cărui straniu nelinistitor rezidă în incertitudinea limitelor sale. Noaptea absoarbe formele. Ea nu constituie atât un cadru temporal cât un limbaj care constă în explorarea valorilor negrului pentru a determina peisajele, obiectele și figurile să piardă contactul cu realitatea. „De-ar privi o sută de mii de ani, nu ar zări nimic, bieteile surori... noaptea este prea întunecată”, putem citi în piesa *Intérieur*. În ipostaza de noctambul, Spilliaert experimentează acest fantastic real pe care Maeterlinck îl dezvoltă într-un teatru dominat de spaimă. Această parte fantastică are drept condiție apariția unui loc în perpetuă schimbare: uneori un vâl de ceață face ca limitele formelor să nu poată fi distinse, alteori orizontul se pierde în pâclă. Aici, umbrele se întind pe mal sub clar de lună, dincolo o reflexie de lumină artificială se propagă pe solul umed. Ploaia intervine în acest proces de metamorfoză a realului. Ea estompează conturul obiectelor redată astfel nopții din care par să răsară.

Lumina nu este absentă din nopțile profunde ale lui Spilliaert. Aici se impune o precizare. Noaptea nu este inversul zilei. Ea nu este opacă. Din contră. Prezența nocturnă se concretizează în valorile luminozității. „A exalta noaptea înseamnă aproape în mod obligatoriu să ataci ziua”, observă Gérard Genette²⁸. Ne alăturăm aici expresivității sonore a cuvintelor evidențiată de Mallarmé în *Crise de vers*: „Alături de *umbra* opacă, *tenebrele* se întunecă puțin; ce decepție, în fața perversității conferind *zilei*, ca și *noptii*, în mod contradictoriu, timbre închise aici, deschise dincolo.”²⁹ Spre deosebire de nopțile înstelate ale lui Van Gogh, lumina astrilor este înlocuită când de palorile artificiale ale câtorva reverbere înghițite de ceață, când de un felinar într-atât de îndepărtat încât poate fi confundat cu luna. Tema clarului de lună ascuns de nori negri contribuie la această lumină al cărei statut oscilează între o lumină care șovăie și o beznă care ezită. Peisajul prinde contur în aspectul catifelat al umbrelor, ștergând orice limită evidentă între mare, litoral și dig. Prin prezența iluminării artificiale, Spilliaert orientează ideea de nocturn într-o altă direcție, apropiată și ea de universul maeterlinckian, cea a reclusiunii. Din 1904, el se consacră reprezentării interioarelor pe care le abordează asemenea peisajelor sale: goale, pustii, apăsate de o absență care sugerează o

așteptare fără obiect. Locul – o sală de restaurant goală, un pod, o cameră – este conceput cu un simț al teatralității. Aceasta se situează între dramaturgia imobilității și sentimentul de claustrare care s-a dezvoltat în poezie. Spațiul se construiește pe jocuri de oglinzi, pe uși ce închid o cameră din spate la care spectatorul nu are acces, și pe efecte de lampă. Acestea constituie un poncif al picturii și al desenului de la sfârșitul secolului. Cu Spilliaert, scena de interior capătă o semnificație apropiată de dramele lui Maeterlinck. Animismului lui Mellery i se substituie un spațiu teatralizat care caută mai puțin să redea sufletul lucrurilor decât să sugereze povara unei prezențe invizibile, cea a celui de-al treilea personaj ale cărui intenții nu sunt cunoscute, dar care se bănuiește că ar fi răuvoitor. În această structură a peisajului nocturn, dormitorul se impune ca loc simbolic, pus în evidență într-o piesă precum *L'Intruse*. Patul apare ca un sicriu așezat într-o cameră mortuară unde așternuturile au funcția de giulgiu. Noaptea se leagă astfel de ideea somnului etern regăsit în moarte. Maeterlinck făcuse din el pretextul piesei *Les Sept Princesses* publicată în 1891.

Reverberul, lustra și clarul de lună constituie tot atâtea agenți care dezvăluie caracterul dens al obscurității. Ei subliniază funcția de transfigurare a realului pe care Spilliaert o atribuie nopții. Aceasta constituie un mod de reprezentare în care privirea abandonează certitudinile promise de soare pentru a se lăsa pătrunsă de îndoială. După cum observăm, noaptea capătă o semnificație care depășește cu mult detaliul biografic al rătăcirilor nocturne ale unui om insomniac. Ea transformă opera lui Spilliaert în punct de fugă al valorilor simboliste. Pe plan literar, omul frecventează poezii, fie și numai prin lectură, iar ei îi oferă modelul unei limbi supuse unei profunde reorganizări. Maeterlinck joacă aici un rol de prim rang. Epurarea radicală pe care autorul lui *Pelléas et Mélisande* îl impune unei limbi de acum lipsită de funcția sa de comunicare se traduce, în opera lui Spilliaert, printr-o reprezentare redusă la o sobră marchetărie de suprafețe geometrice eliberate de constrângerile verosimilului. Pe planul istoriei artei, Spilliaert își înscrie tușurile în prelungirea peisajelor dominate de negru ale lui Whistler și Redon. Perpetuând genul nocturn drag lui Degouve de Nuncques, Spilliaert vede în noapte nu atât o temă iconografică, cât un agent de deconstrucție a cadrului coercitiv al reprezentării mimetice. Prin aceasta Spilliaert i se alătură lui Maeterlinck. La fel cum liniștea nu este pentru Maeterlinck o absență a cuvântului, ci un limbaj unde adevăratul sens al lucrurilor își găsește locul, noaptea nu este pentru Spilliaert inversul zilei, ci un principiu din care decurge o stare a limbajului. Noaptea constituie mai puțin o durată decât definește un spațiu în care evidența legăturilor între real și reprezentarea sa se reduce la o singură premisă dubitativă. Aceasta afectează și figurile cu care Spilliaert își populează teatrul vesperal.

Nocturnele participă astfel pe deplin la criza subiectului care traversează textele lui Maeterlinck. Noaptea care estompează limitele Mării Nordului este și cea care învăluie conștiința omului. Fluxului mareelor îi răspunde refluxul unei „mări interioare, o înspăimântătoare și adevărată *mare tenebrarum* unde bânuie ciudatele furtuni ale ne-articulării și ale inexprimabilului”³⁰.

Icoanele tragicului cotidian

Redefinirea maeterlinckiană a reprezentării nu se traduce doar prin deconstrucția limbajului. Ea se exprimă și printr-o răsturnare a discursului iconografic care constituie miza tabloului scenic. Tragedia cotidianului se substituie celei a „marilor aventuri”. Ea constituie fundamentul unui teatru static în măsura în care, pe de o parte, respinge greutatea discursurilor istorice pentru a arăta „ceea ce ar fi uimitor doar în simplul fapt de a trăi” și, pe de altă parte, preferă grandilocvenței eroului o umanitate alcătuită din bătrâni, copii, personaje buimace. Asemenea schimbări de perspectivă răspund unei finalități mistice de care Maeterlinck nu se ascunde. Scriitorul îi mărturisește lui Jules Huret că și-a propus drept obiectiv să „pună în scenă oameni în circumstanțe obișnuite și posibile din punct de vedere uman [...]”, astfel încât, printr-o imperceptibilă deplasare a unghiului de viziune obișnuit, să apară clar relațiile lor cu necunoscutul”³¹. Acest aspect este esențial. Teatrul lui Maeterlinck nu elimină realul, ci caută mai degrabă să-i restrângă limitele pentru a-i aprofunda percepția. Am văzut procedeele formale pe care această bulversare le implică, atât la nivelul scriiturii cât și al imaginii. Rămân de deslușit aspectele ce țin de conținut. Decalajul unghiului de vedere trece prin respingerea poziției dominante, acordată în mod obișnuit acțiunii fizice. Maeterlinck observă că „în teatru s-a acordat o atenție și o importanță aproape exclusive acțiunii obiective, și aproape niciuna acțiunii subiective”³². El consideră că legătura cu pictura ar permite compensarea întârzierii pe care arta dramatică o prezintă față de artele vizuale. Istoria artei oferă astfel argumentul unui teatru care respinge caracterul tragic al evenimentului istoric pentru a impune o dramaturgie imobilă, care vizează să determine apariția necunoscutului în cadrul unui decor obișnuit. El revine asupra acestui aspect în notele preliminare la prefața sa pentru volumul *Théâtre* editat de Deman:

După cum într-un muzeu sau la o expoziție de tablouri, mulțimea se orientează spre reprezentările acțiunilor violente sau tragice și nu vede frumusețea unei picturi mici, care nu caută să reproducă decât frumusețea calmă și reală a lucrurilor, la fel, deși la un alt nivel, în literatură, textele [...] nu se îndreaptă întâi [...] spre aspectele liniștite, adevărate și juste ale vieții fericite, ale bunătații, ale echilibrului și armoniei ³³.

Fundamentul pictural al tragicului cotidian își găsește originea în *Cahier bleu*. Pentru Maeterlinck, pictura flamandă atestă relația care unește omul și universul. Ea este o pictură a intimității³⁴. Geneza picturală a tragicului cotidian se îmbogățește cu pictura olandeză a secolului al XVII-lea. Opera lui Pieter de Hooch îi oferă lui Maeterlinck expresia plastică a acestei culturi a intimității înscrise în centrul vieții cotidiene: „la flamanzi există o înduioșare în fața izolării – vezi de exemplu interioarele lui Pieter de Hooch”³⁵. Nu ni se pare esențială infirmarea sau validarea acestei interpretări inspirate din eseurile lui Michiels și Taine. Tzvetan Todorov observă pe bună dreptate că în Țările de Jos, în secolul al XVII-lea, pictorii au drept scop reprezentarea „vieții cotidiene a unor ființe anonime, și nu Istoria sfântă, miturile grecești sau viața eroică a unor personaje ilustre”³⁶. O femeie care toarnă lapte într-o strachină, un copil bolnav, așteptarea tăcută a unui bătrân așezat lângă foc, lectura unei scrisori sau curățatul unui măr, fac de-acum parte din câmpul reprezentării picturale, la fel ca un episod biblic, o poveste mitologică sau un fapt istoric. Gesturilor nesemnificative și obiectelor obișnuite din viața de zi cu zi le este recunoscută o valoare estetică. Ne regăsim aici în logica ce îl conduce pe Maeterlinck la tragicul cotidian:

Putem afirma că tot teatrul nostru este anacronic și că arta dramatică e întârziată cu tot atâția ani ca și sculptura. Nu la fel se prezintă situația în cazul picturii bune și al muzicii bune, de exemplu, care au știut să deslușească și să reproducă cele mai ascunse, dar nu mai puțin grave și uimitoare trăsături ale vieții de azi [...]. Un pictor bun nu îl va mai picta pe Marius, învingătorul cimbrilor, nici asasinarea ducelui de Guise [...]. El va reprezenta o casă pierdută de la țară, o ușă deschisă la capătul unui coridor, un chip sau niște mâini care se odihnesc [...]”³⁷.

Acest discurs despre artă se intersectează din nou cu producțiile picturale de la sfârșitul secolului, astfel încât devine dificil de deslușit țesătura complexă a influențelor reciproce, multiple și variate. Pictorii și poeții frecventează aceleași rețele, citesc aceleași opere de referință, îndrăgesc aceiași poeți, se adună în ateliere, dar și în cabinete³⁸. Finețea infrastructurilor ușurează schimburile. Poeții îi susțin în revistele literare pe cei care le transpun pictural textele. Caracterul restrâns al mediului artistic simbolist belgian și dinamica intersubiectivă a funcționării sale conduc, prin critica de artă făcută de scriitori, la promovarea unei picturi care își revendică specificitatea literară. Totodată, mijlocul anilor 1890 apare ca o perioadă impregnată de acest panteism al cotidianului teoretizat de Maeterlinck în 1894 în analiza unui text de Ibsen, *Constructorul Solness*, analiză publicată în *Le Figaro*. Acest text este reluat și amplificat pentru a deveni, în 1896, un capitol din *Le Trésor des humbles*.

Cam în aceeași perioadă, în 1895, Xavier Mellery expune la Salon de la Libre Esthétique un ansamblu de desene realizate la sfârșitul anilor 1880 și adunate sub un titlu evocator: *Émotion d'art: l'Âme des choses*. Deși Maeterlinck nu manifestă un interes explicit pentru artist, regăsim în această serie de desene o expresie a acestei aspirații mistice care transformă fiecare obiect în ecou al unei ordini superioare. Așteptarea și liniștea se asociază cu imobilitatea și misterul unui loc familiar. Pentru a-l construi, Mellery împrumută din practica portretului principiul aranjamentului care, de la Whistler la Khnopff, structurează compoziția în suprafețe geometrice și înzestrează fiecare detaliu cu un fundal simbolic. Artistul acționează mizând pe contrarii: el golește locurile de orice umanitate pentru a le umple cu o prezență invizibilă care, după cum observă Verhaeren, se concretizează în aspectul catifelat al umbrelor și într-un soi de luminozitate incertă³⁹. Spilliaert nu lucrează nici el altfel în ceea ce s-a convenit a se numi perioada sa simbolistă, dar adaugă, cu toate acestea, straniul neliniștitor care învăluie ființele și lucrurile într-o atmosferă amenințătoare, absentă din desenele lui Mellery.

De fapt, Maeterlinck pare să găsească o transpunere picturală a principiului de tragic cotidian în opera lui Franz-Marie Melchers. Astăzi căzut în uitare, pictorul era totuși cunoscut la sfârșitul secolului. Se pare că ar fi făcut cunoștință cu Maeterlinck în 1892 în cadrul expoziției sale la Cercle des Arts et de la Presse din Gand⁴⁰. Expune apoi, în 1895, la Paris, la Le Barc de Bouteville a cărui galerie îi prezentase pe adepții grupului Nabis cu care dramaturgul a colaborat pentru punerea în scenă a pieselor sale⁴¹. Maeterlinck redactează prefața catalogului expoziției de la Paris mizând pe descoperirea unui nou talent ca pe un eveniment comparabil cu exhumarea unui vechi maestru⁴². Melchers este asimilat unei mlădițe moderne a primitivilor flamanzi. În mediile literare ale capitalei franceze, această prefață este anunțată ca discursul care se cuvine a fi citit dacă se dorește sesizarea subtilităților „primitivului rafinat și sagace care este M. Melchers”⁴³. Prefața la catalogul expoziției funcționează ca o mediere discursivă a picturii. Ea constituie o categorie a criticii de artă, iar la mijlocul anilor 1890, genul era bine instituit⁴⁴. În martie 1896, această prefață este reluată sub titlul „Franz-M. Melchers à la Maison d'Art” în *L'Art moderne*. O lună mai târziu, Maeterlinck publică în *L'Art moderne* un al doilea comentariu, intitulat de această dată „Exposition de Franz Melchers”. Cele două texte apărute în revista bruxelleză însoțesc expoziția operelor lui Melchers la Maison d'Art și la Salon de la Libre Esthétique în februarie, respectiv martie 1896. Peisajele pictorului țin de geografia maeterlinckiană. Ele înfățișează insula Walcheren în Zeelanda, unde locuia artistul. Maeterlinck pune în evidență elemente care trimit atât la pictură cât și la propriile texte: insularitatea, omniprezența îngrijorătoare a acvaticului, sentimentul

suspendării timpului, naivitatea primitivă a credinței populare, fericirea umilă și refugiul la țară sunt tot atâtea elemente care definesc calea unui ideal ancorat într-un cotidian străin înflăcăării orașelor tentaculare explorate de Verhaeren. Maeterlinck afirmă că regăsește în ele „o cristalizare a vieții, liniștii, calmului și ingenuității [pe care] nu o credea într-adevăr posibilă de la pictorii primitivi încoace, până la el”. Și continuă: „aproape uitasem că reprezentând o casă simplă cu obloane verzi și ușă întredeschisă pe malul unei ape nemișcate, o fereastră închisă, o grădină mică în așteptarea duminicii, puteam spune lucruri la fel de profunde și de frumoase precum cei mai mari gânditori sau cei mai mari poeți, și chiar ceva mai mult decât aceștia: căci pictorul are în plus toată puterea liniștii pe care ceilalți trebuie mai întâi să o abandoneze”⁴⁵.

Plasându-se în poziția unui poet-critic, Maeterlinck suprapune propriul tragic cotidian peste lectura operelor lui Melchers într-atât încât capitolul din *Le Trésor des humbles* și critica de artă se completează reciproc. Mizând pe complicitatea dintre demersul său de dramaturg și cel al pictorului, el insistă asupra importanței expoziției de la Maison d’Art – „este de un interes extrem”, scrie el – și vede în opera artistului expresia unei prezențe amenințătoare care domină o umanitate ațipită într-o plenitudine cotidiană, și care ignoră, prin urmare, potențialul pericol care apasă asupra ei. Regăsim totodată acolo argumentul unei piese precum *Intérieur* și o idee centrală din *Le Trésor des humbles* conform căreia umbra unui destin funest este proporțională cu gradul de liniște. Al treilea personaj atacă, într-un fel, sufletele cele mai liniștite, căci acestea constituie țintele cele mai vulnerabile: „veți vedea că există mai mult decât un eveniment invizibil și funest, și mai mult decât o temere în această fericire, și că, dacă insula unde Melchers a descoperit fericirea este amenințată fără încetare de mare, insula pe care ne-a pictat-o este amenințată de o mare mai amenințătoare și mai durabilă și mai profundă încă decât oceanul care freamătă de la începuturile pământului...”⁴⁶. De-a lungul textelor sale, Maeterlinck reia viziunea artistului primitiv dezvoltată prin contactul cu Minne: Melchers aparține acestui gen de pictori care văd pentru prima dată, cu ochii unui copil, ceea ce e insesizabil în ființe și lucruri.

Acestei explicații emfatice a imaginii printr-un discurs colorat de dramaturgia tragicului cotidian, Maeterlinck îi adaugă, în scriitură, o dimensiune literară. Paginile consacrate lui Melchers sunt redactate la modul „ekphrasic”. Numeroase pasaje se prezintă ca niște obiecte pictate de cuvinte. Perspectiva fixă, imobilitatea motivelor, absența cuvântului conotând mișcarea, notația cromatică, organizarea spațială, lungimea descrierilor, respingerea acțiunii sunt tot atâtea elemente care dezvoltă scriitura din pictură fără a reconstitui, totuși, o poveste⁴⁷. Discursul asupra vizibilului conduce, prin aceasta, nu la imagine, ci la un text „picturalizat”.

Conceput la limitele unui teatru static, acesta nu mai are nimic din dezvoltarea narativă cu care Maeterlinck și-a înzestrat *Le Massacre des Innocents* (1886), încă tributar noțiunii de poveste ridicată de naturalism la rang de principiu al transpunerii artistice. Este remarcabil că receptarea maeterlinckiană a lui Degouve de Nuncques, contemporană cu cea a lui Melchers, conduce, din nou, nu la pictură, ci la teatru.

O afinitate se țese, într-adevăr, între *La Maison aveugle* pictată de Degouve de Nuncques în 1892 și *Intérieur*, dramă într-un act publicată în 1894 în volumul *Trois Petits Drames pour marionnettes*. Artistul își expune pictura la Salonul grupului La Libre Esthétique. El prezintă și alte lucrări printre care trebuie citată *Le Canal*, pictură în ulei pe pânză din 1894. Aceasta din urmă prezintă o atmosferă care împrumută nota stranie din atmosfera dramelor lui Maeterlinck. Perdeaua de arbori din prim-plan are funcția de element contrastiv, care izolează canalul printr-o închidere iluzorie, din moment ce geamurile edificiului situat în profunzimea imaginii sunt sparte. Canalul, care este un motiv acvatic tipic universului maeterlinckian, folosește reflexia ca principiu de lărgire a realului. Plutind în voia undelor, o barcă goală sugerează deriva conștiinței la suprafața apei. *Le Canal* este astfel construit printr-o stratificare a planurilor dominate de sentimentul de straniu neliniștitor al unui loc devastat. În 1895, Degouve de Nuncques este încă prezent la Libre Esthétique, în compania lui Mellery care își prezintă seria *L'Âme des choses*. El oferă opere înrudite cu transpunerea literară, fără o sursă clar identificabilă. Astfel, la mijlocul anilor 1890, un filon literar se afirmă în câmpul pictural. Khnopff, Degouve de Nuncques, Minne, Doudelet, Melchers, dar și alții sunt principalii reprezentanți. Toți elimină efectele de factură în favoarea unei clarități a formelor care dezvoltă o narațiune fără obiect aparent. Acest lucru îl determină pe spectator să descifreze imaginea ca și cum ar fi vorba de un text ascuns în desen. Respingerea facturii situează pictura simbolistă în câmpul scriiturii. Ea vizează crearea unei atmosfere literare mai mult decât celebrarea naturii prin amplitudinea pastelor dragă lui Ensor. Tema nocturnă constituie expresia privilegiată a acesteia.

Explorarea picturală a nopții trece, la Degouve de Nuncques, printr-o frecventare a poeziilor printre care Verhaeren, cu care are legături familiale. În practica peisajelor nocturne, pictorul elimină accidentul materiei în beneficiul unei măiestrii absolute în reconstituirea locurilor. Uneori mizează pe diluarea contururilor într-o întindere albăstruiă care așază peste peisaj un văl oniric. Alteori el supune imaginea unor efecte de cadraj unice și unei munci de corectare a vizibilului ce traduce dorința de a metamorfoza natura în stare sufletească. Rigoarea ordonării geometrice structurează visul, într-un fel. Iar grija pentru

factură nu permite nicio dezordine în compoziție. Vitalității redată de un fragment de peisaj bătut de vânturi, Degouve de Nuncques îi opune transpunerea unei senzații după principii conceptuale – geometria și flou-ul – care explorează fundamentul reprezentării. Pictorul organizează natura pentru a-i evidenția straniul alimentat de neliniște. În locul temperamentului energic al lui Ensor, Degouve de Nuncques preferă moderația și principiul de aranjament care conferă peisajului un sentiment de reclusiune a cărui expresie poetică o constituie dramele lui Maeterlinck.

În acest context, putem înțelege că acesta din urmă îl solicită pe pictor pentru conceperea decorului destinat montării piesei *Intérieur* la Nouveau Théâtre din Paris, în martie 1895, de către Lugné-Poe. În mod evident, Degouve de Nuncques face să-i parvină lui Lugné-Poe o reproducere a picturii sale din 1892. În transpunerea scenică se realizează totuși o deplasare spre centru a casei, pentru ca întregul public să poată vedea piesa fără a fi stânjenit. Maeterlinck se declară, de altfel, deranjat de această schimbare a compoziției. Trebuie precizat că el percepe contribuția pictorului ca pe o garanție a succesului reprezentației. „Dacă ați avea în mână vreo fotografie a unuia din tablourile dumneavoastră a cărui dispoziție să corespundă puțin descrierii scenice [...] ați asigura poate succesul acestei mici drame”. Și continuă: „Numai dumneavoastră dintre toți cei pe care îi admir astăzi ați putea cu adevărat crea atmosfera necesară punerii sale în scenă”⁴⁸. Piesa pare într-adevăr să preia, dacă nu tematica, cel puțin structura spațială din *La Maison aveugle*. Maeterlinck s-a inspirat din aceasta pentru a scrie *Intérieur*? Se poate. Invers, regăsim la pictor elementele dramaturgice ale tragicului cotidian: așteptarea, contemplarea, absența acțiunii, liniștea, suspendarea timpului, straniitatea unei panorame obișnuite, etc. În pictură, ca și în piesă, se vede o casă în fundul grădinii. În fața imaginii, spectatorul este în aceeași poziție interogativă ca vârstnicul și străinul care contemplă spectacolul unei case orientate spre viața sa interioară. Drama constituie aici un fel de prelungire literară a picturii sub forma unui *ekphrasis* teatral. Dar ea are și o semnificație. Căci spectatorul nu știe nimic despre ființele care se găsesc în spatele ferestrelor oarbe zugrăvite de Degouve de Nuncques. „Ei sunt acolo, despărțiți de dușman de niște biete ferestre... Ei cred că nimic nu se va întâmpla fiindcă au închis ușa”⁴⁹. Este tentant, după cum observăm, să preluăm din *Intérieur* un sens *a posteriori* pentru *La Maison aveugle*. Străpungând întinericul, ferestrele luminează o scenă la care nimeni nu are acces: casa oarbă face să strălucească în noapte, precum o stea căzută pe fundul unui puț, un mister a cărui cheie pare să o dețină doar drama lui Maeterlinck... deși nu există, de fapt, „nimic mai frumos decât o cheie, atâta timp cât nu știm ce deschide”⁵⁰.

NOTE

¹ Acest titlu nu pretinde să fie original. El se inspiră din textul *Tics et mystique du verbe* al scriitorului belgian André Blavier.

² Vezi lucrarea generală a lui J.-N. Illouz, *Le symbolisme*, Paris, Librairie générale française, 2004, pp. 153-178. Michel Draguet a sintetizat perfect dezbaterea asupra teoriei simbolului în *Le symbolisme en Belgique*, Anvers, Fonds Mercator, 2004, pp. 122-153.

³ A. Mockel, *Esthétique du symbolisme*, texte édité et présenté par Michel Otten, Bruxelles, Palais des Académies, 1962.

⁴ Vezi, pentru a cita două lucrări recente, P. Gorceix, *Maeterlinck. L'arpenteur de l'invisible*, Bruxelles, Palais des Académies, 2005, pp. 259-265, și G. Dessons, *Maeterlinck, le théâtre du poème*, Paris, Éditions Laurence Teper, 2005, pp. 125-131. Vezi și articolul lui C. Angelet, „Symbole et allégorie chez Albert Mockel. Une rhétorique honteuse”, în *Études de littérature française de Belgique offertes à Joseph Hanse pour son 75^e anniversaire*, Bruxelles, Jacques Antoine, 1978, pp. 139-150.

⁵ Maurice Maeterlinck, scrisoare către Albert Mockel, Gand, 15 februarie 1890. Gand, Cabinet Maeterlinck, B LXXXIII 3. Vezi și răspunsul lui Maeterlinck către J. Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire* [1891], reluat în M. Maeterlinck, *Introduction à une psychologie des songes (1886-1896)*, textes réunis et commentés par Stefan Gross, Bruxelles, Labor (Archives du futur), 1985, pp. 149-152.

⁶ A. Artaud, „Préface”, în M. Maeterlinck, *Douze Chansons*, Paris, Stock, 1923. Pentru scriitura poemelor în vers liber din *Serres chaudes*, vezi studiile remarcabile ale lui J. Hanse, *De Ruysbroeck aux Serres chaudes de Maurice Maeterlinck*, Bruxelles, Palais des Académies, 1961; „Introduction”, în M. Maeterlinck, *Poésie complète*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1965, pp. 26-49.

⁷ I. Gilkin, „Serres chaudes, par Maurice Maeterlinck”, în *La Jeune Belgique*, august-septembrie 1889, pp. 294-295.

⁸ M. Maeterlinck, *La Mort de Tintagiles* [1894], reluat în *Théâtre*, Genève, Slatkine Reprints, 1979, p. 213.

⁹ Pentru viziunea mallarméană a desenului, vezi M. Draguet, „D'écume et de silence”, în S. Mallarmé, *Écrits sur l'art*, présentation, notes, bibliographie et chronologie par Michel Draguet, Paris, Flammarion, 1998, pp. 7-66.

¹⁰ Vezi mai ales C. Amiard-Chevrel, *Le Théâtre artistique de Moscou (1898-1917)*, Paris, CNRS, 1979; A. Ducrey, „Maeterlinck sur les scènes russes au début du siècle: de la modernité du texte à la modernité du décor”, în *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck*, Actes du Colloque International organisé à Gand le 6 décembre 1997, t. XXXI, 1999, pp. 159-178.

¹¹ V. Kandinsky, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, édition établie et présentée par Philippe Sers, Paris, Denoël (folio / essais), 1989, pp. 81-83.

¹² M. Maeterlinck, *Alladine et Palomides* [1894], reluat în *Théâtre*, op. cit., p. 165.

¹³ D. Cantoni, „La poétique du silence dans *Pelléas et Mélisande*”, în *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck*, t. XXIX, 1994, pp. 71-116; A. Rykner, *L'envers du théâtre. Dramaturgie de l'âge classique à Maeterlinck*, Paris, Corti, 1996, pp. 283-328; P. Gorceix, op. cit., pp. 284-291.

¹⁴ M. Maeterlinck, *Le Trésor des humbles* [1896], Bruxelles, Labor (Espace Nord), 1986, p. 107.

¹⁵ Și Maeterlinck mărturisește apropo de *Pelléas et Mélisande* că „acolo nu se întâmplă nimic sau aproape nimic; nu este decât drama unei dorințe – Iar acțiunea [...] are loc chiar fără știrea eroilor”. M. Maeterlinck, scrisoare către Gérard Harry, s.l., 20 mai 1892. Gand, Cabinet Maeterlinck, B XLVIII 15.

¹⁶ Id., „Menus propos: le théâtre” [1890], reluat în *Introduction à une psychologie des songes et autres écrits (1886-1896)*, op. cit., p. 83.

¹⁷ De unde superficialitatea analizei tematice a lui C. Kempler, „Fernand Khnopff and Maurice Maeterlinck: the Unspoken seen”, în *Fernand Khnopff and the Belgian Avant-garde*. Chicago, David and Alfred Smart Gallery, 5 ianuarie-26 februarie 1984, pp. 16-19.

¹⁸ Vezi A. Rykner, *op. cit.*, pp. 295-300.

¹⁹ P. Gorceix, *op. cit.*, p. 286.

²⁰ V. Kandinsky, *op. cit.*, p. 83.

²¹ M. Le Bot, „Maeterlinck et Kandinsky”, în *Europe*, n° 399-400, iulie-august 1962, p. 142.

²² M. Maeterlinck, „Menus Propos” [1891], reluat în *Introduction à une psychologie des songes et autres écrits (1886-1896)*, *op. cit.*, p. 60.

²³ Id., „Préface” [1901], reluat în *Théâtre*, *op. cit.*, p. XVI.

²⁴ O reflecție strălucită asupra legăturilor care se țin între pictură și literatură pe tema nopții vom găsi în opera lui Max Milner, *L'envers du visible. Essai sur l'ombre*, Paris, Seuil, 2005.

²⁵ Vezi pe această temă vastul catalog al expoziției *Die Nacht*. München, Haus der Kunst, 1 noiembrie 1998-7 februarie 1999, precum și P. Choné, *L'atelier des nuits. Histoire et signification du nocturne dans l'art d'Occident*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1992, și P. Choné (dir.), *L'Âge d'or du nocturne*, Paris, Gallimard, 2001. Pentru o abordare centrată pe sfârșitul de secol, ne vom referi la articolul lui H. Bieri, „Entre rêve et cauchemar: l'iconographie de la nuit au tournant du siècle”, în *Effets de nuit*. Vevey, Cabinet cantonal des estampes-Gingins, Fondation Neumann, 12 februarie-31 mai 1998, pp. 37-55.

²⁶ A. Béguin, *L'âme romantique et le rêve. Essai sur le romantisme allemand et la poésie française*, Paris, Corti, 1956.

²⁷ Vezi pentru acest subiect remarcabila lucrare a lui S. Delattre, *Les Douze Heures noires. La nuit à Paris au XIX^e siècle*, Paris, Albin Michel, 2000, pp. 127-204.

²⁸ G. Genette, „Le jour, la nuit”, în *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, p. 106.

²⁹ S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), vol. 2, 2003, p. 208.

³⁰ M. Maeterlinck, „Confession de poète” [1890], reluat în *Introduction à une psychologie des songes (1886-1896)*, *op. cit.*, p. 81.

³¹ Id., „Conversation avec Maurice Maeterlinck” [1893], reluat în *op. cit.*, p. 156.

³² Id., Agenda, 1891, 4-5 februarie. Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, ML 3141.

³³ Id., Agenda, 1900, 22-24 martie. Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, ML 3147.

³⁴ CB, p. 159.

³⁵ CB, p. 161.

³⁶ T. Todorov, *Éloge du quotidien. Essai sur la peinture hollandaise du XVII^e siècle*, Paris, Adam Biro, 1993, p. 27.

³⁷ M. Maeterlinck, *Le Trésor des humbles*, *op. cit.*, p. 103.

³⁸ P. Aron, „L'art des rencontres. Les relations entre peintres et écrivains en Belgique à la fin du XIX^e siècle”, în *Les Passions de l'âme. Les symbolistes belges*. Musée des Beaux-Arts de Budapest, 12 octombrie 2001-6 ianuarie 2002, p. 21.

³⁹ E. Verhaeren, „La Libre Esthétique” [1895], reluat în *Écrits sur l'art (1881-1892)*, édités et présentés par Paul Aron, Bruxelles, Labor (Archives du futur), t. 2, 1997, p. 657.

⁴⁰ Maurice Des Ombiaux a semnalat această expoziție în *Le Réveil*, realizând un portret al pictorului drept „un poet îndrăgostit de culoare și care se servește de ea cu aceeași sobrietate, aceeași naivitate, aceeași religie ca un primitiv”. M. Des Ombiaux, „M. Franz Melchers”, în *Le Réveil*, mai 1892, p. 156.

⁴¹ C. Guy, „Le Barc de Boutteville”, în *L'Œil*, n° 124, 1965, pp. 31-36 și pp. 58-59.

⁴² *Exposition des œuvres de M. Franz M. Melchers, chez Le Barc de Boutteville, le 15 novembre 1895*, Paris, Edmond Girard, [1895].

⁴³ C. Maclair, „Choses d'art”, în *Mercure de France*, decembrie 1895, p. 410.

⁴⁴ J. Kearns, „Recherches poétiques et modernisme pictural chez Mallarmé pendant les années 1890”, în C. Berg, F. Durieux, G. Lernout (éd.), *Le Tournant du siècle. Le modernisme et la modernité dans la littérature et les arts*, Berlin-New York, Walter de Gruyter, p. 445.

⁴⁵ Manuscrisul prefetei la catalogul *Exposition des œuvres de M. Franz M. Melchers, chez Le Barc de Boutteville, le 15 novembre 1895*, Paris, Edmond Girard, [1895]. Gand, Cabinet Maeterlinck, A III 3.

⁴⁶ M. Maeterlinck, „Franz-M. Melchers à la Maison d'art” [1896], reluat în *Introduction à une psychologie des songes et autres écrits (1886-1896)*, *op. cit.*, p. 141. Citatele privitoare la Melchers provin din aceeași sursă.

⁴⁷ Vom regăsi o analiză a acestui fenomen al „picturalizării” scriiturii în discursul despre artă din excelenta lucrare a lui F. Lucebert, *Entre le voir et le dire. La critique d'art des écrivains dans la presse symboliste en France de 1882 à 1906*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, pp. 235-252.

⁴⁸ Maurice Maeterlinck, scrisoare către William Degouve de Nuncques, f.l., f.d. [ștampila poștei: 4 martie 1895]. Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, ML 968/1.

⁴⁹ M. Maeterlinck, *Intérieur* [1894], reluat în *Théâtre*, *op. cit.*, p. 190.

⁵⁰ Id., *Aglavaine et Sélysette* [1896], reluat în *Théâtre*, *op. cit.*, p. 17.

CAPITOLUL IV: MAETERLINCK ȘI PICTORIALISMUL

Un teatru fotografic

Dezvoltarea simbolismului în Belgia nu are legătură cu progresul unui curent articulat în jurul unui corp de doctrină unanim acceptat în diversitatea postulatelor sale teoretice. Caracterizat mai degrabă de o logică de poziționare individuală în câmpul cultural, simbolismul se construiește, pe plan literar, printr-o punere în criză a limbajului. Pe plan artistic, el se construiește pe respingerea valorilor estetice moștenite din cultura franceză asimilată atunci clasicismului. Noțiunea de reprezentare se impune în dezbateri ca o chestiune cu atât mai centrală cu cât bulversările optice provenite din mass-media modernă transformă radical modul de a vedea lumea¹. Apariția și dezvoltarea procedeele optice au modificat statutul privirii, de acum eliberată de limitele naturale ale ochiului². Se țese o legătură între fotografie ca paradigmă științifică și o literatură care plasează noțiunea de viziune în centrul preocupărilor sale. Actului de a fotografia ceea ce ochiul nu poate sesiza îi răspunde o dramaturgie fondată tocmai pe ceea ce scapă câmpului ocular. Se știe că Maeterlinck se interesează de fotografia stelară și că reflecțiile asupra viziunii îmbogățesc ansamblul eseurilor sale. Una din cele mai recurente figuri ale teatrului său de început, orbul înzestrat cu clarviziune, se prezintă, astfel, ca proiecție scenică a acestei largiri a vizibilului la care fotografia îi oferă de acum înainte acces. Căutarea obsesivă a unei viziuni care depășește aparențele realului – „nimic nu este așa cum vedem noi” se spune în *La Grande Porte*³ – se înscrie pe deplin în contextul reînnoirii pozițiilor estetice de către simbolism. Expresionismul și abstracția își găsesc aici originea estetică. Într-adevăr, sfârșitul de secol înlocuiește restituirea naturii cu proiecția unei imagini interioare, iar reprezentarea a ceea ce este cunoscut cu apariția necunoscutului.

Relațiile dintre literatură și fotografie constituie un câmp de cercetare recent. Studiile cele mai semnificative pe această temă au fost publicate abia acum câțiva ani⁴. Unul, și nu cel mai neînsemnat, dintre meritele criticii literare este acela de a fi demonstrat concomitența revizuirii scriiturii dramatice, la care Maeterlinck participă pe deplin, și a revoluției privirii, operată de dispozitivul fotografic. Arnaud Rykner a arătat că utilizarea spațiilor în dramaturgia de început a lui

Maeterlinck prezintă analogii cu modul de funcționare a fotografiei⁵. Lectura corpusului dramatic maeterlinckian pornind de la ipoteza unei analogii structurale între dispozitivul spațial al pieselor și mecanica unui aparat fotografic nu face obiectul prezentelor pagini. Acestea vor aborda mai degrabă chestiunea modalităților de reprezentare a vizibilului prin intermediul unui eveniment precis în termeni factuali și iconografici: întâlnirea dintre Maeterlinck și mai multe figuri marcante ale pictorialismului american.

Fotografia teatrală

Evoluția statutului fotografiei în secolul al XIX-lea este legată de cea a curentelor picturale sau, mai exact, de dezbaterile animate în recenziile saloanelor de artă⁶. Sfârșitul de secol se înscrie prin aceasta în tradiția critică inaugurată încă din anii 1830: discursul despre fotografie se dezvoltă comparativ cu problematica picturală. Numele de pictorialism dat acestui capitol despre istoria fotografiei evocă o miză determinantă pentru acea perioadă: căutarea, de către fotografi, a unui statut echivalent cu cel al pictorilor. Fotografii multiplică, în acest scop, intervențiile manuale între fotografiere și imprimarea materialului. Aceste intervenții nu au drept scop să crească claritatea și precizia imaginii. Ele caută mai degrabă să confere fotografiei statutul unei opere de artă, prin exprimarea unei priceperi care abolește caracterul mecanic și apropie procesul fotografic de creația picturală. Marcată de diluarea impresionistă a formei, fotografia se pretează efectelor atmosferice⁷. Impregnată de universul oniric al simbolismului, ea privilegiază reprezentarea unor puneri în scenă stranii și aluzive în detrimentul înregistrării instantanee a realului pe peliculă. Portretul pictorialist caută mai puțin să arate caracterul omului decât să evoce sufletul celui care se pretează la jocul unei puneri în scenă originale. Atmosfera monocromă, estomparea conturilor prin intervenția manuală în timpul dezvoltării, extinderea umbrelor, poziția concretizată în sentimentul unei suspendări a timpului, folosirea semnelor, distanțarea de real, viziunea crepusculară, focalizarea orientată când spre mâini, când spre chip, sunt elementele care conferă modelului acel aspect de care fotografia a fost timp îndelungat considerată incapabilă: o măiestrie tehnică aptă să redea umbra, suflul, întreaga *psyche* a celui care ia loc în fața obiectivului.

Frederick Holland Day, Edward Steichen și Alvin Langdon Coburn, toți fotografi americani raliați mișcării pictorialiste, și-au îndreptat obiectivul spre Maeterlinck. Ei au abordat portretul nu ca expresie a ceea ce nu mai vedem (modelul), ci ca revelație a ceea ce nu vedem („aura” modelului). Conștient de impactul reprezentării pe care un scriitor o oferă despre sine, Maeterlinck subscie

ritualului de a poza în atelier. Dacă este dificil să facem precizări cu privire la rolul scriitorului în compunerea portretelor, nu este mai puțin adevărat că omul de litere se opune fotografierii instantanee. În fața obiectivului, acesta pregătește metodic transformarea propriei persoane în personaj.

Maeterlinck și globul său de cristal

În lipsa arhivelor, este dificil de precizat detaliile întâlnirii dintre Maeterlinck și Holland Day. Se știe că acesta din urmă sosește la Londra în aprilie 1900. Era însărcinat de Royal Photographic Society să organizeze expoziția *The New School of American Photography*⁸. Aceasta adună mai mult de trei sute șaptezeci de imagini fotografice realizate de treizeci și cinci de fotografi americani, printre care Coburn și Steichen. Această manifestare este prezentată și în februarie anul următor, într-o versiune mai puțin extinsă, la Photo-Club de Paris⁹. Putem presupune că cei doi au intrat în contact în contextul acestei expoziții pariziene. În urma acestei întâlniri rezultă două portrete. Maeterlinck este redat, în aceste clișee fotografice concepute ca niște portrete interiorizate, după o punere în scenă care vizează să înlocuiască individul cu personajul. Scriitorul este prezentat în relație cu un element recurent în opera sa și în general în iconografia simbolistă: globul de cristal. Pictorialiștii exploatează intens acest motiv, dovedind astfel impactul culturii sfârșitului de secol asupra dezvoltării fotografiei artistice. În general, la fel ca Khnopff, ei leagă globul de sticlă de reprezentarea femeii. Clarence Hudson White face din aceasta chiar o specializare. Partenera lui Maeterlinck, Georgette Leblanc, subscrie acestui gen atunci când pozează aruncând un glob de sticlă. Trebuie totuși, după cum sugerează U. Pohlmann¹⁰, să plasăm originea temei iconografice a „femeii cu globul de sticlă” în *Serres chaudes*, unde globul de sticlă apare sub o formă analogică: acvariu, seră sau clopot? Nu este exclus ca tema să își aibă originea și în preraphaelismul vizual preluat, efectiv, de simbolismul literar¹¹.

Oricum, globul de sticlă este un motiv iconografic complex. El constituie un centru din care țâșnesc câteva dintre temele majore ale simbolismului și, în acest sens, asocierea sa cu scriitorul în fotografia lui Holland Day se dovedește deosebit de înțeleaptă. Pe de o parte, globul de sticlă nu este perceput decât în funcție de însăși fragilitatea materialului său. În *Le Trésor des humbles*, Maeterlinck face referință la această fragilitate pentru a evoca vulnerabilitatea omului în fața unui destin în fața căruia rămâne neputincios¹². Pe de altă parte, globul de sticlă conduce prin analogie la bulă. Într-un text inedit din *Visions typhoïdes* (cca. 1887-1888)¹³, Maeterlinck folosește bula pentru a evoca ceea ce urcă din profunzimile eului înainte de a ajunge la suprafața conștiinței. „Există în sufletul nostru o mare interioară”, mărturisește

el¹⁴. Pentru a rafina metafora și a îmbogăți punctul său de vedere asupra acestei chestiuni, Maeterlinck se documentează despre speciile submarine. El compară reînvierea amintirilor dispărute cu reacția unui pește de mare adâncime readus în aer liber¹⁵. Khnopff își însușește și el bula pe care o plasează în opere cu atmosferă maeterlinckiană. Bula apare mai întâi în *Près de la mer*. Realizat în 1890, acest pastel trimite, prin reclusiunea unei femei de tip preraphaelit, la piesele legendare ale teatrului de început, precum *La Princesse Maleine* (1889) sau *Pelléas et Mélisande* (1892). Chipul redus la mască, superficialitatea gestului, absența corporalității, statismul figurii, proximitatea mării, ciudățenia locului, fetișismul pentru podoaba capilară sunt tot atâtea elemente care transformă tabloul *Près de la mer* într-o punere în scenă apropiată de teatralitatea maeterlinckiană. Un balon de săpun zboară în spațiu. Gestul schițat de tânăra femeie înseamnă mai puțin o încercare de a-l prinde, decât de a reține un păr lung, roșcat, din care ea pare să se fi eliberat. Bula se îndepărtează de un corp a cărui piele se reduce la o întindere netedă și monocromă. Ea este prizoniera misterului originilor sale și a secretului pe care îl deține din moment ce nu știm nimic despre ea, cu excepția faptului că a ieșit din profunzimile nevăzute ale ființei. Bula nu pare să fi ajuns la suprafața imaginii decât la capătul unei ascensiuni în arhitectura mentală a figurii. Înțeleasă ca emanație a psihismului, ea dovedește fascinația lui Maeterlinck și a lui Khnopff pentru lucrurile care, smulgându-se din zonele de umbră ale vieții interioare, acced la nivelul conștiinței¹⁶.

Asta nu e tot. Bula e legată și de privire. Sfericitatea sa trimite la cea a ochiului. Notele lui Maeterlinck abundă în imagini în care ochii, la fel ca cei ai peștilor primitivi reprezentați în opera lui Filhol, iau forma unor bule ieșite din orbite. Există aici o legătură cu *Mère pleurant son enfant* (1886) de George Minne. Dilatarea extremă a globilor oculari cu care acesta din urmă înzestrează figura mamei anunță volumul sferic al „pupilelor”, „globilor” și „bulelor” cu care Maeterlinck își împodobește poemul intitulat *La Mort des yeux* (1887)¹⁷. Pe partea exterioară, bula se transformă în suprafață reflectorizantă. Regăsim aici o variație a mitului lui Narcis. Ființa se contemplă prin oglindirea eului în privirea celuilalt. Bula multiplică reflexiile și pentru a evita realitatea sau, mai bine, pentru a oferi o viziune mai largă a acesteia. „And in his hand, a glass which shows us many more”, avertizează Maeterlinck la începutul volumului *Serres chaudes* prin acest epigraf împrumutat de la Shakespeare. Khnopff face din acest principiu argumentul din *Solitude* sau *L'Isolement* (cca. 1890-1891). În această operă el plasează, într-adevăr, chipul personajului din *I lock my door upon myself* (1891) pe una din cele trei bule care plutesc în planul imaginii. La Khnopff, săpunul tinde spre cristal¹⁸. Sfera renunță atunci la volumul său pentru a atinge planeitatea cercului. În consecință,

bula devine oglindă și consacră prin aceasta principiul de punere în abis drag simboliştilor.

Cu Steichen

Edward Steichen face o călătorie în Europa pe la sfârșitul secolului. La cererea lui Holland Day, el colaborează la organizarea expoziției *The New School of American Photography* unde expune aproximativ douăzeci de fotografii. Puțin după deschiderea expoziției, în octombrie 1900, Steichen părăsește Londra pentru Paris, unde trăiește până în 1902. Aici îi întâlnește mai ales pe George Frederic Watts, Alphonse-Marie Mucha și Auguste Rodin. Prin intermediul lui Georgette Leblanc, Steichen face cunoștință cu Maeterlinck căruia îi face două portrete în 1901¹⁹. Pentru tânărul artist american, fotografierea unor figuri precum Rodin și Maeterlinck răspunde, poate, unei ținte strategice. Asocierea numelui său cu referințe artistice și literare de prim ordin poate contribui la credibilizarea unui demers care trebuie încă să-și croiască drum în lumea fotografiei. Portretele lui Maeterlinck se înscriu în mod evident într-o serie ce avea drept obiect fixarea trăsăturilor personalităților notorii.

La întoarcerea din călătoria în Europa, Steichen își publică fotografiile în cel de-al doilea număr al *Camera Work*. Un critic al epocii, Sidney Allan, – sub pseudonimul Sadakichi Hartmann –, face un comentariu privitor la ele. El stabilește o legătură între caracterul sugestiv al muncii lui Steichen și universul literar al lui Maeterlinck²⁰. De altfel, un portret este expus la Paris și la Pittsburgh în 1904, la Viena în anul următor și, în sfârșit, la New York în 1908. Între timp, portretul autorului belgian este reprodus în 1906 într-un număr special consacrat de *Camera Work* lui Steichen. Textul introductiv al acestui număr nu este altul decât scrisoarea-program despre fotografie pe care autorul eseului *Le Trésor des humbles* a adresat-o în 1903 lui Alfred Stieglitz, pentru *Camera Work*. Vom reveni asupra acestui text. Să semnalăm că Steichen consideră de cuviință să-i trimită un exemplar din numărul special lui Maeterlinck. Drept răspuns, acesta din urmă îi recunoaște fotografului capacitatea de a „cuminți imediat razele soarelui, la fel cum un pictor își stăpânește pensulele”²¹. A situa fotografia pe același plan cu pictura sună ca o recunoaștere. A doua fotografie realizată de Steichen nu va fi publicată decât mult mai târziu, în 1918, într-o ediție realizată de Georges Crès²², ce cuprinde două povestiri. De această dată, cadrajul pune accentul pe chip. Izolată pe un fundal nedeslușit, figura se sprijină pe un guler înalt de culoare deschisă. Din nou, privirea se impune ca element determinant. Ea fixează spectatorul pentru a-l ține la distanță de o imagine situată în mod voit în marginea principiului de realitate.

Steichen acționează ca un pictor. El mizează simultan pe fluiditatea formelor și pe diluarea contururilor, pentru a da spectatorului impresia că ar contempla imaginea printr-un văl. Sensibilă la fluctuațiile luminii, pielea se materializează în moliciunea umbrelor. Nu știm dacă figura dispăre în fundalul gol sau dacă, din contră, ea capătă formă la suprafața imaginii. Suspendat astfel între evidența limitelor sale și incertitudinea marginilor sale, chipul nu este perceptibil decât în pulverizarea componentelor: ghicim privirea, dar ochii sunt insesizabili, percepem gura, dar buzele sunt aproape invizibile. Conturul obrajilor se pierde într-un halo de umbră, bustul devine fum, iar părul nor negru. Numai gulerul alb este clar, numai pupilele răzbat prin vălul întunecat care acoperă imaginea. Vag, îndepărtat, estompat, nesigur, portretul oscilează între vestigiile unei memorii ale cărei detalii se șterg și o amintire ce iese la suprafața imaginii. Deși poetic, procesul este ambiguu, căci nu știm dacă figura dispăre în fundalul imaginii sau dacă apare la suprafața hârtiei. Incertitudinea formelor prin care realul este reprezentat poate fi pusă în relație cu caracterul vag pe care Maeterlinck îl caută în propria scriitură. Comentând *Serres chaudes* pentru *La Jeune Belgique*, Iwan Gilkin se ferește de libertățile luate față de claritatea formelor, din care tradiția parnasiană dragă revistei a făcut o valoare fundamentală²³. Privilegiind analogia în raport cu metafora, sugestia și nu descrierea, pronumele impersonale față de persoana întâi singular, și alte procedee retorice precum repetiția sonoră – paronomaza –, apropierea dintre o senzație și un obiect, sau adăugarea unei culori la un termen abstract, Maeterlinck umbrește intenționat sensul și creează astfel un efect de *sfumato* literar. Acesta se înscrie în logica unui muzeu imaginar unde, de la Leonardo da Vinci la Steichen, trecând prin Rembrandt și Redon, reprezentarea evidenței realului este mai puțin importantă decât revelarea, neapărat la modul vag, a zonelor de umbră pe care Freud își propune să le exploreze, tot atunci, la Viena.

Chipul unui intelectual

Cronologic, portretul realizat de Alvin Langdon Coburn este ultima expresie fotografică a legăturilor vădite dintre Maeterlinck și pictorialism. În autobiografia sa, artistul mărturisește că s-a interesat de opera autorului simbolist încă de la sfârșitul secolului al XIX-lea²⁴. Ca Steichen, Coburn călătorește în Europa în 1901. Cu toate acestea, nimic nu indică faptul că l-ar fi întâlnit pe Maeterlinck cu această ocazie. Coburn participă și el la pregătirea expoziției *The New School of American Photography*. La fel ca Steichen, el își alege drept ținte pictori și scriitori: George Bernard Shaw, William Butler Yeats, Mark Twain, Henri Matisse... Îl întâlnește pe

Maeterlinck la Londra, într-o zi din 1915. Pe atunci Coburn lucra la organizarea expoziției *The Old Masters of Photography*, pentru Royal Photographic Society din Londra. În urma acestei întâlniri rămâne un portret-bust. Poziția pe care Maeterlinck o adoptă nu mai este cea a scriitorului inspirat, ci aceea a gânditorului pe care îl întruchiează în acest moment în Europa intelectualilor. Străină principiului de punere în scenă drag fotografilor activi la sfârșitul secolului, lipsită de orice accesoriu simbolic, această fotografie provine, de fapt, dintr-o întâlnire întâmplătoare în străinătate, într-un moment în care evoluția pictorialismului se detașează de atmosferele întunecate ale începutului de secol.

On Photography

Aceste portrete nu constituie decât partea explicită a unei concepții despre reprezentare căreia Maeterlinck îi găsește o aplicație în fotografie. Punctul său de vedere asupra acestei chestiuni este exprimat în *On Photography*, un text scris în 1902 în așteptarea numărului inaugural al revistei *Camera Work* (1903-1917)²⁵. Aceasta a fost fondată de Stieglitz pentru a asigura continuitatea la *Camera Notes* (1897-1902) publicată de New York Camera Club. Stieglitz își gândește revista ca pe un spațiu de ruptură față de uzajul non-estetic al fotografiei. Marcat de exemplul revistei secesioniste germane *Pan*, el creează *Camera Work* din care face organul de presă al Photo-Secession. În mediul american al fotografiei pictorialiste, scriitorul belgian este perceput ca un autor de referință²⁶. Succesul lui Maeterlinck în Statele Unite se sprijinea atunci nu pe teatru – *L'Oiseau bleu* nu era încă o piesă de mare succes –, ci pe două eseuri, *Le Trésor des humbles* și *La Sagesse et la Destinée*. O scrisoare din 1906 a lui Steichen către Stieglitz dovedește importanța majoră a scriitorului pentru fotografii de la *Camera Work*. Această scrisoare este redactată pentru a oferi informații despre o epistolă de mulțumire scrisă de Maeterlinck după ce Steichen îi trimisese albumul pe care i l-a consacrat *Camera Work* în 1906. În scrisoarea sa către Stieglitz, Steichen recopiază frazele lui Maeterlinck. El cunoaște interesul pe care animatorul de la *Camera Work* îl poartă celui ce a scris *Le Trésor des humbles*²⁷. Mai târziu, în memoriile lor, cei doi americani fac referință la admirația pentru scriitorul belgian²⁸. Iată cuvintele lui Maeterlinck transmise prin Steichen lui Stieglitz:

Tocmai am primit magnificul dumneavoastră album. Este o admirabilă, o incomparabilă realizare artistică. Ați cumințit imediat razele soarelui, la fel cum un pictor își stăpânește pensulele. Vă mulțumesc din toată inima pentru acest superb colet care va fi ornamentul regal al mesei mele de lucru²⁹.

În numărul din aprilie 1903 al revistei *Camera Work*, criticul Hartmann, care l-a menționat pe Maeterlinck într-un articol apărut în *Camera Notes* în iulie 1899, are grijă să-i dedice poetului belgian versurile din *Dawn-flowers*, publicate alături de o fotografie cu același titlu aparținând lui Steichen. Tot în acest număr se înscrie *On Photography*³⁰. Care este originea acestui text? În 1902, Steichen organizează la Paris o expoziție de fotografii cu un titlu foarte semnificativ – *Painting with Light*. Maeterlinck vizitează expoziția și cu această ocazie Steichen, la cererea lui Stieglitz, îi propune să redacteze un text despre concepția sa asupra fotografiei³¹. *On Photography* apare a doua oară în *Camera Work*, într-un supliment din iulie 1903. Textul va fi reluat ca prefață la numărul special „Steichen” pe care *Camera Work* îl publică în 1906. Este editat și în ianuarie 1912, în aceeași revistă. În același timp, textul apare și în franceză³². Aceste elemente factuale indică faptul că prezența lui Maeterlinck în *Camera Work* nu este întâmplătoare. Probabil că Stieglitz a avut în vedere, pentru lansarea revistei, să se folosească de notorietatea lui Maeterlinck. Referința la acesta din urmă ar putea, deci, fi interpretată ca o strategie culturală consistând în revendicarea influenței unui maestru al literaturii simboliste pentru a asimila mai bine fotografia unei arte care nu se mărginește la a înregistra aparențele lumii.

Procesul de utilizare tactică a unei celebrități literare nu poate totuși să oculteze faptul că o afinitate de limbaj se țese implicit între pictorialism și opera lui Maeterlinck. Pentru Charles Grivel, rolul central acordat de acesta liniștii este elementul care explică prezența sa în conceptualizarea pictorialismului în Statele Unite³³. Lipsind limba de propensiunea sa de a modula o emoție, privând cuvântul de funcția sa de comunicare, procedeele retorice ale scriiturii maeterlinckiene smulg dialogul teatral din logocentrismul în care îl izolase tradiția clasică. Eliberarea fotografiei de raportul său mimetic la real, care se realizează ascunzând imaginea prin estomparea conturilor și unduirea umbrelor, răspunde, astfel, unei scriituri care eliberează dialogul teatral de funcția sa discursivă, supravalorizând dimensiunea vizuală inerentă artei dramatice.

Foto-scriitura

În textul său, Maeterlinck recurge la noțiunea de fisură. Aceasta constituie, după părerea sa, miza estetică a fotografiei ca expresie artistică. Pictura a rămas întotdeauna exterioară luminii. Ea a trebuit să se rezume la a fixa efectul acesteia asupra lucrurilor. Odată cu fotografia – „scriere cu lumină” în sensul etimologic al termenului –, reprezentarea conduce mai puțin la demonstrarea transformării

realului prin efectul unei mișcări luminoase, decât la transformarea acestei mișcări luminoase în agentul conceperii imaginii. Nu se mai reprezintă lumina, ci *cu ajutorul* luminii. Altfel spus, pentru Maeterlinck, lumina nu mai este un obiect de reprezentare, nici o temă iconografică, ci un mijloc, un limbaj prin care omul dialoghează direct cu natura. Această viziune a fotografiei nu este, în sine, o noutate. Încă o dată, Maeterlinck reia o schemă de gândire pusă în aplicare cu câteva decenii mai devreme de critica de artă care nu ezită să vadă în fotografie „miracolul de a fi obligat soarele însuși să deseneze”³⁴.

În plan dramaturgic, această fisură trimite la spargerea încuietorii care, asemenea unei diafragme, se deschide spre o cameră neagră, unde se găsesc, nemișcate și tăcute, niște personaje descoperite datorită intruziunii luminii. Ceea ce critica maeterlinckiană a analizat în mod tradițional drept violul unui sistem iluzoriu de protecție poate fi, deci, interpretat și ca o transpunere literară a deschiderii diafragmei. Acest lucru este dovedit de această secvență faimoasă din al treilea act din *Pelléas et Mélisande**:

GOLAUD. Da? – Aha, aha! – Dar de la ce se ceartă?

YNIOLD. Din cauza ușii.

GOLAUD. Cum? Din cauza ușii? – Ce tot spui? – Haide, explică-mi; cum adică se ceartă din cauza ușii?

YNIOLD. Pentru că nu vor ca ea să fie deschisă.

GOLAUD. Cine nu vrea să fie deschisă? – Spune-mi, de ce se ceartă?

YNIOLD. Nu știu, tăticule, din cauza luminii.³⁵

Tot teatrul maeterlinckian de început poate fi recitat prin prisma acestei poetici a fisurii, care permite irupția unei lumini înzestrate cu putere de revelație. Revelație mortiferă, căci, după cum sugerează aluzia lui Yniold la ordinul impersonal de a menține ușa închisă, această lumină „fotografică” expune opera funestă a „celui de-al treilea personaj”. La vederea acestei legături implicite dintre dispozitivul teatral și modelul fotografic, înțelegem de ce Maeterlinck situează încă de la început fotografia pe calea unui progres în câmpul reprezentării. „Consider”, mărturisește el, „că aceștia sunt primii pași, încă ușor ezitanți, dar deja semnificativi, ai unei importante evoluții”³⁶. De-a lungul întregului său text, și acesta este obiectivul vizat de Stieglitz, omul de litere insistă asupra caracterului estetic cu care pictorialiștii – pe care nu-i numește totuși – au înzestrat fotografia. Animat de credința în forțele naturii, Maeterlinck subliniază că actul fotografic este

* Maurice Maeterlinck, *Pelléas și Mélisande*, drama în cinci acte, traducere și prefață de Petruța Spânu, Iași, Fides, col. „Teatru”, 2003, pp. 62-63 (n. tr.).

legat intrinsec de intervenția „forțelor naturale care populează pământul și cerul”. Acest optimism este tipic elanului pozitiv care cuprinde literatura belgiană la începutul secolului al XX-lea. Intonărilor din *La Louange de la Vie* (1898) de Elskamp, exaltării din *Les Forces tumultueuses* (1902) de Verhaeren, le răspund celebrările panteiste pe care Maeterlinck le consacră, cu o volubilitate scripturală comparabilă vitalității liniei Art nouveau, vieții albinelor în *La Vie des abeilles* (1902), primăverii în „Sources du printemps” din *Le Double Jardin* (1904) și inteligenței florilor în *L'Intelligence des fleurs* (1907). Fotografia este complet naturală, căci ea este lumină. Iar omul de litere explică această legătură în următorii termeni care încheie textul său:

Iată că sunt mulți ani de când soarele ne-a destăinuit că poate reproduce trăsăturile ființelor și ale lucrurilor mult mai repede decât creioanele și cărbunii noștri. Dar el nu părea să acționeze decât în favoarea sa și spre propria-i satisfacție. Omul trebuia să se limiteze la a constata și a fixa acțiunea luminii impersonale și indiferente. Gândirii sale nu i se permisesese încă să se amestece. Se pare că azi această gândire a găsit fisura prin care va pătrunde în forța anonimă, o va invada, o va supune, o va anima și o va face să spună lucruri care nu au fost încă spuse în regatul clar-obscurului, al grației, frumuseții și adevărului³⁷.

Expansiunea umbrelor, îndrăgită de fotografia pictorialistă, trece printr-o împletire cu lumina. Maeterlinck face din aceasta o componentă centrală a teatrului său până la a o transforma, în *L'Oiseau bleu*, într-un personaj-cheie. Pentru Maeterlinck, fotografia trebuie să utilizeze acest dialog al contrariilor pentru a reînnoi vocabularul vizual al clar-obscurului. Omul de litere nu va spune mai multe. În pofida caracterului său aproximativ, această frază care încheie *On Photography* merită totuși să fie subliniată, căci ea prezintă fotografia mai puțin ca o consecință a unei acțiuni mecanice, decât ca fruct al unui limbaj de acum încolo ghidat de senzație. A susține că participarea unei „forțe naturale” este inerentă fotografiei nu este anodin. Nici pe departe. Maeterlinck a făcut din contribuția elementelor naturale condiția reprezentării vizuale și fundamentul discursului poetic ³⁸. Imaginea fisurii folosită pentru a situa miza estetică a limbajului fotografic este elocventă în ceea ce privește concepția lui Maeterlinck despre creația artistică. Ea aparține registrului „pragurilor” pe care Maeterlinck îl utilizează pentru a uni lumile contrare: ușa, fereastra, terasa, puțul, pasajul subteran, crăpătura sunt tot atâtea motive care, precum digul în pictura lui Spilliaert, stabilesc o linie de demarcație între certitudinile percepției și dominația insondabilului. Fisura deschide astfel, și aceasta este finalitatea poeziei conform eseului *Le Trésor des humbles*, „marile drumuri care duc de la ceea ce se vede la ceea ce nu se vede”³⁹. Ea

trimite și la metafora dulgherului pe care Maeterlinck o împrumută de la Ralph Waldo Emerson pentru a face din creație un act a cărui grandoare constă, nu în singurătatea sa, ci în priceperea de a valorifica elemente exterioare care îl depășesc⁴⁰.

NOTE

¹ Punerea în discuție a noțiunii de reprezentare constituie unul din fundamentele simbolismului în Belgia. Michel Draguet a realizat recent o analiză profundă a acestui aspect într-un eseu pe cât de detaliat, pe atât de documentat, *Le symbolisme en Belgique*, Anvers, Fonds Mercator, 2004.

² Ne gândim, de exemplu, la fotomicrografia pusă în aplicare în 1844, atunci când Alfred Donné fixează o cameră neagră la extremitatea unui ocular de microscop. Vezi M. Sicard, *La fabrique du regard. Images de science et appareils de vision (XV^e-XX^e siècle)*, Paris, Odile Jacob, 1998, pp. 107-113.

³ M. Maeterlinck, *La Grande Porte*, Paris, Fasquelle, 1939, p. 191.

⁴ A. Rykner, *Paroles perdues. Faillite du langage et représentation*, Paris, Corti (Les essais), 2000, pp. 213-251; Ph. Ortel, *La littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*, Nîmes, Jacqueline Chambon (Rayon photo), 2002; M. Caraion, *Pour fixer la trace. Photographie, littérature et voyage au milieu du XIX^e siècle*, Lausanne, Droz, 2003; S. Lojkin (dir.), *L'écran de la représentation. Littérature et peinture du 16^e au 20^e siècle*, Paris, L'Harmattan (Champs visuels), pp. 111-144. Privitor la Maeterlinck, vezi Ch. Grivel, „Maeterlinck: le ‘ça n'a jamais été’ de la photographie”, în *Maurice Maeterlinck, Correspondance*, n° 6, 1999-2000, pp. 121-132.

⁵ A. Rykner, *op. cit.*, pp. 221-239.

⁶ Vezi, de exemplu, un ziar precum *L'Indépendance belge*, unde critica de salon se interoghează asupra dimensiunii artistice a fotografiei. [R.], „Chronique du lundi”, în *L'Indépendance belge*, 8 septembrie 1856, pp. 1-2.

⁷ Steichen va recunoaște, de altfel, aportul impresionismului în concepția sa despre peisaj. Vezi D. Longwell, *Steichen. The Master Prints, 1895-1914. The Symbolist Period*, New York, The Museum of Modern Art, 1978, p. 12.

⁸ Această expoziție a avut loc între 10 octombrie și 8 noiembrie 1900.

⁹ Pe atunci se numea *Des œuvres de F. Holland Day et de la nouvelle école américaine*. Despre aceste expoziții și în general despre opera lui Fred Holland Day, vezi P. Roberts, E. Becker, V. Posever Curtis, e.a., *F. Holland Day*, Amsterdam, Van Gogh Museum, 2000.

¹⁰ U. Pohlmann, „Le rêve de la beauté, ou la vérité est beauté, beauté vérité. La photographie et le courant symboliste (1890-1914)”, în *Paradis perdu: l'Europe symboliste*. Montréal, Musée des Beaux-Arts de Montréal, 8 iunie-15 octombrie 1995, p. 442.

¹¹ Despre iconografia globului de cristal în preraphaelism, vezi D. Bruckmuller-Genlot, *Les Préraphaelites 1848-1884. De la révolte à la gloire nationale*, Paris, Armand Colin, 1994, pp. 393-394.

¹² M. Maeterlinck, *Le Trésor des humbles* [1896], Bruxelles, Labor (Espace Nord), 1986, p. 119.

¹³ Id., *Les Visions typhoïdes*, nedatat, reluat în *Introduction à une psychologie des songes (1886-1896)*, textes réunis et commentés par Stefan Gross, Bruxelles, Labor (Archives du futur), 1985, p. 20.

¹⁴ Id., „Confession de poète” [1890], reluat în *Ibid.*, p. 81.

¹⁵ Verificarea unui fenomen psihic prin cunoștințe din științele medicale este o paradigmă epistemologică tipică intelectualilor din secolul al XIX-lea. Maeterlinck, al cărui interes pentru embriologie și fenomene legate de creier l-am remarcat deja, și-a afirmat, de asemenea, interesul pentru planșele care ilustrează reacția fizică a unui pește primitiv readus în aer liber. Aceste planșe apar în H. Filhol, *La vie au fond des mers*, Paris, Masson, 1885. În aceeași ordine de idei, Maeterlinck se

interesează de fabricarea bulelor de săpun. Un articol publicat de Joseph Plateau despre „modalitățile de echilibru ale unei mase lichide fără greutate” în revista științifică *Cosmos* îi inspiră următoarea notiță: „Se dizolvă la căldură joasă o parte de săpun de Marseille în 40 de părți de apă distilată; după ce s-a lăsat la răcit soluția, se filtrează și se adaugă în 3 măsuri de lichid, o măsură de glicerină. După 24 de ore de repaus, se filtrează din nou și se adaugă o altă măsură de glicerină. Bulele de săpun făcute din acest lichid se mențin ore întregi fără a se sparge”. Vezi *CT*, pp. 351, 364 și 393.

¹⁶ Ultima parte a confesiunii lui Maeterlinck în *L'Art moderne* este deosebit de reprezentativă pentru această preocupare. Vezi M. Maeterlinck, „Confession de poète” [1890], reluat în *Introduction à une psychologie des songes (1886-1896)*, op. cit., p. 81.

¹⁷ M. Maeterlinck, „La Mort des yeux”, în *La Jeune Belgique*, noiembrie 1887, pp. 352-353.

¹⁸ M. Draguet, *Khnopff ou l'ambigu poétique*, Paris, Flammarion, 1995, pp. 240-251.

¹⁹ P. Niven, *Steichen. A Biography*, New York, Clarkson Potter/Publishers, 1997, p. 116. Întâlnirea dintre Steichen și Maeterlinck a fost abordată de L. Bowditch, „Edward Steichen and Maurice Maeterlinck. The Symbolist Connection”, în *History of Photography*, 4, 1993, pp. 334-342.

²⁰ S. Allan [pseud. lui S. Hartmann], „A Visit to Steichen's Studio”, în *Camera Work*, n° 2, aprilie 1903, p. 26.

²¹ M. Maeterlinck, scrisoare către Edward Steichen, 1906, citat în D. Longwell, *Steichen. The Master Prints, 1895-1914. The Symbolist Period*, New York, The Museum of Modern Art, 1978, p. 70.

²² În acest caz, *Onirologie* și *Le Massacre des Innocents*. M. Maeterlinck, *Deux Contes*, Paris, Georges Crès et Cie, 1918.

²³ I. Gilkin, „Serres chaudes, par Maurice Maeterlinck”, în *La Jeune Belgique*, august-septembrie 1889, pp. 294-297.

²⁴ A. L. Coburn, *An Autobiography*, Londra, Faber & Faber, 1966, p. 100.

²⁵ Corpusul complet al fotografiilor publicate de *Camera Work* a fost reluat, odată cu reimprimarea câtorva articole de fond, în lucrarea lui P. Roberts, *Alfred Stieglitz. Camera Work. The Complete Illustrations 1903-1917*, Cologne, Taschen, 1997.

²⁶ G. W. Kiefer, *Alfred Stieglitz. Scientist, Photographer, and Avatar of Modernism, 1880-1913*, New York-Londra, Garland Publishing, 1991, p. 272.

²⁷ După cum atestă acest pasaj din scrisoarea lui Steichen: „I send the words to you because they are really meant for you as much as for me – in fact for all of us – even if Maeterlinck does not realize it”. *Loc. cit.*

²⁸ E. Steichen, *A Life in Photography* [1963], citat după L. Bowditch, op. cit., pp. 336-337 și nota 25. Iată mărturia consemnată de Coburn în autobiografia sa: „I had been an admirer of Maurice Maeterlinck for sixteen years before I photographed him, and had even made illustrations for the American edition of a little book of his, *The Intelligence of Flowers*. When I heard in 1915 that he was coming to England, my excitement was unbounded. Fortunately I knew his hostess here, so it was possible to arrange for a sitting. The great Belgian writer did me the honour of calling upon me to collect his prints, and inscribed a copy of the book that I had illustrated”. A. L. Coburn, op. cit., p. 100.

²⁹ Citat după D. Longwell, op. cit., p. 70.

³⁰ M. Maeterlinck, „On Photography”, în *Camera Work*, n° 2, aprilie 1903. Acest text este reluat în versiunea sa franceză în Ch. Grivel, op. cit., p. 124. Cităm după această ediție. De altfel, trebuie să remarcăm că, drept urmare a unei întârzieri, textul original apare în al doilea număr al *Camera Work*, în aprilie 1903.

³¹ G. W. Kiefer, op. cit., p. 301, nota 14.

³² M. Maeterlinck, „Sur la photographie”, în *Les Cahiers d'aujourd'hui*, 1912, pp. 53-54.

³³ Ch. Grivel, op. cit., pp. 126-132.

³⁴ „Variétés”, în *La Renaissance*, Bruxelles, t. I, 1839, p. 48. Vezi și « Miscellanée. Le Daguerrotype », în *Revue de Bruxelles*, martie 1839, p. 197: „Lumina însăși este artistul”.

³⁵ M. Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande* [1892], reluat în *Théâtre*, Genève, Slatkine Reprints, 1979, p. 61. Această a cincea scenă a actului III din *Pelléas et Mélisande* este deosebit de grăitoare în privința analogiei dintre dispozitivul spațial și modul de funcționare a unui aparat fotografic.

³⁶ *Id.*, „On Photography”, citat după Ch. Grivel, *op. cit.*, p. 124.

³⁷ *Loc. cit.*

³⁸ M. Maeterlinck, „Préface” [1901], reluat în *Théâtre*, *op. cit.*, pp. I-XVII.

³⁹ Vezi capitolul „La voie profonde” care încheie *Le Trésor des humbles* [1896], Bruxelles, Labor (Espace Nord), 1986, p. 145.

⁴⁰ Maeterlinck a preluat metafora dulgherului din capitolul „Civilization” al eseului *Society and Solitude* reluat în R. W. Emerson, *Works*, Londra, Routledge & Sons, 1889. Această metaforă apare în „M. Maurice Maeterlinck”, în J. Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, Charpentier, 1891, pp. 116-129, reluat în *Introduction à une psychologie des songes (1886-1896)*, *op. cit.*, pp. 150-151.

CONCLUZII

CONCLUZII

Aceste pagini au vrut să identifice locul din care Maeterlinck face să țâșnească imaginea. Aceasta se înscrie în dinamica unui proiect poetic. Ea răspunde unei funcții foarte precise, aceea de a motiva o acțiune asupra limbajului, bazată atât pe explorarea de noi forme cât și pe redefinirea raportului dintre lume și reprezentarea sa. Rolul pe care Maeterlinck îl atribuie imaginii depășește decorarea unui cabinet de lucru, și merge dincolo de simplul fapt de a demonstra o cultură picturală cu ocazia unei discuții. Ne-am înșela și dacă am explica omniprezența operei de artă în orizontul referințelor lui Maeterlinck sprijinindu-ne pe tezele evoluționiste de la mijlocul secolului al XIX-lea, pe care înșiși oamenii de litere le reiau până la a face din ele un *modus operandi* extrem de răspândit. Ce funcție capătă imaginea din moment ce nu este nici întâmplătoare, nici decorativă? Pentru Maeterlinck, recurgerea la imagine servește unui scop poetic. Considerând cuvântul drept o impostură, el reduce propensiunea logocentrică a limbajului integrând elemente străine discursului, pentru a deschide scriitura, mai ales cea dramaturgică, spre ceea ce îi scapă: reprezentarea. Încă din timpul vieții lui Maeterlinck, critica scoate la lumină, pe bună dreptate, o formă de picturalitate a scriiturii în poezie și în teatrul de început.

Explicarea motivului de la baza unui asemenea proiect este destul de complexă. Atavismul regăsit de critică în discursul actorilor constituie explicația cel mai des avansată. Am propus o interpretare care subliniază mai degrabă, pe de o parte, libertatea lingvistică pe care autorul o preia din ancorarea sa geografică marginală și, pe de altă parte, dimensiunea strategică pe care o presupune folosirea figurilor reprezentative ale tradiției picturale flamande. Recurgerea literară la imagine nu este ereditară. Ea ține de o punere în scenă identitară care vizează clarificarea unei poziționări în câmpul literar francofon dominat de Paris. Pe plan retoric, este de netăgăduit faptul că Maeterlinck a conferit intenționat scriiturii sale o dimensiune picturală. Critica specializată a analizat formele acesteia. Abordarea noastră a fost centrată mai mult pe situația picturii în discursul lui Maeterlinck privitor la limbaj. Integrarea imaginii ca element pe deplin constitutiv al demersului său îl conduce pe scriitor, în mod logic, către teatru, adică spre un gen destinat reprezentării. Aceasta constituie o miză fundamentală. Importanța pe care Maeterlinck o acordă imaginii scenice se exprimă nu numai prin implicarea sa

personală în momentul punerii în scenă, ci și prin texte cu caracter teoretic ale căror principii formează o interfață ce permite sesizarea legăturilor nevăzute care unesc teatrul și pictura.

Acest lucru ne conduce spre o primă concluzie. Putem afirma că, în proiectul poetic al lui Maeterlinck, imaginea joacă un rol matricial. Mai mult decât un simplu pretext, ea constituie un loc pornind de la care scriitura este regândită dintr-o perspectivă vizuală. Nu ar trebui supravalorizată transpunerea artei în bibliografia lui Maeterlinck. Acesta nu este un specialist al genului. Și pe bună dreptate pictura rămâne, în această schemă, mai degrabă un fundal, un decor, decât un motor de acțiune asupra limbajului. După ce publică *Le Massacre des Innocents* în 1886, Maeterlinck reia principiul *ekphrasis*-ului, eliminând caracterul explicit al referinței. Imaginea nu se mai situează înaintea povestirii, ci chiar în text. Opera este lizibilă, deși disimulată. Dar, mai ales, registrul transpunerii este abandonat pentru a trece la cel al dispozitivului: pictura nu mai este un semn din care rezultă o povestire, ci o structură pornind de la care spațiul se construiește, personajele prind contur, iar lumina își regăsește culoarea. Imaginea devine un agent de construire a sensului în aprofundarea senzației. Sticla este, în această privință, un material predilect. Ea transformă viziunea și colorează spațiul servindu-se de o lumină a cărei puteri revelatoare trebuie pusă în relație cu modelul fotografic. Desigur, dincolo de imagine, intertextualitatea extinsă joacă un rol extrem de semnificativ în redefinirea limbajului. Nu e mai puțin adevărat că Maeterlinck, tocmai atunci când acționează asupra formelor scriiturii, recurge în mod semnificativ la lumea artei. Acestea fiind spuse, am atras atenția asupra faptului că discursul explicit asupra imaginii – critica și transpunerea artei – nu-l interesează cu adevărat pe Maeterlinck. Acesta caută mai degrabă să moduleze scriitura împrumutând din pictura simbolistă principii precum lumina, imobilitatea, planeitatea, libertatea cromatică, poetica flou-ului, icoana, aranjamentul. Acest lucru ne conduce spre a doua concluzie.

Imaginea reprezintă pentru Maeterlinck un suport care îi permite să se elibereze de realismul care impregna debuturile sale literare. *Le Massacre des Innocents* este un text de factură naturalistă prin faptul că dezvoltă mai degrabă o poveste decât să instituie o atmosferă. La finalul acestei proze din tinerețe, noi valori prind contur, mai ales prin intermediul primelor poezii din *Serres chaudes*. Un text precum *Onirologie* apare ca un centru de unde țâșnesc preocupări ce vor orienta opera viitoare: visul ca unghi de analiză a individului și explorarea psihismului. Imaginea reprezintă pentru Maeterlinck calea unei ieșiri din estetica picturală a precursorilor săi. Figuri noi apar în oglinda preocupărilor care-l animă de acum încolo pe autorul volumului *Serres chaudes*. Redon, Minne, Moreau,

prerafaeliții se substituie lui Bruegel cel Bătrân. Contrar unei idei admise, concluzionăm că nu există o opoziție istorică în măsură să situeze Renașterea lui Rafael în antiteză cu Evul Mediu al lui Memling, și pictura flamandă ca antidot al culturilor latine. Da Vinci constituie un etalon de valoare alături de care Maeterlinck îl așează pe Rembrandt, ale cărui portrete joacă un rol în redefinirea personajului. La fel, Flandra nu este pusă în opoziție cu lumea latină. Tăcerea scriitorului în ceea ce-l privește pe Rubens confirmă acest lucru, după cum îl confirmă și referințele la pictorii renascentiști de la Roma. În acest sens, abordarea muzeului imaginar al lui Maeterlinck în termeni de școală, de perioade, constituie o lipsă de perspectivă. Ni se pare mai util să punem în evidență o logică internă a muzeului imaginar al lui Maeterlinck. Această logică este cea care transfigurează realul prin urzeala umbrelor. Ea merge de la *sfumato*-ul lui Da Vinci până la pictorialismul american, trecând prin Rembrandt și nuanțele de negru ale lui Redon. În acest sens, reflecțiile asupra germanismului prezintă mai puțin o opoziție față de Renaștere și de lumea latină decât un apel la o redefinire a limbajului fondată pe o opoziție față de principiul academic de fixare a formei în cuvânt. Este vorba de a descoperi în opera de artă germenul rupturii față de sistemul aflat în funcțiune. În acest punct, colaborarea cu pictorii se dovedește prețioasă.

Ce concluzie ar trebui să tragem din legătura lui Maeterlinck cu pictorii? Se pare că problema suportului scriiturii constituie un element determinant al proiectului care vizează inserarea în literatură a unor elemente non-lingvistice. Acestea îl determină pe scriitor să se implice în două dispozitive care dau formă literaturii, respectiv cartea și scena. Interesul lui Maeterlinck pentru materialitatea limbajului este deci animat de un proiect poetic, chiar acela pe care îl împărtășește Max Elskamp, și pe care îl vor urma mult mai târziu Henri Michaux, Christian Dotremont și Marcel Broodthaers: poezia prin alte mijloace. Pe plan editorial, opera lui Maeterlinck demonstrează că poezia simbolistă se caracterizează printr-o intensificare semnificativă a relațiilor dintre scriitori și carte. Aceasta nu mai este de acum încolo percepută exclusiv ca și conținut neutru al unei opere spirituale, ci ca un artefact printre obiecte. Căci este vorba de a reda cărții locul care i se cuvine, nu numai printre lucruri, ci mai ales printre operele de artă. Pe plan teatral, Maeterlinck redefineste imaginea scenică inversând principiul clasic al *mimesis*-ului după o schemă pe care o regăsim în principiul de icoană din simbolism: apariția unei realități superioare se substituie reprezentării lumii vizibile. Variațiile cromatice ale luminii și redefinirea decorului ca structură semnificativă transformă platoul în spațiu pictural unde se găsesc androizi concepuți după principii de ocultare similare celor din portretele simboliste și pictorialiste: disimularea corpului, metamorfoza chipului în mască, aspectul

marmorean al pielii, impenetrabilitatea privirii, estomparea cromatică și diluarea contururilor. Toate aceste efecte nu converg pentru a indica un temperament, ci pentru a vida modelul de contingență sa, pentru a recompune un tip abstract căruia îi răspunde conceperea personajului ca simbol. Creditul acordat picturii cântărește greu în recuperarea întârzierii pe care o are teatrul în ansamblul modernității. Maeterlinck se inspiră din omologii săi pictori pentru a-și încărca scriitura teatrală cu efecte vizuale care vizează să transforme imaginea scenică în ecran. Acesta ascunde, umbrește, disimulează și descoperă totodată, pune în lumină, concretizează. Această ambivalență conferă imaginii o ambiguitate a cărei încărcătură poetică va fi reluată de René Magritte: forma nu este identică cu ceea ce ea reprezintă, nu reține în ea lucrul în sine, ci o reflexie a cărei evidență mimetică este convocată pentru a pune mai bine în stare de criză convențiile limbajului. Cu cât e mai puternică iluzia, cu atât mai profundă va fi ruptura în procesul de comunicare. În mod paradoxal, în această artă care neagă realul și face din imagine un intercesor spre necunoscut, obiectul, forma, culoarea capătă o importanță deosebită. Maeterlinck urmărește aceeași logică. Eliminând discursul pentru a face loc tăcerii, el conferă cuvântului o nouă dimensiune sonoră. Impactul textelor lui Maeterlinck asupra unui principiu esențial precum cel de „necesitate interioară” a lui Kandinsky, reflectă modernitatea lor. Limbajul își pierde funcția cognitivă la fel cum imaginea se detașează de aparență pentru a pune creația în tensiune cu ceea ce, conform scopului pe care Maeterlinck îl atribuie poeziei, depășește înțelegerea. Căci pentru ființa umană, realitatea nu e singurul orizont și nici istoria unica finitudine.

INDEX DE NUME

A

Adriaens-Pannier, Anne, 138
 Alexandru, 90
 Allan, Sidney, 201, 208
 Allevy, Marie-Antoinette, 140, 150
 Alma-Tadema, Laurence, 48, 54
 Alma-Tadema, Sir Lawrence, 42
 Angelet, Christian, 71, 163, 172, 194
 Antoine, André, 141
 Apollinaire, Guillaume, 76
 Appy, Frédéric, 75, 80
 Argentieri, Claudio, 108, 109, 110, 112
 Arnay, Albert, 41, 51, 80, 81
 Aron, Paul, 17, 21, 39, 53, 70, 141, 160, 170, 195
 Artaud, Antonin, 176, 194

B

Baes, Edgar, 64, 71
 Bahr, Hermann, 112, 117, 118, 119, 120, 121, 125
 Balzac, Honoré de, 135
 Barthes, Roland, 146, 152
 Baudelaire, Charles, 15, 24, 28, 59, 64, 70, 175
 Baudin, Fernand, 75, 80
 Béguin, Albert, 184, 195
 Bell, Anning, 43
 Berg, Christian, 11, 112, 157, 171, 173, 195
 Block, Jane, 75, 80
 Bloy, Léon, 33, 40
 Bosch, Hieronymus, 25, 38, 158
 Botticelli, Sandro, 35, 45, 53
 Bourget, Paul, 53, 67, 72
 Boussod, Etienne, 60
 Bouts, Dierick, 19, 68
 Boutteville, Le Barc de, 195, 196
 Brogniez, Laurence, 17, 37, 38, 42, 50, 51, 52, 53, 55, 71
 Broodthaers, Marcel, 214
 Brown, Ford Madox, 42
 Bruegel, Pieter, cel Bătră, 7, 9, 16, 18, 19, 21, 45, 47, 56, 68, 72, 103, 214

Burne-Jones, Edward, 16, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 49, 51, 52, 53, 57, 59, 75, 103, 151
 Burty, Philippe, 43
 Buschmann, editor, 75, 112
 Butor, Michel, 80, 137, 138

C

Cantoni, Delphine, 11, 17, 92, 97, 150, 194
 Carlyle, Thomas, 43, 52
 Carpaccio, Vittore, 34
 Cavalcaselle, Giovanni Battista,, 23
 Cazalis, Henri, 178
 Cennini, Cennino, 120
 Charpentier, Georges, 40, 70, 75, 80, 112, 209
 Chateaubriand, François-René, Vicomte de, 133
 Chesneau, Ernest, 52
 Ciamberlani, Albert, 66
 Coburn, Alvin Langdon, 198, 199, 202, 208
 Coleridge, Samuel, 58
 Comte, Auguste, 120
 Coulon, Emile-Antoine, 131
 Courbet, Gustave, 45, 53, 154
 Crane, Walter, 41, 42, 45, 46, 47, 48, 52, 53, 54, 90, 144
 Crès, Georges, 201, 208
 Crowe, John, Archer, 23

D

Davignon, Henri, 40
 Day, Frederick Holland, 198
 De Baets-Doudelet, Maria Cadira, 110, 113
 De Busscher, Louis, 103
 De Feure, Georges, 95
 De Groux, Henry, 66, 71
 De Quincey, Thomas, 49, 55, 58, 69, 70
 Debussy, Claude, 117, 144
 Dechambre, Amédée, 58, 70
 Degas, Edgar, 65, 71
 Degouve de Nuncques, William, 16, 27, 61, 72, 87, 161, 169, 177, 184, 187, 192, 193, 196
 Del Castagnano, 34

Delville, Jean, 44, 51, 169, 171, 176
 Deman, Edmond, 62, 64, 71, 75, 78, 81, 90, 91, 97,
 101, 102, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 136,
 184, 188
 Demolder, Eugène, 24, 37, 38, 68, 72, 103, 112
 Denis, Maurice, 3, 4, 7, 8, 70, 105, 151
 Derenne, Alphonse, 79
 Deschamps, Léon, 68, 72
 Destrée, Jules, 50, 52, 61, 64, 65, 71, 72
 Destrée, Olivier-Georges, 50, 52, 61, 64, 65, 71, 72
 Diderot, Denis, 15
 Dommartin, Léon, 38, 47, 50, 54, 55
 Donatello, 46, 53
 Donnay, Auguste, 78, 127, 129, 130, 131, 132, 133
 Dotremont, Christian, 78, 214
 Doudelet, Charles, 15, 16, 40, 47, 59, 65, 95, 101,
 102, 103, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112,
 113, 118, 129, 131, 192
 Draguet, Michel, 8, 10, 37, 71, 72, 97, 119, 125,
 158, 171, 172, 173, 194, 207, 208
 Du Jardin, Jules, 64, 71
 Duret, Théodore, 43

E

Eckart, Johannes, 22
 Elskamp, Max., 19, 64, 75, 77, 81, 102, 105, 112,
 206, 214
 Emerson, Ralph Waldo, 43, 60, 70, 207, 209
 Ensor, James, 10, 68, 71, 72, 131, 135, 161, 165,
 172, 184, 192, 193

F

Fabry, Emile, 65
 Fasquelle, Eugène, 35, 39, 40, 52, 75, 97, 108, 112,
 127, 207
 Fauré, Gabriel, 46, 151
 Fayard, Arthème, 71, 75, 151
 Filhol, Henri, 200, 207
 Finch, William, 161
 Flaubert, Gustave, 17, 61, 62, 64
 Ford, John, 28
 Ford, Sheridan, 42, 162, 172
 Fra Angelico, 34, 105
 Freud, Sigmund, 58, 120, 125, 202
 Fromentin, Eugène, 23

G

Gallait, Emile, 56
 Gallé, Emile, 66

Gamboni, Dario, 64, 71
 Genette, Gérard., 186, 195
 Ghil, René, 163, 174
 Gide, André, 105
 Gilkin, Iwan, 9, 20, 44, 52, 64, 72, 96, 146, 155,
 161, 167, 171, 173, 177, 194, 202, 208
 Gille, Valère, 96, 148, 152
 Goffin, Arnold, 41, 51
 Goncourt, Edmond de, 33, 40
 Gorceix, Paul, 39, 89, 97, 181, 194, 195
 Goya y Lucientes, Francesco, 59, 65, 66, 68, 71
 Gozzoli Benozzo, 34
 Greenaway, Kate, 42
 Grimm, Jacob et Wilhelm, 29, 46, 52, 54
 Grivel, Charles, 39, 204, 207, 208, 209
 Gros, Jean-Antoine, 56

H

Hamon, Philippe, 14, 17
 Hartmann, Sadakichi, 201
 Heffernan, James A. W., 15, 17
 Hellens, Franz, 37, 89, 97, 171
 Hergé, 15
 Hevesi, Ludwig, 119, 125
 Holden, compania, 168
 Hollyer, Frederick, 45, 53
 Hooch, Pieter de, 19, 189
 Hood, Thomas, 52, 55
 Hunt, William Holman, 42, 43
 Huret, Jules, 25, 45, 59, 70, 111, 156, 174, 188,
 194, 209
 Huysmans, Karl Joris, 52, 60, 61, 65, 67, 70, 71,
 72

I

Ibsen, Hendrik, 141, 189

J

Jacquet-Droz, 168
 Jordaens, Jacob, 24
 Junod, Philippe, 64, 71

K

Kahn, Gustave, 78, 150, 174
 Kahnweiler, Daniel-Henry, 129
 Kandinsky, Vassily, 11, 120, 125, 178, 179, 180,
 181, 182, 194, 195, 215
 Keller, Lucius, 58, 70
 Kesel, Karel de, 56, 69

Khnopff, Fernand, 10, 41, 51, 53, 60, 62, 63, 65, 70, 71, 79, 89, 97, 104, 105, 106, 111, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 131, 145, 147, 149, 157, 158, 159, 161, 162, 163, 165, 166, 167, 168, 169, 171, 172, 173, 174, 177, 190, 192, 194, 199, 200, 208

L

Lacomblez, Paul, 39, 72, 75, 80, 85, 90, 96, 101, 113, 127
 Laforge, Jules, 61
 Lamb, Charles, 167, 173
 Lardanchet, editura, 108
 Lautréamont, Auguste, Comte de, 133, 176
 Le Pichon, Yann, 15
 Le Roy, Grégoire, 18, 85, 86, 96, 97, 103, 159, 161, 164, 171, 172
 Le Sidaner, Gabriel, 65
 Leblanc, Georgette, 45, 46, 51, 54, 102, 127, 151, 199, 201
 Lemmen, Georges, 53, 78, 80, 95
 Lemonnier, Camille, 11, 16, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 37, 72
 Lesage, Claire, 80, 81
 Leschot, familia, 168
 Leys, Henri, Baron, 20
 Lindsay, Sir Coutts, 44
 Lorrain, Jean, 61
 Lugné-Poe, Aurélien, 47, 91, 143, 144, 146, 151, 179, 193
 Lutaud, Christian, 94, 97

M

Mackail, John William, 46
 Maeterlinck, Maurice, 1, 3, 4, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 117, 118, 119, 120, 122, 123, 124, 125, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 140, 141, 143, 144, 145, 146, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 186, 187, 188, 189,

190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 212, 213, 214
 Magritte, René, 133, 177, 215
 Maître des Privilèges de Gand et de Flandre, 27
 Mallarmé, Stéphane, 15, 28, 59, 62, 64, 70, 72, 75, 76, 77, 78, 79, 81, 117, 128, 131, 135, 144, 151, 158, 159, 177, 178, 186, 194, 195
 Mallory, Thomas, 43, 52
 Malraux, André, 14, 17, 34, 40
 Manet, Edouard, 76, 79, 159
 Mantegna, 105
 Marc, Franz, 183
 Matisse, Henri, 202
 Maclair, Camille, 20, 50, 55, 71, 102, 111, 143, 150, 151, 195
 Maus, Octave, 42, 53, 61, 62, 65, 70, 72, 102, 112, 162, 171
 Melchers, Franz-Marie, 65, 190, 191, 192, 195, 196
 Mellery, Xavier, 169, 187, 190, 192
 Memling, Hans, 10, 11, 16, 19, 21, 22, 38, 90, 144, 214
 Metsys, Quentin, 105
 Meunier, Constantin, 20, 65, 71, 125, 160
 Meyerhold, Vsevolod, 179
 Michaux, Henri, 214
 Michelangelo, 19, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 39
 Michelet, Jules, 30, 32, 33, 39, 40
 Michiels, Alfred, 21, 23, 24, 29, 37, 38, 39, 106, 189
 Millais, John Everett, 43, 52
 Minne, George, 16, 25, 30, 31, 39, 47, 57, 59, 65, 66, 67, 69, 72, 75, 78, 79, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 102, 103, 106, 111, 112, 118, 124, 125, 131, 149, 157, 159, 160, 161, 165, 166, 169, 171, 177, 191, 192, 200, 213
 Mirbeau, Octave, 89, 101, 141
 Mockel, Albert, 20, 41, 51, 62, 63, 71, 140, 150, 163, 172, 174, 175, 194
 Monnom, Veuve, 63, 75, 85
 Montaigne, 35
 Montald, Constant, 103, 175
 Moréas, Jean, 63, 71, 174
 Moreau, Gustave, 16, 31, 39, 49, 50, 53, 57, 59, 60, 61, 67, 70, 72, 213
 Morris, William, 43
 Mourey, Gabriel, 43, 52
 Mucha, Alphonse-Marie, 201

N

Navez, François-Joseph, 14, 57, 69
 Nietzsche, Friedrich, 133
 Novalis, pseudonim al lui Friedrich von
 Hardenberg, 29, 39, 52, 112, 184

O

Oppeln-Bronikowski, Friedrich von, 102, 111, 125
 Otten, Michel, 63, 71, 194
 Ovidiu, 36

P

Pantazis, Périclès, 184
 Péladan, Josephin, 62, 176
 Per Lam, editor, 127
 Petit, Georges, 43, 151, 157, 160
 Piazza, Henri, 109, 113
 Picard, Edmond, 61, 64, 72, 171
 Pierron, Sander, 105, 107, 112
 Pilavaine, Jacquemart, 27
 Piranesi, Gimbattista Piranesi, zis și Le, 58
 Piret, Pierre, 11, 26, 38
 Poe, Edgar, Allan, 61
 Pohlmann, Ulrich, 199, 207
 Praxiteles, 36
 Proudhon, Pierre-Joseph, 33, 40
 Proust, Marcel, 15
 Pudles, Lyne, 92, 97
 Puvis de Chavannes, 16, 52, 59, 70, 175

Q

Quaghebeur, Marc, 38, 51, 141, 150
 Quillard, Pierre, 144, 150, 151

R

Rafael, 11, 19, 31, 32, 33, 34, 35, 39, 154, 214
 Ramaekers, Georges, 102, 112
 Rembrandt, 10, 19, 22, 32, 53, 68, 153, 154, 155,
 170, 171, 202, 214
 Renouf, Emile, 56, 69
 Rikola Verlag, editura, 108, 109
 Rimbaud, Arthur, 28, 30, 176
 Rodenbach, Georges, 60, 70, 97, 137, 156
 Rodin, Auguste, 165, 201
 Romain, Jules, 35
 Rops, Félicien, 16, 51, 57, 59, 62, 67, 75, 78, 125,
 129, 131, 165, 171
 Rossetti, Dante Gabriel, 16, 42, 43, 48, 49, 52, 54,
 55, 103

Routledge, editor, 47, 54, 55, 70, 173, 209
 Roux, Anthony, 60
 Rubens, Pierre-Paul, 10, 11, 20, 21, 22, 24, 153,
 158, 214
 Ruysbroeck, Jan, zis Admirabilul, 22, 37, 38, 120,
 194
 Rykner, Arnaud, 11, 17, 38, 151, 194, 195, 197, 207

S

Saunier, Philippe, 41, 51
 Schönberg, Arnold, 179
 Schopenhauer, Arthur, 133, 155, 156, 171
 Schorske, Carl E, 121, 125
 Schwabe, Carlos, 104, 109, 110, 113
 Shakespeare, William, 27, 29, 38, 55, 141, 145,
 162, 200
 Simmel, Georg, 167, 171, 172, 173
 Sizeranne, Robert de la, 43, 50, 52
 Souchier, Emmanuel, 79, 81
 Spilliaert, Léon, 78, 87, 96, 105, 122, 131, 133, 134,
 135, 136, 137, 138, 149, 168, 169, 177, 183, 184,
 185, 186, 187, 190, 206
 Stanislavski, Constantin, 144, 179
 Steichen, Edward, 30, 198, 199, 201, 202, 203,
 204, 207, 208
 Stevens, Alfred, 57, 170
 Stieglitz, Alfred, 201, 203, 204, 205, 208
 Stock, Pierre-Victor, 70, 91, 101, 127, 194
 Swinburne, Algernon Charles, 43

T

Taine, Hippolyte, 21, 23, 24, 29, 32, 33, 35, 37, 40,
 52, 189
 Teniers, David, 24
 Todorov, Tzvetan, 189, 195
 Toorop, Jan, 65
 Twain, Mark, 202

V

Valette, Alfred, 102, 112
 Valloton, Félix, 95
 Van Bever, Adolphe, 107, 112
 Van de Kerckhove, Fabrice, 12, 17, 45, 58, 125, 172
 Van de Velde, Henry, 54, 72, 80, 102, 112, 125
 Van der Weyden, Rogier, 27
 Van Eyck, Hubert et Jan, frații, 11, 19, 20, 25
 Van Gogh, Vincent, 72, 186, 207
 Van Lerberghe, Charles, 19, 40, 41, 44, 45, 46, 47,
 53, 54, 64, 75, 81, 86, 96, 103, 141, 151, 170, 171

Van Meiningen, Duc Georg II, 145
Van Melle, Louis, 85
Van Oest, editor, 137
Van Rysselberghe, Théo, 71, 78, 80, 81, 161, 169
Vanier, Léon, 50, 85, 96
Vaucanson, Jacques de, 168
Verhaeren, Emile, 11, 15, 16, 17, 19, 20, 21, 23, 31,
37, 39, 41, 43, 53, 60, 61, 63, 64, 70, 71, 72, 75,
78, 85, 87, 90, 96, 97, 131, 133, 138, 153, 154,
160, 162, 170, 171, 172, 174, 185, 190, 191, 192,
195, 206
Verlaine, Paul, 103
Vinci, Leonardo da, 11, 19, 31, 32, 33, 34, 39, 40,
59, 154, 155, 156, 202, 214
Vogels, Guillaume, 184
Vogler, Paul, 143
Vollard, Ambroise, 129
Von Hartmann, Edouard, 156, 201, 204, 208

W

Wappers, Gustave, 56
Watts, George Frederic, 42, 52, 53, 201
Wauquelin, Jean, 27
Whistler, James Abbott McNeill, 86, 144, 161,
162, 164, 170, 171, 172, 186, 187, 190
Whitman, Walt, 54
Wieland-Burston, Joanne, 12, 16, 17, 27, 49, 54,
112
Wilde, Oscar, 17, 45, 53

Y

Yeats, William Butler, 202

Z

Zola, Emile, 40, 75

Casa Cărții de Știință
Director: Mircea Trifu
Fondator: dr. T.A. Codreanu
Tehnoredactare computerizată: Czégely Erika

Tiparul executat la Casa Cărții de Știință
400129 Cluj-Napoca; B-dul Eroilor nr. 6-8
Tel./fax: 0264-431920
www.casacartii.ro; e-mail: editura@casacartii.ro