

ACADÉMIE DES SCIENCES SOCIALES
ET POLITIQUES
DE LA RÉPUBLIQUE SOCIALISTE DE ROUMANIE

COMITÉ NATIONAL
DE LITTÉRATURE
COMPARÉE

SYNTHESIS

95602
**LITTÉRATURE
ET
HISTOIRE**

LE ROMAN

**LITTÉRATURE
ET
ARTS**

VI 1979

EDITURA
ACADEMIEI
REPUBLICII
SOCIALISTE
ROMÂNIA

P297

ACADÉMIE DES SCIENCES SOCIALES ET POLITIQUES
COMITÉ NATIONAL DE LITTÉRATURE COMPARÉE

SYNTHESIS

LITTÉRATURE ET HISTOIRE

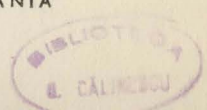
LITTÉRATURE ET ARTS

LE ROMAN

P 5602

VI 1979

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA



COMITÉ DE RÉDACTION

ZOE DUMITRESCU-BUȘULENGA — *rédacteur en chef;*

ALEXANDRU DUȚU — *rédacteur en chef adjoint;*

MIHNEA GHEORGHIU; ION ZAMFIRESCU;

MIRCEA ANGHELESCU;

ILEANA VERZEA -- *secrétaire du Comité*

SYNTHESIS

BULLETIN DU COMITÉ NATIONAL DE LITTÉRATURE COMPARÉE
DE LA RÉPUBLIQUE SOCIALISTE DE ROUMANIE

1979

S O M M A I R E

CONTRIBUTIONS DÉDIÉES AU IX^e CONGRES DE L'AILC
(INNSBRUCK, AOÛT 1979)

LITTÉRATURE ET HISTOIRE AU XIX^e SIÈCLE

MIHNEA GHEORGHIU, Introduction	5
ROLAND MORTIER (Bruxelles), Littérature et histoire : quelques réflexions	7
ZORAN KONSTANTINOVIĆ (Innsbruck), Geschichtlichkeit und Narrativität. Ein Beitrag zur vergleichenden Epochenforschung der südost europäischen Völker	17
POMPILIU TEODOR, Incursions dans l'historiographie roumaine du XIX ^e siècle	25
ROBERT SHACKLETON (Oxford), Les historiens anglais et français face aux Lumières : Michelet et Macaulay	31
ALKIS ANGHELOU (Athènes), Littérature et histoire en Grèce	37
BEDRETTIN TUNCEL (Ankara), Les transmutations de la littérature turque au XIX ^e siècle et ses rapports avec les lettres occidentales	43
VALERIU RÂPEANU, Histoire—folklore—littérature au XIX ^e siècle en Roumanie	53
MIHAIL FRIDMAN (Moscou), L'histoire nationale et la mentalité artistique des années 1848 en Roumanie	63
LUIZA VALMARIN (Roma), Le favole di Gr. Alexandrescu fra tradizione classica e attualità storica	71
LUCIAN BOIA, Littérature et histoire dans l'œuvre de B. P. Hasdeu	85
ADRIAN MARINO, N. Iorga et les premiers signes de la modernisation roumaine	93
ATHANASIOS E. KARATHANASSIS (Salonique), Spiridon Vlantis (1765—1830) et son œuvre de traduction	97
ROUMIANA L. STANTCHÉVA (Sofia), Certains aspects de l'évolution des rapports entre littérature et histoire	105

LITTÉRATURE ET ARTS AUX XVII^e — XVIII^e SIÈCLES: LE CAS ROUMAIN

ZOE DUMITRESCU-BUȘULENGA, Towards the necessary syntheses	115
RĂZVAN THEODORESCU, Priority of the sense of sight	117
ALEXANDRU DUȚU, Literary structures and mental structures	121

VASILE DRĂGUT, Baroque and specific assimilations in the art of the Romanian principalities in the 17th–18th centuries	125
MIRCEA MUTHU, "Postbyzantine" or "premodern"?	131
ELENA ZOTTOVICEANU, "Profusion and fusion" in the 17th and 18th centuries' Romanian musical culture	135
CĂTĂLINA VELCULESCU, Parable of the Unicorn and the Man who yearns for apples	139
TEODORA VOINESCU, Forms of Baroque achievements	145
DAN HORIA MAZILU, Meanings of intellectual contacts	149
MIHAI MORARU, Chronological comparisons and delimitations	153

LE ROMAN

IOAN ISTRATE, La prosa bizantina e il romanzo europeo nell'età del Barocco . . .	157
LAURENT VERSINI (Nancy), Quelques orientations du roman au dix-huitième siècle	169
MIRCEA POPA, Analyse quantitative du roman publié dans la presse de Transylvanie de 1838 à 1918	181
NICOLAE MANOLESCU, « Mara » de Ion Slavici : structure sociale et structure esthétique	203
ANGELA ION, Essai sur le fonctionnement de la narrativité dans le roman balzacien	217
MIHAI ZAMFIR, Crise et renaissance. La stylistique du « nouveau roman » européen des années '20	229
ROXANA SORESCU, Peut-on parler d'un « dostoïewskisme » du roman roumain? . .	237
MARIAN PAPAHAĞI, Mateiu Caragiale — les figures de l'ambiguïté	243
DANIEL FRIZOT (Strasbourg), Céline's <i>Guignol's Band I and II</i> , puppet show and grotesque	263
AURELIA MARIA RUSU, « Vivre et tuer la guerre »... (Giono, Refus d'obéissance). Projections dans le social	269
NICOLAE BALOTĂ, Der Mythos in der Struktur des Romans	281
PAUL SIMIONESCU, Le mythe dans la vision de Mircea Eliade	299

Chronique

Literature and History in South-East Europe in the 19th Century (<i>Emil Condurachi</i>) : Romanian Contributions to European Cultural Trends and Styles in the 17th and 18th Centuries ; Le « système » des genres narratifs ; <u>Al. Dima</u> (<i>Emil Manu</i>)	311
À travers les périodiques roumains	315

INTRODUCTION

MIHNEA GHEORGHIU

PRÉSIDENT DE L'ACADÉMIE
DES SCIENCES SOCIALES ET POLITIQUES

C'est avec une vive satisfaction que je salue les participants au deuxième colloque international de littérature comparée tenu à Bucarest.

Il y a déjà quatre ans, toujours au mois de septembre et dans cette salle-même, plusieurs spécialistes éminents se sont réunis pour s'entretenir de quelques thèmes de littérature comparée susceptibles d'ouvrir de larges perspectives aux sciences humaines et à leur devenir. Par la même occasion, ils ont effectué aussi la revue des riches expériences intellectuelles qui ont marqué les grandes étapes des Lumières et du Romantisme.

Cette fois encore votre attention sera sollicitée par un thème tout aussi généreux, parce que à même de dégager les aspirations humaines cristallisées dans l'œuvre d'art littéraire et les différentes manières dont celle-ci agit sur la conscience humaine, en soulignant aussi les multiples relations nouées entre la conscience historique et la conscience artistique, chargées d'un nouveau contenu au XIX^e siècle.

Il est important de retenir que le colloque qui commence aujourd'hui a été organisé en collaboration avec l'Association internationale d'études du Sud-Est européen, qui a sa propre tradition en ce qui concerne les réunions scientifiques interdisciplinaires. Bornons-nous à rappeler en ce sens qu'elle compte déjà à son actif trois congrès internationaux et vingt-trois colloques, grâce auxquels les spécialistes de différents pays ont pu aborder des problèmes permettant de saisir l'actualité des débats ayant le passé pour objet, ce qui place le présent, voire même l'avenir dans une perspective historique.

La coopération de deux organismes de recherche scientifique, l'un national, l'autre international réalise maintenant une ouverture dans un champ d'investigation aussi séduisant qu'instructif. En effet, l'étude des rapports de l'histoire et de la littérature dans le Sud-Est de l'Europe montre d'emblée que ces rapports s'insèrent dans un ample processus de profonde transformation de la vie sociale, politique et culturelle de cette partie du monde. Sous l'impact de la modernisation intervenue dans toute les sociétés européennes, la littérature et l'histoire ont modifié leur contenu et leurs domaines. Mais, cette modification est aussi une conséquence, dans la zone concernée, de la lutte dramatique pour l'indépendance que les peuples qui l'habitent ont due livrer, en faisant appel aussi bien aux idées contemporaines qu'aux leçons du passé. Des modes de penser et d'agir, une nouvelle mentalité sont nés avec l'éclosion des Etats nationaux, à la suite de maints combats héroïques et réformes radicales : c'est ce dont témoignent les cultures des peuples du Sud-Est européen.

L'étude de cette période offre donc un matériel d'élection à la littérature, à l'histoire culturelle, à toutes les disciplines qui participent à l'édification d'un monde meilleur, plus juste, à l'abri de l'agression et de la guerre. En écrivant leurs œuvres littéraires et historiques au siècle dernier, les intellectuels du Sud-Est européen servaient cette noble tâche. Tel était aussi le but poursuivi par un Alexandru Odobescu publiant en 1861 une étude sur les « Chansons folkloriques dans leur rapport avec le pays, l'histoire et les coutumes des Roumains », étude qui dégagait aussi quelques traits analogues propres aux productions des autres peuples du Sud-Est. À cette même tâche collaborait un Mihail Kogălniceanu éditant en français les sources roumaines relatives à la Question d'Orient. Cette même voie était suivie par George Barițiu en Transylvanie, Nicolae Bălcescu ou Dimitrie Bolintineanu en Valachie, Vasile Alecsandri en Moldavie — pour ne citer que quelques noms.

Aussi, nous sommes très heureux de constater que des savants distingués ont bien voulu donner cours à notre invitation et sont venus confirmer la dimension européenne du thème choisi pour ce colloque.

Il ne me reste que de vous adresser, en même temps qu'un cordial salut, mes vœux pour le succès de vos travaux.

LITTÉRATURE ET HISTOIRE: QUELQUES RÉFLEXIONS

ROLAND MORTIER
(Bruxelles)

C'est à une époque toute récente, et sous l'influence de la philosophie idéaliste qui irrigue la pensée symboliste (de Mallarmé à Valéry, si l'on se réfère à la France), que la prétention a surgi de scinder radicalement littérature et histoire, et d'hypostasier l'une dans la mesure où l'on dis-créditait l'autre¹. Ambition absolue, et dès lors impossible, d'ailleurs fondée sur un malentendu quant au contenu même du terme *histoire*.

A la limite, et que l'auteur en soit, ou non, conscient, toute création littéraire est imprégnée d'histoire, en ce sens qu'elle participe des structures mentales d'une société, de ses normes esthétiques et morales, de sa problématique sociale, et qu'elle modifie son devenir au même titre que l'action ou le geste. Affirmation triviale, j'en conviens, mais qui vaut pour l'Odyssée comme pour l'épopée médiévale, pour le roman picaresque comme pour la comédie aristophanesque, pour le drame shakes-pearien comme pour le nô japonais. Bien entendu, il s'agit d'une imprégnation non délibérée, et donc d'une historicité de fait plutôt que d'intention. Comment d'ailleurs pourrait-il en être autrement dans des cultures comme celle de l'Inde, de la Grèce, ou même de l'Europe classique, où le temps s'identifie avec le continu et est perçu en termes de durée, avec comme exutoire un âge d'or irrémédiablement perdu où l'on relègue un passé idéalisé, sans relation avec le présent ?

Toute l'esthétique repose alors sur le concept de *permanence*, à l'intérieur d'une culture refermée sur elle-même. Peu à peu cependant, la perception du temps comme un mouvement, et de l'histoire comme une différenciation, va bouleverser ces données millénaires. Même si elle se définit comme un retour aux valeurs anciennes, rénovées et adoptées, la Renaissance n'en représente pas moins la première coupure radicale et parfois sommaire (particulièrement dans le théâtre, dans l'épopée, et dans la poésie). Et ce n'est nullement un hasard si c'est alors que se développe pour la première fois la poésie « ruiniste », cette méditation sur l'histoire de la civilisation conçue comme une réussite fragile et précaire.

Mais les choses, provisoirement, n'iront pas plus loin. On ne s'en étonnera pas, puisque la Renaissance s'inscrit encore dans un vaste projet universaliste, associé à l'humanisme classique. Et c'est précisément du questionnement de ce projet, et des valeurs qui lui sont associées, que

¹ Sur l'attitude de l'esthétique antique, médiévale et renaissante, voir l'étude de Klaus Heitmann, *Das Verhältnis von Dichtung und Geschichtsschreibung in älterer Theorie*, dans « Archiv für Kulturgeschichte », Bd. 52, Heft 2, 1970, p. 244 — 279.

va sortir le roman moderne avec son héros problématique et ambivalent, puissante charge d'ambiguïté, que G. Lukacs voit se réaliser exemplairement dans *Don Quichotte*.

Ainsi, l'irruption de l'individu dans une société profondément transformée, où se disloquent les vieilles solidarités (religieuses et sociales), sonne le glas du genre narratif prédominant, l'épopée. Mais cette crise ne touche pas encore le concept de *temps* : car si le chevalier à la triste figure est un héros moderne, c'est uniquement dans la mesure où son destin est la dérision de valeurs désuètes, entretenues artificiellement par la tradition culturelle, mais cette rupture n'est nullement ressentie comme étant liée à l'histoire.

Même là où se manifeste un prétendu décalage narratologique, nous n'avons encore affaire, bien longtemps, qu'à un procédé ou à un faire-valoir. La Gaule de bergers et de druides qui sert de toile de fond à l'*Astrée* est un truquage qui ne trompe personne, et l'action de *La Princesse de Clèves* n'est placée sous le règne d'Henri III que pour déjouer la recherche de clés et pour légitimer ainsi la complète liberté du romancier.

L'histoire est mise en œuvre pour faire office de trompe-l'œil pour égarer la perspective. Elle n'a aucune *fonction réelle* au sein du processus narratif. Aussi est-elle rapidement évacuée, et oubliée, lorsqu'elle a rendu le service qu'on en attendait (un peu comme le gigantisme des héros de Rabelais).

Au contraire, le fait d'assigner à l'histoire une fonction centrale et dominante au sein du récit sera une des grandes originalités, et une des grandes conquêtes, du roman du XIX^e siècle. Il faut considérer cette innovation comme un fait majeur, et y chercher l'indice d'un profond changement. Mais en quoi consiste ce changement, où se situe le transformation ?

Il faut bien admettre qu'en dehors du livre de G. Lukacs, *Der historische Roman*, bien peu de choses pénétrantes ont été dites là-dessus, et qu'on s'est contenté le plus souvent d'enregistrer le phénomène comme une curiosité littéraire un peu marginale².

Comme toujours, les praticiens étaient plus perspicaces, et Balzac a eu raison de saluer en Walter Scott un pionnier du nouveau roman, un maître à écrire, dont il lui a suffi de renverser certaines leçons (comme Marx le fera avec Hegel) pour créer le grand roman moderne, œuvre puissante et originale, sans commune mesure avec les ambitions plutôt modestes du roman classique.

Je ne résumerai pas devant vous les idées de Lukacs au sein de cet ouvrage, que le public français n'a connu qu'en 1965, alors que l'édition allemande remonte à 1956, et la rédaction proprement dite à l'hiver 1936—1937 ; Lukacs vivait alors en URSS, et la première édition parut à Moscou, en langue russe, au cours de l'année 1937, dans le contexte politique du stalinisme, de la guerre d'Espagne et du Front Populaire. On se tromperait gravement en négligeant cet arrière-plan, que Lukacs

² La seule exception notable est constituée par un numéro spécial de « La Nouvelle Revue Française » consacré en octobre 1972 au roman historique (avec des contributions de Marguerite Yourcenar, de Zoé Oldenbourg, de Claude Mettra, de Geneviève Bollème, etc.).

lui même a souligné très justement dans *l'Avant-Propos* de l'édition de Moscou. C'est lui qui explique que le livre aboutit à un chapitre sur « le roman historique de l'humanisme démocratique » et s'achève sur quelques prédictions qui ne se sont pas réalisées tout-à-fait dans la perspective du Lukács de 1936.

Pour le reste, cette étude du roman historique s'articule autour de la date de 1848 et des conséquences de l'échec de la révolution de février, et elle renvoie, par toute son argumentation, aux grandes thèses sociologiques développées par Lukács à propos du roman réaliste, dont le vrai roman historique (celui d'avant 1848) ne serait, selon lui, qu'un des visages.

Loin de moi l'idée de contester les mérites du livre de Lukács : ils sont immenses, et ils font de cette synthèse un ouvrage irremplaçable, sans la moindre commune mesure avec la vieille étude de Louis Maigron (*Le roman historique à l'époque romantique*, Paris, 1898) où la réflexion sociale, philosophique et politique faisait assez tristement défaut.

Mais il faut bien constater, quand on se livre à une lecture approfondie, que le grand critique hongrois a élaboré son ouvrage dans des conditions et avec des perspectives très particulières :

1. la première se rattache à l'atmosphère intellectuelle des années 1936–1937 et à l'évolution, à cette date, de la doctrine politique et sociale, à laquelle il souscrit³. Lukács croit assister, en 1936, à l'éclosion d'une nouvelle société et d'une nouvelle littérature, il salue une aube qui n'attend qu'à s'épanouir et une promesse qui ne va pas tarder à se consolider. C'est dans cette optique qu'il privilégie et surévalue les romans de Fadéev et le Colas Breugnon de Romain Rolland, qui baignent dans un climat optimiste qui, rétrospectivement, nous laisse quelque goût d'amertume.

2. Lukács organise sa démonstration (puisque *thèse* il y a bel et bien) en fonction de ses lectures personnelles, qui sont vastes, certes, mais assez nettement orientées. La matière du livre est, en ordre principal, d'origine allemande. Il conviendrait de l'élargir considérablement, en y incluant les littératures à diffusion restreinte, si l'on veut adopter une perspective vraiment comparatiste, capable de rendre justice à toutes les formes de ce genre nouveau. À cet égard, l'ouvrage du Belge Gilles Nelod, malgré son absence de critères théoriques et sa forme descriptive, est appelé à rendre de réels services au chercheur (*Panorama du roman historique*, Bruxelles et Paris, 1969).

3. Comme on peut s'y attendre, l'ouvrage se fonde plus ou moins explicitement sur les conceptions esthétiques chères à Lukács. On sait qu'elles privilégient une forme déterminée de *réalisme* très proche du type balzacien. Cette vision restrictive du réalisme a été critiquée à juste titre, et cela jusque dans le milieu des interprètes marxistes. Je renvoie ici à l'article de M^{me} Rita Schober, *Lukács*

³ C'est ce que Jacques Ménard exprime sous une forme très mitigée dans son article (assez sommaire) sur *Lukács et la théorie du roman historique* paru dans le numéro spécial de la « N.R.F. » (p. 229–238), lorsqu'il dit que « la pensée de Lukács est elle aussi marquée, de la manière la plus concrète et la plus cruelle, par l'histoire », (p. 238).

Kritik am französischen Naturalismus und das Problem der Literarischen Bewertung (« Beiträge zur romanischen Philologie », XVI, 1977, Heft, 1, pp. 57—63), où elle s'en prend à l'injuste condamnation par Lukacs de la vision littéraire de Zola. M^{me} Schober constate que la lecture « totalisante » de Lukacs aboutit à mettre au pavois un petit nombre de livres ressortissant à un goût qui « canonise » les modèles classiques et néglige par là le processus littéraire dans son ensemble (« der literarische Prozess als Ganze »). Elle fait siennes les critiques de Werner Mittenzwei, à propos du début entre Brecht et Lukacs, où ce dernier est rangé catégoriquement parmi les tenants d'un aristotélisme figé, lequel — à force de combattre les prétendus formalistes, — finit par se laisser engluier dans une critique formaliste. Mittenzwei a pu parler, avec quelque exagération, d'une « erreur tragique » en évoquant cette surévaluation des grands canons traditionnels tenus pour des structures exemplaires et quasi éternelles.

Reste que cette objectivation larvée d'une subjectivité autoritaire est une des voies qui conduisent Lukacs à juger avec une sévérité inadmissible l'œuvre de Flaubert, et en particulier *Salammbô*. La remarque de M^{me} Schober sur la nécessité d'aborder le processus littéraire dans son ensemble, et non de manière sélective, se vérifie parfaitement dans le livre qui nous occupe.

4. De manière concrète, Lukacs a organisé sa recherche autour de quelques axes théoriques, comme le rapport du spécifique au général, de la subjectivité et des conditions objectives, qui s'inscrivent dans un système catégoriel rigoureusement tracé, imposé avec autorité, et qui relève d'une pensée essentiellement théorique, idéologique et sociologique. La *praxis* littéraire y a peu de place, et la diversité foisonnante des formes n'y est pas mise en évidence.

Toutes ces attitudes, comme tous mes griefs, se ramènent en définitive à une dominante : la tendance au dogmatisme. Lorsque la philosophie de l'histoire sur laquelle s'appuie une œuvre lui déplaît, Lukacs la juge au seul plan idéologique. Il range, p.ex., Vigny parmi les « idéologues bornés » (p. 81—82) pour n'avoir pas décelé la montée du capitalisme, sans s'occuper de savoir si tel est bien le problème posé dans *Cinq-Mars*. Il oppose à la solide tradition des lumières (présente encore chez Stendhal et Merimée) un prétendu « obscurantisme romantique » (p. 84), ce qui relève plus de la polémique que de la saine critique. Je me réjouis d'ailleurs de constater que la critique soviétique Boris Reizov s'est montré plus compréhensif et plus nuancé dans son mode d'approche (*Le roman historique en France à l'époque romantique*, trad. fr., Paris, 1958).

Lukacs va jusqu'à qualifier le roman historique romantique français de « pseudo-historique » (p. 77), ce qui suppose de sa part un jugement attribuant à l'histoire un sens univoque et un mouvement bien déterminé. Mais lorsque l'œuvre s'adapte à ces vues, comme c'est le cas pour la *Chronique du Règne de Charles IX* (p. 85), il la tient pour solide et sérieuse, puisque fondée sur « l'exploration sans parti pris de la vie réelle du passé ». L'expression est révélatrice et mérite qu'on s'y arrête. Elle trahit, de la part de Lukacs, une certaine faculté d'illusion, à la fois sur la fonction de la littérature et sur la validité de l'histoire.

En effet, qu'est-ce que « la vie réelle du passé » ? Tout historien sais combien il est difficile de la saisir à travers des témoignages incomplets, tendancieux, ou intellectuellement orientés. Quant à l'écrivain de romans historiques, son œuvre ne sera jamais que la rencontre plus ou moins intelligente, plus ou moins sensible, avec un passé fatalement fragmenté et qui, dans sa totalité, nous est irréversiblement inaccessible. Plus philosophe qu'exégète, plus politique qu'artiste, Lukacs s'est laissé prendre au piège d'une trompeuse « reconstitution de la vie réelle du passé », comme si le propos du roman historique n'était pas de créer *l'illusion* de cette vérité, de cette totalité. Diderot, qui n'avait pourtant rien d'un « obscurantiste romantique », l'avait fort bien vu et analysé dans sa postface aux *Deux amis de Bourbonne* lorsqu'il disait, du conteur historique, « que la vérité de la nature courra le prestige de l'art, et qu'il satisfera à deux conditions qui semblent contradictoires, d'être en même temps historien et poète, véridique et menteur ».

Le roman historique est toujours, en dernière analyse, appuyé sur une conception déterminée du passé, donc sur une interprétation du devenir historique. Il n'est pas seulement une habile reconstruction d'un monde évanoui, il est aussi la projection (consciente ou non) de la mentalité présente, et des problèmes que se pose le monde contemporain. A cet égard, il ne diffère pas radicalement de l'histoire elle-même, qui renouvelle son objet et sa méthodologie en posant des questions toujours différentes, suscitées par la transformation de la société.

L'exemple typique de cette interaction peut être recherché dans maints domaines. Mais je m'en tiendrai à un seul, dans le cadre français : s'il trouve ses lettres de noblesse avec Walter Scott, le roman historique plonge dans un tuf plus ancien, qui n'est autre que ce qu'on a appelé le « genre troubadour » à la fin de l'Ancien Régime, et qui se manifeste dans les beaux-arts, dans la poésie, dans le récit, et même dans l'érudition. On connaît le rôle décisif qu'a joué ici l'engouement, pourtant tardif, du vieux comte de Tressan.

Or la naissance du « genre troubadour » est en liaison directe avec la réaction nobiliaire des années 1780, et plus tard avec la nostalgie des émigrés (qu'on songe aux fameuses pseudo-*Poésies de Clotilde de Surville*).

Ainsi s'explique la coloration politique du roman historique en France, à ses débuts : il n'est ni démocrate, ni progressiste, mais antirévolutionnaire, et parfois farouchement réactionnaire : *Cinq-Mars* est la mise en accusation d'un centralisme étatique funeste à la noblesse et *Les Chouans*, le premier grand roman de Balzac, exalte (avec moins de parti pris) la résistance conjuguée du paysannat et de la noblesse traditionnelle à une révolution ressentie comme étrangère.

En assimilant le roman historique au roman réaliste, en le traitant pour sa valeur documentaire, pour sa fonction énonciative, Lukacs en rétrécit la signification et en méconnaît parfois la portée.

Je prendrai à dessein un exemple qui m'est familier. G. Lukacs traite assez longuement (dans le sillage de Romain Rolland, il est vrai) de *La Légende d'Ulenspiegel* de Charles De Coster (1867). Il en déplore, au nom d'un goût assez étroit et conventionnel, les côtés farcesques et

bouffons (Bakhtin saura se montrer plus clairvoyant envers Rabelais) ; mais surtout, il y dénonce (p. 245) l'absence de « base réelle historique et concrète », et en particulier l'absence de référence au protestantisme. Le malentendu, cette fois, est total. D'abord, De Coster n'a pas voulu copier un vieux récit : il l'a refait, repensé, littéralement retourné. Il n'a pas voulu raconter la lutte des Gueux, ou peindre en détail le début de l'indépendance de la Hollande. Le roman de De Coster ne se soucie ni de la Hollande, ni du calvinisme, mais de la lutte du peuple flamand (et à travers lui, de l'humanité souffrante) pour son émancipation. *La Légende d'Ulenspiegel* est une épopée moderne de la liberté, symbolisée d'emblée par la libération de l'oiseau en cage et bâtie, comme les épopées, sur un schéma manichéen. A travers une fiction qui se rattache très librement à l'histoire, De Coster visait les tyrannies, anciennes et modernes, celle du roi Philippe II, celle du cléricalisme triomphant en Belgique, celle de Napoléon III en France.

De Coster, qui écrit en français — ne l'oublions pas —, s'est identifié au peuple flamand dont il aime la spontanéité, la verve (d'où les farces et les bouffonneries, indispensables au propos), l'authenticité. Mais il l'a choisi avant tout par ce qu'il y a vu une culture humiliée, un peuple paupérisé, une langue négligée ou méprisée.

Et c'est ici qu'éclate la lacune fondamentale du livre, ce qu'on ose à peine appeler l'antihistorisme de Lukaas : l'absence presque complète de toute allusion au grand mouvement d'émancipation des nationalités, surtout des petites nationalités et de leur langue vernaculaire, qui marque le XIX^e siècle et qui perpétue, au plan collectif, le mouvement d'émancipation de l'individu amorcé au XVI^e et porté à son apogée au XVIII^e siècle.

G. Lukaas en parle très rarement, et lorsqu'il le fait (comme p. 250, & 1), c'est en termes si vagues qu'on ne sait si (dans l'exemple choisi, qui est C. F. Meyer), la lutte pour l'émancipation et l'unité allemande est, ou non, un fait positif.

Or il me semble impossible de comprendre pleinement le prodigieux essor du roman historique au XIX^e siècle sans tenir compte de ce phénomène à la fois national et social, où peuple, bourgeoisie, et parfois aristocratie locale ont été solidaires, quitte à s'affronter ultérieurement dans le cadre de l'Etat national.

Le premier roman de Scott (*Rob Roy*, 1817) exalte le passé de l'Ecosse à un moment où l'industrialisation amorce le déclin de cette région et sa subordination complète à l'économie anglaise. Dans une vision similaire, *Ivanhoe* (1819) célèbre la lutte sans merci des Saxons opprimés contre les conquérants normands et exalte la résistance populaire (incarquée en Robin Hood) à l'appareil d'Etat.

Ainsi s'affirme d'emblée une des fonctions principales du roman historique : le sauvetage d'une culture menacée, l'exaltation de la résistance des faibles et des opprimés, la préservation d'une entité menacée d'assimilation ou de destruction.

C'est pour cela que le roman historique, œuvre de fiction très libre, va bientôt prendre les couleurs du réel et qu'avec lui l'âme populaire

(quasi absente du roman classique) fait son entrée dans le roman européen. Sur ce point, mon sentiment rejoint celui de Lukacs, mais à partir de coordonnées en peu différentes.

Puisque je parle ici à la tribune des Etudes sud-est européennes, je voudrais vérifier dans cette zone l'explication que je viens d'avancer :

— en Hongrie, Josef Eötvös, dans *La Hongrie en 1514* (1847) exalte à la fois l'esprit national et la révolte paysanne, dans le chef de son meneur George Dozsa, ce qui l'amène aussi à reconstituer la bataille de Mohacs, où la Hongrie faillit bien disparaître sous le coup de la défaite ;

— dans le même esprit, Zygmunt Kemény fait revivre, dans *Temps rudes* (1863) les débuts de l'occupation turque après la prise de Buda. Dans les deux cas, c'est la survie d'un peuple qui est en jeu, et ce n'est certes pas une coïncidence si nous voyons surgir ces romans en pleine effervescence nationaliste et romantique.

— En Roumanie, c'est dès 1840 que le phénomène se manifeste, dans la nouvelle historique de Costache Negruzzi (la première en son genre), Alexandru Lăpușneanu, évocation vivante des chroniques moldaves, avec au centre un personnage cruel et versatile, qui sera tué par sa femme, véritable incarnation des vertus ancestrales, qui a su rester proche de son peuple et en préserver l'esprit.

En Russie, c'est dès les années 30 qu'apparaissent des romans et des nouvelles historiques voués à l'évocation de traditions menacées et de luttes parfois barbares pour leur sauvegarde. Je songe à *La fille du Capitaine* (1836) de Pouchkine, qui évoque la révolte de Pougatschev, et la peinture brillante et colorée des Cosaques dans le *Tarass Boulba* de Gogol (1835).

Dans un domaine qui m'est plus familier, celui de la littérature flamande de Belgique, on peut dire que c'est un roman historique qui va sonner, littéralement, le réveil d'un peuple. En 1833, avec *Le Lion de Flandre*, Henri Conscience, écrivain flamand fils d'un marin français, évoquait la bataille des Eperons d'Or et la défaite de la chevalerie française par la piétaille des communes de Flandre dans un lyrisme qui contrastait cruellement avec la situation concrète d'une culture et d'une langue menacées dans leur existence. Qu'une œuvre de cette importance et de cette portée politique soit ignorée dans la synthèse de Lukacs est regrettable, mais non surprenant, pour les raisons que j'ai dites, et qui tiennent autant à sa méthode qu'à son information. On notera en passant que s'il est vrai que *Le Lion de Flandre* est animé par un souffle démocratique, tout le reste de l'œuvre de Conscience allait en révéler les limites, marquées par un conservatisme clérical confinant au paternalisme le plus écœurant.

J'en viens, maintenant à l'autre versant du grand problème qui se pose à cette réunion. Car s'il est vrai que l'histoire fait, au début du XIX^e siècle, sa poussée triomphale dans la littérature, l'inverse se réalise d'une manière tout aussi spectaculaire.

L'histoire devient alors un genre littéraire, et ce n'est pas diminuer le mérite d'Augustin Thierry, de Barante, de Tocqueville et de Quinet que de les ranger parmi les écrivains au moins autant que parmi les hommes de science.

Mais aucun de ces hommes ne réalisera une synthèse aussi parfaite de l'art littéraire et de l'histoire que Jules Michelet. L'archiviste ici, se transforme en visionnaire, et le savant se fait prophète. Rarement, le souci romantique de la synthèse, de la globalisation, aura atteint une telle dimension.

Michelet va inventer une nouvelle manière de raconter l'histoire, qui veut dominer et interpréter les faits plutôt que s'y soumettre.

L'histoire du peuple va s'incarner dans des héros, comme Jeanne d'Arc, ou dans des figures symboliques, comme celle de la sorcière.

La Sorcière (1862) est, à mon sens, une des œuvres les plus significatives et les plus admirables du romantisme tardif (dont on sait qu'il fut, en France, le plus grand, avec Baudelaire et le Victor Hugo des *Contemplations*).

Or qu'est-ce que *La Sorcière*, sinon l'exaltation de la féminité, de la culture souterraine paysanne, de la résistance populaire aux idéologies imposées d'en haut. Livre de science et d'amour, mais où l'amour fait oublier la science, et lui fait parfois violence.

Philippe Ariès a récemment montré (dans le magnifique ouvrage d'histoire des mentalités collectives intitulé *L'Homme devant la mort*, Ed. du Seuil, 1977) combien les pages de *La Sorcière* consacrées à ce thème sont tributaires, d'abord des fantasmes personnels de Michelet, et ensuite des idées qui ont cours à son époque.

Il s'agit, en l'occurrence, de la pratique consistant à évoquer les morts. Voici ce qu'en dit Philippe Ariès, qui a dépouillé à travers le temps et l'espace toute la littérature du sujet :

« Dans les anciennes réalités, quand les sorciers évoquaient les morts, c'était pour leur arracher les secrets de l'avenir. S'ils détournaient des cadavres, c'était pour en extraire les propriétés. Michelet va donner à la sorcellerie un but qui n'existait pas au temps des vrais sorciers, qui était étranger à l'univers de la sorcellerie traditionnelle, mais qui n'était autre que celui des spiritistes américains du XIX^e siècle. L'anachronisme ingénu frappe le lecteur d'aujourd'hui [il ne semble pas qu'il ait frappé beaucoup de lecteurs avant Ph. Ariès] — bienheureux anachronisme qui nous apprend peu sur les sorciers, mais beaucoup sur Michelet et son temps ». (p. 460)

Philippe Ariès croirait-il donc vraiment qu'on puisse écrire une histoire qui ne soit pas toujours quelque peu anachronique, par l'inévitable référence qu'elle fait implicitement au présent ? Même si Michelet est inconsciemment manipulé par le Zeitgeist, c'est lui qui va lancer, avec son livre, toute la recherche historique sur la sorcellerie (Lea, Trevor-Roper, Mandrou, Caro Baroja). « *Felix culpa* » dirons-nous donc, si faute il y eut de sa part.

Ne lisons pas *La Sorcière* comme un livre d'histoire, mais comme un prodigieux roman historique, dont le personnage est à la fois identique et changeant, puisqu'il s'agit de la féminité telle qu'il la conçoit⁴. Avant Virginia Woolf et *Orlando*, c'est déjà un des procédés les plus curieux du roman moderne que Michelet met en œuvre, et Günther Grass n'en est pas très loin dans son dernier roman, *Der Butt*.

Ainsi, par un biais paradoxal et inattendu, littérature et histoire, loin de s'absorber, se rejoignent pour s'enrichir, et l'histoire littéraire la plus récente atteste la survivance de cette compénétration, où les deux disciplines ont beaucoup à gagner.

⁴ On remarquera que Lukacs, qui cite dans son livre Ranke et Burckhardt, ignore tranquillement Michelet.

GESCHICHTLICHKEIT UND NARRATIVITÄT

EIN BEITRAG ZUR VERGLEICHENDEN EPIENFORSCHUNG DER SÜDOSTEUROPÄISCHEN VÖLKER

ZORAN KONSTANTINOVIC²
(Innsbruck)

Das Verhältnis von *Geschichte* und *Literatur*, dementsprechend auch das Verhältnis von *Geschichtlichkeit* als Inhalt der Geschichte und *Narrativität* als Erzählbarkeit dieser Geschichte ist ein äußerst aktuelles Problem der Literaturwissenschaft.¹ Dieses Verhältnis scheint auf den ersten Blick wohl so zu sein, daß die *reine Faktizität* der Geschichte nur selten Gegenstand der Dichtung bleibt, andererseits jedoch die Dichtung nicht weniger geschichtsdarstellend ist und sogar noch manche andere Ausstrahlungen der Geschichtlichkeit aufzufangen vermag. So kann uns Dichtung letztlich oft mehr über den Sinn eines historischen Ereignisses aussagen als die historische Forschung.

Der Sinn jedoch ist wandelbar, denn aus der Fülle von Begebenheiten, die das Leben formen, greift der Mensch einzelne heraus und mißt ihnen besondere Bedeutung zu. Wenn nun eine Gemeinschaft von Menschen solche Begebenheiten herausgreift, oder als bedeutungsvoll anerkennt, so wird damit diesen Begebenheiten ein *historischer Sinn* verliehen. Das literarische Werk wiederum kann versuchen, einen solchen von sich aus zu gestalten, oder es reflektiert ihn einfach. Die von C. Todorov dargestellte Opposition von *histoire* und *discours*² — die auf die Opposition von Fabel und Sujet zurückgeht, wie sie von B. Tomaševski vertreten wurde, für den die *Fabel* die Verbindung der Ereignisse nach ihrem zeitlichen

¹ Ich verweise auf die interessanten Diskussionsbeiträge des Konstanzer Kolloquiums, veröffentlicht unter dem Titel *Geschichte — Ereignis — Erzählung* (hgb.v.R. Koselleck und Wolf-Dieter Stempel), München 1973.

² C. Todorov, *Les catégories du récit littéraire*, in: *Communications*, 1966, 8, wo es auf S. 126 heißt: «Au niveau le plus général, l'œuvre littéraire a deux aspects: elle est en même temps une histoire et un discours. Elle est histoire, dans ce sens qu'elle évoque une certaine réalité, des événements qui se seraient passés, des personnages qui, de ce point de vue, se confondent avec ceux de la vie réelle. Cette même histoire aurait pu nous être rapportée par d'autres moyens; par un film, par exemple; on aurait pu l'apprendre par le récit oral d'un témoin, sans qu'elle soit incarnée dans un livre. Mais l'œuvre est en même temps discours: il existe un narrateur qui relate l'histoire; et il y a en face de lui un lecteur qui la perçoit. A ce niveau, ce ne sont pas les événements rapportés qui comptent, mais la façon dont le narrateur nous les a fait connaître». Die Begriffe *histoire* und *discours* wurden bereits von E. Benveniste eingeführt. Benveniste versteht *histoire* und *discours* als alternative Möglichkeiten der Textbildung, die zwei verschiedenen Tempussystemen entsprechen (*Problèmes de linguistique générale*, S. 237). Dagegen versteht Todorov, in der Tradition des russischen Formalismus, *histoire* und *discours* als verschiedene Ebenen des narrativen Textes.

Ablauf, *Sujet* die Leistung des Erzählers bedeutet, der die Fabel in eine künstlerische Konstruktion transformiert³ — könnte daher zu einer dreigliedrigen Textkonstitutionsrelation von *Geschehen*, *Geschichte*, *Text der Geschichte* erweitert werden, wobei der Text die historische Sinngebung formuliert oder reflektiert. Diese Relation dürfte sich inhaltlich in dreifacher Hinsicht bestimmen lassen: 1) als Fundierungsrelation: das Geschehen fundiert die Geschichte, die Geschichte fundiert den Text der Geschichte; 2) als hermeneutische Relation: die Geschichte interpretiert das Geschehen, der Text der Geschichte interpretiert die Geschichte, wobei H. G. Gadamers Gedanke zum Tragen kommt, daß wir uns niemals einer Aussage und überhaupt einer Begebenheit der Vergangenheit völlig zu nähern vermögen, da unsere Bewußtseinsstrukturen zu sehr durch die *Tradition* eingeengt werden, und wir bestenfalls eine *Applikation* anstreben sollten, nämlich die Erkenntnis, welche Fragen beantwortet diese Aussage, wenn sie zum Beispiel in Form eines literarischen Werkes gegeben ist, was zweifellos verbunden ist mit der Hinsicht 3: der Relation als Dekodierungsrelation: der Text der Geschichte macht die Geschichte sichtbar, die Geschichtemacht das Geschehen sichtbar. Wobei sich die Frage nach dem „Wie“ des Sichtbarmachens stellt.

Diese theoretische Skizzierung scheint mir besonders exemplifizierbar am Beispiel der südosteuropäischen Epen und in einer vergleichenden Betrachtung auch gattungsgeschichtlich relevante Erkenntnisse zu versprechen. Die traditionelle Einteilung in literarische Gattungen, vor allem in Lyrik, Epik und Drama, ist nämlich offensichtlich durch die Rezeptionsästhetik erschüttert.⁴ Der Erwartungshorizont bestimmt ihr zufolge auch die literarische Gattung. In diesem Sinne dürfte das historische Epos in den Literaturen der Völker unseres Raumes wohl eine eigene Gattung sein. Es unterscheidet sich von den Versen der westeuropäischen Völker, von Alexander Popes *The rape of the lock* und Wielands *Oberon* bis Puschkins *Ergenie Onegin* und Lermontows *Geroj našego vremeni* vor allem dadurch, daß es Erwartungen der nationalen Wiedergeburt befriedigen oder erwecken möchte.

Ich denke dabei an Vörösmartys *Zalán futása* (Zaláns Flucht), an Mažuranićs *Smrt Smail-age Čengića* (Der Tod des Čengić-Aga), De Radas *Milosao*, Petar Petrović Njegošs *Gorski vijenac* (Der Bergkranz), Ján Bottos *Smrt' Janošikova* (Der Tod des Janošík) oder Prešerns *Krst pri Savici* (Die Taufe an der Savica). Es sind alles Werke, die von einem klaren Geschichtsbewußtsein zeugen. Nachdem diese nationalen Gemeinschaften in der Sprache ihren ethnischen Unterschied zu anderen Völkern erkannt und auch kodifiziert hatten, sehen sie nun in der Geschichte

³ B. Tomachevski, *Thématique*, in: *Théorie de la littérature* (hgb. v. C. Todorov), 1965, S. 269: „Un fait divers que l'auteur n'aura pas inventé peut lui servir de fable. Le sujet est une construction entièrement artistique.“

⁴ Ich denke dabei an die von H. R. Jauf entwickelte Methode der Literaturbetrachtung, die nicht nur den Leser sondern auch das Lesepublikum als gleichberechtigte Komponente neben Dichter und Werk in die Betrachtung von Literatur einführt. Jedes literarische Werk entspricht bestimmten Erwartungen der Leser, kann aber auch, wenn es ein wertvolles Werk ist, über diesen Erwartungshorizont hinausführen. Aus dem erweiterten Erwartungshorizont erwachsen neue Autoren und so entwickelt sich Literatur als dialektischer Prozeß zwischen Autor und Publikum.

jene Möglichkeit, ihr Recht auf politische Existenz zu legitimieren. Der Dichter schaltet sich führend ein und möchte nun diese Möglichkeit als Anregung zum Handeln nutzen. Alle diese Epen bearbeiten Themen, die mit der nationalen Vergangenheit in Verbindung stehen. Vörösmartys „Zalans Flucht“ behandelt das Thema der Landnahme durch die ungarischen Vorfahren, die im damaligen Bewußtsein als die größte nationale Heldentat galt, und rechtfertigte damit in den Augen seiner Zeitgenossen die Forderung nach staatlicher Selbständigkeit und Unabhängigkeit, aber auch nach Aufrechterhaltung der Besitzrechte des Adels. De Radas „Milosao“, Petar Petrović Njegošs „Bergkranz“ und Mažuranićs „Der Tod des Čengić-Aga“ sind völlig vom Thema des Kampfes gegen die Türken erfüllt, während Botto den Freiheitskampf seines Volkes in der Gestalt eines Räubers, Beschützers der Armen und Feind der Reichen, zum Ausdruck bringt. Prešerns Thema ist die Christianisierung der Slowenen, womit diese ihr Recht unter den europäischen Völkern nach Ansicht des Dichters festgelegt hätten. Alle diese Werke fallen in die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts und der erste Vergleich zeigt sofort, daß zu dieser Zeit in keinem anderen Teil der Welt die Freiheitsdichtung in solchem Maße vertreten war und zu solcher Blüte gelangte wie gerade bei den südosteuropäischen Völkern.

Dabei knüpfen auch diese Werke an bestehende Traditionen an. Bei den Ungarn war das gleiche Thema schon fragmentarisch bearbeitet worden, so von Csokonai, und in vollständiger Form von Székely und von Czuczor. Das Jánošík-Motiv bestand gleichfalls sowohl in der slowakischen als auch in der tschechischen Literatur noch vor Botto. Die bloße Gestaltung eines Stoffes aus der Vergangenheit, eines geschichtlichen Themas allein befriedigt jedoch weder das Publikum noch den wahren Dichter. Das wahre geschichtliche Werk mußte offensichtlich darüber hinaus auch eine besondere, der Persönlichkeit des Dichters entsprechende Deutung bieten und einen Ideengehalt zum Ausdruck bringen.

Es hatte demnach sowohl den ästhetischen als auch den nationalen Erwartungen zu entsprechen. Vörösmartys Epos ist farbig, schwungvoll, heroisch und trotz der Häufung von symbolisch kraftvollen Schlachtszenen durch eine Liebesgeschichte, die auch die Heldenbilder elegisch durchglüht, lyrisch suggestiv und von großer Spannkraft erfüllt. Vörösmartys verschwenderische Phantasie, vollauf romantisch, vereinigt sich sowohl mit volkstümlichen Vorstellungen als auch dem historischen Bewußtsein des Adels. Der Erwartungshorizont der nationalen Gefühle des Publikums sieht sich zur Gänze bestätigt, durch die künstlerische Innovation jedoch wird er zudem bedeutend erweitert. Man fordert nun von künftigen Werken nicht nur eine Botschaft sowohl an Gegenwart als auch an Zukunft und den Beweis, daß über die behandelte historische Erscheinung tiefgründig nachgedacht wurde, sondern auch eine entsprechende ästhetische Gestaltung der epischen Substanz. Auch Bottos Werk, das in der Tradition der Stürschen Romantik entstand, überwand diese künstlerisch durch seine unpathetische lyrisch-reflexive Konzeption und seine sprachliche Dichte.

Ein näherer Vergleich dieser Epen der südosteuropäischen Völker würde zweifellos zur Feststellung ähnlicher Strukturen im Rahmen der Werke selbst führen, und zwar in der grundlegenden Idee, in den ethischen

Auffassungen, in der Komposition und der Motivation, in der Erfassung folkloristischer Momente bis ins Detail der Darstellung von Festivitäten und Mythologien (Feenhochzeiten z. B.) sowie in einer spezifischen Vermengung von epischen und lyrischen Elementen. Ich bin überzeugt, daß darüber hinaus das Bild einer zeitgenössischen Generation für den gesamten südosteuropäischen Raum zum Vorschein käme.⁵

Dieser Fragenkomplex jedoch soll für künftige Betrachtungen ausgespart bleiben. Mich interessiert hier ausschließlich das Verhältnis dieser Epen zum Problem des Zwiespaltes zwischen Geschichtlichkeit und Narrativität und ich suche nach einer Möglichkeit, in ihnen den Unterschied zwischen Geschehen, Geschichte und Text der Geschichte zu bestimmen sowie die Fundierungsrelation als auch die hermeneutische Relation und die Dekodierungsrelation in ihren Grundzügen festzulegen. Es kann mich nicht überraschen, wenn Botto zum Beispiel bewußt vom historischen Vorbild des Räubers aus Svätý Mikuláš abweicht und sagt: „Ich wollte keine Biographie jenes in Svätý Mikuláš verurteilten und hingerichteten Verbrechers schreiben, sondern jenen Jüngling der Freiheit malen, der auf den Lippen des slowakischen Volkes lebt, der in seinem Herzen seit der ganzen fünfhundertjährigen Epoche der Knechtschaft gewachsen ist und dem es vielleicht nur eben diesen Namen geben konnte.“ Die Freiheitshymnen der letzten drei Gesänge dieses Epos enthalten demnach auch Freiheitsmythen, die Jánošík angedichtet werden. Sie schließen mit der märchenhaften Hochzeit des Helden mit der Feenkönigin.

Am Beispiel von Mažuranićs „Der Tod des Čengić-Aga“ und von Njegošs „Der Bergkranz“ möchte ich versuchen, einige Anhaltspunkte in dieser Richtung noch näher her auszuarbeiten. Der historische Hintergrund bei allen diesen südosteuropäischen Völkern ist das Türkenerlebnis und die nationale Bewährung durch den Jahrhunderte währenden Kampf hindurch gegen diesen Unterdrücker. In einer solchen Situation vollzieht sich ununterbrochen eine Legendenbildung um einzelne Ereignisse. Der Dichter steht somit schon in diesem Prozeß. Die unmittelbaren Ereignisse erfährt er nicht als objektive Wahrheit und er will sie auch gar nicht als solche erfahren, sondern sie werden ihm schon als Legende vermittelt. Mažuranić hört über das Ereignis, das er darstellen wird, von einem Montenegriner, der daran teilgenommen hat. Es entsteht die erste Verschiebung der historischen Faktizität. Auch ein Bericht in der Zeitung von Mažuranićs Meinungsgenossen Lj. Gaj bedeutet eine totale Idealisierung des Vorfalles. Es handelt sich um die Nachricht, die im Herbst 1840 das ganze Osmanische Reich und die angrenzenden Länder durcheilte, daß nämlich der bekannte herzegowinische Pascha und gefeierte türkische Held Ismail Aga Čengić durch Rächerhand im Kampf gefallen sei. Auch für Njegoš ist das Ereignis, von dem er ausgeht, schon zur Legende geworden. Es ist die sogenannte „Türkenausrottung“, eine Art montenegrinischer Bartholomäusnacht, die sich Ende des 17. Jahrhunderts

⁵ Auf die Notwendigkeit, auch die südosteuropäischen Epen vergleichend zu untersuchen, haben bis jetzt hingewiesen: L. Sziklay, *Einige methodologische Fragen der vergleichenden Literaturgeschichte*, „*Studia slavica Academiae scientiarum hungaricae*“, IX, 1963, 1–4, S. 322, und I. Fried, *Beiträge zur Untersuchung des historischen Romans in Ostmitteleuropa*, „*Hungaro-Slavica, Studia Academiae scientiarum hungaricae*“, 1978, S. 26.

abgespielt haben dürfte und deren Opfer die zum Islam übergetretenen Montenegriner gewesen sein sollen. Njegoš hat jedenfalls an die Historizität dieses Ereignisses geglaubt.

Es besteht demnach eine grundlegende Einstellung und der Wunsch nach einer moralischen Satisfaktion. Diese wird durch einen bestimmten Anlaß zur Anregung für ein dichterisches Werk. Ein solcher Anlaß kann literarisch bearbeitet werden, er kann aber auch nur der Auslöser für die Bearbeitung sein. So gestaltet Mažuranić unmittelbar einen Anlaß, den Tod des Ismail Aga Čengić, für Njegoš jedoch wurde zum auslösenden Erlebnis die Besetzung zweier Inseln im See von Skadar durch Osman Pascha Skopljak und zwar in einem Augenblick, da es Njegoš mit beträchtlicher Überwindung seiner eigenen Gefühle gelungen war, mit dem Pascha von Bosnien und dem Pascha der Herzegowina einen halbwegs ertragbaren Frieden an den betreffenden Grenzen zu sichern.

Aber in keinem der beiden Fälle wird der äußere Anlaß sofort zu einem literarischen Werk gestaltet, sondern man trägt das zur Legende gewordene Ereignis vorerst für eine längere Zeit mit sich. Bei Mažuranić währt es ungefähr fünf Jahre, bei Njegoš, der seinem Temperament nach ansonsten sehr impulsiv und schnell zu reagieren bereit war, dauerte es gleichfalls drei Jahre, bis er das Werk vollendete. In beiden Fällen entstand dann die endgültige Dichtung in einer äußerst kurzen Zeitspanne. Der Weg zur völligen Ausarbeitung könnte demnach folgendermaßen nachgezeichnet werden: allgemeine, durch die Tradition den Türken gegenüber bedingte Haltung, äußerer Anlaß und — erst nach einer bestimmten Zeit — rasche Ausformung des Themas. Das historische Ereignis ist schon im Augenblick, da es der Dichter zur Kenntnis nimmt, von der historischen Faktizität entfernt. Der Dichter formt es nun in einer Weise weiter, daß es als historische Wahrheit unkenntlich wird. Die Faktizität ist nicht mehr nachzuvollziehen, gleichzeitig aber erweitert der Dichter dieses Ereignis aus der Sicht einer viel breiteren Konzeption und er vertieft es auch, indem er den Sinn des nationalen Lebens seines Volkes zu ergründen versucht. Die Epen der südosteuropäischen Völker sind also weniger die Frucht einer momentanen literarischen Eingebung und Begeisterung als vielmehr Ausdruck eines Heranreifens. Die Idee für ein solches Werk scheint durch die gesamte Atmosphäre schon lange vor dem Impuls des unmittelbaren Anlasses bestanden zu haben und offensichtlich fließen drei Momente zusammen: die konkrete nationale Ideologie, die unmittelbare Aktualität der Beziehungen und die allgemeinen Konzeptionen der Romantik.

Ich versuche der Tatsache näher nachzugehen, warum der Dichter nicht sogleich auf den äußeren Anlaß reagierte, der für ihn doch den schöpferischen Impuls auslöste. Wir erwähnten schon, daß die Art des persönlichen Temperaments dabei nicht den Ausschlag gab. Was aber war es sonst? Dies dürfte wohl damit zu erklären sein, daß Dichtung zu jener Zeit und in jenem Raum vor allem eine patriotische Aufgabe bedeutete, die unmittelbar den politischen Kampf für die nationale Emanzipation zu unterstützen hatte. Die Dichter dachten zum Beispiel damals auch nicht an irgendein Honorar, denn für den Dienst am Vaterland konnte man keinerlei Bezahlung in Anspruch nehmen. In diesem Sinne ist es durchaus verständlich, wenn der Dichter auch jene Stellen, die man

als Ausdruck der intimen Bearbeitung und Ergänzung des Stoffes betrachten könnte, mit anderen bespricht. Das Werk soll den Anforderungen auf eine moralische Satisfaktion entsprechen und den Sieg des eigenen Lagers zum Ausdruck bringen.

Diese Auffassung und eine solche Verpflichtung kann in ihrer Annahme vielleicht auch dadurch belegt werden, daß diese Dichter zumeist im Augenblick, da sie an die Aufgabe herantreten, den nationalen Epos ihres Volkes zu schreiben, schon bekannte Dichter waren. Ich sagte bewußt „zumeist“, denn Ausnahmen in dieser Hinsicht wären zu überprüfen: der Fall von Jan Botto zum Beispiel oder von De Rada. Aber auch bei diesen beiden Dichtern müßte man die Stellung in Betracht ziehen, die sie in den Augen ihres Volkes schon eingenommen hatten. Mažuranić jedenfalls und auch Njegoš besaßen eine ausgeformte Poetik und verfügten über ein literarisches Programm. Sie hatten einen klaren Blick für die literarische Situation ihrer Zeit, für die Gegenwart und Zukunft der südslawischen Literatur.

Ich komme aber wieder auf die Frage der Authentizität des beschriebenen Ereignisses zurück, auf den Unterschied in der Konzeption des Dichters und der Rekonstruktion der historischen Wahrheit durch sein Werk. Die Abweichungen von den authentischen Ereignissen, die allen diesen Epen zu Grunde liegen, sind jedenfalls mehr als offensichtlich. Im Falle von Mažuranić haben wir es mit einem fast gleichzeitigen Ereignis zu tun und der Dichter wußte den wahren Sachverhalt. Auch für Njegoš ist es schwer anzunehmen, daß er sich nicht der Erkenntnisse der späteren historischen Forschung schon bewußt gewesen wäre, daß die Ausrottung der zum türkischen Glauben übergetretenen Stammesgenossen nicht in einer Nacht erfolgte. Indem aber beide Dichter ein langanhaltendes geschichtliches Geschehen auf jeweils ein Ereignis beschränken, geben sie zu verstehen, daß sie diesem Ereignis ganz besondere Bedeutung beimessen und ihm einen tieferen Sinn verleihen. Bei Mažuranić wäre es der Gedanke, daß es keine Versöhnung mit den Türken geben kann, und der gleiche Gedanke kommt auch bei Njegoš in seiner Auffassung des Renegatentums zum Ausdruck. Es geht hierbei nicht um den Wert der einzelnen Religionen, sondern dem Naturgesetz zufolge muß jede Gattung dem ihm angelegten Gesetz treu bleiben. Montenegro wäre unwiderruflich zum Untergang verurteilt, würde es sich nicht dem Übertritt der Stammesgenossen zum mohammedanischen Glauben mit allen Mitteln widersetzen.

Umsonst werden wir daher nach der Authentizität des historischen Ereignisses in seiner gesamten Konnotation suchen, sondern dieses Ereignis wird in ein neues Bedeutungsfeld gesetzt und erhält vielleicht erst dadurch seinen historischen Sinn. Mažuranićs Ismail Čengić-Aga war in Wirklichkeit kein Tyrann. Die neuere Geschichtsforschung hat bewiesen, daß er seinen christlichen Untertanen gegenüber gerecht war, deren Stammesälteste reich beschenkte und seiner Korrespondenz mit Njegoš ist zu entnehmen, daß er ein äußerst kluger Mann war. Er soll sehr offenerzig gewesen sein und persönlich ungemein tapfer. All dies geht aus den Beschreibungen seiner Zeitgenossen hervor. Im Volkslied wurde er noch zu Lebzeiten besungen, was nach den ethischen Auffassungen der Südslawen die höchste Ehre bedeutete, die einem Menschen zukommen konnte. Jedoch als er in der Schlacht bei Grahovo die Montenegriner besiegte und

im offenen Kampf den Bruder des montenegrinischen Mitropoliten tötete, beschloß dieser Rache zu üben, Ismail Ćengić-Aga wurde unter dem Vorwand von Verhandlungen in den Hinterhalt gelockt und ermordet. Auch in Njegošs Bergkranz ging historisch der montenegrinischen Bartholomäusnacht kein Streitgespräch voraus, sondern die Beseitigung der Renegaten verlief nach Njegošs Kenntnis der geschichtlichen Ereignisse in ähnlicher Form wie auch die des Ismail Ćengić-Aga. All dies ändert der Dichter, überrascht jedoch andererseits durch genaue Wiedergabe der geographischen Lokalitäten.

Der Werdegang südosteuropäischer Epen unterscheidet sich demnach völlig von der Entstehung der Volkslieder. Es wäre romantischer Irrglaube anzunehmen — obwohl man gelegentlich diese Meinung vertreten findet — daß die Epen einfach einen Sprung aus einer hochausgebildeten Volksdichtung in die hohe Kunstdichtung darstellen. Dies ist trotz aller volkstümlichen Gehalt- und Formelemente nicht der Fall. Das Volkslied registriert unter anderem auch alle Ereignisse und gruppiert sie regelmäßig um die führende Persönlichkeit. Mažuranić erwähnt in seiner Darstellung den Metropoliten überhaupt nicht und Njegoš verlegt die Türkenausrottung in die Zeit seines Vorgängers, dieser ist aber nicht die treibende Kraft. In beiden Fällen besteht die Vorstellung von der künstlerischen Gestaltung des nationalen Programms. Das Volkslied jedoch ist nicht programmatisch, sondern konkret auf das Ereignis ausgerichtet.

Insgesamt sind beide Epen — und das scheint für die südosteuropäische Epik überhaupt zu gelten — eher Schöpfungen für eine szenische Darstellung. Das ganze Verfahren des Dichters ist auf eine immer stärkere Spannung ausgerichtet, die zu einer dramatischen Einheit führt. Den Höhepunkt stellen der Tod des Ismail Ćengić-Aga und die Ausrottung der Renegaten dar. Es sind jene Augenblicke, in denen die historische Faktizität völlig ihren historischen Charakter verliert und zu einem Sieg des Guten über das Böse umfunktioniert wird. Dieser Sieg ist eine Vision des Dichters, Ausdruck seines Glaubens und seiner Überzeugung, daß sein Programm verwirklicht wird. Das Epos als Form ist in diesem Falle eine historisch determinierte Prophezeiung. Daß der Monolog sehr stark vertreten ist, kann als Merkmal gedeutet werden, das diese literarische Form erneut in die Nähe des Volksliedes und der lyrischen Aussage führt. Zweifellos ist es eine Möglichkeit für den Dichter, sein Erleben wiederzugeben, aber diese Monologe sind zugleich auch tiefe Meditationen.

Man könnte vielleicht die Frage stellen, ob für diese Werke die Bezeichnung als Epen angebracht ist. Mit dem sogenannten großen Epos sind sie jedenfalls nicht zu vergleichen. Dieses bietet übrigens keinen gleichberechtigten Platz für die Schilderung des Volkslebens und der Alltagsszenen neben den überragenden Heldenfiguren und dem kämpferischen Geschehen. Zu bedenken wäre auch, daß sich diese Epen romantischer Symbole bedienen. Ein solches Symbol ist zum Beispiel die Schar, die kämpft und siegt. Zu bedenken wäre außerdem auch die Sprache, die sich bewußt der im Volke gesprochenen Sprache anzunähern versucht.

Auf diese Weise sind die südosteuropäischen Epen eine Synthese der tief in der Geschichte und im Nationalen verwurzelten Welt der Lebensauffassungen und Wertungen. Sie stellen die historische Faktizität in den Dienst der nationalen Aufgabe und erfüllen eine spezifische Funktion im Prozeß der nationalen Wiedergeburt der Völker im südosteuropäischen Raum. Im Vergleich zur Entwicklung in der übrigen europäischen Literatur bedeuten sie zwar poetologisch einen Anachronismus, der auch alsbald durch die Hinwendung zum historischen Roman überwunden wird. Das Modellhaftige jedoch vieler Erscheinungen innerhalb dieser Epen, hier nur ganz kurz angedeutet, scheint uns weiterer Erforschung wert. Eine Vertiefung unseres Wissens über das Verhältnis von Geschichtlichkeit und Narrativität wird zweifellos die Folge solcher Bemühungen sein.

INCURSIONS DANS L'HISTORIOGRAPHIE ROUMAINE DU XIX^e SIÈCLE

POMPILIU TEODOR

L'époque qui s'ouvre dans l'histoire européenne avec la Restauration entraîne, grâce à des phénomènes particuliers, l'espace historique roumain aussi. Le passé, devenu dès la période précédente, sous les impulsions des lumières, un élément de référence, s'impose de plus en plus à la pensée politique. Les nouvelles aspirations se travertissent, comme un prolongement de la logique de l'époque des lumières, en une succession de restitutions des libertés piétinées dans les Principautés par le régime fanariote et usurpées en Transylvanie par le système politique constitutionnel de la Principauté. La restauration des règnes autochtones, sous le signe de la révolution de Tudor Vladimirescu et la politique culturelle de l'absolutisme de Metternich, permet l'épanouissement de la culture nationale, offrant un cadre de manifestation à l'historiographie.

Dans les pays roumains, comme d'ailleurs dans toute l'Europe, durant les trois décennies antérieures à la révolution, l'attraction du passé est contaminante et se réalise dans des proportions publicistiques considérables. A leur nombre on ajoute les mémoires et les projets de réforme, dominés par des arguments d'ordre historique et par des références à l'ancienne organisation administrative d'avant le siècle phanariote. Le même esprit de la Restauration, préludé, dans les conditions particulières de la Transylvanie, par la politique des restitutions conservatrices du déclin de josphinisme, occasionne une réévaluation du passé dans la perspective des nations opprimées.

La nouvelle génération d'historiens, entraînés par l'évolution vers le national, collaborent, indifféremment du séparatisme politique, à définir un modèle national, fondé sur les expériences du moyen âge roumain, opposé au fanarotisme et au régime discriminant de la Transylvanie. Ainsi, d'une façon ou d'une autre, la pensée se constitue en un vrai leit-motiv des nouvelles démarches politiques, un terrain de confrontation entre progressistes et conservateurs.

L'année 1821 constitue un moment de marque dans l'historiographie roumaine, par l'affirmation d'une nouvelle génération qui, bien qu'elle parte du legs du XVIII^e siècle, témoigne petit à petit d'une nouvelle sensibilité et d'un autre système de priorités. Voilà ce qui explique le fait que l'historiographie du XIX^e siècle nous présente des réalisations où l'on peut distinguer des traits appartenant à l'époque des lumières, mais des éléments caractéristiques au climat spirituel romantique aussi. Les historiens d'après la révolution de Tudor Vladimirescu surtout, ont

pour point de départ l'héritage du siècle des lumières, riche en réalisations et en sens, l'histoire des Roumains écrite par les représentants de l'esprit des lumières en Transylvanie. En vertu d'une remarquable continuité, l'idée de la reconstitution de l'histoire des Roumains sur le territoire de la Dacie fascinerà aussi l'historien de l'époque romantique. De même, on remarque que le XVIII^e siècle, qui avait prolongé l'existence du baroque jusque tard, a fait continuer l'intérêt pour la systématisation et l'examen critique des sources historiques, donnant un contour toujours plus précis à la préoccupation pour les sciences auxiliaires de l'histoire. Cette expérience particulière de l'Aufklärung a véhiculé des valeurs historiographiques spécifiques de l'école savante, qui entrèrent finalement dans l'outillage scientifique de l'historiographie romantique. Mais les lumières ont préparé aussi l'accès du peuple aux valeurs culturelles, grâce à son intérêt manifeste pour le folklore (pour des raisons historiques évidemment) et pour le problème national, facilitant de la sorte l'inclusion, par la nouvelle historiographie, de l'idée du peuple — élément essentiel de l'histoire.

C'est à ces facteurs de continuité que s'associent le préromantisme et le romantisme, qui accentuent la valeur du folklore, l'histoire et la langue nationale. Sur ce territoire, l'impulsion des idées herdériennes peut être remarquée dès la fin du XIX^e siècle, de même que, à peu près vers la même époque, les idées de A. von Schölzer commencent à influencer directement ou d'une façon médiate la marche historiographique chez les Roumains, de même que les Hongrois et les Allemands.

Le passage vers l'historiographie romantique se réalise graduellement, à travers une période qui comprend trois décennies, ayant comme point de départ *L'Histoire pour le commencement des Roumains en Dacie* (1812), par Petru Maior, un manifeste de l'historiographie romantique et s'étendant jusqu'en 1843, année de la prononciation par Mihail Kogălniceanu de son fameux discours introductif au cours d'histoire nationale.

Durant ces années, dans un climat politique favorable à l'expression de l'idéal national et dans les conditions du dialogue avec la culture européenne, s'élabore graduellement la nouvelle orientation romantique. Les protagonistes de la scène historique, puissamment marqués encore par une formation rationaliste, ont même le sentiment de prolonger les démarches historiques antérieures. Ce sont des encyclopédistes par leur préoccupations, gouvernés par l'idée de la nécessité de la diffusion de la culture, mais ils partagent un crédo national qu'ils souhaitent omnipotent. De là aussi l'instance avec laquelle ils abordent le thème de l'histoire nationale, dans une diversité de modalités, à partir de l'article de revue, jusqu'à la dissertation historique, par laquelle ils tendent à revivifier toute une galerie de héros du moyen-âge. Professeurs ou publicistes, futurs hommes politiques, recrutés de toutes les provinces historiques, se rejoignent sur les mêmes coordonnées de l'histoire nationale. Les uns apportent le souffle de l'inspiration romantique des zones européennes centrales, les autres, directement par le contact avec l'Occident. Stimulée donc par l'évolution de la société vers une conscience nationale toujours plus claire, l'histoire engage un dialogue fertile, souvent polémique, avec les historiographies voisines. Elle recevra de nouvelles impul-

sions de la sphère de la littérature romantique aussi, orientée vers le moyen-âge, devenu chez les Roumains aussi le domaine préféré d'investigation.

Dans ce cadre d'idées commence à s'affirmer une méditation historique de facture romantique, des initiatives toujours plus en concordance d'un côté et de l'autre des Carpates, où l'on peut déchiffrer les lignes directrices d'une conception et d'une méthodologie qui révendique le modèle créé par Thierry, Jules Michelet, etc.

Les opinions des protagonistes de la scène historiographique dès la fin de la quatrième décennie se distancent des conceptions historiques des lumières, à mesure que le rythme d'intégration dans la culture européenne s'accroît, sans pourtant abandonner les orientations politiques du siècle précédent. La cinquième décennie représente dans l'histoire de l'historiographie un tournant, marqué par l'apparition des exposés théoriques qui condensent les principes du romantisme historiographique. La nouvelle orientation historiographique aligne une génération d'historiens formés dans le contact, souvent direct, avec les centres universitaires occidentaux. Ce seront les doctrinaires du romantisme historiographique roumain, tentés par le modèle tracé par les historiens de la Restauration et par les principes formulés par Thierry dans *Dix ans d'études historiques*. On pourrait distinguer dans la nouvelle effervescence une communication avec les orientations du romantisme européen, une consonance avec ses principales options, si non une pensée historique théorique qui impressionne par son inédit. Lorsqu'on parle de l'originalité des formules de conception de l'historiographie roumaine, il faut bien prendre en considération l'esprit de sélection l'application créatrice de la conception historique européenne à l'espace culturel roumain et non pas dernièrement la synthèse de certaines idées directrices.

De là aussi le constructivisme du romantisme roumain, ouvert aux problèmes nationaux et sociaux, à l'idée d'organisation de l'Etat national en vertu de l'expérience des siècles d'histoire. C'est ainsi qu'on explique l'étude de la civilisation médiévale, la reconstitution des institutions propres à elle, de la vie sociale et tout particulièrement des classes déshéritées. L'historiographie romantique parcourt dans cette première étape un procès accentué de création de ses propres institutions, développe la recherche historique, définit plus clairement les domaines d'investigation, et ébauche les premiers essais de périodiser l'histoire des Roumains. L'historiographie se définit sous de multiples aspects en termes romantiques, tout en cristallisant par le contact avec la méthodologie romantique ses principes de critique historique, en rapport avec la publication des sources historiques. Dans cet effort se rencontrent des initiatives qui partent de toutes les provinces, des historiens débarrassés partiellement de l'encylopédisme et fixés sur les coordonnées d'une collaboration collective.

A la veille de la révolution, l'historiographie romantique a fait des pas considérables dans l'intégration de la période médiévale qu'on a situé dans la flux de l'histoire nationale. Même alors, évidemment, il y a des différences entre l'historien latiniste transylvain, préoccupé de l'antiquité, et celui des Principautés, marqué toujours davantage par l'esprit critique.

La révolution de 1848 avec ses expériences sociales et nationales, avec ses succès et échecs, prolonge la tradition romantique, les directions prédominantes militantes jusque tard dans la deuxième moitié du siècle. On assiste maintenant à la mise en action d'un système de continuités et discontinuités historiographiques, d'un prolongement, d'un côté d'une thématique traditionnelle subordonnée à la nécessité de l'argumentation de l'Etat national, d'un autre côté à l'introduction dans l'investigation du fait d'histoire vécue, en d'autres mots on assiste à la naissance de l'œuvre de l'historien participant.

L'histoire de l'historiographie a accentué, ces dernières années, les succès sur le terrain de la création des instituts spécialisés, les tendances à l'autonomie de l'historiographie, une certaine spécialisation, phénomène parallèle à la réduction de l'encyclopédisme. L'histoire gagne une place de priorité au sein de l'Académie Roumaine, réalisation de cette période, dans l'enseignement universitaire, dans les sociétés culturelles, au niveau des publications qui couvrent l'espace culturel allant des almanachs au livres savants. On fait des progrès vers la concordance avec l'historiographie européenne, les historiens annexant à leur domaine de nouvelles disciplines adjacentes, l'archéologie, la numismatique, l'épigraphie, la paléographie, la diplomatie, entamant un dialogue avec les sciences adjacentes. Mais l'historien reste dans cette période un militant qui subordonne nécessairement son travail à la politique, utilisant des modalités diverses selon les conditions particulières. On constate ainsi en Transylvanie un prolongement du latinisme, une accentuation dans les nouvelles conditions politiques de la fonctionnalité du droit historique, alors que dans les autres provinces roumaines l'histoire gagne en consistance par le dialogue avec l'historiographie continentale. La distinction que nous avons opérée entre les orientations ouvertes à l'esprit critique en Roumanie et la vision juridique constitutionnelle transylvaine, influence la physiognomie de la littérature roumaine. De toute façon le romantisme se prolonge par comparaison à l'historiographie occidentale, même si, par certains historiens romantiques, comme Hasdeu, le contact avec le naturalisme du siècle, avec l'esprit positiviste, avec les historiens de la civilisation, devient de plus en plus vif et consistant.

On pourrait affirmer que l'historiographie romantique, en reprenant l'idée de la synthèse historique de l'époque des lumières roumaines l'approfondit par l'étude de la structure sociale. Les historiens de cette période ont collaboré considérablement à la définition d'une philosophie de l'histoire dans les termes de l'apriorisme et de l'utilitarisme romantique, à l'adoption d'un langage propre au courant et en même temps à l'amoindrissement du décalage entre l'historiographie roumaine et européenne. L'historien, tout en entrant dans le circuit de la culture universelle, continue avec un succès toujours croissant à récupérer le terrain perdu par l'inexistence d'une historiographie savante. Tout en reprenant de l'historiographie des lumières une partie des réalisations du baroque et en continuant le processus d'intégration dans la culture européenne, les historiens de la septième décennie s'approchent des valeurs du positivisme. Le passage vers le positivisme dans la culture historique roumaine traverse une expérience ayant des effets durables pour la destinée de

l'historiographie roumaine, celle de l'esprit critique lancé par la Société « Junimea ».

A la lumière des recherches actuelles, le rôle de cette Société et de la revue « Convorbiri literare » nous apparaît, aussi pour l'historiographie, d'une importance exceptionnelle, peu devinée antérieurement. Du milieu de intellectuels engagés dans cette nouvelle direction ont été établies des relations fertiles avec les idées de l'évolutionnisme de la Restauration, avec les historiens de la civilisation de Buckle et Lecky à Draper, qui ont suggéré aux historiens roumains la nécessité de se détacher des exaltations romantiques en recommandant un esprit critique fondé sur l'observation scientifique. L'esprit scientifique de « Junimea », son rationalisme intransigeant s'est manifesté vigoureusement avec Gh. Panu, le correspondant sur le plan de l'historiographie de la nouvelle direction critique, promue par Maiorescu en littérature. Dans les études publiées par Panu sont postulées, à côté de la critique de l'historiographie romantique, de nouvelles méthodes et attitudes destinées à placer la recherche historique sur le fondement de la vérité.

Les effets du mouvement de « Junimea » ont été mis en évidence aussi dans les options de Xenopol, un esprit dissociatif qui, tout en retenant de la leçon du romantisme l'idée de la synthèse historique roumaine, se désolidarise finalement de la conception du courant romantique, évoluant vers d'autres expériences de l'historiographie de son époque. On peut considérer que la première période de l'histoire de « Junimea » a rendu possible la synthèse rédigée par Xenopol et la contribution théorique, de prestige européen, vouée à déchiffrer le spécifique de l'histoire.

Les historiens de la fin du siècle ont détaché de la synthèse de Xenopol un vaste système de problèmes qu'il aborde dans l'esprit des méthodes positivistes, acquises au sein des grandes écoles historiographiques de l'Europe. Ioan Bogdan, le slaviste de renommée européenne, Dimitrie Onciul, produit du positivisme autrichien, Nicolae Iorga et Constantin Giurescu, illustrent un rigoureux esprit critique, relevé dans les séminaires universitaires, cantonnés entre les limites d'une sévère discipline scientifique, attentifs à la restitution correcte des sources. L'historiographie positiviste de la fin du siècle réalise par Iorga une nouvelle synthèse historique avec les suggestions de la méthode culturelle de Lamprecht et une intégration ferme de l'historiographie roumaine à l'espace de l'historiographie universelle.

Mentionons à cette occasion les orientations matérialistes historiques qui offrent à l'interprétation encore plus de rationalité. Le début du siècle entraîne aussi un changement d'optique dans l'historiographie de la Transylvanie, qui, sous l'influence de l'école historique de Roumanie, s'approprie partiellement les nouveaux principes méthodologiques. Durant toute cette époque, l'historiographie soutient un dialogue de plus en plus insistant avec la société, avec elle-même et, évidemment avec les options politiques orientées vers l'Etat national. Elle cesse d'être provinciale et devient générale roumaine, de même qu'une participante active à l'échange d'idées dans une époque des controverses historiques.

LES HISTORIENS ANGLAIS ET FRANÇAIS FACE AUX LUMIÈRES: MICHELET ET MACAULAY

ROBERT SHACKLETON
(Oxford)

Le mouvement philosophique au XVIII^e siècle français savait prendre connaissance de lui-même : c'est ce qu'ont fait, à leur tour, d'Alembert dans son *Discours préliminaire* de l'*Encyclopédie* et Condorcet dans son *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain*. Un autre, moins connu et se voulant anonyme a fait en 1777 une analyse remarquable et osée quoique fort succincte, du mouvement philosophique. C'est l'éditeur des *Mémoires secrets* de Bachaumont qui écrit l'*Avertissement* au début du premier volume. On croit qu'il s'agit de Pidansat de Mairobert, ami et continuateur de Bachaumont. Il écrit :

« L'invasion de la Philosophie dans la République des Lettres en France, est une Epoque mémorable par la Révolution qu'elle a opérée dans les Esprits. Tout le monde en connoit aujourd'hui les suites et les effets. L'Auteur des *Lettres Persanes* et celui des *Lettres Philosophiques*, en avoient jetté le germe; mais trois sortes d'Ecrivains ont surtout contribué à le développer. D'abord les *Encyclopédistes*, en perfectionnant la Métaphysique, en y portant la clarté, moyen le plus propre à dissiper les ténèbres dont la Théologie l'avoit enveloppée, ont détruit le Fanatisme et la Superstition. A ceux-ci ont succédé les *Economistes*: s'occupant essentiellement de la Morale et de la Politique Pratique, ils ont cherché à rendre les Peuples plus heureux, en resserrant des liens de la société par une communication de services et d'échanges mieux entendus, en appliquant l'homme à l'étude de la Nature, mère des vraies jouissances. Enfin des tems de trouble et d'oppression ont enfanté les *Patriotes*, qui remontant à la source des Loix et de la Constitution des Gouvernemens, ont démontré les obligations réciproques des Sujets et des Souverains, ont approfondi l'histoire et les monumens, et ont fixé les grands principes de l'Administration ».

Notons l'importance attachée par notre écrivain aux *Lettres persanes* et aux *Lettres philosophiques*, deux ouvrages marqués par un fort degré d'intérêt pour l'exotique, qu'il s'agisse du Proche-Orient ou de l'Angleterre.

Cette analyse est d'un intérêt peu commun. Elle donne la suite des époques du mouvement philosophique : encyclopédistes, économistes, patriotes ; elle emploie même le mot 'révolution', non d'un événement à venir mais d'un événement en cours. Qui est-ce qu'il y aura, dans les générations suivantes, pour analyser la pensée du XVIII^e siècle de façon

aussi originale ? Que penseront, du mouvement philosophique, les historiens du XIX^e siècle ?

Il parut en 1794, mais par un écrivain qui appartient plus au XIX^e qu'au XVIII^e siècle, un ouvrage anglais intitulé *Domestic Anecdotes of the French Nation*. L'auteur est un homme de lettres distingué mais plus connu par son fils que par lui-même : Isaac d'Israeli, père de Benjamin Disraeli qui fut deux fois premier ministre d'Angleterre, qui annexa l'île de Chypre et qui donna à la reine Victoria le trop glorieux titre d'impératrice des Indes. Le père de Benjamin connaissait bien la France où il avait séjourné, et ses *Domestic Anecdotes* témoignent d'une intelligence supérieure. Il parle de la pénétration des idées nouvelles dans le clergé, de la célèbre thèse de l'abbé de Prades, de la rencontre entre Franklin et Voltaire. Il connaît le passage cité ci-dessus de Mairobert, et sait toute l'importance de la censure en France et de la politique répressive de la Sorbonne. En lisant ce livre peu connu, et auquel pour cette raison je veux attirer l'attention, on a l'impression de lire un ouvrage inspiré par l'érudition moderne, et nullement un ouvrage vieux de 180 ans.

Je voudrais maintenant attirer l'attention sur deux historiens éminents, les mieux connus du XIX^e, un Français et un Anglais, Michelet et Macaulay.

Comment Michelet, ce grand historien romantique, à plusieurs égards, et peuple dans son origine, a-t-il interprété le XVIII^e siècle ?

Il admire ce siècle : « le grand siècle... ».

Il affirme que l'histoire nous manque au XVIII^e siècle faisant ainsi trop peu de justice envers Voltaire, Gibbon, et Montesquieu. Il résume l'essence de la Révolution : « [elle] n'est autre chose que la réaction tardive de la justice contre le gouvernement de la faveur et la religion de la grâce » : parallèle fort intéressant mais très personnel. Pour lui le Christianisme est la religion de la grâce : point de vue janséniste.

En parlant du mouvement des lumières, il groupe ensemble Boisguillebert, Fénelon, Orléans. C'est une idée moderne qu'a exploitée, depuis, Lanson dans une série d'articles savants. Il est capable d'une analyse superficielle : « Les philosophes tirent à droite. Les prêtres à gauche. Qui l'emportera ? Les jeunes ».

Il voit comme les grands ouvrages du XVIII^e siècle, l'*Histoire naturelle* de Buffon et l'*Encyclopédie*.

Quant à la pensée politique :

« L'homme paraît sous trois figures : Montesquieu, Voltaire et Rousseau. Trois interprètes du juste. Notons la loi, cherchons la loi, (écrit-il) peut-être la trouverons-nous cachée en quelque coin du globe. Peut-être est-il un climat favorable à la justice ». Il résume la pensée de ces trois écrivains :

« Montesquieu écrit, interprète le droit. Voltaire pleure et crie pour le droit. Et Rousseau le fonde ».

Sur la Bastille il est assez superficiel.

Michelet enfin, dans son interprétation du XVIII^e siècle est partisan, brillant, superficiel, avec parfois une formule capitale.

Mais cet écrivain a découvert Vico dès 1827.

Inconnu dans son siècle, même en Italie, presque inconnu à Naples même, il a été retrouvé par Michelet à qui devaient beaucoup plaire avec ses grandes synthèses, ses *corsi* et *ricorsi*, son étude de la mythologie et de la philologie, devenues des sciences auxiliaires de l'histoire. L'avoir retrouvé et mis à l'honneur est assurément un titre de gloire.

L'historien anglais Macaulay a joui d'une grande renommée pendant sa vie. Son *Histoire d'Angleterre* lui a procuré une immense fortune. Cette histoire, il faut le dire, ne s'étend que de l'avènement de Jacques II à la mort de Guillaume III, soit de 1685 à 1702.

Mais cette période de 17 ans représente l'une des grandes époques de l'histoire d'Angleterre. C'est l'époque de la glorieuse Révolution de 1688 et de ses suites. C'est l'époque de la création du système parlementaire. De cette période Macaulay donne et crée l'interprétation *whig* classique — et cela dans un style vigoureux et personnel.

Les Lumières en Angleterre sont moins aisées à définir que les Lumières en France ou en Italie : mais à certains égards elles s'incarnent dans le système Whig, et de ce système Macaulay crée la mystique.

Il n'est pas sans ses rattachements au continent :

« I should very imperfectly execute the task which I have undertaken if I were merely to treat of battles and sieges, of the rise and fall of administrations, of intrigues in the palace, and of debates in the parliament. It will be my endeavour to relate the history of the people as well as the history of the government, to trace the progress of useful and ornamental arts, to describe the rise of religious sects and the changes of literary taste, to portray the manners of successive generations, and not to pass by with neglect even the revolutions which have taken place in dress, furniture, repasts, and public amusements ».

N'y a-t-il pas là un écho de ce passage célèbre de Giannone, qui dans l'introduction de son *Istoria civile de Regno di Napoli* (1723) définit sa méthode ? Giannone ne veut pas, dit-il, nous assourdir par le bruit des batailles, « collo strepito delle battaglie e col rumor delli armi ». Il veut nous raconter l'histoire du peuple, de ses lois, de ses coutumes, de ses académies, de ses tribunaux :

« in breve tutto ciò, che alla forma
del suo governo, così politico e
temporale, come ecclesiastico e spirituale
s'appartiene ».

Malgré cette déclaration de Macaulay, son histoire est rigoureusement politique. Les idées n'y entrent pas, et cette période dans laquelle P. Hazard a trouvé la crise de la conscience européenne n'est vue par Macaulay que d'un point de vue politique.

Il en est autrement dans les essais de Macaulay. Dans l'essai sur Machiavel il dresse une comparaison entre le Florentin et Montesquieu, nettement plus favorable au premier. Dans l'essai sur Bacon l'influence de ce philosophe est résumée dans les mots *utilité et progrès*. Dans l'essai sur Walpole il y a un tableau remarquable du mouvement philosophique en France :

« The great French writers were busy in proclaiming through Europe the names of Bacon, of Newton, and of Locke. The English principles of

toleration, the English respect for personal liberty, the English doctrine that all power is a trust for the public good, were making rapid progress. There is scarcely any thing in history so interesting as that great stirring up of the mind of France, that shaking of the foundations of all established opinions, that uprooting of old truth and old error. It was plain that mighty principles were at work whether for evil or for good. It was plain that a great change in the whole social system was at hand... A wise man would have seen with regret the excesses into which the reformers were running; but he would have done justice to their genius and to their philanthropy. He would have censured their errors; but he would have remembered that, as Milton has said, error is but opinion in the making ».

L'analyse est intéressante, mais elle est loin d'avoir la compréhension et la pénétration que nous avons vues chez Isaac d'Israëli.

Il y a un thème au sujet duquel on peut faire la comparaison directe entre Michelet et Macaulay : les Jésuites. Michelet leur consacre un cours au Collège de France. Il ne les aime pas : l'esprit des Jésuites est « l'esprit de la partie mis dans les choses de Dieu, l'esprit de pieuse intrigue, de sainte délation ». Il les dénonce, le long de 6 leçons — et en effet il s'agit de dénoncer plus que de les réfuter : aucun raisonnement, aucun argument, la dénonciation toute pure.

Macaulay consacre à la Société de Jésus quelques pages du second volume de son *Histoire*. Il parle avec retenue et modération — d'autant plus facilement, il faut l'admettre, qu'il habitait un pays où les Jésuites n'avaient pas une grande activité.

Il fait mention de la distinction personnelle de plusieurs membres de l'ordre, de leur ubiquité, de leur activité politique, de leurs activités érudites, du succès de leurs écoles.

« They glided from one protestant country to another under innumerable disguises as gay Cavaliers, as simple rustics, as Puritan preachers... They were to be found in the garb of Mandarins superintending the observatory in Pekin. They were to be found, spade in hand, teaching the rudiments of agriculture to the Savages of Paraguay ».

Ils étaient marqués par l'obéissance : « unreasoning obedience to the central authority ».

A leurs vertus étaient mêlés de grands vices. Leur activité dans le domaine de l'éducation est résumée dans cette phrase inoubliable :

« They appear to have discovered the precise point to which intellectual culture can be carried without the risk of intellectual emancipation ».

En général, Macaulay est plus net, plus clair que Michelet. Il est marqué par l'esprit d'analyse, par la rigueur intellectuelle. Michelet d'autre part a plus d'imagination, plus de fécondité, plus d'inspiration. C'est ainsi que, alors que Macaulay cherchait des preuves historiques, Michelet est allé retrouver un penseur original, le vieux Napolitain qu'était Gian-Battista Vico, qui lui ouvrait des horizons tout autres que ceux du vieux parti Whig auquel Macaulay reste fidèle.

Pourtant, ni l'un ni l'autre n'ont bien compris le mouvement philosophique, et pour deux raisons principales :

Ils n'en ont pas compris l'esprit essentiellement cosmopolite, les idées de différentes nations venant se féconder réciproquement, de sorte que l'Orient — c'est-à-dire tout ce qui est à l'est de Venise — a un rôle énorme dans l'évolution des idées ; de sorte que certains individus cosmopolites ont une importance capitale, tel un Antonio Conti, Vénitien, ami de Montesquieu et de Vico, tel un Demetrius Cantemir, si savamment étudié par Alexandru Duțu et Paul Cernovodeanu, tel son fils Antiochus, ami de Montesquieu.

La seconde carence chez Michelet et Macaulay, c'est l'absence d'appréciation de la lutte qui existe au siècle des Lumières, lutte entre les écrivains et les régimes, lutte parfois mitigée par des complicités officielles, mais lutte fondamentale et fécondante de laquelle naissent les idées les plus hardies du siècle des Lumières. Pour voir apprécier ces aspects de la philosophie des lumières, il faut attendre l'érudition du XX^e siècle.

LITTÉRATURE ET HISTOIRE EN GRÈCE*

ALKIS ANGHELOU
(Athènes)

Je dois avouer que je n'étais pas préparé à lire le sujet du présent colloque dans la formulation générale proposée par l'invitation que nous avons reçue. J'oserai même dire que je ne l'ai pas lue sans réticences ; et ceci pour deux raisons fondamentales. La première est d'ordre thématique. Je m'explique. Je n'ai aucune sympathie particulière, d'abord, pour les grands sujets. Si l'on fait un rapide décompte des unités fondamentales qui composent le nôtre (histoire, littérature, culture générale, culture occidentale — influences et autres — livres, nationalités, revendications nationales, interventions étrangères, etc.) et surtout quand on envisage l'Europe du Sud-Est du 19^e siècle tout particulièrement sensible, où les composantes qu'on vient de dire se mettent à jouer toutes ensemble leur rôle dans la civilisation de cette région, on aura conscience d'un immense danger qu'on court, et qui est de se voir obligatoirement limité à un champ de manœuvres théorique, et d'être contraint d'avoir recours à des schématisations et à de dangereuses simplifications.

Par bonheur, pour rééquilibrer la disposition négative que je ressentais, c'est le sujet lui-même (voyez donc la puissance de l'antinomie !) qui me proposait de nouveaux arguments. L'histoire (et ceci veut dire la science) diffère fondamentalement de la littérature. L'une est mobilisation, service, conscription (tout cela suivi de l'épithète volontaire, qui manifeste le caractère responsable de l'activité, du mobilisé) tandis que l'autre, la littérature est une activité libre, où souvent se manifeste, bien visible, cet élément qui lui donne son charme particulier, la révolte.

Nous disposons donc d'un premier point fondamental : l'homme de science est contraint d'affronter aussi les grands sujets. Donc le problème n'est pas là : le problème est de méthode. On en parlera bientôt.

Un second point du constat, c'est l'attraction qu'exerce l'éclaircissement d'une question fondée sur l'examen concomitant de deux axes de la vie spirituelle d'une région qui ont des provenances subjectives opposées.

J'imagine que ce que je viens de dire a rendu évidents les éléments de la deuxième raison que j'avais d'avoir des réticences, laquelle naturellement est d'ordre méthodologique :

C'est que je considère que, tel que nous a été présenté le sujet, nous nous trouvons en présence d'un comportement non orthodoxe en littérature comparée (si tant est que nous soyons d'accord sur l'existence, à ce jour, d'une relative orthodoxie en la matière). Et l'argument princi-

* Texte présenté par l'auteur au II^e Colloque de littérature comparée de Bucarest (Note de la rédaction).

pal, en ce qui concerne l'anorthodoxie du sujet proposé, je suis certain qu'il est fourni par une simple considération des conséquences qu'aurait pour l'avenir de notre science même, une ouverture dans la direction que sa formulation semble préparer.

Après ces préalables, il n'est pas aisé de concevoir comment il convient d'aborder un sujet appartenant au domaine de la littérature comparée. Notre science, ne l'oublions pas, est d'abord interprétation, et donc compte rendu. Cette science, ne l'oublions non plus, est d'autre part (affreux néologisme) inter-zonale. Et pour un même vecteur, et sans recourir à des considérations superficielles, à des simplifications et à des généralisations, elle ne peut pas être inter-zonale. Elle est donc par suite, nettement, science de solidarité inter-zonale, elle qui procure tout d'abord des gains de caractère proprement national. Je ne peux m'imaginer son fonctionnement autrement que comme un mouvement de va-et-vient.

Si vous êtes d'accord avec ce caractère méthodologique de la littérature comparée, et s'agissant d'un sujet tel que le nôtre, et du domaine particulier que nous savons, j'imagine que non seulement l'objet de notre rencontre se trouve concrétisé positivement, mais que chacun de nous peut retirer, même, des bénéfices concrets d'une pareille rencontre internationale. Le préalable pourtant, et il est capital, est qu'on vienne à cette table ronde en y apportant ses expériences nationales, et que celles-ci proviennent d'une réelle exploration du sujet, dans les rapports, je veux dire, établis dans son propre pays par la rencontre de deux termes : histoire et littérature. Quelles expériences ? Toutes ? Je ne le pense pas. La littérature comparée est une science particulièrement sensible, et pour cela exposée aux malentendus.

Voilà mes curiosités, mes inquiétudes, ce que j'escompte, les questions que je me pose, bref, je le confesse, ce qui m'a poussé à prendre part au présent colloque international. Je me hâte de faire mon dépôt à la banque, de montrer ma carte d'identité nationale, s'agissant aujourd'hui, disons-le tout de suite, non pas d'un sujet qui touche simplement au 19^e siècle grec, mais d'un sujet fondamental. D'autre part il va de soi que j'ai grande hâte aussi de savoir quels dépôts vous allez faire, vous aussi, afin d'établir des rapports avec ce que j'ai à déposer. Si de pareils rapports s'établissent à un degré satisfaisant, je considérerai que le préalable de notre réunion est atteint.

Je conformerai ma communication à cet exposé théorique. Je m'efforcerai, j'entends, pour autant que je le pourrai, de donner à ma déposition, telle forme qu'elle réponde aux questions que vous pourriez me poser, et pour lesquelles vous souhaiteriez une réponse particulière.

Il s'entend que mes réponses auront un caractère d'éclaircissements supplémentaires, plus qu'un caractère résolutoire. Il s'ensuit naturellement que les mentions de personnes ou de choses seront réduites au minimum.

A. LIMITES TEMPORELLES DU SUJET

Quand nous parlons du 19^e siècle grec, nous entendons principalement la période qui suit la Révolution, c'est-à-dire les années 1830—1900. Nous ne parlons donc pas d'un siècle entier, mais de 70 ans. C'est principalement à cette période que je me référerai pour les raisons suivantes :

Les 30 années qui précèdent la Révolution, que nous avons appelées la Grande Époque des Lumières pour la Grèce, sont dominées par l'esprit des Lumières, donc le trait principal est la pensée réflexive et non créatrice. Importance donc du didactique, aux dépens de l'imagination créatrice. D'autre part, lorsque l'imagination créatrice revendiquera ses droits elle les recherchera par une voie qui elle aussi caractérise l'esprit des Lumières : la traduction. Ce sont ces deux limitations qui fixent au bas de l'échelle les rapports entre histoire et littérature.

Jusqu'à quel point, maintenant, les choses changent-elles après la Révolution ? Cette division était utile pour une autre raison encore : Elle nous permettra de voir, comparativement, quelle immense différence sépare ces deux périodes.

B. ÉLARGISSEMENT DU DOMAINE HISTORIQUE

Pendant la première période le domaine historique c'est le monde classique. Les Grecs ont découvert leurs ancêtres. Sous l'influence pesante du classicisme européen, grâce aussi à la direction qu'impose la personnalité de Corays, ce monde classique constitue un domaine particulier autonome qu'ils considèrent capable de satisfaire, grâce aux valeurs dont il dispose, tous les besoins à l'exception de ceux qui se rapportent à la confrontation réelle avec la vie. Exemple extrême de cette influence, et en même temps indice d'une impuissance à réaliser une approche plus substantielle : l'abandon des prénoms chrétiens pour des prénoms antiques.

C'est au milieu d'un pareil ordre des choses que survient la Révolution. Le poids que prend cet événement dans la conscience des Grecs, le rétablissement de l'Indépendance Nationale et la création de l'Etat grec libre, ainsi que la contribution apportée par d'autres facteurs, créent très vite l'impression que la Révolution a constitué de l'histoire. À preuve, le fait qu'on se met à cultiver un étroit rapport avec les événements, un genre littéraire qui va créer une tradition : les Mémoires. Ainsi la conscience historique a deux pôles, entièrement opposés dans le temps : l'un est le monde classique lointain, et l'autre, tout récent, la Révolution. Ils n'ont pas le même poids, à coup sûr, mais pourtant l'un et l'autre sont de l'histoire.

En cet instant théoriquement critique pour la création d'une conscience historique, un historien inspiré, Constantin Paparigopoulos (non sans renfort d'autres contributions) vient offrir, alliant heureusement l'inspiration élevée et la puissance du verbe, un ouvrage imposant, autant par le volume et l'autorité historique, que par la théorie : c'est l'histoire de la nation grecque, qui commence en 777 avant J.-C. et se termine en 1853, l'année où voit le jour la première version brève de ce qui doit devenir une œuvre en plusieurs volumes. C'est ainsi qu'en un temps relativement bref, un peuple acquiert une cohérence historique de 2630 ans, alors qu'il venait à peine de se découvrir quelques ancêtres lointains.

C. RETOMBÉES PSYCHOLOGIQUES

Quelles sont les retombées psychologiques qu'apporte cette découverte dans l'histoire des consciences de ce peuple ? Tout commentaire est

superflu si on pense au succès de librairie qu'a été l'ouvrage. Ces retombées non seulement touchent à notre sujet, mais nous devons considérer qu'elles s'étendent à tout l'ensemble de la vie du pays. La question devient bien plus complexe encore, du fait qu'elle vient se mêler au faisceau des revendications nationales. Savoir lequel des deux a aidé au développement de l'autre n'a pas d'importance, puisqu'il est démontré que pour des phénomènes de ce genre ὁδὸς ἄνω κάτω μίη comme disait Héraclite.

Si bien que, si l'on voulait présenter schématiquement le cadre où prend forme la conscience néo-grecque, on aurait ce que voici : exaltation du passé, proche et lointain, en même temps que projection de l'avenir dans un domaine thématique purement national. A elle seule la Grande Idée nous fournit à la perfection le visage de la nouvelle idéologie.

D. RÉALISATIONS LITTÉRAIRES — INFLUENCES

Si j'ai mis tant d'insistance à présenter, avec leur aboutissement naturels, ces diverses précisions quant au rôle centripète de l'histoire dans la formation de la conscience hellénique au 19^e siècle, c'est que je visais un double but :

- a. Tout d'abord, démontrer, sans faire appel à d'autres éléments de preuve et toujours au cours d'un examen au premier degré, jusqu'à quel point il va de soi que la totalité ou presque de la production littéraire se noie dans un vécu historique, qui ne peut être qu'exaltation ou expectative.
- b. D'autre part vient ici en renfort une position qui gagne sans cesse du terrain à notre époque : jusqu'à quel point, par l'exploration systématique, perd de sa valeur cette monnaie si usée qu'on appelle influence. Sans doute j'ignore si jamais nous en arriverons à des positions extrêmes, qui augmentent au maximum la mise en question ; pourtant, le cas de W. Scott et du roman historique ferait un splendide point de départ pour une étude qui recueillerait des éléments des conclusions (ceci en partant de la réalité littéraire néohellénique au 19^e siècle).

E. LES ÉLÉMENTS DE DÉMONSTRATION

Le maniement du sujet demande une attention particulière : lorsque nous nous mettons en route, nous avons deux buts différents : nous traitons d'une histoire des consciences et nous la mettons en œuvre au sein d'une histoire quantitative. Par suite, notre premier préalable doit être une sûre connaissance du mécanisme de la chose imprimée et de sa diffusion : pour le 19^e siècle grec, nous ne le connaissons pas encore, et nous ne sommes pas non plus complètement au fait des questions bibliographiques pour l'ensemble du siècle. Aussi, sur ce point je ne peux offrir pour l'heure que ces constatations négatives, en reconnaissant naturellement que reste en l'air (si vous me permettez de me servir de cette image) la seconde gambe de notre question. Mais ce que je peux pourtant offrir, comme méthode d'examen, et toujours, en partant du côté grec, c'est que cet examen ne doit pas se limiter à la seule tradition imprimée. Il existe

toute une série de manifestations s'étendant sur plus de 20 ans, qui portent le nom de Concours Poétiques, et qu'on ne peut, toujours dans l'esprit de l'histoire quantitative, en aucune façon négliger.

F. EXPLORATION EN PROFONDEUR

Après ces constatations, le pas suivant serait d'examiner quel caractère prennent les rapports entre ces deux forces inégales. Nous avons constaté que l'histoire alimente la littérature à un point écrasant. Les questions qui naissent ici ne sont ni peu nombreuses, ni négligeables. Je vais m'efforcer de résumer les principales, plutôt que de fournir de réponses ; ceci pour des raisons fournies plus haut.

a. Quels sont les genres littéraires qui subissent le plus manifestement cette influence ; et si possible, quels rapports quantitatifs existent entre eux ; et pourquoi ces rapports-là et non point d'autres.

Ici, à titre indicatif, il conviendrait de mentionner les Mémoires.

b. Quelle est la période historique, proche ou lointaine (ou bien : quelles sont les périodes) qui constitue la source la plus abondante (ou bien, les sources) de cette alimentation ; on en interpréterait les raisons.

c. Est-ce en règle générale, comme on le supposerait aisément, le personnage historique qui s'impose (ouvrages biographiques) ou bien est-ce l'événement historique ? Cela aussi devrait être interprété.

d. Est-ce que peut-être on tire des sujets d'histoires autres que l'histoire nationale ? et en ce cas, quelles sont ces histoires, quelles sont les périodes choisies, quels en sont le pourcentage et les raisons ?

e. Quelles sont, en règle générale, les connaissances historiques des créateurs ?

f. Le littérateur s'efforce-t-il de ne pas s'éloigner de la vérité historique ? (Cette question est en rapport avec la précédente).

g. Voit-on naître une théorisation ?

Il existerait peut-être encore d'autres questions de moindre importance.

G. MOUVEMENT DE VA-ET-VIENT

Avec cette averse de questions, nous avançons tout bonnement dans la direction que voici (et jusqu'ici, dans cette seule direction) : on va de l'histoire vers la littérature, et vers son enrichissement thématique. Il reste cependant encore une question, et grave, si l'on doit recréer un certain équilibre.

Tout ce mouvement, à part ce genre d'enrichissement, est-il cause d'un gain substantiel pour la littérature, tel que sans parler de la recréation d'un équilibre de leurs rapports ces deux forces puissent être considérées comme des vases communicants.

La réponse, même théoriquement parlant, devrait être négative.

Cet historicisme au poids écrasant, qui distingue le 19^e siècle grec, ne s'est naturellement pas toutie canalisé en direction de la littérature. Il a en grande partie alimenté aussi l'historiographie proprement dite ; il a alimenté l'écrit politique et tout ce qui s'y rattache.

Mais c'est le tempérament grec qui a fait que soit alimentée davantage l'imagination créatrice, que la prose réflexive.

Naturellement, vu l'esprit dans lequel agit à cette époque-là le discours, aussi bien écrit qu'oral (c'est-à-dire l'esprit romantique) il était inévitable que se manifeste la rhétorique.

C'est ainsi que la littérature s'est trouvée tout à coup enrichie, tout au moins quantitativement, d'un nombre considérable d'ouvrages que l'ambition seule de leurs auteurs avait voulu entourer d'une forme littéraire, alors que leur place était autre, leur vocation ailleurs : parmi les ouvrages de rhétorique, ou parmi les articles de politique, ou, enfin, parmi les livres d'histoire. Ainsi, par exemple, comme on l'a déjà noté, on constate souvent que le récit ou le roman ont constitué de simples prolongements de la chronique de la Révolution, de l'intérêt pour l'histoire et les mœurs qui régnaient à l'époque.

Puis d'autre part, l'incapacité de l'histoire elle-même à s'organiser en science autonome, avec rigueur, méthode et cohérence (et ce, pour toutes les raisons particulières d'opportunité qu'on a dites) a contribué encore à augmenter la confusion, d'autant qu'elle s'adressait à un public non prévenu et non préparé. Certaines des sommités du domaine historique étaient douées de qualités proprement littéraires (et ceci d'ailleurs appartient à l'ensemble des exigences qu'avaient créées le 19^e siècle pour l'ouvrage historique dans le domaine européen). Le résultat en est que le discours historique n'a pas pu se rendre autonome et se distinguer du discours de la prose créatrice. On se demandera à ce propos quel rôle a joué le développement du roman historique dans la culture de ces rapports : voilà encore un important sujet d'enquête.

H. LE RÉCEPTEUR

Voilà en ce qui concerne le créateur. Et le récepteur maintenant ? Quelles sont les réactions du public ? Nous voici devant un amoncellement de questions, qu'on peut en un premier résumé présenter comme suit : Le public accepte-t-il cette marée montante ? Recherche-t-il d'autres genres de lecture ?

Comment se comporte-t-il devant le genre historique traditionnel qu'est le livre populaire ? En voit-on la diffusion languir, ou bien le nouveau genre avance-t-il de conserve avec l'ancien ? Cette apparition contribue-t-elle ou non à l'élargissement du public qui lit ?

Voici quelques réflexions fondamentales, que je me suis efforcées de formuler aussi complètement que possible, afin de traiter, comme vous l'attendiez, non point sous forme de compte rendu, mais d'exploration, un sujet dont nous avons tous compris que, par nature (et ce tout au moins en ce qui concerne le domaine de l'Europe du Sud-Est, pour lequel nous possédons, pour en parler, une relative spécialisation), il est, je ne dirai pas tout particulièrement intéressant, expression passe-partout, mais tout à fait passionnant. Il ne faut pas oublier, et je l'avais déjà mis en relief en commençant, que c'est pendant la période dont nous nous occupons que commencent pour nous tous à fonctionner ensemble toutes les composantes fondamentales de notre civilisation.

LES TRANSMUTATIONS DE LA LITTÉRATURE TURQUE AU XIX^e SIÈCLE ET SES RAPPORTS AVEC LES LETTRES OCCIDENTALES

BEDRETTIN TUNCEL
(Ankara)

Au début de mon exposé, je tiens à exprimer ma reconnaissance au Comité roumain de littérature comparée pour avoir organisé, en coopération avec l'Académie des Sciences Sociales et Politiques de la République Socialiste de Roumanie et notre chère Association Internationale d'Etudes du Sud-Est Européen, ce Colloque international sur le thème « Littérature et Histoire au XIX^e siècle ». Dois-je rappeler que ce n'est pas pour la première fois que le Comité roumain de littérature comparée se penche sur un thème qui relève en droite ligne du domaine propre d'une discipline qui, à mon sens, ne souffre pas, dans les circonstances actuelles, d'une crise malgré le pessimisme ancien de notre cher Etienne, pourtant un pessimisme essentiellement dynamique, qui date heureusement de plus de quinze ans, qui nous rappelait que « comparaison n'est pas raison », mais qui ne manquait pas, à juste raison, d'observer que « la première des tâches qui s'imposent aux comparatistes, c'est de renoncer à toute variété de chauvinisme et de provincialisme, de reconnaître enfin que la civilisation des hommes, où les valeurs s'échangent depuis des millénaires, ne peut être comprise, goûtée, sans référence constante à ces échanges, dont la complexité interdit à qui que ce soit d'ordonner notre discipline par rapport à une langue ou un pays, entre tous privilégiés ».

Je voudrais aussi féliciter de toute cœur le président du Comité roumain, le professeur Zoé Dumitrescu-Buşulenga, sans oublier naturellement le très savant et actif secrétaire du Comité, dr Alexandru Duţu, qui furent toujours à la hauteur, selon l'avis de nos collègues qui ont participé au premier Colloque international de littérature comparée, organisé par les comparatistes roumains en septembre 1974. Tout ceci pour souligner l'importance scientifique et intellectuelle de la contribution roumaine au développement de la littérature comparée, et, permettez-moi d'invoquer en cette occurrence les mânes de Tudor Vianu, pour ne citer que celui que j'ai eu l'avantage de connaître lorsqu'il représentait son pays pour la première fois, au Conseil exécutif de l'Unesco.

I

Pour simplifier et tenter d'aller au plus vite à l'essentiel, je dirai que, dans le cadre du thème choisi, je me propose de donner un bref aperçu de la littérature turque au XIX^e siècle, notamment sous le rapport de ses contacts avec les littératures occidentales, entendez par là la littérature française, en essayant de faire ressortir les conditions historiques qui ont déterminé sa transmutation totale. Je dois, avant tout,

remarquer que c'est là vraiment une gageure que de donner un tel aperçu, étant donné que le siècle en question foisonne, sur le plan politique et social, d'événements d'importance qui ont marqué profondément l'histoire du siècle, non seulement sous le biais de l'Empire ottoman mais également sous celui de l'Europe tout entière.

Et d'abord un peu d'histoire.

Les historiens qui ont étudié l'Empire des sultans au dix-neuvième siècle reconnaissent ce fait d'importance capitale dans l'histoire de l'Europe: à la fin du dix-septième siècle, le traité de Karlowitz du 26 janvier 1699 marque nettement la fin de la période ascendante de cet Empire en Europe, et sa décadence et son premier démembrement par lequel il perd les principales positions qu'il occupait au-delà du Danube. Une complète désorganisation est apparente dans tous les secteurs de l'administration et la révolte éclate sur toutes les frontières. Les armées ottomanes perdent effectivement leur prestige d'autrefois, n'ayant fait aucun progrès dans l'art de la guerre. Le développement de la technique et de l'instruction militaires rendent inefficaces les fameuses et redoutables armées du Grand Turc, que l'on comparaisait aux Prussiens du Proche-Orient.

En ce qui concerne la société, elle est, comme avant, comme toujours, essentiellement traditionnaliste dans sa vie interne, hermétiquement fermée dans ses relations avec l'Occident, restant de la sorte étrangère aux courants d'idées en Europe, qui commençaient dès la fin du XVII^e siècle à influencer sensiblement les consciences. La société ottomane, et particulièrement celle de la capitale et des provinces de l'Anatolie, vivant dans une demi-somnolence qui l'empêchait de se tourner vers des idées qui, à partir du XVIII^e siècle, allaient déterminer à travers l'Europe d'importantes réformes dans l'ordre de la pensée et de la technique. J'observerais que ces idées, ces « lumières », n'exerçaient aucune influence psychologique immédiate sur la société ottomane musulmane, qui se caractérisait par son immobilité, son imperméabilité vis-à-vis des changements et des bouleversements qui transformaient les pays européens. En bref, les idées de mouvement et de progrès n'avaient pu ébranler cette immobilité, produit des croyances théologiques traditionnelles. Le Coran répond à tout : on n'avait besoin de s'occuper de rien. Dans la formation d'une telle tradition théocratique, une part importante revient aux « ulémas », ces théologiens musulmans, docteurs de la loi qui formaient, comme l'a noté Nerval, dans ses « Nuits du Ramazan », à la fois l'ordre judiciaire et religieux, qui ont eu une influence déterminante sur la vie politique et sociale de l'Empire. Ce corps de savants a joui, durant tout l'Empire, d'une autorité, d'un prestige dont on a très peu d'exemples dans d'autres pays. À la tête de ce corps puissant, le « Cheyhul-Islam », un des personnages les plus importants de l'Empire, a une autorité presque sans bornes. Peut-être, n'est-il pas inutile de rappeler que, sur le plan des traditions politico-sociales, le trait distinctif de l'Empire a été son isolement, son manque d'unité géographique, politique et ethnique. Un assemblage disparate d'éléments hétérogènes, une étonnante confusion de races, de nationalités, de croyances, de religions et de manières de vivre impossibles à concilier.

Je voudrais insister encore sur quelques obstacles à toute transformation des traditions établies : le corps de janissaires, ce corps d'élite qui avait été la principale force des armées ottomanes commandées par le sultan lui-même. Enhardis par les privilèges qu'ils avaient, ils devinrent bientôt la bête noire de la population et la terreur des sultans. Au surplus, ce corps constituait une charge des plus onéreuses pour les finances de l'Etat. Bref, une milice qui était devenue une véritable source de troubles et de révoltes qui, pour comble, de connivence avec les ulémas, ayant de tout temps leur intérêt à fomentier ce foyer de troubles, lorsqu'il s'agissait de faire un pas en avant dans la voie du progrès, une milice donc, qui s'érigait en partisan fanatique de la tradition, repoussant aveuglément toute rénovation. Ce fut, comme on sait, la gloire du sultan Mahmud II d'avoir écarté ce fléau qui avait suffisamment sévi.

II

Malgré le caractère figé, réfractaire à toute réforme de la société ottomane, le mode de penser et le mode de vie de la bourgeoisie administrative et son attitude intransigeante commencent à changer sensiblement à partir de la seconde moitié du XVIII^e siècle. On reconnaît la supériorité de la technique militaire des Européens. Par la transformation des diverses armes, toutes les conditions de la guerre se trouvent modifiées très sensiblement, et les meilleures écoles d'artillerie sont fondées en France. L'Ecole du corps royal de génie français, fondée en 1748, forme des ingénieurs pour l'armée. L'Europe dispose donc de puissants moyens techniques, et ce n'est pas sans raison que les sultans ottomans, à partir de la seconde moitié du dix-huitième siècle, font appel à des ingénieurs et officiers français pour réorganiser l'armée.

On fait commencer les réformes en Turquie par la charte mémorable du Gülhâné que le jeune sultan Abdulmecid (1823—1861) a rendue publique par la voix de son ministre des Affaires étrangères Mustafa Rechid Pacha (1798—1858), le 3 novembre 1839. Mais on doit noter que les premiers essais de rénovation ont commencé bien avant cette date. Cette période transitoire que l'on pourrait appeler « pré-Tanzimat » a duré presque un siècle, au cours duquel quelques réformes furent introduites fragmentairement et avec des interruptions dues à la gravité de la situation où se trouvait l'Empire, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur, par suite des revers subis par les armées, par suite également du désordre de l'administration, des révoltes des ouchas dans les beylicats, dans les provinces, et surtout, à cause de la lutte des nationalités pour l'indépendance. Cette période historique a été étudiée avec un soin particulier par le professeur Enver Ziya Karal, l'actuel président de la Société Turquie d'Histoire, qui a consacré plusieurs publications à ce sujet.

C'est à la sagesse du sultan Ahmed III que nous devons l'établissement de l'imprimerie en Turquie, sous l'impulsion d'Ibrahim Muteferrika, renégat d'origine hongroise, qui avait présenté au souverain un mémoire sur les avantages de cette technique. On sait que la première imprimerie fut installée à Istanbul en 1728, près de trois cents ans après sa découverte en Europe. L'importance de cette innovation se remarque par la nature des premiers ouvrages sortis des presses d'Ibrahim. Ils sont d'ordre scientifique, militaire et historique : des dictionnaires, dont celui de

Wann-Couly, des cartes géographiques, des histoires ottomanes de Naima et Rachid, l'ouvrage du célèbre savant ottoman Kâtib Tchélébi, *Djihannüma*, qui donne la description géographique de l'Orient avec cartes, précis historiques, un discours sur les mathématiques et les éléments d'Euclide, un précis historique des califes, un traité d'économie politique et d'art militaire, un ouvrage sur les propriétés de l'aimant et de la boussole, etc. Ces ouvrages indiquent suffisamment les buts que se proposaient quelques esprits en les faisant paraître.

On ne saurait assez souligner l'importance de cette innovation que l'on doit à l'initiative de Müteferrika, associé de Saïd effendi, comme je l'ai déjà dit, fils de Mehmed effendi (Tchélebi), premier ambassadeur permanent turc à Paris, en 1720, dont parle avec admiration Saint-Simon dans ses *Mémoires*, et qui y séjourna plus d'une année (1720—1721), pendant la minorité de Louis XV. Mehmed effendi a laissé une relation imprimée de sa mission diplomatique à Paris, et, à son retour, dépeignit ainsi les « Francs » à son souverain Ahmed III : « ... les Francs ne ressemblent pas plus aux Turcs que la nuit ne ressemble au jour. Quand nous entrons dans un appartement, nous ôtons nos chaussures, et demeurons la tête couverte ; un Franc fait tout l'opposé. Nous laissons croître notre barbe et nous rasons nos cheveux ; nous écrivons de droite à gauche, nous mettons la nappe au-dessous de la table : chez les chrétiens, tous ces usages sont renversés. Enfin, mettez un Franc la tête en bas et les pieds en l'air, vous aurez un Turc ». J'ajouterai que le collaborateur d'Ibrahim Müteferrika, Saïd Efendi, a été en 1732—1733 ambassadeur de la Sublime Porte à Paris.

Par ailleurs, les rapports entre Ottomans et étrangers se développent. L'instauration d'un régime nouveau à la suite de la Charte de 1839, puis de l'édit de 1856, avant la Conférence de Paris, et les Capitulations, règlent les conditions du commerce international. (J'ouvre ici une parenthèse pour marquer que le mot « capitulation », bien qu'il ait été pris en mauvaise part, exprimait — dès le commencement des relations entre la France et la Turquie, au XVI^e siècle, tout simplement cette concession spontanée, cette faveur accordée sans réciprocité aucune par les sultans aux pays étrangers, aux temps de leur puissance. De 1535, date du premier traité conclu entre les deux pays, jusqu'à la première moitié du XVIII^e siècle, on ne compte pas moins de onze renouvellements des capitulations auxquelles il est juste de donner, selon l'étymologie du terme, le sens de *conventions* — mot qui relève d'ailleurs du vocabulaire du droit international, par lequel une puissance s'engage à respecter certains droits et privilèges sur les territoires soumis à sa juridiction.)

III

La littérature turque du XIX^e siècle subit une profonde transformation après les réformes du Tanzimat, qui commencent officiellement par la Charte du Gülhâné en 1839, et dans un laps de temps assez court, en cinquante ans, elle s'affranchit de la prédominance d'une littérature islamique, abandonnant délibérément ses formes et son contenu traditionnels, et s'ouvre à l'influence de la littérature à l'occidentale. Les divers courants littéraires du siècle, et notamment le romantisme, commencent à avoir

leur répercussion en Turquie ottomane. Une nouvelle conception éthique apparaît, dans les lettres turques, fortement influencée par les genres littéraires de l'Occident : ce qu'il faut retenir, c'est que cette littérature, je veux dire la littérature ancienne, commence à être sérieusement mise en doute dans son ensemble et dans ses formes essentielles.

Ai-je besoin de rappeler que cette profonde transmutation sur le plan littéraire fut la conséquence naturelle des efforts déployés dans la voie de l'occidentalisation ? À cet égard, je dois souligner l'importance de quelques essais de réforme qui se sont fait jour sous le règne d'Ahmed III (1703—1727), et parmi lesquels j'ai déjà souligné l'établissement des presses destinées à publier, à imprimer les ouvrages rédigés en turc. Cette innovation devait — et cela va sans dire — choquer sérieusement les préjugés des ulémas qui ne permettaient pas l'impression du Coran et des livres canoniques.

Sur le plan de la culture et de la littérature, le rôle des premières traductions est d'importance, et il doit être souligné dans un tel exposé. On notera que les premières traductions, qui ont commencé également sous le règne d'Ahmed III, sont faites en majeure partie du français, le reste de l'arabe. Je n'ai pas besoin de rappeler qu'à cette époque le français est la langue commune de l'Europe, qui s'est substituée au latin comme langue diplomatique depuis 1714, à Rastadt où, comme on sait, un accord fut rédigé en français. En 1774, Turcs et Russes rédigent leur traité en français. Les princes de l'Europe parlent et écrivent en français. Donc, les premières traductions sont faites du français. Un cas assez curieux pour la traduction d'une œuvre célèbre anglaise : Robinson Crusoë est traduit à travers l'arabe, en 1864, par le fameux chroniqueur Lutfi. Il est à noter que parmi ces premières traductions, les œuvres relevant des domaines de la philosophie, des sciences humaines et de la littérature manquent particulièrement. Mais, à partir de la Charte des Réformes de 1839, les traductions augmentent en se diversifiant pour englober toutes les connaissances. Je mentionnerai ici celles qui, par la suite, ont eu quelque influence sur la vie intellectuelle du pays : œuvres ou extraits d'œuvres de La Fontaine, Molière, Fénelon, Montesquieu, Voltaire, Rousseau, etc. Plus tard, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, un très grand écrivain tel Namik Kemal (1840—1888) traduit, sans pouvoir la publier, la fameuse dissertation de Montesquieu sur la grandeur et la décadence des Romains. Ziya Pacha, un autre représentant de marque de la nouvelle littérature (1823—1891), donne la première version turque de *Emile* et nous lui devons une autre traduction de *Tartuffe*. Les traductions et les adaptations des œuvres de Molière faites par Ahmed Vefik Pacha (1823—1891), un des esprits les plus ouverts de cette période, inaugurent avec les pièces de théâtre de Chinassi et de Namik Kemal, le théâtre à l'occidentale. Cette série de traductions commence par la petite anthologie poétique préparée par Chinassi, publiée en 1859, lithographiée. Un recueil poétique contenant quelques vers de Racine, de La Fontaine, de Lamartine introduisait la langue parlée. Je dois remarquer cependant que cette première tentative de traduction en vers n'a pas eu une influence notable dans la vie littéraire de l'époque ; ce sont là des transpositions médiocres qui ne reflètent pas les qualités poétiques des textes originaux. On doit pourtant reconnaître son rôle de précurseur dans l'introduction des

formes poétiques de la littérature européenne. Si l'on voulait préciser la part qui revient à l'ensemble de ces traductions, on dirait qu'elles ont servi à l'introduction des genres littéraires européens en Turquie, et à supplanter les formes traditionnelles en usage depuis des siècles, élargissent ainsi les diverses formes d'expression. La musique occidentale s'introduit au palais à partir de 1828, sous le règne de Mahmoud II, qui invite Donizetti à venir à Istanbul.

Une part importante revient aux missions diplomatiques permanentes qui ont grandement servi à réduire les barrières qui ont de tout temps existé entre l'Empire et les pays de l'Occident. À la suite de la mission diplomatique de Mehmed Tchélébi, arrivé en France avec une suite nombreuse, en septembre 1720, qui comprenait un imam, un valet, 20 valets de pied, 16 aides de cuisine, un intendant, un trésorier, un garde-sceaux, un chef de cuisine, un médecin, 4 garde-tentes, un porteur d'eau, deux palefreniers, deux pelissiers, un tailleur, cinq pourvoyeurs de la maison et deux autres valets, en tout 80 personnes ; à la suite de cette mission diplomatique et de celles d'esseyid Ali Efendi, on avait composé le couplet suivant :

Seigneur, vous voyez tout Paris
 Applaudir à votre ambassade ;
 On sait que les Turcs, nos amis,
 N'ont point entrée dans la croisade.
 Pour prix d'un excès de bonté
 Et d'une tendresse aussi forte,
 Dieu veuille que la liberté
 Gagne bientôt la Porte.

Il y a eu d'autres missions diplomatiques : celles de Muhib Efendi et, plus tard, de Hâlet Efendi... Tous donnent une description détaillée des contrées traversées, et surtout une appréciation des mœurs de l'Europe à cette époque. Ainsi, la cour ottomane commence-t-elle à connaître le visage plus ou moins exact de l'Europe. Par ailleurs, les activités des ambassadeurs de France qui séjournent dans la capitale avec des missions scientifiques importantes, dont la tâche est d'étudier la vie sociale et économique du pays, de rassembler des médailles, des antiquités, des manuscrits et des inscriptions, méritent également d'être soulignées. À cet égard, je rappellerai les ambassades de De Ferriol, baron d'Argental (1699), du marquis de Villeneuve (1728), du comte de Saint-Priest (1768), du comte de Choiseul-Gouffier (1784), et de tant d'autres encore qui se sont attachés à servir le rayonnement de la culture française en Turquie.

Parmi ces représentants diplomatiques, Choiseul-Gouffier occupe une place à part. Il s'installe en 1784 comme ambassadeur de Louis XVI. Il s'entoure d'une élite de savants et d'artistes et donne une vive impulsion aux recherches dans tout l'Orient. Il installa une imprimerie à l'ambassade où il publia des ouvrages techniques.

C'est d'abord par la fondation d'établissements militaires que l'Occident a eu son influence sur la Turquie des Ottomans. Des sultans éclairés comme Ahmed III, Mustafa III et surtout Sélim III, ont fait appel aux spécialistes européens en vue de réformer l'armée, l'administration centrale et le système des finances. Il est intéressant de voir, en 1716, un

Français, un certain De Rochefort, soumettre à la Porte un projet de réforme pour l'organisation de l'armée ottomane, mais c'est le comte de Bonneval qui a réussi à se faire entendre sous le règne de Mahmud I^{er} (1730—1754) dans le domaine de la réforme technique et militaire proprement dite.

Dans le même ordre d'idées, il est intéressant de citer la note du général Bonaparte, adressée le 30 août 1795, au Comité du Salut Public. On verra que Napoléon avait songé sérieusement à se rendre à Istanbul pour se mettre à la tête de l'artillerie du Grand-Seigneur. Voici cette lettre du 27 fructidor an III, que je reproduis du tome II, pp. 208—209, du *Recueil des Traités de la Porte ottomane*, Paris, Amyot, 1865 :

« Dans un temps où l'impératrice de Russie a resserré les liens qui l'unissent à l'Autriche, il est de l'intérêt de la France de faire tout ce qui dépend d'elle pour rendre plus redoutables les moyens militaires de la Turquie.

„Cette puissance a des milices nombreuses et braves, mais fort ignorantes sur les principes de l'art de la guerre.

„La formation et le service de l'artillerie, qui influe si puissamment dans notre tactique moderne sur le gain des batailles, et presque exclusivement sur la prise et la défense des places, est encore dans son enfance en Turquie.

„La Porte qui l'a senti, a plusieurs fois demandé des officiers d'artillerie et du génie, nous y en avons effectivement quelques-uns dans ce moment-ci ; mais ils ne sont ni assez nombreux ni assez instruits pour produire un résultat de quelque conséquence.

„Le général Bonaparte, qui a acquis quelque réputation en commandant l'artillerie de nos armées en différentes circonstances, et spécialement au siège de Toulon, s'offre pour passer en Turquie avec une mission du gouvernement ; il mènera avec lui six ou sept officiers, dont chacun aura une connaissance particulière des sciences relatives à l'art de la guerre.

„S'il peut, dans cette nouvelle carrière, rendre les armées turques plus redoutables, et perfectionner la défense des places fortes de cet empire, il croira avoir rendu un service signalé à la patrie, et avoir, à son retour, bien mérité d'elle ».

Je n'ai pas l'intention de vous faire chronologiquement une histoire de la littérature turque au XIX^e siècle. Mais, dans le cadre du thème général de notre colloque, je prends la liberté de détacher une demi-douzaine d'écrivains qui représentent l'esprit de la nouvelle littérature et qui en ont été les précurseurs : Ibrahim Şinasi, Namik Kemal, Ahmed Vefik Pacha, Abdülhak Hâmid, Tevfik Fikret et Halid Ziya Uşaklıgil. Parmi ces pionniers, je m'arrêterai sur Vefik Pacha qui se trouve à l'origine de la rénovation théâtrale en Turquie, vers les années 1868—1869, et on verra que le théâtre à l'occidentale est né en Turquie sous le signe de Molière.

Vefik Paşa — qui a eu des relations avec les Roumains, relations étudiées sérieusement par Ion Matei — a commencé par adapter à la vie turque *Le Mariage forcé* et *L'Amour médecin*. Le Molière turc a réussi à traduire ou à adapter à la vie et aux mœurs turques exactement seize pièces du poète comique. Voici comment se présente cet ensemble qui

fait honneur à notre théâtre : six traductions en vers libres : *L'Etourdi*, *L'Ecole des maris*, *L'Ecole des femmes*, *Le Tartuffe*, *Le Misanthrope*, *Les Femmes savantes*. Quatre traductions en prose : *Le Dépit amoureux*, *Les Précieuses ridicules*, *George Dandin*, *Don Juan*. Et six adaptations à la vie et aux mœurs du pays : *Le Mariage forcé*, *L'Amour médecin*, *Le Médecin malgré lui*, *L'Avare*, *Les Fourberies de Scapin*, *Le Malade imaginaire*. Toutes ces adaptations sont en prose.

Vefik Pacha, cet homme d'État, occupe une place de choix dans l'histoire de la littérature turque non seulement comme introducteur des œuvres de Molière mais aussi comme auteur de plusieurs ouvrages sur la langue turque, sur le dialecte osmanli et sur les dictons et proverbes tures. À l'âge de dix-sept ans, en février 1840, après le Tanzimat, lors des nominations d'ambassadeurs dans les principales capitales européennes, le jeune Vefik est envoyé comme secrétaire du nouvel ambassadeur à Londres, Mehmed Chékib Efendi. Ainsi, l'anglais s'ajoute à sa connaissance des langues (1840—1842). Voici les jalons de son ascension dans la carrière administrative ottomane : de 1837 à 1864, date à laquelle il est révoqué de son poste, durant vingt-sept ans, il a une carrière de fonctionnaire très régulière : après deux années passées à Londres, retour à son ancien poste au Bureau des traductions (1842); Grand référendaire du Divan impérial (1848); Membre de l'Académie impériale des Sciences et Belles-Lettres lors de sa fondation en mai 1851; Ambassadeur à Téhéran (1851—1854) et de janvier 1860 à février 1861, ambassadeur à Paris. Je voudrais m'arrêter un moment sur cette ambassade de Vefik Efendi sous Napoléon III, qui a eu tant de retentissement en France et, également, en Turquie. Au bout d'un an, il fut rappelé à Istanbul. La cause en était qu'il avait déplu à l'empereur par ses fameuses reparties et, surtout, en quittant brusquement la loge impériale, un soir qu'on jouait au théâtre une pièce dans laquelle les Turcs étaient malmenés. Le souverain lui disait qu'il était patriote mais pas diplomate. Et le ministre des Affaires étrangères, Thouvenel, ancien ambassadeur à Constantinople (1855—1860), redoutait sa causticité, et n'était pas toujours en bons termes avec cet ambassadeur, « bibliothèque vivante » selon Âli Pacha, son rival; « il eût fait, disait-il encore, un excellent grand vézir au temps de Suleyman le Magnifique ».

On sait également que chaque semaine il organisait à l'ambassade une réunion fréquentée par des personnalités telles que Jules Favre, Thiers, Dumas fils, Barbier de Meynard, le célèbre orientaliste né en 1826 en mer, dans le voisinage de Marseille, à bord d'un bateau qui revenait d'Istanbul, et qui était, à cette date, professeur de turc à l'Ecole des Langues orientales, celui qui a utilisé pour son Dictionnaire turc-turc *Le Dialecte ottoman (Lehçe-i-Osmanî)* de Vefik Pacha (première éd. 1876, deuxième éd. 1890)*.

Après son rappel de Paris, il est nommé membre du Divan impérial (février 1861); Ministre de l'Evkaf, des Œuvres pieuses (23 novembre 1861); Président de la Cour des comptes qui venait d'être créée (29 mai 1862); de nouveau, membre du Divan impérial (26 février 1863); Inspec-

* Il en avait rendu compte dans le « Journal asiatique », d'août-septembre 1876, VII, 8, p. 275—280.

teur général de l'Anatolie (22 mars 1863). Il est révoqué de ce dernier poste en octobre 1864. De cette date jusqu'à la mort d'Âli Pacha, en septembre 1871, le président du Conseil, son rival reste sans emploi pendant sept ans. Ce qui montre le sentiment de celui-ci à son endroit. C'est sans doute pendant ces années de licenciement qu'il a passé le plus clair de son temps à traduire les œuvres de Molière dont le nombre, comme je l'ai déjà indiqué, s'élève à seize. Nous savons, par ailleurs, que la fondation, en 1869, du *Théâtre ottoman*, dans le quartier de Guédipacha, sous la direction de Güllü Agop (Agop la rose), homme de théâtre turc d'origine arménienne, qui a rendu de grands services dans le domaine du développement du théâtre à l'occidentale en Turquie ottomane (1840—1891), à qui l'on doit, à partir de décembre 1868, la représentation des pièces traduites ou adaptées du français, a permis aussi la représentation entre autres du *Mariage forcé*. Il s'agit de la première en date des œuvres de Molière adaptées ou traduites par Vefik Pacha, publiée le 15 novembre 1869 et représentée sur la scène du Théâtre ottoman.

À la même saison théâtrale, on donne les adaptations de *George Dandin*, sous le titre de *Yorgaki Dandini*, et *Le Médecin malgré lui* (*Zoraki Tabip*), toujours par Vefik Efendi. (Je dis « Vefik Efendi », parce qu'il n'a pas encore à cette date le titre de « pacha »).

Disons-le tout de suite : ces adaptations se distinguent par une simplicité qu'on n'avait jamais rencontrée jusqu'alors, par des répliques concrètes, par une transposition naturelle du langage parlé, et par l'opportunité vivante des propos, comme d'ailleurs dans le texte original qui n'est pas, de la sorte, trahi mais, pour notre bonheur, servi admirablement.

Toujours pendant ses années de disgrâce, il traduit cette fois *Micromégas*, ce conte philosophique, cette vision désolée d'une humanité ignorante et sotte, de Voltaire, publié d'abord en feuilleton, et sans nom de traducteur, dans Diogène, le premier journal humoristique de Turquie, fondé par Théodore Kasap (1835—1905), journaliste célèbre sous les règnes d'Abdulaziz et d'Abdulhamid, dont le premier numéro parut à Istanbul le 12 novembre 1870, et qui cessa de paraître, cela va sans dire, au bout de trois ans, par suite de l'interdiction du gouvernement qui ne pouvait souffrir ses traits d'une mordante ironie.

Vefik Pacha est nommé gouverneur de Brusa le 4 février 1879. Il y resta jusqu'au 16 octobre 1882, date à laquelle il sera révoqué pour avoir forcé le public à fréquenter le théâtre ; pour ne lui avoir permis d'applaudir, pendant la représentation, que si lui-même commençait à le faire ; d'avoir réprimandé publiquement ceux qui ne voulaient pas s'y confirmer.

Et voilà comment se terminait sa carrière administrative...

HISTOIRE—FOLKLORE—LITTÉRATURE AU XIX^e SIÈCLE EN ROUMANIE

VALERIU RÂPEANU

Les débuts de la culture roumaine moderne coïncident avec la révélation de la littérature folklorique dont les premiers bénéficiaires ont été, vers le milieu du siècle dernier, deux des représentants les plus authentiques de la génération de nos romantiques : Vasile Alecsandri et Alecu Russo. Mais comme les autres protagonistes roumains de ce courant, Mihail Kogălniceanu et Nicolae Bălcescu en tout premier lieu, étaient de formation historique, leur manifeste en tant que tels ne traitait pas de ce sujet d'une manière explicite. Ils préconisaient donc tout d'abord l'inspiration tirée des événements héroïques de l'histoire ; la deuxième place était réservée aux beautés du paysage roumain et ce n'est qu'en dernier lieu qu'il était question du pittoresque et de la poésie des antiques traditions du peuple qui a vécu cette histoire et anime ce paysage. Le terme de tradition pouvait s'appliquer également aux expressions artistiques englobant au même titre la danse, la musique et la littérature.

À l'époque est donc née une littérature d'inspiration historique, dont pour la prose nous sommes redevables à Costache Negruzzi et pour la poésie à Vasile Alecsandri, Dimitrie Bolintineanu, Grigore Alexandrescu. Le cadre historique de cette littérature est celui du moyen âge. Les faits d'histoire, devenus des faits littéraires, passaient de la sorte du domaine documentaire dans celui de la fiction. C'est ainsi qu'ils entraient dans la conscience nationale riches non seulement des caractères attestés par l'histoire, mais aussi de ceux que leur avait conféré l'imagination de l'artiste. Toutefois, chez les Roumains, la légende historique n'est guère la création du poète cultivé. En effet, lorsque Vasile Alecsandri et Alecu Russo vivaient dans les années trente et quarante du XIX^e siècle la révélation de la poésie folklorique, ils recueillent des légendes et des ballades dont les personnages sont attestés par l'histoire : un Dragoș-Vodă, Radu Calomfirescu, Ștefăniță-Vodă, Constantin Brâncoveanu, Mihai Viteazul, pour ne pas mentionner aussi les haïdouks, dont l'existence a toujours évolué à la frontière de la réalité et du mythe. Le poète Vasile Alecsandri raconte que l'un de ceux qui lui ont fait connaître ce « trésor », comme il désigne la littérature folklorique, lui confiait que son père connaissait quantité de ballades et parmi celles-ci les ballades de Trajan et d'Aurélien, mais que, malheureusement, « il les avait emportées avec lui dans la tombe ». Il s'ensuit que le peuple, qui alors n'avait pas encore accès à aucune des formes d'expression de la culture ou de l'enseignement, disposait néanmoins de sa propre vision de l'histoire.

Il n'entre pas dans notre propos de confronter ici les deux visions, ni de dégager le noyau de vérité historique caché dans une œuvre folklorique. Par contre, il importe de souligner la vérité formulée par Mircea Eliade quand il parle des deux formes de la connaissance, en écrivant : « le mythe et la légende sont "vrais" dans un autre sens que, par exemple, une réalité historique est dite "vraie". Il s'agit de deux modes différents d'exister dans le monde, de deux démarches différentes de l'esprit dans l'interprétation du monde ; modes d'être et activités de l'esprit qui, d'ailleurs, ne s'excluent pas. Un peuple aussi bien qu'un individu, peut être conscient de ses responsabilités dans l'histoire, et les assumer courageusement, tout en continuant de jouir des anciens mythes et légendes et d'en créer, car ces derniers rendent compte d'autres dimensions de l'existence humaine... » (*De Zalmoxis à Gengis Han*, Paris, Payot, 1970, p. 132).

Le premier à se rendre compte, d'une manière intuitive sans doute, de la valeur historique des traditions populaires fut Ion Neculce, auteur d'une chronique de la Moldavie : *Letopiseșul Țării Moldovei*. Il fait précéder son ouvrage de quarante-deux anecdotes historiques, au sujet desquelles il prend soin de prévenir le lecteur qu'il s'agit d'une suite de petits récits racontés de père en fils par les anciens et les ancêtres. Aussi, Neculce n'exige-t-il pas de ceux qui le liront une confiance aveugle, leur laissant complète liberté de croire ou non dans la *véracité* de ces historiettes.

Notre présente recherche a pour objet un phénomène intéressant de la vie spirituelle du peuple roumain au XIX^e siècle, à savoir la manière dont il confère une charge mythique à des événements et des personnalités historiques. L'exemple typique en ce sens est offert par la guerre roumaine pour l'indépendance, en 1877 : l'imagination populaire profondément frappée par l'événement s'empare de la littérature écrite qu'il a inspirée, au point de la rendre sienne comme une œuvre folklorique dans la véritable acception du terme. Il nous importe de saisir la *plaque tournante* de la métamorphose opérée donc par le peuple partant des œuvres de la littérature cultivée qu'il transforme en biens folkloriques. C'est un processus déclenché au XIX^e siècle par quelques moments clé de l'histoire roumaine moderne.

En reprenant l'exemple dont il a été déjà question, je ne pense pas exagérer en affirmant que les Roumains se sont fait une image mythique de leur guerre d'indépendance. Mais la simple exégèse de la littérature inspirée à l'époque et depuis par l'événement reste encore un témoignage assez superficiel, car la racine des choses est plus profonde. Si elle veut la mettre au jour, la recherche doit prendre pour point de départ certains traits spécifiques de la psychologie propre au peuple roumain. Il lui faut, en effet, saisir ce qu'il a de particulier dans sa manière de subir l'impact de l'histoire ; il lui faut surprendre son mode à lui d'en célébrer les grands événements.

Avant même qu'elle ne finisse, la guerre de l'indépendance fut transposée par les écrivains roumains en de nombreuses pages de vers, prose ou théâtre. Presque sur le champ, ces produits de l'art cultivé se sont mis en biens folkloriques, les dimensions historiques de l'événement s'effaçant presque devant sa charge de signification humaine, sa valeur éthique et émotionnelle. Ni l'histoire écrite par les spécialistes, ni les discours et la correspondance officielle, ni les documents diplomatiques,

ni les inévitables clichés de toutes sortes ne sont parvenus à en altérer l'image mythique : ses dimensions de légende ont gardé toujours le pouvoir de faire vibrer l'âme des générations. Même ceux qui ne l'ont pas vécue, qui n'ont pas eu l'expérience directe de la tension spirituelle du moment se sont ressentis de la force percutante de l'événement, force à même de renvoyer au second plan les jugements de valeur. N'est-ce pas là une preuve que même à l'époque moderne il n'y aurait guère d'incompatibilité entre la connaissance mythique et la connaissance scientifique d'un événement ? Qui plus est, il semble même que ces deux modes de connaissance sont complémentaires, comme Mircea Eliade l'affirme dans le paragraphe que nous avons cité. La connaissance mythique touche au cœur et à l'imagination, car il appartient à la nature humaine de se créer éternellement des prototypes, de quintessencier les valeurs morales, pour tâcher de retrouver sa propre image dans le plan exemplaire, alors que la connaissance scientifique a pour but de cerner et d'interpréter l'événement, « tel qu'il s'est passé ».

Ce dont la lecture de l'histoire narrative donne un aperçu se transfigure dans le plan spirituel. Le processus aura lieu partant d'une « vérité » saisie avant qu'elle soit généralement connue, diffusée, jaugée — autrement dit, avant qu'elle soit devenue de la véritable histoire. Souvent (et le XIX^e siècle roumain atteste pleinement cette vérité), la science historique se trouve devancée par l'imagination populaire, qui confère de son propre chef un caractère mythique à telle ou telle personnalité nationale. Toutefois, ce qui attire l'attention durant la période qui nous importe c'est l'identité de conclusion à laquelle aboutissent l'imagination mythique d'une part, les données scientifiques de l'autre — identité due à la convergence des caractères essentiels d'ordre intellectuel, moral et psychologique. On constatera que la science fait valider les données de la connaissance mythique, qui, dans maints cas alors que le document fait défaut, lui offre des témoignages et des repères.

Ce n'est pas la structure de l'événement historique en tant que tel qui compte ici, mais bien la manière dont la *tradition* s'est prise pour monter en épingle certains traits de l'esprit, certaines valeurs éthiques. L'histoire les confirmera par la suite à force de preuves documentaires.

Considéré sous cet angle, le XIX^e siècle se situe à un tournant psychologique, et — de ce fait — il sera marqué d'événements importants, à même de stimuler le génie créateur du peuple. Les étapes de portée historique soulignées de hauts faits s'enchaînent : Tudor Vladimirescu et la révolution en 1821, un quart de siècle plus tard la révolution de 1848, encore onze ans et Alexandru Ioan Cuza réalise l'union des Principautés (1859) ; les sept ans du règne de ce prince préluderont à l'indépendance du peuple roumain, pour laquelle celui-ci payera le prix du sang en 1877. Ce sont les paysans, donc une majorité populaire, qui confèrent à Tudor Vladimirescu le titre de *domn* « seigneur », en le choisissant pour chef. C'est au sein de cette même majorité populaire que s'ébauche l'image mythique de Tudor Vladimirescu, chef d'une armée paysanne. Éloquent pour notre thèse s'avère le fait que Vasile Alecsandri fait entrer dans son recueil de légendes folkloriques une pièce évoquant la figure de Tudor Vladimirescu, donc d'un personnage du XIX^e siècle, c'est-à-dire de date très récente. Une vingtaine d'années à peine depuis la disparition

Il n'entre pas dans notre propos de confronter ici les deux visions, ni de dégager le noyau de vérité historique caché dans une œuvre folklorique. Par contre, il importe de souligner la vérité formulée par Mircea Eliade quand il parle des deux formes de la connaissance, en écrivant : « le mythe et la légende sont "vrais" dans un autre sens que, par exemple, une réalité historique est dite "vraie". Il s'agit de deux modes différents d'exister dans le monde, de deux démarches différentes de l'esprit dans l'interprétation du monde ; modes d'être et activités de l'esprit qui, d'ailleurs, ne s'excluent pas. Un peuple aussi bien qu'un individu, peut être conscient de ses responsabilités dans l'histoire, et les assumer courageusement, tout en continuant de jouir des anciens mythes et légendes et d'en créer, car ces derniers rendent compte d'autres dimensions de l'existence humaine. . . » (*De Zalmoxis à Gengis Han*, Paris, Payot, 1970, p. 132).

Le premier à se rendre compte, d'une manière intuitive sans doute, de la valeur historique des traditions populaires fut Ion Neculce, auteur d'une chronique de la Moldavie : *Letopisețul Țării Moldovei*. Il fait précéder son ouvrage de quarante-deux anecdotes historiques, au sujet desquelles il prend soin de prévenir le lecteur qu'il s'agit d'une suite de petits récits racontés de père en fils par les anciens et les ancêtres. Aussi, Neculce n'exige-t-il pas de ceux qui le liront une confiance aveugle, leur laissant complète liberté de croire ou non dans la *véracité* de ces historiettes.

Notre présente recherche a pour objet un phénomène intéressant de la vie spirituelle du peuple roumain au XIX^e siècle, à savoir la manière dont il confère une charge mythique à des événements et des personnalités historiques. L'exemple typique en ce sens est offert par la guerre roumaine pour l'indépendance, en 1877 : l'imagination populaire profondément frappée par l'événement s'empare de la littérature écrite qu'il a inspirée, au point de la rendre sienne comme une œuvre folklorique dans la véritable acception du terme. Il nous importe de saisir la *plaque tournante* de la métamorphose opérée donc par le peuple partant des œuvres de la littérature cultivée qu'il transforme en biens folkloriques. C'est un processus déclenché au XIX^e siècle par quelques moments clé de l'histoire roumaine moderne.

En reprenant l'exemple dont il a été déjà question, je ne pense pas exagérer en affirmant que les Roumains se sont fait une image mythique de leur guerre d'indépendance. Mais la simple exégèse de la littérature inspirée à l'époque et depuis par l'événement reste encore un témoignage assez superficiel, car la racine des choses est plus profonde. Si elle veut la mettre au jour, la recherche doit prendre pour point de départ certains traits spécifiques de la psychologie propre au peuple roumain. Il lui faut, en effet, saisir ce qu'il a de particulier dans sa manière de subir l'impact de l'histoire ; il lui faut surprendre son mode à lui d'en célébrer les grands événements.

Avant même qu'elle ne finisse, la guerre de l'indépendance fut transposée par les écrivains roumains en de nombreuses pages de vers, prose ou théâtre. Presque sur le champ, ces produits de l'art cultivé se sont mus en biens folkloriques, les dimensions historiques de l'événement s'effaçant presque devant sa charge de signification humaine, sa valeur éthique et émotionnelle. Ni l'histoire écrite par les spécialistes, ni les discours et la correspondance officielle, ni les documents diplomatiques,

ni les inévitables clichés de toutes sortes ne sont parvenus à en altérer l'image mythique : ses dimensions de légende ont gardé toujours le pouvoir de faire vibrer l'âme des générations. Même ceux qui ne l'ont pas vécue, qui n'ont pas eu l'expérience directe de la tension spirituelle du moment se sont ressentis de la force percutante de l'événement, force à même de renvoyer au second plan les jugements de valeur. N'est-ce pas là une preuve que même à l'époque moderne il n'y aurait guère d'incompatibilité entre la connaissance mythique et la connaissance scientifique d'un événement ? Qui plus est, il semble même que ces deux modes de connaissance sont complémentaires, comme Mircea Eliade l'affirme dans le paragraphe que nous avons cité. La connaissance mythique touche au cœur et à l'imagination, car il appartient à la nature humaine de se créer éternellement des prototypes, de quintessencier les valeurs morales, pour tâcher de retrouver sa propre image dans le plan exemplaire, alors que la connaissance scientifique a pour but de cerner et d'interpréter l'événement, « tel qu'il s'est passé ».

Ce dont la lecture de l'histoire narrative donne un aperçu se transfigure dans le plan spirituel. Le processus aura lieu partant d'une « vérité » saisie avant qu'elle soit généralement connue, diffusée, jaugée — autrement dit, avant qu'elle soit devenue de la véritable histoire. Souvent (et le XIX^e siècle roumain atteste pleinement cette vérité), la science historique se trouve devancée par l'imagination populaire, qui confère de son propre chef un caractère mythique à telle ou telle personnalité nationale. Toutefois, ce qui attire l'attention durant la période qui nous importe c'est l'identité de conclusion à laquelle aboutissent l'imagination mythique d'une part, les données scientifiques de l'autre — identité due à la convergence des caractères essentiels d'ordre intellectuel, moral et psychologique. On constatera que la science fait valider les données de la connaissance mythique, qui, dans maints cas alors que le document fait défaut, lui offre des témoignages et des repères.

Ce n'est pas la structure de l'événement historique en tant que tel qui compte ici, mais bien la manière dont la *tradition* s'est prise pour monter en épingle certains traits de l'esprit, certaines valeurs éthiques. L'histoire les confirmera par la suite à force de preuves documentaires.

Considéré sous cet angle, le XIX^e siècle se situe à un tournant psychologique, et — de ce fait — il sera marqué d'événements importants, à même de stimuler le génie créateur du peuple. Les étapes de portée historique soulignées de hauts faits s'enchaînent : Tudor Vladimirescu et la révolution en 1821, un quart de siècle plus tard la révolution de 1848, encore onze ans et Alexandru Ioan Cuza réalise l'union des Principautés (1859) ; les sept ans du règne de ce prince préluderont à l'indépendance du peuple roumain, pour laquelle celui-ci payera le prix du sang en 1877. Ce sont les paysans, donc une majorité populaire, qui confèrent à Tudor Vladimirescu le titre de *domn* « seigneur », en le choisissant pour chef. C'est au sein de cette même majorité populaire que s'ébauche l'image mythique de Tudor Vladimirescu, chef d'une armée paysanne. Éloquent pour notre thèse s'avère le fait que Vasile Alecsandri fait entrer dans son recueil de légendes folkloriques une pièce évoquant la figure de Tudor Vladimirescu, donc d'un personnage du XIX^e siècle, c'est-à-dire de date très récente. Une vingtaine d'années à peine depuis la disparition

qui l'avaient suscitée — un véritable bien folklorique. Depuis, chaque génération, déjà avant de connaître et d'interpréter la guerre d'indépendance comme un fait historique, appartenant à la grande histoire, allait subir l'impact spirituel de son image artistique. Chaque génération à son tour verra dans les héros de la poésie du temps (*Penes Curcanul, Sergentul*) les effigies d'un véritable prototype, à même de garder intacts à travers les âges son éclat, ainsi que sa charge romantique et profondément patriotique.

Si ce n'est pas le génie populaire roumain qui créa la littérature s'inspirant de la guerre de 1877, si cette littérature est due à des écrivains tels Vasile Alecsandri d'abord, George Coșbuc ensuite, il n'est pas moins vrai que le peuple l'adopta comme la plus fidèle représentation de cette guerre. Deux générations d'écrivains et d'artistes ont contribué à construire cette image : la génération de ceux qui ont vécu la guerre et celle de leurs cadets, dont l'enfance et la jeunesse s'étaient épanouies dans un climat encore frémissant de souvenirs glorieux. On serait en droit de considérer comme chefs de file de ces générations les poètes que nous venons de mentionner, Vasile Alecsandri et George Coșbuc. Quant à la large diffusion de leurs œuvres respectives, elle fut facilitée par plusieurs facteurs d'ordre social et psychologique. Tout d'abord, la plupart des protagonistes des faits dont cette poésie s'inspire sont des paysans, des gens du peuple, de simples troupiers ; même l'officier est présenté fraternisant sur le champ de bataille avec les premiers, tous unis dans les mêmes épreuves. C'est ainsi que le peuple se reconnaissait dans les héros dont la poésie exaltait la vaillance. Une sorte de processus d'osmose s'effectue donc par l'identification sur le plan social de la masse du peuple avec les héros ainsi magnifiés ; le public se reconnaît dans ceux qui « Din cîmp, de acasă, de la plug / Plecat-am astă vară / C'a să scăpăm de turci, de jug / Sărmana, scumpă țară » (Quittant le champ, notre chez-nous, les manchérons de la charrue / C'est été sommes-nous partis / Pour délivrer du Turc, du joug / Le pauvre, cher pays — Vasile Alecsandri, *Penes Curcanul*). Les campagnes signifiaient tout à la fois le lieu d'origine et celui vers lequel convergeaient les aspirations du héros, qui les avait quittées justement pour les protéger et qui espérait y rentrer pour « Que je voie, o, fasse le Ciel, / Comment l'herbe devant moi s'affaisse / Et sentir dans mes cheveux du vent la caresse » (« Să-mi văd, o dare-ar Sfîntul, / Cum cade iarba-n fața mea / Și-mi bate-n plete vîntul » — George Coșbuc, *O scrisoare de la Muselim Selo*).

La presse, les festivités publiques et surtout l'enseignement élémentaire ont largement contribué à rendre populaires ces vers alors que la guerre conservait encore son caractère actuel pour ceux qui l'avaient vécue, en combattant, en souffrant, en la subissant.

Même devenue un paragraphe de l'histoire roumaine vingt ans plus tard, cette guerre était toujours présente dans le souvenir de la génération qui l'avait faite, encore active dans la vie sociale et spirituelle du pays. La fierté des instants sublimes, de l'héroïsme, du sacrifice ne s'était pas épuisée, comme n'était pas encore tarie la douleur de la perte de tant d'êtres chers. Or, c'est à cette époque que George Coșbuc compose ses « chansons héroïques », *Cîntece de rîlejie*, dont le succès devait égaler celui des vers de son aîné, Vasile Alecsandri. Car ces poésies re-créaient

une *image* véridique de la guerre, image dans laquelle chacun pouvait se retrouver, avec lequel on pouvait s'identifier, aussi, de même que pour le folklore oral, on les apprenait dans les campagnes dès la plus tendre enfance. Ce processus d'identification s'avéra décisif pour la fusion d'un certain genre littéraire avec le grand public. Moins riche en vertus esthétiques, une telle littérature disposait en revanche des qualités susceptibles de lui assurer une communicabilité immédiate. Facilement et rapidement mémorisée, elle se propage en survivant à la fuite du temps, aidée sans doute par le fait que le livre commence à toucher un nombre croissant de gens et que l'école villageoise devient une réalité active.

Que c'est là qu'il convient de chercher la valeur de cette poésie, un lettré aussi raffiné qu'Alexandru Odobescu l'avait saisi d'emblée. Dans son rapport lu en séance publique le 6 avril 1881 et proposant pour le prix de l'Académie Roumaine le cycle *Ostașii noștri* de Vasile Alecsandri, réunissant les vers des années 1877—1878, Odobescu se plut à reproduire les dires de « l'un de nos soldats pas trop lettré, qui lui aussi avait pris part avec une certaine vaillance à nos combats guerriers d'il y a trois ans ». La démonstration de la valeur de ces poésies s'est ensuite édifiée uniquement autour de la thèse de l'identification, de la manière dont le poète transpose dans son œuvre la vie et les sentiments des combattants. « Je pense — dit Odobescu — à tous les besoins, à tous les déboires, à tous les dangers, et souvent j'ai l'impression de les voir tous défiler devant mes yeux ; mais, à dire la vérité, jamais je ne me les représente plus nettement et avec plus de plaisir que lorsque je lis les vers du petit livre, "Nos soldats", de monsieur Alecsandri.

Est-ce que lui aussi se trouvait là-bas ? Car moi, je ne l'ai jamais rencontré en ces lieux, ni jamais entendu parler de lui à l'époque. Pourtant, il dit si bien comment toutes les choses se sont passées, qu'on peut jurer qu'il a vraiment vécu notre existence, qu'il a partagé toutes les souffrances et tous les besoins que nous avons éprouvés, qu'il a ri avec nous des plaisanteries lancées le soir autour du feu... »¹.

Le peuple roumain devait léguer à la postérité cette image mythique d'une guerre que ses écrivains ont saisie à travers la sensibilité et la pensée paysannes.

À ceci, s'ajoute un autre fait essentiel. La guerre d'indépendance se trouve être le premier grand événement de l'histoire roumaine ayant son imagier d'envergure, dans la personne du peintre national par excellence, Nicolae Grigorescu. Le geste du peintre traversant le Danube avec les soldats était bien fait pour frapper l'imagination : « Il a vécu avec eux les fatigues, les souffrances et les dangers de la guerre. Il a fait avec eux le guet dans les tranchées, dans le vacarme des balles, il s'est mêlé à eux lors de l'assaut de Grivitsa ; à Smârdan, à Opanez, à Plevna, il a vu combien peu de chose est la vie d'un homme pendant la guerre »². De sorte que Nicolae Grigorescu a su proposer à ses contemporains des impressions dont il était impossible de contester la véracité, dont l'impact émotionnel était d'autant plus fort qu'il émanait d'un témoin oculaire, qui avait suivi pas à pas les péripéties de la guerre. Auparavant, la peinture

¹ Al. I. Odobescu, *Opere complete*, vol. II, București, 1908, p. 165—169.

² A. Vlahuță. *Pictorul N. Grigorescu*, dans le volume *Din trecut nostru*, p. 111.

roumaine n'avait pas eu l'occasion d'aborder un sujet de cette envergure, un sujet qui implique l'histoire moderne. La génération des peintres de l'année révolutionnaire 1848 avait créé avec Theodor Aman des tableaux historiques d'inspiration livresque, des allégories cultivant un symbolisme élémentaire, voire naïf, des images de la vie rurale traitées d'une manière conventionnelle. C'est seulement avec l'œuvre de Nicolae Grigorescu que la peinture roumaine trouvera le ton grave et poignant de la vérité humaine.

Or, cette peinture nous fait retrouver le principal personnage évoqué par les vers d'Alecsandri : le paysan. Aussi, une fois rendues populaires par leur présence dans les manuels scolaires et les publications de toutes sortes, ces images engendront le même phénomène d'identification, suscitant en même temps un sentiment de satisfaction somme toute légitime. La mémoire affective allait nécessairement lier d'un trait d'union la poésie d'Alecsandri et la peinture de Grigorescu, puisque traitant du *même sujet* et dotées du même caractère narratif. De son côté, Alexandru Vlahuță dans la monographie consacrée au peintre se servira habilement du caractère narratif de son œuvre, en décrivant en ces termes l'une des grandes toiles de Grigorescu : « J'ai devant moi une bataille de la Vallée de Rahova, vue de biais et de fort près. C'est juste au début du choc. Le trompette turc tombe transpercé par la baïonnette du premier soldat roumain, qui ne fait qu'un pas de plus avant de s'affaler à son tour, face contre terre, le cœur sur son arme, tué par un coup de feu ; tombé à la renverse, le Turc qu'il a tué agrippe son arme des deux mains, dans sa poitrine notre fantassin avait planté d'un trait sa baïonnette jusqu'à la garde ; on aperçoit maintenant aussi les autres fantassins, accourus de l'arrière en masse, comme portés par l'orage (...), à l'arrière-plan s'élève de plus en plus grand le tumulte de la foule confuse, c'est là-bas le plus fort de la mêlée, l'aveugle effervescence de la mort ». On voit donc l'image littéraire s'associer à l'image plastique, toutes les deux dotées d'une même force de pénétration, grâce à des moyens artistiques très simples et directs. Leur impact marquera profondément des générations de lecteurs et de spectateurs.

Mais ce qu'il importe de retenir, c'est que l'interférence entre les produits de l'art cultivé et le folklore réalisée en Roumanie au cours du XIX^e siècle a eu pour support la réalité des événements historiques. Les protagonistes réels de ces événements (Tudor Vladimirescu, Avram Iancu, Alexandru Ioan Cuza) sont entrés dans le folklore parce que leurs actes répondaient à une dimension morale de la psychologie collective et c'est ainsi qu'ils sont devenus une expression de la mythologie nationale. Car « le mythe est un rêve collectif », comme l'affirme à juste titre Karl Abraham et dans ce rêve sont sublimées les aspirations refoulées de la collectivité respective. Lorsque une de ces aspirations latentes parvient à la réalité, comme ce fut le cas de l'idéal d'une justice sociale réalisé par Cuza, le personnage qui l'accomplit est idéalisé afin de racheter (selon la théorie de Freud) les souffrances de jadis. Mais le processus se déclenche même avant que prennent corps ces aspirations, dans le cas des héros qui les incarnent avec force et au prix du sacrifice de leur propre vie, comme dans le cas de Tudor Vladimirescu ou d'Avram Iancu.

Les modifications essentielles de structure nous semblent tout aussi intéressantes à surprendre. Elles se situent dans le bref intervalle qui

sépare l'abdication du prince Cuza en 1866 de la guerre d'indépendance qui éclate en 1877. Du fait de ces modifications, l'œuvre folklorique perd son pouvoir d'imposer une *certaine image* de tel ou tel personnage emprunté de l'histoire. C'est maintenant à la littérature de le faire, par le truchement des grands écrivains (un Ion Creangă ou un Mihail Sadoveanu dans le cas d'Alexandru Ioan Cuza, par exemple). Elle réussira au point de permettre au peuple de s'identifier avec ses personnages, de s'appropriier ses œuvres en les transformant en biens folkloriques. Ceci témoigne de ce que la sensibilité populaire, même en perdant ses facultés créatrices, ne saurait renoncer à s'exprimer par les moyens de l'imagination. C'est ce qui lui fait conférer des dimensions mythiques à des représentations littéraires, quand celles-ci se calquent sur sa propre mentalité. Voilà un aspect très particulier de la relation histoire—folklore—littérature au XIX^e siècle en Roumanie, qu'il convient de retenir comme un trait original du romantisme dans ce pays.

L'HISTOIRE NATIONALE ET LA MENTALITÉ ARTISTIQUE DES ANNÉES 1848 EN ROUMANIE

MIHAIL FRIDMAN
(Moscou)

« L'explosion » sans précédent de l'histoire au XIX^e et à notre siècle rend presque superflue, paraît-il, toute discussion sur son rôle dans les destinées de la culture. Il me semble cependant utile de mentionner ici les deux voies de la recherche menée en la matière par les spécialistes de l'URSS — voies qui, bien qu'opposées, concourent paradoxalement à attester dans une égale mesure ce rôle.

Donc, il y a d'un côté les disciples du prof. N. A. Morozov qui, ayant procédé à l'analyse critique de la chronologie historique avec l'appui des données obtenues grâce aux progrès des sciences exactes, proposent un schéma de reconstruction de l'histoire — schéma qui risque, à mon avis, de négliger trois ou quatre siècles d'histoire. D'un autre côté, nous avons l'étude méthodique qui tâche de saisir pour les rendre à l'humanité les moindres fragments perdus du temps historique, ses valeurs d'antan, la force spirituelle des époques révolues, bref, tout ce qui s'avère susceptible de fournir des arguments à l'explication des positions actuelles, des droits et des espoirs contemporains.

Pour ma part, j'appartiens à cette seconde école, ce qui, traduit dans le concret, veut dire que je représente en l'occurrence la section littératures et problèmes historico-culturels de l'Institut des études slaves et balkaniques de l'Académie des Sciences de l'URSS. Ces derniers temps, la recherche menée par notre Institut a accordé une place de plus en plus importante aux questions culturelles propres aux pays du Sud-Est européen dans les conditions de l'interaction et du fonctionnement absolument égal de leurs systèmes spirituels originaux. Nous distinguons dans chacun de ces systèmes un sous-système indépendant réservé aux arts, c'est-à-dire à la culture artistique, qui englobe entre autres la littérature. Par la même occasion, nos spécialistes s'attachent à étudier non seulement l'ensemble des valeurs créées, mais aussi le processus créateur dont elles sont issues, leur rayonnement, ainsi que leur réception par la société jusqu'à en faire des faits de la vie quotidienne qui influent sur le comportement individuel dans un sens esthétique. Ceci éclaire singulièrement toute la portée de l'étude s'intéressant à la formation de la mentalité artistique et de la conscience littéraire.

Dans le domaine de la recherche des problèmes historiques et culturels, notre Institut est en train de préparer une monographie collective

sur l'aspect conceptuel de la formation de la culture artistique des pays de l'Europe centrale et du sud-est au XIX^e siècle. En même temps, on prépare une monographie des Lumières et du Romantisme dans la zone concernée. Il s'agit en fait de quelques nouveaux chapitres d'un vaste ouvrage portant sur l'histoire des cultures et des littératures de cette région. Leur but est de décrire les traits particuliers du processus formatif de la mentalité artistique nationale, sous la forme d'une conception du monde d'une forme spécifique et indépendante. Comme on le sait, cette individualisation de la mentalité artistique en tant que conscience nationale — processus vécu par tous les pays de la région qui nous occupe au XIX^e siècle — a eu lieu à une époque où coexistaient différents types de pensée artistique : rationaliste, romantique, socio-analytique. C'est pourquoi l'examen du processus tendant à subjectiviser peu à peu l'image rationaliste de l'époque des Lumières et la conduisant à sa saturation par des éléments nationaux, ainsi qu'à l'affirmation des tendances nationales dans la pensée artistique est à même de fournir de nouveaux arguments à l'interaction de l'histoire et de la culture artistique au XIX^e siècle. Le fait est d'autant plus intéressant que l'autodétermination de la conscience et de la mentalité artistique nationales est intimement liée au devenir de la culture et de la pensée artistique des ethnies génétiquement proches ou typologiquement similaires. Elle est tout aussi intimement liée au développement culturel en tant qu'expression extérieure de la formation d'une mentalité artistique dans tel pays de la région. Aussi, est-ce là l'un des aspects les plus féconds des recherches comparatistes.

Ma communication se propose d'exposer le premier essai effectué à notre Institut dans le sens d'une approche du problème de la formation de la mentalité artistique en Roumanie au cours de la première moitié du XIX^e siècle, dans le contexte de ses multiples liaisons et contacts avec les cultures des autres pays. Ceci explique le caractère préliminaire d'un tel exposé.

L'évolution de la conscience artistique à l'époque montre la volonté des artistes et écrivains des Principautés Danubiennes de remplir le cadre du concept de nation d'un nouveau contenu ethnique et social. D'où l'audience dont devait bénéficier l'art populaire, avec toute la portée de sa charge esthétique et idéologique. Phénomène, par ailleurs, général dans la zone. À part la tâche qu'elle s'était donnée d'élaborer une explication artistique bien fondée de l'originalité psychologique de la nation en cours de sa formation, la culture des Principautés Danubiennes était encore en quête de sa parenté et de sa communauté génétique.

Jamais auparavant l'histoire n'avait « modelé » dans le pays d'une manière aussi active et déterminée la conscience de ceux qui allaient la refléter et l'incarner dans leurs œuvres. Jamais aussi l'histoire ne s'était montrée aussi avide de s'exprimer dans l'art et la littérature. De ce fait, l'aspect conceptuel de la création artistique dans la période préliminaire à la révolution de 1848 est organiquement lié à la démocratisation de la vie artistique. Il est lié à la modification des principes sociaux du développement culturel ; à l'apparition (en tant que conséquence de ce processus) du mécénat public, collectif, aux côtés du mécénat privé ; à l'affermissement du rôle de l'Etat, de son impact sur la vie culturelle ; à la transformation des villes en centres de la culture nationale ; au développement des

nouvelles formes de la vie nationale ; à la diffusion des valeurs artistiques ; aux changements intervenus dans la position des créateurs d'art, etc.

La pensée et la pratique artistique de cette période se caractérisent avant tout par l'affirmation consciente de l'unité nationale, du caractère national spécifique de la collectivité sur le plan national et ethnologique, autant que sur le plan historique. Un sens profond de la continuité historique de la vie du peuple, la conscience de son unité dans le temps comme dans l'espace — c'est ce qui se trouve à la base du sentiment universel d'historisme qui imprègne les arts et la littérature roumains en ces temps. Par là s'explique le fait noté par notre collègue A. Duțu, qu'à la différence de nombreuses cultures ouest-européennes, pour lesquelles « le démarrage vers un monde nouveau a impliqué le refus d'une partie de l'héritage culturel », la culture roumaine (qui a fait de la littérature historique un domaine où les idées humanitaires ont pu trouver leur expression la plus spectaculaire) n'a jamais cessé de reconsidérer le passé, en remontant jusqu'aux époques les plus éloignées¹.

Comme le montrent les si intéressantes conclusions des spécialistes roumains — A. Duțu, P. Cornea, Zoe Dumitrescu-Bușulenga — cette continuité se trouve attestée par les données concrètes portant sur le développement de la mentalité artistique dans la culture roumaine de l'époque. Le fil d'une telle continuité se laisse saisir dans l'évolution de la pensée artistique, dans l'éclosion d'un concept de la culture artistique et littéraire. Quant aux traits caractéristiques de cette continuité, ainsi que les formes qu'elle revêtira à un nouveau stade de développement, ils seront déterminés dans une bonne mesure par la nature des contacts et par les interférences avec la pensée historique et la culture des autres pays.

Mon fichier personnel concernant l'histoire de la culture roumaine pendant la première moitié du XIX^e siècle comporte quantité de précisions sur l'évolution théorique de l'aspect conceptuel des arts et de la littérature. C'est en grande partie grâce à l'immense travail effectué par les spécialistes roumains, surtout depuis les trente dernières années, que nous bénéficions aujourd'hui d'une telle abondance de données. Elle mettent en lumière le cadre historique de ce processus, déterminé par le fait que les principaux objectifs de la révolution bourgeoise étaient encore incertains, cependant que, malgré leur anachronisme — qui les rendait périmées au moins pour la fraction progressiste de la société roumaine — les institutions et les normes du système féodal n'avaient pas encore cessé d'exister. Les événements de 1821, 1829, 1848 en sont le témoignage éloquent.

Ce qu'il y avait de spécifique dans les traits nationaux ne put s'exprimer avec plénitude à l'époque des Lumières. À ce moment-là, cette spécificité n'était encore *qu'un* élément — même si parmi les plus importants — de la protestation contre le régime féodal et l'absolutisme. La cristallisation de la mentalité artistique en tant que conscience nationale commence avec les tendances prér romantiques pour se parachever avec le romantisme. Elle est née d'une image rationaliste subjectivée par suite de sa saturation avec des éléments nationaux et de la perception du monde à travers le prisme des traditions folkloriques.

¹ A. Duțu, *Cultura română în civilizația europeană modernă* (La culture roumaine dans la civilisation européenne moderne), București, Minerva, 1978, p. 174.

Il semble qu'au cours de leur manifestation concrète cette sorte de processus complexes révèlent nombre d'importants aspects antinomiques, digne chacun d'une étude approfondie et judicieuse. Par exemple : Les faits littéraires montrent que l'homme commence à acquérir à l'époque une autre dimension. La perception artistique va plus loin, ne le considérant plus comme un simple individu, un génotype ; elle le voit comme une personnalité, c'est-à-dire comme un individu social, appartenant à un type dont il est redevable à l'ontogénèse — un type dont le caractère et le comportement reflètent un certain milieu social avec ses paramètres historiques et nationaux. On verra donc un Odobescu proclamer à maintes reprises que « le travailleur est le support de la nation, le véritable Roumain qui peut nous enseigner à aimer notre patrie ». Bolliac, de son côté, s'acharnait avec passion à prouver que la Muse peut trouver un objet d'inspiration aussi bien dans la hutte du travailleur ou sous la tente du bohémien. Ce besoin de trouver un nouveau héros se fait également sentir dans la théorie et la pratique artistique d'un Negruzzi, Kogălniceanu et d'autres encore. L'originalité du caractère national, de la mentalité nationale est de plus en plus sous-entendue en étroit rapport avec le monde spirituel du peuple paysan, avec sa grande vigueur qui lui a permis de traverser les vicissitudes de l'histoire en conservant intactes sa langue maternelle, ses traditions, ses coutumes, tout ce qui en fin de compte constitue un mode de vie typique et un patrimoine culturel original.

De ce fait, une caractéristique essentielle de la pensée artistique propre à l'époque du renouveau national des Principautés réside dans l'affirmation consciente de l'unité et la physionomie spéciale de la communauté de la nation : il appert que le sujet qui proteste et s'affirme n'est pas un individu isolé, mais bien une collectivité nationale. Rappelons à cet égard l'émouvant appel lancé par Bălcescu, en s'adressant à Alecsandri, son exhortation au poète de « consacrer tout l'amour de son âme à la patrie, de faire de la Roumanie son unique bien-aimée et de la magnifier dans ses œuvres artistiques et littéraires ». Cette même pensée se manifeste clairement chez les représentants de la culture roumaine depuis Mumuleanu et Iorgovici, jusqu'à Kogălniceanu et Russo ; on la retrouve dans l'œuvre de Cirlova et d'Alecsandri, pour ne citer que deux noms choisis entre autres. « Si nous voulons avoir un art national et notre propre littérature — disait Kogălniceanu — il est indispensable que l'un et l'autre soient proches de la société et reflètent nos convictions, nos mœurs, toute notre histoire ».

Ceci explique le grand intérêt porté à l'histoire du pays, ainsi qu'au folklore et à ses œuvres. Plusieurs des représentants de toute première main de la culture roumaine de l'époque ont manifesté cet intérêt, en l'exprimant avec une parfaite netteté conceptuelle. Cette netteté conceptuelle se retrouve aussi chez les protagonistes du courant historico-mythologique, qui adoptaient vis-à-vis du passé une attitude sentimentale (Asaki, Stamati) ; imbus d'intuition, sensibles à l'héroïsme, ils estimaient que la fidélité au document historique se doit d'être complétée par l'invention artistique afin d'en rendre la vérité plus largement accessible (Kogălniceanu, Negruzzi). Il convient de retenir à ce propos le changement de « chronotope » (unité du temps et de l'espace selon la terminologie de M. Bakhtin) intervenu dans les chroniques et qui marque une nouvelle

étape d'affirmation pour l'homme du peuple, épicerie des mutations historiques, ainsi qu'un élargissement de la géographie de l'action.

La prise de conscience de la portée du rôle qui revient au folklore en tant que source précieuse pour l'étude de la vie spirituelle des générations passées allait influencer nécessairement sur le devenir de la nouvelle culture artistique. Parmi les nombreux témoignages de l'importance accordée à cet élément nous citerons les premiers essais de classification de la chanson populaire moldave entreprise par Negruzzi, ainsi que l'approche comparatiste de Kogălniceanu, qui dans ses « Notes sur l'Espagne » tente l'étude comparée des folklores espagnol et roumain.

Toute cette activité s'insère dans l'ensemble des conceptions culturelles d'ordre général en train de se cristalliser. Maintes idées sont ventilées : autonomie de la culture en tant qu'objet de la recherche scientifique (Bojinca, Marcovici, Săulescu); théorie de l'influence de la culture sur l'individu et la communauté nationale (Tăutu, Golescu, Rot); projets pour un système culturel organisé englobant toutes les institutions susceptibles de contribuer aux progrès de la culture nationale (Asaki, Eliade). Bien que les tâches sociales et nationales de la culture artistique aient prévalu dans la conception de l'époque, le côté esthétique du processus de la création de l'art commence lui aussi à se dessiner (Asaki, Tichindeal, Aaron, Barac). Il y a pas mal de partisans de la lecture comme plaisir esthétique (Poteca, Cantacuzino, Budai-Deleanu). Un lien direct avec le lecteur s'établit à présent et l'on voit les auteurs soucieux de présenter le fruit de leur travail, livre original ou traduction, s'adresser directement, de plus en plus souvent, à ceux auxquels ils le destinent.

Sur cette toile de fond se dégagent d'autres éléments qui caractérisent la conception artistique de la réalité, faisant mieux saisir de la sorte les tâches de la critique (Eliade, Kogălniceanu, Mureșanu). C'est l'époque où la littérature se dessine en tant que discipline à part; elle précise ses limites, ainsi que ses particularités, sans cesser pour autant d'être une partie intégrante de la culture artistique. Mais elle délimite son domaine, se séparant aussi bien de celui des œuvres publicistes ou linguistiques, que de ceux des autres disciplines limitrophes. Des débats se nouent au sujet des objectifs et des traits particuliers des genres poétiques, de la nouvelle, de l'essai philosophique, du roman (Pleșoianu, Eliade, Asaki, Negruzzi). À ce moment, la notion d'« intellectuel, bibliophile » s'enrichit, élargissant sa sphère pour y englober l'« écrivain », personne caractérisée par une certaine vocation et des particularités professionnelles, manifestées autant dans sa vie que dans son travail. Encore un pas, dans cette voie, et l'on campera le type de « poète national » — l'interprète par excellence des aspirations du peuple dans l'ordre social et historique.

Voilà tout un éventail d'aspects qui — avec beaucoup d'autres encore — contribuent à définir l'essence du processus faisant avancer la littérature au premier plan de la vie artistique roumaine du milieu du XIX^e siècle, période durant laquelle la mentalité artistique s'est individualisée — comme nous l'avons vu — en tant que conscience nationale.



Suivant Paul Cornea, les années 1848 ont été celles de l'initiation en littérature (comme pratique institutionnalisée de la création) et cette

initiation coïncide avec l'initiation en romantisme (comme expression objectivée de la sensibilité moderne). La question est digne d'une attention toute particulière dans le cadre de notre thème — même si elle a été déjà traitée avec compétence dans leurs travaux par D. Popovici, Z. Dumitrescu-Buşulenga, Paul Cornea, C. Ciopraga, etc. Elle mérite bien notre attention, car sur le plan théorique, conceptuel et pratique, cette initiation prend des formes diverses, parfois même d'apparence contradictoire. En effet, les recherches concernant cette période de formation de la culture artistique roumaine et, en tout premier lieu, de la littérature, notent souvent une certaine « bipolarité », une sorte de symbiose, de coexistence entre les formes classiques et les romantiques (plus tard, les réalistes) — phénomène qui constitue un trait spécifique du développement culturel à l'époque. Mais, j'ai l'impression qu'on accorde un moindre intérêt au fait que cette « bipolarité » intervient tant dans les conceptions, que dans la pratique artistique. Autrement dit, qu'elle introduit des contradictions dans la mentalité artistique. Par exemple, pour donner plus de poids aux idées de Boileau, Eliade ne trouve rien de mieux que les images poétiques de Lamartine, et lorsqu'il agit en traducteur, il fait de Boileau le proche voisin du poète romantique. Même ambiguïté chez Asaki, bien que revêtant une autre forme. Notons encore en ce sens la position de Bariț dans son article sur « Les écrivains classiques » ou celle d'Alecă Russo, romantique convaincu, qui dans un article sur « La critique de la critique », parle du théâtre en termes propres au classicisme. Pour revenir à Eliade, rappelons aussi qu'alors qu'il faisait paraître dans son journal les articles des enthousiastes du drame romantique, il n'en restait pas moins d'une constante fidélité à la tragédie classique d'une part et au drame bourgeois d'autre part, les faisant représenter à la « Société philharmonique » ou en les traduisant l'une comme l'autre. Même un esprit aussi éclairé que M. Kogălniceanu n'échappait pas au tiraillement de cette bipolarité qui le faisait anathémiser les traductions, cependant que son activité au Théâtre National débutait justement par la mise en scène de pièces traduites ; qui déniait énergiquement l'utilité du roman à une époque aussi orageuse que le milieu du XIX^e siècle en Roumanie, mais ne résistait pas à la tentation d'écrire lui-même un roman (inachevé, du reste). La forme poétique elle-même était pétrie de contradictions, comme le remarque M. Zamfir en écrivant qu'elle « représentait un conglomérat incroyable de phrases classiques issues de la cadence rhétorique-religieuse et d'expressions de la poésie ultra-romantique ».

Il nous faut donc reconnaître cette bivalence, signe des temps : fidélité à certaines règles classiques sur le plan théorique et usage de l'imagerie romantique dans la pratique, ou vice-versa. Aussi, est-ce à juste titre que Paul Cornea note à propos de la période ultérieure à 1830 : « ce n'est pas le caractère romantique des éléments peuplant la littérature qui s'avère significatif, mais la fonction remplie par ces éléments... Le facteur décisif ne résidait pas dans le fait qu'on écrivait des fables, que les schémas de Molière dominaient dans les comédies, ou qu'Eliade se servait de la terminologie du XVIII^e siècle, mais dans ce que le système d'indication des idées et des postulats — autrement dit, dans le "code"

au moyen duquel une œuvre littéraire est créée et perçue — avait un caractère nettement romantique ».

Mais, peut-être serait-ce plus juste de parler d'une sorte de *rapport mobile* entre les principes classiques et romantiques (plus tard, réalistes) de la mentalité artistique de l'époque. Ce rapport mobile allait conditionner à l'étape suivante le caractère du réalisme roumain. Quelle est l'explication du phénomène ? La trouverons-nous dans l'affirmation de Zoe Dumitrescu-Busulenga, qui nous dit que l'ambivalence de l'esprit de la culture roumaine reflète l'héritage de la double origine du peuple roumain ? Ou bien dans la thèse de C. Ciopraga, qui la considère comme le résultat de la propension de l'esprit roumain à concilier les antinomies ?

Pour ma part, j'estime que la question gagnerait à être examinée aussi sous l'angle des contacts culturels, de leurs corrélations et du rôle qui leur incombe dans la synthèse originale, du passé et du présent. Citons à ce propos, pour nous en tenir à un seul exemple, l'œuvre de Negruzzi, « père » de la prose roumaine moderne. Sa grande performance est d'avoir réussi un alliage original et unique de riches éléments littéraires, mélangeant pastorales, vaudevilles et mélodrames avec des scènes d'une grande acuité romantique et des descriptions réalistes. Il en a obtenu, entre autres, la nouvelle historique *Alexandru Lăpușeanu*, son chef-d'œuvre.

Je doute qu'il soit possible de fournir une explication scientifique satisfaisante à un phénomène de ce genre sans tenir compte de l'ensemble des facteurs qui ont présidé à sa genèse. Voici quelques-uns de ces facteurs. Tout d'abord — la conjoncture historique. Nous sommes en pleine période prérévolutionnaire, à la veille des événements de 1848, période tourmentée par des courants contradictoires, les uns favorables aux idées nouvelles, les autres leur opposant une résistance farouche. Il convient de considérer par ailleurs les paramètres mêmes de la vie de l'écrivain, le respect des valeurs du passé appris dès sa plus tendre enfance dans la maison paternelle ; ses études ; l'impact du patrimoine culturel de son peuple, qu'il apprend à considérer comme un héritage digne d'être valorisé et augmenté, en renouant avec les œuvres d'un Dosoftei, Ureche, Neculce ; le contact avec les œuvres artistiques de l'étranger. En effet, au moment où mûrissait le génie de Negruzzi, la Roumanie subissait un déferlement d'impulsions artistiques, nées du contacts avec les œuvres de Shakespeare, Cervantès, Dante, des romantiques occidentaux, de Pouchkine et Joukovski, auxquelles il nous faut ajouter les œuvres de Kotzebue, ainsi que les romans populaires français. D'autre part, en faisant aussi œuvre de traducteur (depuis Darvari et Ducange jusqu'à Hugo et Pouchkine), cet écrivain original a dû subir quand même dans une certaine mesure l'influence des confrères fréquentés de la sorte.

Et ceci ne veut point dire que nous ayons épuisé les facteurs avec lesquels il faut compter dans l'étude de l'individualité créatrice des artistes et des écrivains. Il y avait chez Negruzzi (pour nous en tenir toujours à l'exemple choisi entre tous) une sensibilité linguistique toute particulière. Ce fut cette sensibilité qui lui permit de retenir l'essentiel de la théorie d'Eliade, et elle était doublée d'un véritable don épique, ce qui ne l'empêcha pas, du reste, de toucher aussi à la poésie et au drame — essais peu réussis à vrai dire. Le choix des éléments spécifiques, de la combinaison

originale représentée par son œuvre est le fait de son individualité artistique. C'est celle-ci qui lui fit écrire une farce frivole (« Les Agneaux »), après son chef-d'œuvre, *Alexandru Lăpușneanu*. C'est elle qui explique pourquoi son intérêt éveillé vis-à-vis de la création populaire lors de sa rencontre avec Pouchkine ne devait se cristalliser qu'une vingtaine d'années plus tard sous la forme d'un article sur les chansons populaires, rédigé d'ailleurs sur le modèle de G. Menzera, écrivain français. C'est toujours elle qui lui fit mêler à la pittoresque synthèse littéraire qu'est la nouvelle *Alexandru Lăpușneanu* des réminiscences de *Boris Godounov*, et des réminiscences de *Poltava* et de *l'Henriade* dans *Aprodul Purice*.



En entrant dans le détail de la manière dont nous avons abordé l'étude de la mentalité artistique des années 1848 dans les Principautés Danubiennes, je me suis proposé de donner une idée de ce que nous attendons de notre recherche comparatiste. En effet, lorsque tous les chapitres de la monographie à laquelle notre équipe de l'Institut dédie ses efforts auront été achevés, c'est-à-dire que nous aurons achevé d'examiner en profondeur les lois réglant la naissance de la mentalité artistique dans tous les pays de la zone concernée, il nous sera possible de dresser des comparaisons. Ces comparaisons seront à même — je l'espère du moins — de nous éclairer sur les lois générales de la mentalité artistique dans le Sud-Est européen, tout en dégagant aussi les traits spécifiques de chaque pays, en fonction de ses traditions nationales et des particularités ineffables de son propre développement. Unissant nos efforts à ceux des savants des autres pays, nous espérons aboutir à des réponses valables dans le domaine qui nous occupe.

LE FAVOLE DI GR. ALEXANDRESCU FRA TRADIZIONE CLASSICA E ATTUALITÀ STORICA

LUISA VALMARIN
(Roma)

Mon imitation n'est pas un esclavage :
Je ne prends que l'idée et les tours et les lois
Que nos maîtres suivaient eux-mêmes quelque-
fois

(*La Fontaine*)

Unanimente riconosciuto come il creatore della favola in area rumena, non perché il primo in ordine cronologico, ma perché grazie alla sua opera la favola vi si afferma come genere letterario ben definito¹, Alexandrescu resta indiscutibilmente ad un livello superiore rispetto a quanti, prima e dopo di lui, da Țichindeal ad Asachi, Donici, Heliade-Rădulescu, ecc., si sono dedicati a questo genere: egli riesce, infatti, a realizzare componimenti che costituiscono veri modelli del genere, insuperati fino al momento in cui le favole escono anche dalla penna di Arghezi².

Quasi nessuno dei contemporanei di Alexandrescu, dunque, sa sottrarsi alla tentazione di scrivere, sia pure occasionalmente, delle favole, il cui fiorire è del resto giustificato da una lunga tradizione che ha reso popolare fra i lettori rumeni un tipo di letteratura fantastico-didattica, che va dal *Fisiologo* a *Floarea darurilor*, alla stessa *Esopia*. Da tale tradizione, per di più, non va disgiunta la necessità, determinata dalla situazione politica, di affrontare certi problemi nascondendoli sotto il velo, più o meno trasparente, dell'allegoria³. Non è casuale, del resto, che questo stesso genere ed in questo stesso periodo conosca una nuova fioritura anche in un altro paese sud-est europeo, la Grecia, dove Ioannis Vilaras pubblica una raccolta di favole, il cui spirito, abbandonata la tradizione, è in sintonia con il nuovo orientamento del secolo⁴.

* Per il presente studio ci siamo serviti della seguente edizione: Gr. Alexandrescu, *Opere I*, Text stabilit, note, comentarii și variante de I. Fischer. Studiu introductiv de Ion Roman, București, 1972.

¹ D. Păcurariu, *Clasicism și romantism*. Studii de literatură română modernă, București, 1973, pp. 94–95.

² G. Ivașcu, *Istoria literaturii române*, I, București, 1969, p. 430.

³ I. Roman, *Studiu introductiv* in Gr. Alexandrescu, *Opere*, ed. cit., p. LXX.

⁴ B. Knös, *L'histoire de la littérature néo-grecque*. La période jusqu'en 1821, L'ppsala, 1962, p. 633.

Parlare di Alexandrescu favolista, però, significa innanzi tutto affrontare il problema delle fonti, dei modelli cui s'ispira. E' indiscutibile „come nessun altro genere letterario la favola perde la paternità tematica”⁵, in quanto non solo le sue origini risalgono alla notte dei tempi, ma essendo nata dalla fantasia popolare, appartiene a tutte le epoche e a tutti i popoli⁶. Anzi, lo stesso insuperabile maestro del genere, La Fontaine, é un „imitatore”. Egli non inventa praticamente nulla, cosicché le sue favole sono di fatto variazioni su temi antichi e sulla morale eterna ed i suoi soggetti derivano quasi tutti da favolisti occidentali (come Esopo, Fedro, ecc.) e orientali (primo fra tutti Bidpai), oltre che dai narratori del Rinascimento. Del resto, egli stesso lo dichiara nella dedica che precede la sua prima raccolta :

Je chante les héros dont Esope est le père.
Troupe de qui l'histoire, encor que mensongère,
Contient des vérités qui servent de leçons⁷.

Ma é altrettanto indiscutibile che siffatte „imitazioni” superano di gran lunga l'originale, cosí che si può parlare di vere e proprie ri-creazioni : non copia servile di antichi modelli, dunque, ma libera interpretazione, adattamenti che hanno il carattere dell'originalità e portano il segno del suo genio cosí particolare⁸.

Di conseguenza, proprio tenendo conto di tale significativo precedente, i critici che affrontano l'esegesi delle favole scritte da Alexandrescu sono concordi nell'affermare che quello delle fonti é in realtà uno pseudo-problema⁹ o un falso problema¹⁰, che dir si voglia. Tuttavia, contraddicendosi immediatamente, essi fanno seguire a questa „dichiarazione di principio” l'enumerazione minuziosa dei „modelli” che il poeta segue più o meno fedelmente. Ci sembra, perciò, utile premettere al nostro discorso su Alexandrescu favolista qualche osservazione intorno alla spinosa „questione delle fonti”, muovendo però dal piano più generale delle influenze.

Molto sottilmente, il Cornea¹¹, nel trattare le origini del romanticismo rumeno, rileva che spesso gli studiosi analizzano quelle che di fatto sono influenze, come se si trattasse di semplici imitazioni : invece, queste ultime rappresentano solo un parziale aspetto dell'influenza ed esattamente il suo aspetto più triviale, in quanto oltre a poggiare su un investimento minimo di capitale intellettuale, presuppone per di più anche la dipendenza delle culture minori dalle maggiori. Ben altra cosa é l'influenza : una vera e propria palingenesi, un meccanismo sottile e misterioso grazie a cui da un'opera d'arte ne nasce un'altra. Pertanto, prosegue il critico, mentre l'imitazione é comunque possibile, un'influenza si verifica solo quando nell'elemento ricevente preesistono nascoste affinità con l'elemento emittente, ovvero il modello. In altre parole, si tratta dell'assimi-

⁵ I. C. Chițimia, *Probleme de bază ale literaturii române vechi*, București, 1972, p. 379.

⁶ Jacques Janssens, *La fable et les fabulistes*, Bruxelles, 1955, p. 9.

⁷ *A Monseigneur le Dauphin in Œuvres de Jean de La Fontaine*, par H. Regnier, vol. I, Paris, 1883, p. 55.

⁸ J. Janssens, *La fable...*, pp. 47-48.

⁹ S. Iosifescu, *Grigore Alexandrescu*, București, 1960, p. 81.

¹⁰ Paul Cornea, *De la Alexandrescu la Eminescu. Aspecte, figuri, idei*, București, 1966, p. 148.

¹¹ Paul Cornea, *Originile romantismului românesc. Spiritul public, mișcarea ideilor și literatura între 1780-1840*, București, 1972, pp. 21-22.

lazione di valori congeniali che, espressi ad un livello superiore, catalizzano e mettono in movimento le risorse latenti nel ricettore. Questi, di conseguenza, quasi paradossalmente, prestabilisce l'influenza da ricevere, dapprima selezionando fra tutte le incitazioni possibili quella che meglio si adatta alle sue esigenze inesprese e poi trasformandola nel suo stesso modo di essere, attraverso successive decantazioni e metamorfosi: così, il valore e il tipo dell'influenza sono determinati dal preciso momento storico e dal particolare ambiente sociale e intellettuale che la rendono possibile.

La selezione delle influenze in base alle condizioni storiche locali spiega, ad esempio, come mai in ambiente rumeno, nel periodo a cavallo tra il XVIII e il XIX secolo, sia fiorita la favola e non si sia sviluppata invece la tragedia, all'epoca elemento indispensabile di un comune bagaglio culturale: basti ricordare che lo stesso Alexandrescu conosceva a memoria intere scene di Racine¹².

Operando tale distinguo fra influenza e imitazione, ci sembra che venga ristabilita nei suoi giusti termini la questione dell'originalità del nostro poeta: ora possiamo parlare dei precedenti cui si volge, del carattere squisitamente sociale e politico dei suoi versi, senza il timore di ridurne l'opera a quella di un traduttore o volgarizzatore di componimenti altrui. Non parleremo più dunque di fonti e di modelli, ma di *letture* attraverso cui il poeta arricchisce la sua cultura e da cui seleziona gli elementi più affini al suo modo d'essere e di sentire, per rigenerarli poi nel suo far poesia. Ecco allora che, liberi da questo che in fondo è un autentico pregiudizio, possiamo continuare a stabilire quali sono state le letture di Alexandrescu, cercando eventualmente di individuarne anche altre, finora tralasciate.

A questo riguardo, ci troviamo perfettamente d'accordo con chi dice¹³ che la critica, fermandosi ai modelli più diretti, cioè La Fontaine e Florian, ha trascurato uno strato più antico di letture che ha sicuramente facilitato al poeta l'accesso nella letteratura favolistica, orientandone assai presto l'interesse verso questo genere. Come può infatti il lettore appassionato dell'*Alexandrie*, quale egli stesso si confessa, della *Istoria lui Arghir*, della *Halima* non aver conosciuto l'*Esopia*, un testo che in manoscritto e in edizioni a stampa ha avuto una così larga circolazione nella cultura rumena¹⁴?

E, d'altro canto, perché limitare i precedenti moderni ai soli La Fontaine e Florian? Ci sono delle scelte sicuramente indicative nelle favole di Alexandrescu, scelte che ci riportano a La Motte-Houdar, a Lachambaudie e a Krylov¹⁵, cioè ad autori vicini al poeta rumeno non solo cronologicamente, ma anche come predilezione tematica e affinità di tipologie: il primo, osando inventare nuovi soggetti in modo da evitare quelli trattati ormai insuperabilmente da La Fontaine, fa sì che la favola

¹² S. Iosifescu, *Gr. Alexandrescu...*, p. 45.

¹³ Mircea Anghelescu, *Opera lui Gr. Alexandrescu*, București, 1973, p. 104.

¹⁴ I. C. Chițimia, *Probleme...*, p. 377.

¹⁵ S. Iosifescu, *Gr. Alexandrescu...*, p. 82.

si rinnovi dopo 2000 anni di tradizionalismo¹⁶; il secondo, addirittura contemporaneo di Alexandrescu, nelle *Favole popolari* orienta la sua tematica verso problemi sociali, riflettendovi così le idee rivoluzionarie e progressiste da cui è animato e che paga con la prigione. Si tratta, insomma, del tipo di intellettuale che oggi definiamo „impegnato”¹⁷. Il terzo, infine, vive in un ambiente per molti versi simile a quello dei Principati e crea, perciò, personaggi e situazioni strettamente imparentati con quelli che si possono reperire nella societ  rumena di allora¹⁸. Cos , se i primi gli tramandano il patrimonio favolistico tradizionale, gli altri, con il loro esempio, gli offrono la libert  di innovare i temi e di affrontare argomenti moderni, in prevalenza politici e sociali.

Ci si viene, in tal modo, delineando sotto gli occhi un quadro assai interessante entro cui inserire le favole di Alexandrescu¹⁹: da un lato abbiamo l'eredit  classica, rappresentata dalle favole esopiche, dai testi popolari, da La Fontaine e Florian; dall'altro, abbiamo elementi fortemente innovatori, introdotti da La Motte e situazioni inedite presentate da Lachambaudie e Krylov, che modificano totalmente il concetto tradizionale di favola.

Come abbiamo premesso all'inizio del nostro discorso, non vanno dimenticati n  il momento storico n  l'ambiente socio-culturale entro cui le scelte vengono operate. Nel caso specifico, dobbiamo riferirci al periodo correntemente definito come *pașoptism*. In esso coesistono due generazioni assai diverse: quella degli illuministi, dotati per  di uno spirito costruttivo ignoto, fino allora, all'illuminismo, e quella dei giovani innovatori — di cui fa parte Alexandrescu — che, senza rinunciare al proselitismo culturale operato dai loro predecessori, sono in pi  rivoluzionari come metodo e romantici come gusto. Non anti-illuministi, quindi, ma post-illuministi, in quanto rispetto alla generazione precedente essi si collocano su una posizione di superamento e non di antagonismo²⁰. Questo per quanto concerne l'aspetto pi  generalmente culturale. In senso strettamente letterario, l'antitesi classico-romantico non ha alcun significato nei Principati, in cui il classicismo non   mai arrivato a soffocare la creazione ed in cui si dibattono problemi di ben altra portata, come quello di perfezionare lo strumento linguistico, configurare i generi, sperimentare la creazione letteraria, ecc. Si tratta, cio , di scrivere per affrontare una tematica attuale e per consentire alle energie latenti di venire alla luce, cos  da „illustrare davanti al mondo il potenziale della spiritualit  rumena”²¹.

Tenendo conto di tutti questi fattori, storici e culturali, sar  possibile spiegare come Alexandrescu realizzi creazioni originali, sebbene muova da situazioni non inedite, grazie alla sua capacit  di fondere armo-

¹⁶ J. Janssens, *La fable...* p. 72.

¹⁷ *ibidem*, p. 102.

¹⁸ Al. Donici, *Favule*. Edi ie ingrijit  de V. Ciobanu, cu o prefa  de E. Boldan, Bucure ti, 1956, pp. 14 – 15.

¹⁹ Naturalmente il nostro discorso non si riferisce alle favole che effettivamente rappresentano vere e proprie traduzioni, anche se il fatto di aver scelto queste piuttosto che altre   indicativo dell'orientamento di Alexandrescu fin dai suoi esordi letterari.

²⁰ Paul Cornea, *Originile...*, pp. 427 – 433.

²¹ *ibidem*, pp. 520 – 521.

niosamente la struttura classica della favola, quale gli deriva dalla tradizione, con il magma incandescente dei temi colti nella realtà contemporanea, domando e temperando, grazie agli schemi cristallizzati dell'una, l'urgere impetuoso dell'altra.

Nella favola, dunque, nulla s'inventa, tutto si tramanda e nel nostro caso anche l'innovazione. Alexandrescu, quindi, eredita un mondo prestabilito di figure allegoriche scelte secondo una simbologia consacrata, di origine popolare, il cui codice è universalmente conosciuto e accettato²²: la volpe è il simbolo dell'astuzia, il leone della forza ingiusta, il bue quello della forza stupida e così di seguito. Nelle letterature classiche, tanto occidentali quanto orientali, la favola è essenzialmente didattica, ma, trasformandosi, in età moderna arriva ad esprimere una norma di comportamento grazie a cui l'individuo può integrarsi in una data società; in epoca romantica, infine, pur conservando il suo didatticismo, si inserisce nella nuova tipologia letteraria acquisendo così anche nuovi caratteri: non solo l'elemento comico si trasforma in ironia, ma la semplice descrizione del conflitto, oggetto tradizionale della favola, viene sostituita dal tentativo di scoprire il meccanismo interno che sta alla base del conflitto stesso²³.

Tutto questo insieme di elementi, di più o meno antica costituzione, formano la struttura consacrata del genere, che Alexandrescu adegua alla realtà del momento storico e dell'ambiente in cui vive, grazie alla tecnica della localizzazione e dell'adattamento. Anche in questo caso, però, la terminologia corrente non ci soddisfa: vi si può cogliere infatti una sfumatura negativa, in quanto sottintende l'uso di adattare al proprio mondo situazioni che gli sono estranee e che appartengono invece ad un'altra realtà ambientale. Preferiamo, di conseguenza, invocare una tecnica che, essendo specifica del romanticismo, era certamente nota ad Alexandrescu: si tratta, infatti, del concetto squisitamente romantico di *colore locale*, in nome del quale si esige nell'opera d'arte un'atmosfera in accordo con il luogo e il tempo, cioè con la società nel cui ambito essa viene prodotta. In un recente studio²⁴, si è trattato diffusamente delle origini di questo concetto nella letteratura francese e, ciò che ci interessa da vicino, si è rilevato come in area rumena i romantici rivolgano una particolare attenzione all'idea di *colore locale*, intendendolo non come mero procedimento letterario, ma come mezzo con cui dimostrare la necessità di cambiare il concetto di arte e di adeguarlo alla nuova società che lo esprime. Tra i suoi elementi costitutivi viene particolarmente privilegiata la teoria del progresso dell'arte, cioè dello stretto rapporto che intercorre fra letteratura e istituzioni sociali. Ma, sempre in virtù del fatto che l'opposizione

²² Nel comportamento degli animali, infatti, gli uomini hanno ravvisato somiglianze con il proprio modo di essere e di agire: l'uno è furbo come la volpe, l'altro testardo come il mulo, ecc., arrivando quindi a chiamarsi reciprocamente con nomi di animali. In una fase successiva, gli uomini costruiscono favole e racconti fantastici con protagonisti gli animali, cui viene dato un senso dapprima simbolico e poi allegorico. (E. Boldan, *Prefață* in Al. Donici, *Favule...*, p. 11).

²³ M. Angheliescu, *Opera...*, pp. 107—108.

²⁴ Mioara Apolzan, *Conceptul de „culoare locală” în romantismul românesc* in «*Revista de istorie și teorie literară*» 1975, 4, pp. 515—522.

classico-romantico non ha per i rumeni senso come polemica letteraria²⁵ in quanto viene intesa solo come contrapposizione tra vecchio e moderno, la liberazione dalle regole classiche non equivale alla fine di una tradizione soffocante, ma serve come supporto sia alla lotta per abbandonare l'inerzia feudale, impegnandosi invece in moderne trasformazioni, sia a quella per giungere all'unità nazionale.

Alexandrescu, pertanto, dispone di tutto il patrimonio favolistico che, formatosi in secoli di tradizione, si è costituito in archetipi ai quali è praticamente impossibile sfuggire: ma queste cristallizzazioni, proprio in virtù del procedimento che ricorre al *colore locale*, si personalizzano, collocandosi in un preciso contesto storico — i Principati nel periodo 1830–1860 — e si rifrangono nei tipi umani che si possono incontrare in quel preciso ambiente ed in quel preciso momento. In tal modo, il motivo derivato da un altro scrittore si trasforma e si arricchisce di particolari destinati a rappresentare tratti non atemporali, ma visceralmente legati all'epoca in cui vive l'autore, cosicché particolarità linguistiche e precise connotazioni ambientali situano nella Muntenia del secolo scorso vicende che nei suoi predecessori o nei contemporanei conservano il carattere di „astratto apologo”²⁶.

Si realizza così un moto discendente che unisce astratte generalizzazioni a particolarità concrete. Ad esso, però, ne corrisponde un altro inverso, in virtù del quale il nostro favolista, pur muovendo da elementi contingenti, precisamente individuabili nella sua epoca, riesce a sollevarsi dal caso individuale per giungere ad una categoria umana universale, ad una vera e propria tipologia, una „autentica classificazione morale”²⁷. Anzi, come ha rilevato lo Haneş²⁸, i personaggi ed i fatti concreti vengono spogliati di quanto hanno di personale e momentaneo, in modo tale che ancor oggi il lettore può individuare nell'ambiente in cui vive il particolare individuo o il particolare avvenimento, oggetto di una data favola. In virtù di questo duplice moto verticale, dunque, Alexandrescu ottiene che gli elementi ereditati dalla tradizione perdano ogni freddezza astratta e teorica, per arricchirsi della vivacità e dell'immediatezza che si possono cogliere solo nella realtà circostante, mentre, per contro, purifica i dati più concreti e personali, decantandoli con l'aiuto di strutture classiche, fino a trasformarli in una tipologia perenne, non accidentale, in quanto esiste anche al di là e al di sopra del caso cui questi dati sono connessi. E proprio in ciò risiede la ragione per cui le favole di Alexandrescu sono intelligibili anche oggi, quando per la maggior parte di loro si è persa ormai la motivazione concreta²⁹.

Basti un solo, illuminante esempio: quello della celeberrima *Toporul și pădurea*, per la quale Alexandrescu trova non il modello, si badi bene, ma il pretesto letterario nella ben più nota favola di *La Fontaine, La*

²⁵ Non ci meraviglieremo dunque, osserva la Apolzan nel suo studio, che Heliade-Rădulescu riconosca il *colore locale* anche nelle opere antiche, in quanto pure esse, al loro tempo, rispondevano alle realtà sociali e storiche del particolare momento in cui sono apparse. (M. Apolzan, *Conceptul...*, p. 518).

²⁶ S. Iosifescu, *Gr. Alexandrescu...*, pp. 84–85.

²⁷ Paul Cornea, *De la Alexandrescu...*, p. 150.

²⁸ P. V. Haneş, *Studii de istorie literară*, Bucureşti, 1970, p. 216.

²⁹ M. Angheliescu, *Opera...*, p. 103.

forêt et le bucheron ³⁰. Il poeta francese tratta il problema universale dell'ingratitude, mentre il favolista rumeno, che probabilmente conosceva già il tema, di origine esopica, attraverso la lettura del romanzo popolare *Archirîe și Anadan* ³¹, appunta la sua attenzione su quello specifico dei traditori che vendono il proprio paese ed i propri fratelli: e questo è un problema peculiarmente connesso alla determinata situazione in cui si trova la Muntenia durante il periodo del Regolamento Organico. Ma nella favola di Alexandrescu si è vista anche l'allusione ad una ben individuata „coadă de topor” su cui grava l'accusa di esser stato un delatore all'epoca della fallita insurrezione del 1840 ^{31bis}.

Ora, ci domandiamo con quale diritto si continui ancora a catalogare questo componimento, legato alla tradizione per la scelta del tema, ma assolutamente inedito per il contenuto specifico, con l'etichetta di traduzione o adattamento! Qui, la figura del traditore, estremo stadio evolutivo cui perviene l'astratto archetipo dell'ingrato, si anima e prende vita, realizzandosi così in un'ipostasi quanto mai legata all'attualità storico-sociale, mentre perde poi ogni concretezza contingente e si trasfigura in un tipo umano reperibile in ogni tempo e in ogni paese.

Quanto alla tematica, il Popovici ³² ha sottolineato come Alexandrescu sorprenda per la molteplicità dei suoi interessi, quali si deducono dalle favole così varie che scrive: sociali, politiche, di carattere. Non è certo il caso di soffermarci a lungo su un argomento tanto e tanto minuziosamente trattato dalla critica ³³, la quale ha ormai delineato esaurientemente, e spesso con fine acume, la personalità e l'opera di Alexandrescu, sia come poeta, sia come favolista. Sarà quindi sufficiente richiamare a grandi linee le direttive principali intorno a cui s'incentra l'attività di Alexandrescu favolista.

Due sono i grandi problemi su cui il poeta appunta la sua attenzione: innanzi tutto, il falso liberalesimo, chiassoso e demagogico, che egli, in quanto sincero adepto della nuova ideologia progressista, evidentemente considera una spina nel fianco e che perciò denuncia con satira sferzante in numerosi componimenti (da *Vulpea liberală* a *Cîinele și cățelul*), cogliendone per di più anche i diversi stadi evolutivi.

L'altro grande fenomeno che catalizza l'interesse del favolista e che troverà poi la sua espressione letteraria più compiuta nel celebre romanzo di Filimon, è quello del „ciocoi”, elemento tipico della società

³⁰ Anche il La Fontaine trova il suo pretesto letterario nella tradizione che va dall'antichità classica fino al medio evo francese: Esopo, Fedro, il *Romulus*, Maria di Francia, gli *Ysopets*, tanto per citare i precedenti più illustri, trattano lo stesso tema cui s'ispira anche il poeta francese, senza che per questo nessuno lo bolli come imitatore. Per le fonti di questa favola si veda J. de La Fontaine, *Œuvres*..., vol. III, pp. 287-291.

³¹ M. Anghelescu, *Opera*..., pp. 105-106.

^{31bis} I. Roman, *Studiu*..., pp. LXXII-LXXIII.

³² D. Popovici, *Romantismul românesc* in *Studii literare*. II. Ediție îngrijită și note de I. Em. Petrescu, Cluj-Napoca, 1974, p. 274.

³³ Ci riferiamo, in particolare, alle due illuminanti monografie, già citate del resto, di Iosifescu e Anghelescu, cui vanno per altro aggiunti lo studio introduttivo del Roman, altrettanto esauritivo, nonché numerosi articoli e brevi saggi che gli esegeti rumeni hanno dedicato a questa interessante personalità. Non ci sono state accessibili, purtroppo, le monografie di Lovinescu e Călinescu.

rumena in un periodo di continui e repentini mutamenti sia economici che sociali. E *Boul și vițelul* rispecchia con naturalezza e forza drammatica questa vera e propria piaga sociale. Particolarmente sarcastico è poi Alexandrescu, oltre che con i rinnegati, siano essi „cozi de topor” che tradiscono il proprio paese o dervisci che abiurano la religione avita, anche con quanti, come i foschi protagonisti di *Corbii și rața*, si impinguano e fano carriera profittando delle sventure che si abbattano sulla loro patria.

Osservando il panorama che lo circonda, il poeta — in pieno spirito „pașoptist”, arricchito peraltro da sopravvivenze illuministe — denuncia l'assolutismo feudale del potere (ad esempio, in *Dreptatea leului* o in *Elefantul*); il carattere parziale della giustizia (l'orso che vuol sostituirsi come sovrano alla tigre, in modo da far giustizia a modo suo, o il leone che, essendo il più forte, la applica come più gli aggrada); la dabbenaggine e la roboante verbosità dei deputati che si perdono in vaniloqui, lasciando imputridire un metaforico pesce, dietro al quale si intravedono le elezioni per il Divano ad-hoc, con cui realizzare l'Unione; il rifiuto del progresso, rappresentato, con un rovesciamento della simbologia tradizionale, proprio dall'uccello notturno sacro a Minerva, dea della sapienza; la vanagloria di chi ostentando nobili origini palesa la propria stoltezza; la corruzione di giornalisti che scordano ogni etica professionale quando debbono sostenere il candidato del loro partito, ecc.

Non mancano poi elementi che derivano dalla personale esperienza dell'autore: la celebre polemica con Heliade, certo politica più che letteraria³⁴, è oggetto di *Privighitoarea și măgarul*, mentre la delusione di veder fallire un'iniziativa rivoluzionaria del gruppo cui appartiene, caratterizza *Privighitoarea în colivie*, così come da *Castorul și alte lighioni* traspare l'amarezza di chi si vede disprezzato per non esser riuscito in una pur nobile impresa, che avrebbe dovuto portargli, invece, elogi ed onori.

In *Mielul murind*, infine, la favola diventa lo strumento con cui Alexandrescu attua la sua opposizione al governo.

Non vanno trascurate, poi, le favole che hanno per oggetto la precaria situazione dei Principati, tenuti sotto la costante minaccia di essere ridotti a protettorati dalle grandi potenze geograficamente vicine (come in *Lebăda și puii corbului* o in *Bursucul și vulpea*), né quelle, affini, che stigmatizzano l'instabilità del potere che, affidato ad un principe scelto ed imposto da tali potenze, è quanto mai effimero e causa di corrotta cortigianeria (ad esempio *Ursul și lupul*).

Alexandrescu ci sciorina innanzi, dunque, gli elementi in base a cui possiamo ricostruire la società nella quale egli vive, con i suoi problemi, con tutti i tipi umani che la animano, con l'eco viva e toccante delle sue personali esperienze, delle sue aspirazioni, delle sue delusioni cocenti. E tutto questo materiale, così ribollente di vita e di immediatezza, viene appena mascherato dietro animali allegorici, il cui senso è fin troppo chiaro, tanto che l'autore ne ha, in più di una occasione, pagato lo scotto. Restando sempre ancorato al suo mondo e al suo tempo, egli

³⁴ I. Roman, *Studiu...*, pp. XII—XV.

ha dunque composto favole esplicitamente politiche e direttamente legate alla realtà del momento, palesandovi un atteggiamento combattivo, aderente al „pașoptism” più avanzato³⁵, così da trasformare spesso i suoi versi in un autentico manifesto ideologico.

Si realizza in tal modo l'immagine di una società quale si viene delineando attraverso le relazioni che legano gli animali protagonisti delle favole in esame: in vetta alla piramide gerarchica c'è il principe, adombrato da vari simboli (il leone, l'orso, il leopardo), intorno al quale si agita una fauna costituita da nobili, funzionari, profittatori, variamente designati con animali che l'uso ed il folklore hanno legato a precisi caratteri e a determinate situazioni³⁶.

Ma questo vero e proprio quadro del mondo sotto forma satirica, dipingendo siffatta società costituita da animali tra loro in stretto rapporto gerarchico, scossa da conflitti sociali (vedi il problema della nascente borghesia), agitata da una certa polemica anticlericale, palesa nei suoi tratti essenziali dei punti di contatto con la più grande epopea animale che l'occidente abbia prodotto, il *Roman de Renart*.

L'accostamento, forse ardito, è già stato proposto per la *Istoria ieroglică* di D. Cantemir³⁷, per molti versi simile sia al *Renart* sia alle favole di Alexandrescu, al quale era per altro ignota³⁸. Perché non immaginare allora che il giovane poeta abbia conosciuto questo romanzo, sia pure per via indiretta, traendone stimolo ed ispirazione a rappresentare un mondo animale affine, per l'orientamento tematico e la disposizione ironica, al *Renart*? A questa speciale epopea, imparentata — non dimentichiamolo — con molte favole medievali che saranno poi rielaborate da La Fontaine, il giovane Alexandrescu può essere giunto per più di una via.

Non ci riesce troppo difficile immaginare, infatti, che un professore quale il Vaillant abbia spiegato ai suoi scolari perché in francese la volpe si chiama „renard” rifacendosi al più popolare romanzo del medio evo francese. Oltre a ciò, proprio in quegli anni, il *Renart* torna ad essere di attualità, oggetto di una disputa che celebri filologi conducono sul *Journal des savants*³⁹, e conosce la sua prima edizione moderna nel 1826⁴⁰, cui ne seguirà, una decina d'anni dopo, una seconda⁴¹.

Ma il poeta rumeno può aver conosciuto il romanzo anche per il tramite bizantino: infatti esistono, redatte in greco popolare, due versioni della celebre epopea, di cui conservano tutti gli elementi più importanti, disperi nelle differenti versioni, dal carattere degli animali alle satiriche allusioni alla vita politica e religiosa⁴².

L'una cosa non esclude l'altra, anzi ci sembra del tutto naturale che il favolista, dopo aver forse letto nella sua adolescenza il poema greco

³⁵ Paul Cornea, *De la Alexandrescu...*, p. 150.

³⁶ S. Iosifescu, *Gr. Alexandrescu...*, p. 92.

³⁷ D. Cantemir, *Istoria ieroglică*, Text stabilit și glosar de Stella Toma, Prefață de V. Cădea. Studiu Introductiv, comentarii, note, bibliografie și indici de N. Stoicescu, București, 1973, p. 14.

³⁸ L'opera del principe moldavo, infatti, è rimasta in manoscritto fino al 1883. Cfr. D. Cantemir, *Istoria...*, p. 11.

³⁹ Lucien Foulet, *Le Roman de Renart*, Paris 1914, p. 52.

⁴⁰ *ibidem*, p. 52.

⁴¹ *ibidem*, p. 64.

⁴² B. Knös, *L'Histoire...*, pp. 215—216.

della *Bella storia dell'asino, del lupo e della volpe*, se ne sia ricordato venendo in qualche modo a contatto con il romanzo francese. Così, la tradizione bizantina arricchendosi con l'apporto di quella occidentale in un tipo di cultura che è peculiare a quest'area geografica, può avergli indicato con maggior chiarezza la via da seguire, la via che meglio si adattava alla sua duttile e lucida intelligenza.

Meritano, infine, un cenno i procedimenti di carattere tecnico e formale grazie a cui Alexandrescu trasforma in arte sostrato culturale ed esperienza quotidiana.

Va precisato, preliminarmente, che la sua opera, situata in un momento di autentico pionierato, cioè proprio al punto di avvio della moderna letteratura rumena, risente delle difficoltà oggettive, quasi tutte insormontabili, che lo scrittore deve superare: prima fra tutte, lo stato ancora embrionale della lingua letteraria. L'insufficienza dello strumento fondamentale, la lingua, obbliga pertanto il poeta a procedere per tentativi tanto sul piano strettamente lessicale⁴³, quanto su quello della semplice prosodia⁴⁴.

Per quel che concerne il lessico, si è rilevata un'oscillazione costante nell'uso di termini appartenenti al fondo arcaico e di neologismi⁴⁵, utilizzati secondo scelte che rispondono, in genere, ad una precisa funzione artistica: il favolista alterna, infatti, arcaismi che si riferiscono all'uso di antiche istituzioni feudali e che contribuiscono, proprio per questo, a creare un'atmosfera di arretratezza ammuffita, con una terminologia politica e burocratica strettamente connessa alla realtà contemporanea ed al tipo di conflitti che la travagliano.

Quanto alle sue doti di versificatore, lo Streinu caratterizza Alexandrescu come uno dei „più amusicali poeti del secolo scorso” e condanna senza remissione l'uso che egli fa, sull'esempio di La Fontaine, del verso libero: anzi, puntualizza il critico, credere di ravvisare nella sua opera il verso libero significa „cedere alle apparenze più ingannevoli”⁴⁶. Ci sia però consentito osservare che l'appuntò è in fondo ingiusto. Infatti, l'esegeta non tiene conto del fatto che l'opera del Bonhomme giunge dopo secoli di tradizione letteraria di altissima qualità e rappresenta uno dei vertici cui perviene il secolo d'oro della letteratura francese, mentre Alexandrescu ha alle sue spalle antecedenti di ben diversa portata: i ritornelli dei „lăutari” e i sospiri languorosi dei neo-anacreontici!

Del resto, di opposto parere è il Roman⁴⁷, che lo giudica possessore di una tecnica ammirevole, in virtù della quale egli è in grado di cambiare struttura quasi in ogni favola e di variare, addirittura nello stesso componimento, metro, strofa, rima.

⁴³ Per una descrizione formale della lingua di Alexandrescu si veda Paul Lăzărescu, *Gr. Alexandrescu in Studii de istoria limbii române literare. Secolul XIX*, vol. 2, București, 1969, pp. 78–104.

⁴⁴ Paul Cornea, *De la Alexandrescu...*, p. 110.

⁴⁵ Si veda in proposito lo studio di N. Văsilescu-Văleni, *Evoluția lexicului în poeziile lui Gr. Alexandrescu în Limbă și literatură*, XV, 1967, pp. 193–202.

⁴⁶ Vl. Streinu, *Versificația modernă*. Studii istorice și teoretice asupra versului liber, București, 1966, pp. 143–144.

⁴⁷ I. Roman, *Studiu...*, p. LXXXII.

In realtà, Alexandrescu nelle sue favole utilizza numerose varianti dell'alessandrino ed organizza i versi in strofe di tipo assai diverso⁴⁸, facendo però scivolare qua e là anche il metro popolare⁴⁹, grazie a cui ottiene il duplice scopo di realizzare cadenze rapide e scorrevoli e di creare un'atmosfera familiare, in accordo con la tradizione dell'ambiente, intorno a temi che sono legati invece ad una realtà fortemente innovatrice.

Quanto alla forma strutturale⁵⁰, l'autore si attiene al modello consacrato da La Fontaine, apportandovi però, come d'abitudine, qualche sua personale innovazione: la più vistosa è che spesso la morale non viene esplicitata, in quanto non di rado il senso dell'allegoria è così trasparente da renderla superflua.

In ultima analisi, si può affermare che pur non apportando considerevoli modifiche sul piano formale e malgrado la discontinuità con cui riesce a dominare i mezzi espressivi, grazie all'uso di un linguaggio intriso di oralità, in cui si intrecciano discorso diretto e indiretto, tono narrativo e tono aforistico, espressione popolare e neologismo stridente, Alexandrescu perviene a creazioni del tutto originali. E le caratteristiche salienti di tali creazioni sono principalmente due: la vivacità espressiva, che scaturisce dalla capacità dell'autore di rendere plasticamente la mimica dei personaggi, ed un'autentica tendenza al drammatico, in virtù della quale egli non si limita a narrare un fatto, ma lo mette addirittura in scena⁵¹, realizzando brevi schizzi che sovente costituiscono un vero e proprio abbozzo di commedia.

Giunti a conclusione, desideriamo illustrare quanto abbiamo teoricamente esposto finora attraverso l'analisi di due componimenti in genere trascurati dalla critica: *Nebunia și amorul* e *Oglindele*.

Nebunia și amorul è una delle numerose favole che Alexandrescu „traduce” da La Fontaine (il quale a sua volta rielabora un tema già utilizzato da altri) e non rappresenterebbe quindi che un esercizio di traduzione, utile forse al futuro favolista originale⁵². Orbene, proprio tale giudizio ci ha spinti ad applicare quanto abbiamo sin qui teorizzato servendoci non di una delle numerose rielaborazioni unanimemente riconosciute come vera e propria creazione, ma di un componimento considerato minore e quindi lasciato in ombra da un'esegesi un po' frettolosa.

Vediamo brevemente quali sono i caratteri dell'originale. La Fontaine narra di come l'Amore sia diventato cieco e del perché sia sempre accompagnato dalla Follia: l'azione è situata nell'Olimpo, protagonisti sono gli dei tutti, da Giove a Nemese agli Inferi. Il linguaggio, il verso, la struttura stessa della favola attingono i vertici della perfezione grazie a cui il poeta crea un'atmosfera rarefatta, dalla luminosità cristallina, dove si aggirano impalpabili figure biancovestite che nella loro suprema

⁴⁸ L. Găldi, *Introducere în istoria versului românesc*, București, 1971, pp. 178–179.

⁴⁹ D. Popovici, *Romantismul...*, p. 271.

⁵⁰ Per la tipologia strutturale delle favole di Alexandrescu si consulti C. Tabarcea, *Model și originalitate în „Favulele” lui Gr. Alexandrescu. Către o tipologie structurală a textelor în Analele Universității București, Limbă și literatură română, XXII, 1973, 1, pp. 163–183.*

⁵¹ S. Iosifescu, *Gr. Alexandrescu...*, p. 101.

⁵² I. Roman, *Studiu...*, p. LXXI.

raffinatezza sembrano incarnare l'ideale stesso del piú perfetto, pur se freddo, classicismo.

Ed ecco come Alexandrescu rivive questo tema: non piú due divinitá che, immerse in una trasparenza innaturale, disputano sull'opportunità di riunire il consesso degli dei, ma due bimbetti che giocando in un prato bisticciano per un fiore. Amore, cosí, si trasforma in Cupido, cioè in un „prunc”, mentre Venere, nel chieder vendetta, ci si presenta come un'afflitta „mumă” che „jalbă pornește” ricorrendo a Giove, „stăpin cereșe”.

Il quadro é totalmente modificato, ma quel che si é certamente perso in perfezione stilistica si rigenera in brio, in freschezza ed in caratterizzazione squisitamente rumena: Amore „striga... în gura mare”, Apollo e Marte „arăta numei a lormihnire”, mentre „sfatul cel fărá moarte” decide che la Follia „în veci... să cirmuiască pe orbu-Amor”. Cosí, per ambientare la favola, Alexandrescu non può ricorrere al *colore locale* nel senso che utilizza i soliti elementi colti nel mondo a lui contemporaneo, ma attraverso un artificio assai sottile riesce a creare un'atmosfera specifica intorno a questo tema, cosí caro al Rinascimento occidentale⁵³, grazie all'esclusiva scelta di un lessico dal sapore arcaico e quindi profondamente legato alla realtà autoctona in cui si riconoscono i suoi lettori.

Anche se é una favola che non perviene al livello delle creazioni piú riuscite, ci sembra per lo meno inesatto catalogarla negativamente e a priori come semplice esercizio di traduzione!

Oglindele rappresenta invece una favola originale in cui il poeta affronta un tema particolarmente moderno: quello della funzione sociale dell'arte in quanto specchio della realtà e mezzo con cui distinguere il bene dal male, oltre che il bello dal brutto⁵⁴. L'argomento é semplice: in un lontano paese non esistono specchi e gli abitanti non si accorgono che il brutto viene gabbellato per bello e viceversa, fin quando, nel naufragio di una nave, decine e decine di specchi vengono sospinte a riva. Il potere ne ordine l'immediata e totale distruzione, ma invano perché gli specchi hanno ormai rivelato quella verità che si voleva tenere nascosta. Volendo ad ogni costo cercare un modello ispiratore, si é creduto di ravvivare il pretesto dell'apologo in *Le miroir de la vérité* di Florian⁵⁵, trascurando invece quel sostrato culturale che, abbiamo visto, piú di una volta ha acceso la fantasia di Alexandrescu. Pensiamo infatti che, proprio rifacendosi alla tradizione, l'autore abbia derivato dalla letteratura sapienziale, cioè da quei libri che il Duțu ha classificato come „cărți de înțelepciune”⁵⁶, un titolo che ricollega questa favola al filone della *oglinďă*. Si tratta di un genere diffusissimo nel mondo bizantino e particolarmente ricco anche nella cultura rumena, in quanto accanto a vere opere letterarie come il *Divan* del Cantemiro o la *Dioptra* di Filippo il Solitario, tradotta fin

⁵³ Gr. Alexandrescu, *Opere...*, p. 408.

⁵⁴ S. Iosifescu, *Gr. Alexandrescu...*, pp. 38—39.

⁵⁵ Paul Cornea, *De la Alexandrescu...*, p. 148.

⁵⁶ Al. Duțu, *Cărțile de înțelepciune în cultura română*, București. 1972.

dal XVII sec., ne annovera numerose altre più semplicemente parenetiche, dal titolo eloquente: *Oglinda pildelor*, *Oglinda lumii*, *Oglinda bogosloviei*, ecc.⁵⁷.

Perciò, *Oglindele* é un titolo — diremmo oggi — programmatico, destinato a suscitare subito profonda risonanza nella coscienza dei lettori. L'elemento tradizionale viene però aggiornato attraverso l'apporto che dá il poeta con la sua personale esperienza: a nostro parere, infatti, gli specchi nascosti malgrado l'assoluto divieto simboleggiano certe favole di Alexandrescu dal carattere spiccatamente politico che circolavano clandestinamente su fogli volanti, nonostante il potere cercasse con ogni mezzo di impedirlo.

La favola si attualizza, dunque, diventando da un lato il simbolo della insopprimibile libertà di pensiero dell'artista e dall'altra, espressione della realtà da cui l'arte non può prescindere.

Istanze attuali e tradizione avita si fondono così nei versi di Alexandrescu, nel quale il Popovici ha giustamente ravvisato un precursore del realismo nella letteratura rumena⁵⁸: grazie alla sua capacità di recepire i dati della realtà circostante e di trasformarli in arte, anche oggi sentiamo vivi molti dei temi che egli tratta, dall'arrivismo sociale a certi problemi politici, per molti versi ancora attuali, alla libertà di espressione che condiziona ogni progresso.

Con pieno diritto gli spetta dunque il titolo di creatore, spesso insuperabile ed insuperato, della favola rumena.

⁵⁷ La diffusione di questa particolare letteratura parenetica é testimoniata, del resto, dai numerosi manoscritti che figurano nel fondo della B.A.R. Si vedano, ad esempio, i mss. rom. 1209, 1994, 1388, 1435, 2045, 2567, 2633, ecc.

⁵⁸ D. Popovici, *Romantismul...*, p. 275.

LITTÉRATURE ET HISTOIRE DANS L'ŒUVRE DE B. P. HASDEU

LUCIAN BOIA

Homme de science de tempérament romantique et écrivain de formation scientifique, le Roumain Bogdan Petriceicu Hasdeu (1838—1907) cumule dans son œuvre, de manière apparemment contradictoire, mais néanmoins unitaire, des préoccupations des plus variées, parmi lesquelles l'histoire — à côté de la philologie et de la linguistique — et la littérature se situent au premier rang. Certes, les hommes de lettres qui se sont occupé d'histoire ne sont pas rares, de même que les historiens qui ont fait de la littérature. Le cas de B. P. Hasdeu est toutefois un peu spécial, dans le sens que chez lui il n'existe pas de cloisons étanches, une ligne précise de démarcation entre la démarche strictement littéraire et celle scientifique, en l'espèce historique. Toute son œuvre représente ainsi une vaste synthèse où l'auteur, tel un démiurge, a mêlé et fondu les données connues de la réalité, pour leur donner ensuite des formes nouvelles, inattendues. Une très large formation culturelle et la richesse peu commune de son propre tempérament ont été à la base de cette synthèse unique. Elevé en Russie, où il passa les vingt premières années de sa vie, puis établi en Roumanie et voyageant dans plusieurs pays européens, connaissant presque toutes les langues et les littératures du continent, au courant de tous les ouvrages importants de littérature, philosophie, histoire, linguistique et philologie, voire des dernières recherches dans le domaine des sciences de la nature, Hasdeu est un personnage multilatéral, tel que seule une époque de renaissance culturelle (comme celle traversée par la Roumanie au milieu du siècle dernier) pouvait produire.

Romantique par tempérament et par sa formation culturelle initiale, Hasdeu a assimilé ensuite peu à peu les grandes conquêtes scientifiques du siècle, et en premier lieu la philosophie positiviste, appliquant souvent, mais de manière toute personnelle, les idées d'Auguste Comte, de Herbert Spencer ou de l'historien H. T. Buckle. Pour lui, cependant, le positivisme pur s'avérait trop matérialiste, trop mécaniste dans ses interprétations, aussi a-t-il tenté de construire un système personnel qui, dans un esprit plutôt romantique, ajoutait aux éléments positivistes des éléments spiritualistes et déistes, tout en laissant une plus grande liberté d'action et d'initiative à l'homme, à la personnalité humaine. Hasdeu est peut-être le premier Roumain à avoir édifié un système philosophique propre, cohérent : fait relativement peu connu, étant donné que les idées mentionnées n'ont jamais fait l'objet d'études organisées, mais se trouvent dispersées dans le labyrinthe apparent de toute son œuvre : une œuvre où tout se tient, où la réalité matérielle et l'esprit coexistent, où un seul

signe, correctement interprété, peut donner la clef de tout l'univers (exactement comme la méthode paléontologique de Cuvier, que Hasdeu cite souvent justement pour son aptitude à restaurer un monde entier à partir d'un vestige d'importance mineure). A cet égard, Mircea Eliade parle de la « conception magique » de Hasdeu, qui voyait « des ressemblances insoupçonnées entre tous les ordres de l'existence », l'homme de génie pouvant ainsi, à partir d'un seul fil, « reconstituer n'importe quelle réalité, visible, invisible ou même perdue »¹. Il y a là une combinaison unique de romantisme et de positivisme caractéristique pour toute l'œuvre, tant littéraire que scientifique, de Hasdeu.

Son œuvre littéraire², de facture en général romantique, renferme pourtant aussi un incontestable côté « expérimental », dans le contexte duquel un caractère, une ambition ou un destin se frayent leur chemin à travers un certain milieu social, décrit et analysé avec assez de précision. *Duduca Mamuca* (Mademoiselle Mamuca, 1862), nouvelle légèrement frivole, qui a valu à son auteur la gloire d'un procès de presse, nous offre un héros romantique, séducteur sans scrupules, mais l'action se déroule dans un milieu si bien caractérisé et selon un plan si méticuleusement mis au point, le tout dans la note de suprême ironie de l'auteur, que cette nouvelle, qui fait penser aux contes de Boccace, rompt en fait avec les modèles romantiques. Une œuvre encore plus caractéristique pour notre propos est le drame historique en vers *Răzvan și Vidra* (1867), l'une des meilleures réalisations de la littérature roumaine dans ce genre. Ce drame à la fois shakespearien et hugolien, comme le définissait Al. Ciorănescu³, apporte en effet, outre la coexistence originale de ces deux grands modèles, un souffle nouveau qui n'appartient qu'à l'auteur. Aussi n'y a-t-il rien d'étonnant à ce que c'est justement la rupture d'avec les canons classiques qui ait frappé les contemporains. Hasdeu a essayé ici de réaliser une reconstitution historique réelle des dernières années du XVI^e siècle, à partir de documents qu'il connaissait mieux que quiconque et en poussant l'érudition au point de publier des notes bibliographiques (ce que n'auraient certainement jamais fait ni Shakespeare, ni Hugo !). Les personnages, qui appartiennent à des milieux sociaux fort divers, roumains ou polonais, sont définis minutieusement, par rapport à l'état social qu'ils représentent. On est en présence d'une véritable « radiographie sociale » et si cette tentative de reconstitution scientifique n'a nui en rien à la beauté d'un drame qui est encore joué avec succès aujourd'hui, le mérite en revient au talent de Hasdeu, qui a su fondre en un tout harmonieux l'histoire — même sous sa forme la plus érudite — et la littérature. Le cas de Răzvan, tzigane devenu prince pour s'effondrer ensuite, n'est pas un simple thème romantique (Al. Ciorănescu souligne à juste titre les points communs avec *Ruy Blas*), mais aussi une analyse très fine, scientifique même, d'un problème social : sur Răzvan, qui s'est

¹ Mircea Eliade, *Introducere* (Introduction) à Bogdan Petriceicu Hasdeu, *Scrituri literare, morale și politice* (Ecrits littéraires, moraux et politiques), édition critique par M. Eliade, București, 1937, p. XI.II — XI.III.

² Une excellente présentation de son œuvre littéraire chez G. Călinescu, *Istoria literaturii române* (Histoire de la littérature roumaine), București, 1941, p. 320 — 332.

³ Al. Ciorănescu, *Teatrul românesc în versuri și izvoarele lui* (Le théâtre roumain en vers et ses sources), București, 1943, p. 78 — 82.

élevé par des mérites exceptionnels ainsi que par l'ambition de Vidra, pèse la malédiction d'un destin imposé par les conditions sociales de sa naissance. Une fresque sociale et une destinée due à des déterminations du même ordre, voilà en quoi consiste la grande originalité de la pièce de Hasdeu, qui est en même temps un drame romantique des plus réussis, agrémenté de fort beaux vers.

Non moins caractéristique est le roman — inachevé — *Ursila* (Le sort) (1864 ; seconde version, 1876). Les chapitres rédigés nous transposent dans la Moldavie des premières années du XVI^e siècle, les dernières du règne d'Etienne le Grand, représenté comme une vieillard machiavélique (nous sommes, après tout, à l'époque du *Prince*). L'auteur ne revit pas le passé comme les romantiques, il ne s'y plonge pas ; bien au contraire, il le contemple avec le détachement de l'érudit et, plus d'une fois, avec humour. De même que *Răzvan și Vidra*, le drame se déroule sur un vaste fond social, dont la reconstitution prouve de façon certaine que l'auteur possède en premier lieu une mentalité d'historien. Depuis les gens du commun et les vagabonds des bois jusqu'aux grands dignitaires et au prince lui-même, toute une société nous est présentée, avec ses types représentatifs. L'érudition, jamais absente, donne un attrait spécial au récit, mais à côté des nombreuses notes bibliographiques, dont l'abondance et la variété ne sont inférieures en rien à l'appareil critique des ouvrages les plus érudits⁴, il y a toujours place pour la fantaisie créatrice. Parenthèses linguistiques et folkloriques, digressions de toutes sortes (sur l'histoire des Tziganes, sujet qui a passionné Hasdeu, sur l'industrie de la bière en Moldavie au moyen âge, etc.), reconstitutions archéologiques (souvent discutables) de villes, de fortifications, de palais, de costumes et du mobilier : tout cela est inséré dans la narration, par ailleurs vivante et agréable. Sur cette toile de fond se projette un destin tragique, fait d'un sort aveugle et d'un certain jeu de l'hérédité. Visionnaire et homme de science à la fois, Hasdeu tient la balance égale entre les forces occultes et les réalités terrestres. Il s'était proposé « de traiter, dans le cadre ancien du destin grec, le problème de l'hérédité criminelle, réalisant un mélange d'observation physio-psychologique et de frisson transcendantal fort adéquat dans un roman historique »⁵. Si l'ouvrage avait été achevé, c'eût été un vrai roman, une reconstitution historique visant à la totalité et une expérience psychologique et sociale (soulignons, en rapport avec le machiavélisme susmentionné, la tentative de démontrer le mécanisme du pouvoir, de l'ascension politique, de la réaction des masses devant les événements cruciaux).

Si Hasdeu, quand il fait de la littérature, n'oublie jamais qu'il est homme de science, de même lorsqu'il s'occupe de science, et d'histoire en particulier, il ne renonce aucunement à sa fantaisie d'écrivain.

⁴ Hasdeu cite des chroniqueurs et des historiens roumains (Ureche, Costin, Cantemir), des sources et des écrits plus récents polonais, russes, hongrois, allemands, français ; il se réfère même à la littérature sanscrite ; il utilise abondamment les traditions et le folklore. L'histoire russe de Karamzin, les antiquités slaves de Șaafik, l'Histoire de l'Europe par Hallam, l'essai de Kogălniceanu sur les Tziganes, ainsi que d'autres ouvrages consacrés à ce problème, se trouvent à côté de l'*Histoire des sciences occultes* de Debay. Un exposé complet sur les sources utilisées par Hasdeu nécessiterait toute une étude.

⁵ G. Călinescu, *op. cit.*, p. 329.

La note réaliste de ses écrits littéraires fait pendant au romantisme, à la liberté parfois effrénée de son œuvre scientifique. C'est pourquoi il n'y a jamais de différences essentielles entre les œuvres littéraires de Hasdeu et ses œuvres scientifiques. Les historiens de plus tard, voire certains de ses contemporains, ont critiqué presque unanimement ces libertés par rapport aux canons sacro-saints de leur profession. Certes, Hasdeu a souvent dépassé la mesure, mais dans les grandes lignes nous estimons qu'il n'a contrevenu que partiellement aux règles historiographiques. La démarche historique n'est pas foncièrement antinomique par rapport à la démarche littéraire. Homme de science par l'objet de ses recherches, l'historien transpose, toute comme l'homme de lettres ou l'artiste, selon sa propre vision et selon la perspective de l'époque dont il fait partie, la réalité des temps d'autrefois. Il ne ressuscite pas la réalité morte dans sa totalité, ce qui serait impossible, mais il en fournit une image. Une image qui, dans le cas de Hasdeu justement, est en effet souvent fort subjective : d'où l'intérêt littéraire indéniable de son œuvre de pure recherche, qui n'annihile nullement ses intuitions scientifiques, souvent remarquables comme nous le verrons. Or, peut-on se demander, de telles intuitions, qui en fait font progresser la science, auraient-elles pu appartenir à un chercheur consciencieux, prisonnier de la lettre du document, réfractaire à toute fantaisie, à toute part d'interprétation personnelle des témoignages du passé ? Dès lors que les documents, eux-mêmes subjectifs, eux-mêmes de simples reflets de la réalité et non pas la réalité proprement dite, couvrent si peu et si imparfaitement les temps révolus, l'historien vraiment créateur doit, au risque de se tromper, assumer la responsabilité de l'hypothèse, accepter le jeu de l'imagination. Le fait que Hasdeu préférerait se comparer à Cuvier qu'à tel ou tel historien prudent de son époque en dit long à cet égard.

Hasdeu a écrit beaucoup d'histoire et a traité des problèmes variés⁶. Même lorsque, dans la seconde partie de sa carrière, il s'est occupé surtout de linguistique et de philologie, il l'a fait toujours dans le but de reconstituer le passé. Ses premiers ouvrages sont d'une facture romantique prononcée, puis, vers 1870, l'influence du positivisme se fait de plus en plus sentir, mais, en même temps, la fantaisie de l'auteur devient de plus en plus libre. Font partie de la première étape de création, entre autres, la précieuse collection de documents, slaves surtout, intitulée *Arhiva istorică a României* (Archives historiques de la Roumanie) (4 vol., 1864–1867), et la monographie *Ioan Vodă cel Cumplit* (Le prince Jean le Terrible, 1865). Ce dernier ouvrage, probablement le plus populaire des ouvrages historiques de Hasdeu, avait pour point de départ le modèle laissé par Nicolae Bălcescu (1819–1852) dans son ouvrage inachevé *Istoria românilor sub Mihai Vodă Viteazul* (L'histoire des Roumains sous Michel le Brave). Le livre est remarquable par sa documentation, par les sources — intérieures et extérieures, surtout polonaises — sur lesquelles

⁶ Pour l'ensemble de l'activité historique de Hasdeu, voir Lucian Boia, *Bogdan Petriceicu Hasdeu, dans Evoluția istoriografiei române* (L'évolution de l'historiographie roumaine), Bucarest, 1976, p. 147–161 ; cf. également Lucian Boia, « *Istoria critică a românilor* » — *fantazie și știință* (L'histoire critique des Roumains — fantaisie et science), dans « *Analele Universității București* », série Histoire, 1978 (y compris la bibliographie des études sur l'activité d'historien de Hasdeu).

il s'appuie, et mérite d'être consulté aujourd'hui encore. Mais Hasdeu ne se contente pas d'une simple reconstitution historique, sur la base de documents, de ces deux années, 1572—1574, de l'histoire de la Moldavie. Il amplifie jusqu'à l'hyperbole la personnalité du voïevode, il voit dans ses réformes intérieures une manifestation de modernisme et dans sa politique étrangère la possibilité, avortée, de détruire l'Empire ottoman et de créer un grand empire latin d'Orient. Ainsi, deux plans, l'un réel et l'autre idéal, une histoire vraie et l'autre possible, construite par l'auteur, coexistent dans cet ouvrage qui sous le rapport scientifique est solide, tout en atteignant souvent des zones imaginaires.

Préoccupé, au cours de cette première étape on peut dire romantique, du rôle des grands hommes, Hasdeu offre encore une curieuse interprétation de Vlad Țepeș (l'Empaleur) *Filosofia portretului lui Țepeș* (Philosophie du portrait de l'Empaleur, 1864). Partant des théories physiognomoniques de Lavater, il essaye de déchiffrer la personnalité de ce prince si controversé par l'interprétation très méticuleuse des traits de son visage. Par la plume de Hasdeu, ce personnage a souffert une métamorphose moins connue, mais quand même plus valable que celle proposée par Bram Stoker dans la personne du fameux Dracula. Notre historien identifie trois figures célèbres puissamment apparentées : Vlad Țepeș, César Borgia et ... Shakespeare ! Ce que les deux premiers ont réalisé par leurs faits et gestes, le grand dramaturge anglais l'aurait transposé dans ses pièces.

Cependant, la grande passion historique de Hasdeu, également de facture romantique, mais profondément enracinée dans toute l'historiographie roumaine, a été le problème de nos origines. D'abord dans la remarquable étude *Pierit-au dacii?* (Les Daces ont-ils péri? — 1860) puis — surtout — dans *Istoria critică a românilor* (Histoire critique des Roumains) (2 vol., 1873—1875, ouvrage inachevé), qui marque la nouvelle phase, d'influence positiviste, de son activité, Hasdeu a essayé de déchiffrer le passé lointain, si obscur encore, de l'histoire de la Roumanie. C'était là un sujet à la mesure de son talent et de ses ambitions ; nulle part la méthode de Cuvier, appliquée à l'histoire, n'était aussi indiquée qu'ici. A l'encontre de l'école latiniste, qui avait dominé un certain temps l'historiographie roumaine et qui était encore assez puissante, Hasdeu s'est proposé de démontrer les très anciennes origines thraces du peuple roumain. Il partait presque de zéro et, avec les méthodes de recherche traditionnelles, il n'aurait pas avancé d'un pas. Tirant parti du positivisme, mais découvrant aussi des voies et des méthodes nouvelles, Hasdeu a abordé courageusement le passé le plus obscur dans une perspective interdisciplinaire qui, fort mal comprise à son heure, nous apparaît aujourd'hui dans toute sa modernité. Il étudie le milieu naturel et son influence sur la civilisation, essaye de reconstituer l'histoire économique, sans omettre d'appliquer les plus récentes théories biologiques et anthropologiques (il était parfaitement au courant des ouvrages de Darwin et de Wallace), enfin il fait très souvent appel au folklore et surtout à la linguistique, domaines où il bénéficiait d'une formation des plus solides. L'étymologie le passionnait, aussi écrit-il de merveilleuses histoires, véritiques ou fantastiques, à peine croyables parfois, mais toujours passionnantes, sur les mots de la langue roumaine. Leurs vicissitudes à travers

préfaces de livres, etc. Il est difficile de concevoir une étude d'histoire des idées pogressistes en Roumanie sans avoir recours à ce matériel abondant, et la synthèse consacrée aux *Révolutionnaires* nous fournit à cette fin, sous le rapport documentaire, un bon point de départ.

En fait de lumières « littéraires », l'historien — qui a publié plusieurs catalogues de bibliothèques princières et anciennes — se devait de commencer, autant que possible à l'époque même, l'inventaire des traductions et des lectures des « encyclopédistes » qui furent faites d'abord par la filière grecque, puis directement de l'original, surtout français. A cet égard, N. Iorga est une source inépuisable pour les bibliographes. Impossible d'étudier la circulation de Voltaire, Montesquieu, Rousseau en Roumanie sans renvoyer fréquemment à ses études. Par dizaines d'articles et de notices, dans *Revista Istorică*, etc., N. Iorga signale avec une véritable passion ces traductions et ces lectures qui dessinent une image très nette — à amplifier aujourd'hui — de la pénétration toujours plus importante de cette littérature progressiste. Nous citerons dorénavant presque au hasard, tant la bibliographie est abondante. Les intermédiaires grecs? Nous en trouverons une liste, par exemple, dans *Relații culturale greco-române după cărțile bibliotecii din Ploesti* (« Les relations culturelles roumano-grecques d'après les livres de la bibliothèque de Ploesti », *Revista Istorică*, V, 1—2, 1919); *Nouvelles notes sur les relations entre Roumains et Grecs* (*Bulletin de l'Institut pour l'étude de l'Europe sud-orientale*, VIII, 1—2, janv.—févr. 1921), etc., etc. Quels représentants des Lumières étaient, au début du XIX^e siècle, lus dans l'original et en traduction par les Roumains? Nous l'apprendrons la plupart du temps toujours par N. Iorga: *Vechile biblioteci românești* — « Les anciennes bibliothèques roumaines » — (*Floarea Darurilor*, I, 1907, p. 65—82); *Încă o dată: ce se cetia pe vremuri la noi. Cărțile lui Vasile Drăghici* — « Une fois de plus: ce qu'on lisait autrefois chez nous. Les livres de Vasile Drăghici » — (idem, 1907, p. 129—132), etc. Et le succès de tel ou tel écrivain? Son article sur *Rousseau et les Roumains* nous fournit quelques réponses (*Cuget Clar*, III, sept.—oct. 1930). C'est là un exemple entre bien d'autres... Certes, les investigations actuelles ont dépassé ce stade. Le terrain continue à être défriché par de nouvelles recherches en plein essor. Mais il reste impossible de contester à N. Iorga le mérite d'avoir été l'initiateur de toutes les recherches historiques et comparées consacrées aux Lumières roumaines, même s'il n'a pas donné, sur ce sujet, une vaste synthèse proprement dite.

SPIRIDON VLANTIS (1765—1830) ET SON ŒUVRE DE TRADUCTION

ATHANASIOS E. KARATHANASSIS

(Salonique)

Les Grecs de la Diaspora ont été un des grands facteurs de l'esprit littéraire occidental dans les Balkans; ayant séjourné longtemps à l'étranger, ils possédaient bien les langues étrangères. Plusieurs parmi eux avaient fait des études à l'étranger, ce qui leur permettait de bien connaître la littérature étrangère, et avaient essayé de faire connaître cette littérature à leurs compatriotes, quoique les conditions sous lesquelles vivaient les Grecs, asservis alors par les Turcs, fussent souvent contraignantes. Les premières traductions apparaissent déjà dès le début de la seconde moitié du XVIII^e siècle; quelques années plus tard, l'esprit de la révolution française fournira de nouveaux modèles aux traducteurs grecs. Jusqu'en 1750 les traductions grecques des œuvres étrangères sont rares; les lettrés grecs ne connaissant pas de langues étrangères contemporaines ne prenaient guère intérêt aux littératures étrangères ce qui les emmenait à ignorer l'œuvre de grands auteurs tels que Corneille, Racine, Montesquieu ou Voltaire.

Il existe pourtant dans cette première moitié du XVIII^e quelques traductions en langue néo-grecque. Des relations personnelles avaient permis à Léonard Philaras, homme de lettres originaire d'Athènes, de se lier d'amitié avec le poète anglais John Milton¹ et de bien connaître son œuvre. Athanassios Skiadas fait connaître l'œuvre de la Mothe-Fénélor par sa traduction des *Aventures de Télémaque* (1742)². Un autre auteur inconnu traduit *Aminta* de Torquato Tasso en 1745³. Plus tard d'autres traductions paraîtront : *L'histoire de Rollin* en 1750⁴; un autre traducteur anonyme traduit *Zenobia* de Metastasio (1753—1755) et en 1766 Eugène Voulgaris donne en traduction libre le texte de *Memnon* de Voltaire.⁵

¹ Ilinos Politis, *John Milton και Λεονάρδος Φιλαρής* (= John Milton et Leonardos Philaras), dans «Θέματα της Λογοτεχνίας μας», Thessaloniki s.d., pp. 177—184.

² E. Legrand, *Bibliographie Hellénique du dix-huitième siècle*, vol. I, Paris 1918, p. 301—302. Cf. A. E. Karathanasis, *Contribution à la connaissance de la vie et de l'œuvre de deux grecs de la Diaspora: Athanasios Kondoidis et Athanasios Skiadas (18^e siècle)*, «Balkan Studies», 19, 1978, 181—183.

³ Legrand, *op. cit.*, pp. 328—330.

⁴ Le traducteur, nommé Alexandros Kagellarios, était un lettré connu dans les milieux culturels de Venise; Legrand, *op. cit.*, pp. 380—387.

⁵ A ce sujet voir K. Th. Dimaras, *Νεοελληνικός Διαφωτισμός* (Le siècle des Lumières grecques), éd. Hermes, Athènes 1977, pp. 137, 446, où le renseignement que la traduction de Voulgaris a été publiée dans la revue «Mercure de France» (octobre 1759) sous le titre *Damon ou le sage insensé*.

Molière était aussi très connu dans les milieux culturels grecs de cette époque-là : particulièrement à Bucarest, où des grecs érudits liés avec le milieu phanariote traduisent certaines comédies de Molière des traductions italiennes, qui malheureusement n'ont pas été publiées⁶.

La naissance de l'esprit du siècle des Lumières incitera les lettrés grecs à connaître les œuvres littéraires étrangères. Attirés par ce nouvel esprit littéraire les lettrés grecs vont traduire en langue néo-grecque les œuvres littéraires étrangères et les feront connaître à leurs compatriotes.

A cette même époque s'effectue l'émancipation des lettrés grecs du milieu ecclésiastique, foyer littéraire dominant jusqu'à ce moment-là. Le siècle des Lumières grecques s'adonne à la connaissance et l'étude de la tradition ancienne tout en essayant de s'appropriier les connaissances de la culture occidentale. Dans ce même dessein Kadartzis écrivait un peu plus tard un essai spécial pour persuader ses compatriotes lettrés de cesser d'être méfiants envers les traductions des œuvres occidentales ; Korais d'ailleurs recherchait à faire éditer une revue spéciale qui fournirait à ses lecteurs grecs les résultats de l'éducation occidentale. Faire connaître la culture européenne était d'ailleurs le but auquel visaient les revues et les traductions grecques du siècle des Lumières grecques.

Il faudra donc attendre la dernière décennie du XVIII^e siècle pour voir le reflet de l'esprit occidental dans les œuvres grecques. Rhigas Feraios⁷ sera très marqué par la littérature française et italienne. Cette influence sera très nette dans son œuvre⁸. Les œuvres françaises contemporaines lui serviront de modèle à la composition de son œuvre politique, philosophique et morale.

Spiridon Vlantis occupe une place importante dans ce milieu culturel des grecs de la « Diaspora » qui se sont occupés des traductions des œuvres étrangères en grec moderne. La personnalité et l'œuvre de Vlantis, homme de lettres très connu dans les milieux culturels de la colonie grecque de la République de Venise, professeur au collège phlanginien de Venise, sont peu connues. Il est à noter que Vlantis a énormément contribué à l'évolution de la pédagogie grecque et son œuvre reflète une culture occidentale et grecque à la fois⁹.

La présente communication ne se propose pas d'approfondir l'œuvre de traduction de Vlantis, malgré l'intérêt que celle-ci présente du point de vue d'étude. Vlantis, orienté d'une part vers la culture antique et d'autre part vers la culture occidentale contemporaine, avait traduit en italien plusieurs œuvres de la littérature grecque ancienne. Ce sont justement ces traductions qui vont intéresser notre étude. Chargé de l'éducation des jeunes Vénitiens, italiens et grecs, il a su faire passer l'esprit

⁶ L. Droulia, *Molière traduit en grec (1741) — Présentation de deux manuscrits*, en *Symposium, L'époque phanariote 21–25 octobre 1970*, Thessalonique, 1974. pp. 413–418.

⁷ Dimaras, *op. cit.*, p. 66.

⁸ Léandros Vranoussis, *Ρήγας (=Rhigas) éd. Βασική Βιβλιοθήκη*, Athènes s.d., pp. 114–118. cfr. Payagiotis Pistas, *Τό νεανικό έργο ενός έθνομάρτυρα, Τό "Σχολείον των ντελικάτων έραστών του Ρήγα και τὰ προβλήματά του (= L'œuvre de jeunesse d'un martyr national, L'école des amants fragiles et ses problèmes)*, éd. Hermes, Athènes 1971, pp. ιε'–οστ'.

⁹ Au sujet de Vlantis voir notre étude : *Η Φλαγγινεϊος Σχολή της Βενετίας (= L'Ecole Phlanginienne)*, Thessalonique 1975, pp. 134–136.

de la culture française dont il était lui-même nourri. Sa connaissance de la civilisation française l'a incité de traduire en langue néo-grecque, en 1788, l'œuvre de Mme Leprince de Beaumont, *Magasin des enfants*¹⁰. Sa traduction, publiée en 4 volumes, a été plusieurs fois rééditée jusqu'à la première moitié du XIX^e siècle.¹¹ Cette même traduction servait de manuel dans plusieurs écoles des principautés roumaines¹². Dans la préface du troisième volume (paru à Venise en 1790, pp. 18–22), Vlantis fait remarquer la nécessité de la publication de diverses œuvres de contenu pédagogique. Il y indique également des œuvres de la bibliographie française qui se prêteraient à la traduction, telles que « *Catéchisme historique* », œuvre de l'Abbé Claude Fleury, contenant en abrégé l'histoire sainte et la doctrine chrétienne, Paris V^{te} G. Clourier, 1683, œuvre qui a connu plusieurs éditions en France — ou bien l'œuvre de l'Abbé Jean-Baptiste Ladvocat pseud. Vosgien, *Dictionnaire géographique portatif... traduit de l'anglais sur la 13^e édition de Laurent Echard, avec des additions et des corrections considérables...*, Paris, Didot 1747 : l'œuvre a été plusieurs fois traduite en italien. Trois ans plus tard, en 1791, Vlantis traduisait, en langue néo-grecque toujours, la comédie de Carlo Goldoni *La Bottega di Caffè*¹³. Goldoni, l'auteur préféré du public de cette époque-là, était, à juste titre, très apprécié par les lettrés grecs. Polyzois Lampanitziotis, commerçant et éditeur très connu à Venise et à Vienne, avait fait publier des traductions grecques de trois pièces de Goldoni ; il s'agit de *Pamela nubile* ('Η ἀρετή τῆς Παμέλας) ; *La vedova scaltra* ('Η στοχαστική καὶ ὠραία γήρα), *La famiglia dell'Antiquario ossia la suocera e la nuora* ('Ο Δεισιδαίμων ἀποκτητῆς τῶν ἀρχαιοτήτων καὶ αἱ Διχόνοιαι πενθερᾶς καὶ νόμφης)¹⁴.

Vlantis explique dans la préface de sa traduction de la comédie *La Bottega di Caffè* quels ont été les motifs qui l'ont conduit à traduire les œuvres de Goldoni. Il s'y manifeste d'ailleurs un admirateur fervent du génie de Goldoni : « Ἀνεγίγνωσκον μίαν ἡμέραν τὰ ποιήματα τοῦ περιφήμου συγγραφέως καθὼς συνηθίζω συχνάκις εἰς τὰς ὥρας τῆς ἀνέσεως... »¹⁵ (je lisais un jour les

¹⁰ Legrand, *op. cit.*, vol. II, p. 184 ; idem, *Bibliographie Ionienne. Description raisonnée (publiée par les grecs des Sept-Îles ou concernant ces îles du quinzième siècle à l'année 1900)*, vol. I, Paris, 1910, p. 151. Cfr. G.S. Ploumidis, Δύο πρόλογοι βιβλίων (1790–1791) τοῦ Σπυρίδωνα Βλαντίη (= Deux préfaces des livres (1790–1791) de Spiridon Vlantis), *Παρνασσός* 13, 1971, 590–594 ; idem, Τὰ ἐν Παδοῦῃ παλαιὰ ἐλληνικὰ βιβλία (Biblioteca Universitaria-Biblioteca Civica) Μετὰ προσθηκῶν εἰς τὰς βιβλιογραφίας E. Legrand καὶ Δ. Γκίνιη–B. Μέξα (= Les anciens livres grecs existant à Padoue avec des additions aux bibliographies des E. Legrand D. Giniis–V. Mexas), *Θησαυρίσματα* 5, 1968, 229–232 ; voir aussi G. Ladas–A. Chatzidimos, 'Ελληνική βιβλιογραφία τῶν ἐτῶν 1791–1795 (= Bibliographie Hellénique des années 1791–1795), Athènes 1970, pp. 227–229.

¹¹ D. Giniis–V. Mexas, 'Ελληνική βιβλιογραφία 1800–1863, (= Bibliographie Hellénique 1800–1863), vol. I, Athènes 1939, vol. I, II, pp. 52, 120, 127, 191, 302, 314, 320–321 et. vol. III, pp. 421, 192.

¹² Ariadna Camariano-Cioran, *Les Académies Princières de Bucarest et de Jassy*, Thessalonique, 1974, p. 315, note 18, 510 note 672.

¹³ Ladas – Chatzidimos, *op. cit.*, p. 78–79 cfr. 'Ηπειρωτικά Χρονικά 1, 1935, 156. et *Θησαυρίσματα* 5, 1968, 212.

¹⁴ Voir chez Ladas–Chatzidimos, *op. cit.*, pp. 53–55, 60–61, 76–77. 'Η ἀρετή τῆς Παμέλας a été imprimée en 1806 chez l'imprimeur Τεόδοσιου, Giniis–Mexas, *op. cit.*, vol. I, p. 68 (106).

¹⁵ Ploumidis, Δύο πρόλογοι (Deux préfaces), p. 594–595. La même œuvre a été éditée à Athènes en 1863 par Markos Andreadis, Giniis–Mexas, vol. II, Athènes 1957, p. 216 (n° 8702).

la fin de la période phanariote, les Grecs ayant été sans doute les premiers « agents » des Lumières occidentales dans les pays roumains.

N. Iorga a été le premier à éclairer le profil plus ou moins « encyclopédiste » de certains princes phanariotes (C. Mavrocordat, Gr. Al. Ghica, Al. Ypsilanti, etc.), « souverains philanthropes dans l'esprit du XVIII^e siècle » (*Două hotărâri domnești tipărite din secolul al XVIII-lea* — « Deux décisions princières imprimées au XVIII^e siècle » in : *Noua Revistă Română*, 1 nov. 1900, p. 9), qui ont fait « des réformes dans le même esprit philosophique de l'Occident » (*Histoire des relations entre la France et les Roumains*, Jassy, 1917, p. 66), etc. Les recherches actuelles ont prouvé que les réformes des Phanariotes ont surtout été imposées par la situation intérieure du pays, mais leur justification est parfois exprimée dans un langage nouveau, marqué par l'esprit du siècle. Ce qui importe pour l'histoire des idées, c'est le contenu et le style de la rédaction ; il suffit de lire, par exemple, les privilèges pour établissements scolaires — que les Phanariotes délivrèrent en série — pour observer que l'éloge de « l'instruction », de la « lumière » prend de plus en plus un contenu laïc, social, « moderne », en accord avec l'apologie des « Lumières » tellement typique du XVIII^e siècle. La lecture de ces textes, dans l'*Uricariul* (« Recueil d'actes ») de Th. Codrescu et dans d'autres collections de documents ne laisse là-dessus aucun doute. N. Iorga ne s'est pas trompé : c'est parmi ces parchemins princiers qu'il faut d'abord chercher les brevets des Lumières roumaines.

Nous devons aussi à N. Iorga des apports importants, certes perfectibles, à l'observation des voies et des phases de pénétration de l'idéologie des Lumières non seulement par impulsion officielle, « de haut en bas » (ce phénomène n'avait pas été identifié avant lui dans notre histoire ; cf. *Le despotisme éclairé dans les pays roumains au XVIII^e siècle*, in : *Bulletin of the International Committee of Historical Sciences*, IX, 1937, p. 101—105), mais aussi dans le sens opposé, « de bas en haut », par voie révolutionnaire, au moyen d'agitations conspiratives et plus tard de complots et de mouvements insurrectionnels dont la base sociale va s'élargissant. Nous trouverons illustrée l'action politique des Lumières à ses débuts dans *Francmasoni și conspiratori în Moldova secolului al XVIII-lea* (« Franc-maçons et conspirateurs dans la Moldavie du XVIII^e siècle »), in *Ann. Ac. Roum., Mém. sec. hist.*, 1927—1928, ainsi que dans une série d'études sur les échos de la Révolution française dans le monde grec — et de là, par contagion, dans nos pays. N. Iorga a écrit sur Rigas Velestinlis et son complot, liquidé en 1798 par les Turcs (*Străini oaspeți ai principatelor în secolul al XVIII-lea* — « Visiteurs étrangers des Principautés au XVIII^e siècle » — in : *Literatură și artă română* — « La littérature et l'art roumains » — I, 1900, p. 25—42) et fait la synthèse de ses recherches dans *La pénétration des idées de l'Occident dans le sud-est de l'Europe aux XVII^e et XVIII^e siècles* (*Revue historique du Sud-Est européen*, I, 1—2, 1924). Cet important article a été inclus dans un volume fondamental : *Études roumaines*, II, *Idées et formes littéraires françaises dans le sud-est de l'Europe* (Paris, Gamber, 1924). Y sont posés la plupart des problèmes d'ordre « comparatiste » des Lumières roumaines, certes non pas d'une manière exhaustive, mais traités dans leur essence et sous une perspective inaccessible, à cette

date, à tout autre historien littéraire roumain. Idées, thèmes, auteurs, traductions, contacts personnels : tout y est énoncé avec une grande compétence.

D'autres écrivains avaient déjà écrit sur les échos idéologiques de la Révolution française, A. D. Xenopol surtout (et, en dilettante, Ionescu-Gion), mais c'est encore N. Iorga qui touche au cœur du problème, dans le souci d'établir le plus grand nombre possible de filiations. Il s'agit pour lui, au point de vue de l'histoire de la culture roumaine, d'examiner non seulement la pénétration des idées révolutionnaires des Lumières, mais aussi la façon dont elles ont été assimilées, interprétées et adaptées aux situations locales. En cela, l'apport du grand historien est essentiel et il est impossible de faire l'histoire de l'idéologie progressiste en Roumanie sans rencontrer son nom à chaque pas. Aussi quelques études deviennent-elles importantes sous ce rapport, par exemple *La révolution française et le sud-est de l'Europe* (*Revue historique du Sud-Est européen*, X, 10—12, 1933), où N. Iorga fait ressortir le rôle de la bourgeoisie dans l'agitation révolutionnaire, l'apparition des idées de la démocratie bourgeoise, « la conception nette de la Nation, de la Nation qui a ses droits », etc. ; *Penseurs révolutionnaires roumains de 1804 à 1830* (Bucarest, 1934), *Un jacobin moldave du XIX^e siècle* (Paris 1936) : il s'agit là du « carbonaro » Ionică Tăutu, qui « aspirait fortement à une liberté conçue non pas sur le plan intellectuel, mais sentimental, à la manière de Rousseau » (*Etudes roumaines*, II, p. 155). C'est encore N. Iorga qui montre que la notion de « norod » chez Tudor Vladimirescu est identique, en substance, à celle du « peuple souverain » de la Révolution française (*Istoria Românilor, VIII, Revoluționarii* (« Histoire des Roumains, VIII, les Révolutionnaires ») — București 1938, p. 269), etc.

Pas une étude récente, consacrée à l'Ecole transylvaine, qui n'évoque l'influence du josphisme en Transylvanie. Mais ce qu'on a souvent omis de dire, c'est que d'importantes observations avaient été déjà faites à cet égard, il y a quelques dizaines d'années, par le même N. Iorga. *Istoria literaturii române în secolul al XVIII-lea* — « Histoire de la littérature roumaine au XVIII^e siècle » — (București, 1901, 2 vol.) est la première synthèse de grandes proportions consacrée à l'Ecole transylvaine, et on doit encore la consulter. Même remarque pour *Istoria literaturii române*, III, Partea I, *Generalități, Școala ardeleană* (« Histoire de la littérature roumaine, III, Première partie, Généralités, l'Ecole transylvaine »), II^e éd., București, 1933. — C'est encore lui qui parlait, dès 1924, du « josphisme », c'est-à-dire de « la traduction en style autrichien de l'esprit des "Philosophes" français du XVIII^e siècle », du fait que « Vienne fut une sorte de dépôt général, pour l'Orient, de l'esprit philosophique », que Budai-Deleanu représente « un cas d'influence de ce josphisme libéral et égalitaire », etc. etc. (*Etudes roumaines*, II, p. 76—77, 168). A Joseph II et à ses rapports avec les Roumains, à ses voyages en Transylvanie, au style de ses réformes, l'historien s'est arrêté plus d'une fois : il a résumé ses recherches dans le VIII^e volume de l'*Histoire des Roumains*. Là sont condensés toutes les idées, tous les résultats obtenus par N. Iorga au sujet du courant politique des Lumières roumaines, courant actif dans toutes les provinces et qu'il suit uniquement dans les textes : proclamations, mémoires, manifestes, projets de constitutions et de réformes,

préfaces de livres, etc. Il est difficile de concevoir une étude d'histoire des idées pogressistes en Roumanie sans avoir recours à ce matériel abondant, et la synthèse consacrée aux *Révolutionnaires* nous fournit à cette fin, sous le rapport documentaire, un bon point de départ.

En fait de lumières « littéraires », l'historien — qui a publié plusieurs catalogues de bibliothèques princières et anciennes — se devait de commencer, autant que possible à l'époque même, l'inventaire des traductions et des lectures des « encyclopédistes » qui furent faites d'abord par la filière grecque, puis directement de l'original, surtout français. A cet égard, N. Iorga est une source inépuisable pour les bibliographes. Impossible d'étudier la circulation de Voltaire, Montesquieu, Rousseau en Roumanie sans renvoyer fréquemment à ses études. Par dizaines d'articles et de notices, dans *Revista Istorică*, etc., N. Iorga signale avec une véritable passion ces traductions et ces lectures qui dessinent une image très nette — à amplifier aujourd'hui — de la pénétration toujours plus importante de cette littérature progressiste. Nous citerons dorénavant presque au hasard, tant la bibliographie est abondante. Les intermédiaires grecs? Nous en trouverons une liste, par exemple, dans *Relații culturale greco-române după cărțile bibliotecii din Ploești* (« Les relations culturelles roumano-grecques d'après les livres de la bibliothèque de Ploesti », *Revista Istorică*, V, 1—2, 1919); *Nouvelles notes sur les relations entre Roumains et Grecs* (*Bulletin de l'Institut pour l'étude de l'Europe sud-orientale*, VIII, 1—2, janv.—févr. 1921), etc., etc. Quels représentants des Lumières étaient, au début du XIX^e siècle, lus dans l'original et en traduction par les Roumains? Nous l'apprendrons la plupart du temps toujours par N. Iorga : *Vechile biblioteci românești* — « Les anciennes bibliothèques roumaines » — (*Floarea Darurilor*, I, 1907, p. 65—82); *Încă o dată : ce se cetia pe vremuri la noi. Cărțile lui Vasile Drăghici* — « Une fois de plus : ce qu'on lisait autrefois chez nous. Les livres de Vasile Drăghici » — (idem, 1907, p. 129—132), etc. Et le succès de tel ou tel écrivain? Son article sur *Rousseau et les Roumains* nous fournit quelques réponses (*Cuget Clar*, III, sept.—oct. 1930). C'est là un exemple entre bien d'autres... Certes, les investigations actuelles ont dépassé ce stade. Le terrain continue à être défriché par de nouvelles recherches en plein essor. Mais il reste impossible de contester à N. Iorga le mérite d'avoir été l'initiateur de toutes les recherches historiques et comparées consacrées aux Lumières roumaines, même s'il n'a pas donné, sur ce sujet, une vaste synthèse proprement dite.

SPIRIDON VLANTIS (1765—1830) ET SON ŒUVRE DE TRADUCTION

ATHANASIOS E. KARATHANASSIS

(Salonique)

Les Grecs de la Diaspora ont été un des grands facteurs de l'esprit littéraire occidental dans les Balkans; ayant séjourné longtemps à l'étranger, ils possédaient bien les langues étrangères. Plusieurs parmi eux avaient fait des études à l'étranger, ce qui leur permettait de bien connaître la littérature étrangère, et avaient essayé de faire connaître cette littérature à leurs compatriotes, quoique les conditions sous lesquelles vivaient les Grecs, asservis alors par les Turcs, fussent souvent contraignantes. Les premières traductions apparaissent déjà dès le début de la seconde moitié du XVIII^e siècle; quelques années plus tard, l'esprit de la révolution française fournira de nouveaux modèles aux traducteurs grecs. Jusqu'en 1750 les traductions grecques des œuvres étrangères sont rares; les lettrés grecs ne connaissant pas de langues étrangères contemporaines ne prenaient guère intérêt aux littératures étrangères ce qui les emmenait à ignorer l'œuvre de grands auteurs tels que Corneille, Racine, Montesquieu ou Voltaire.

Il existe pourtant dans cette première moitié du XVIII^e quelques traductions en langue néo-grecque. Des relations personnelles avaient permis à Léonard Philaras, homme de lettres originaire d'Athènes, de se lier d'amitié avec le poète anglais John Milton¹ et de bien connaître son œuvre. Karathanassios Skiadas fait connaître l'œuvre de la Mothe-Fénélor par sa traduction des *Aventures de Télémaque* (1742)². Un autre auteur inconnu traduit *Aminta* de Torquato Tasso en 1745³. Plus tard d'autres traductions paraîtront: *L'histoire de Rollin* en 1750⁴; un autre traducteur anonyme traduit *Zenobia* de Metastasio (1753—1755) et en 1766 Eugène Voulgaris donne en traduction libre le texte de *Memnon* de Voltaire.⁵

¹ Linos Politis, *John Milton και Λεονάρδος Φιλαρᾶς* (= John Milton et Leonardos Philaras), dans «Θέματα τῆς Λογοτεχνίας μας», Thessaloniki s.d., pp. 177—184.

² E. Legrand, *Bibliographie Hellénique du dix-huitième siècle*, vol. I, Paris 1918, p. 301—302. Cf. A. E. Karathanasis, *Contribution à la connaissance de la vie et de l'œuvre de deux grecs de la Diaspora: Athanasios Kondoidis et Athanasios Skiadas (18^e siècle)*, «Balkan Studies», 19, 1978, 181—183.

³ Legrand, *op. cit.*, pp. 328—330.

⁴ Le traducteur, nommé Alexandros Kagellarios, était un lettré connu dans les milieux culturels de Venise; Legrand, *op. cit.*, pp. 380—387.

⁵ A ce sujet voir K. Th. Dimaras, *Νεοελληνικός Διαφωτισμός* (Le siècle des Lumières grecques), éd. Hermes, Athènes 1977, pp. 137, 446, où le renseignement que la traduction de Voulgaris a été publiée dans la revue «Mercure de France» (octobre 1759) sous le titre *Damon ou le sage insensé*.

Molière était aussi très connu dans les milieux culturels grecs de cette époque-là : particulièrement à Bucarest, où des grecs érudits liés avec le milieu phanariote traduisent certaines comédies de Molière des traductions italiennes, qui malheureusement n'ont pas été publiées⁶.

La naissance de l'esprit du siècle des Lumières incitera les lettrés grecs à connaître les œuvres littéraires étrangères. Attirés par ce nouvel esprit littéraire les lettrés grecs vont traduire en langue néo-grecque les œuvres littéraires étrangères et les feront connaître à leurs compatriotes.

A cette même époque s'effectue l'émancipation des lettrés grecs du milieu ecclésiastique, foyer littéraire dominant jusqu'à ce moment-là. Le siècle des Lumières grecques s'adonne à la connaissance et l'étude de la tradition ancienne tout en essayant de s'appropriier les connaissances de la culture occidentale. Dans ce même dessein Kadartzis écrivait un peu plus tard un essai spécial pour persuader ses compatriotes lettrés de cesser d'être méfiants envers les traductions des œuvres occidentales ; Korais d'ailleurs recherchait à faire éditer une revue spéciale qui fournirait à ses lecteurs grecs les résultats de l'éducation occidentale. Faire connaître la culture européenne était d'ailleurs le but auquel visaient les revues et les traductions grecques du siècle des Lumières grecques.

Il faudra donc attendre la dernière décennie du XVIII^e siècle pour voir le reflet de l'esprit occidental dans les œuvres grecques. Rhigas Feraios⁷ sera très marqué par la littérature française et italienne. Cette influence sera très nette dans son œuvre⁸. Les œuvres françaises contemporaines lui serviront de modèle à la composition de son œuvre politique, philosophique et morale.

Spiridon Vlantis occupe une place importante dans ce milieu culturel des grecs de la « Diaspora » qui se sont occupés des traductions des œuvres étrangères en grec moderne. La personnalité et l'œuvre de Vlantis, homme de lettres très connu dans les milieux culturels de la colonie grecque de la République de Venise, professeur au collège phlanginien de Venise, sont peu connues. Il est à noter que Vlantis a énormément contribué à l'évolution de la pédagogie grecque et son œuvre reflète une culture occidentale et grecque à la fois⁹.

La présente communication ne se propose pas d'approfondir l'œuvre de traduction de Vlantis, malgré l'intérêt que celle-ci présente du point de vue d'étude. Vlantis, orienté d'une part vers la culture antique et d'autre part vers la culture occidentale contemporaine, avait traduit en italien plusieurs œuvres de la littérature grecque ancienne. Ce sont justement ces traductions qui vont intéresser notre étude. Chargé de l'éducation des jeunes Vénitiens, italiens et grecs, il a su faire passer l'esprit

⁶ L. Droulia, *Molière traduit en grec (1741) — Présentation de deux manuscrits*, en *Symposium, L'époque phanariote 21–25 octobre 1970*, Thessalonique, 1974. pp. 413–418.

⁷ Dimaras, *op. cit.*, p. 66.

⁸ Léandros Vranoussis, *Ρήγας (=Rhigas) éd. Βασική Βιβλιοθήκη*, Athènes s.d., pp. 114–118. cfr. Payagiotis Pistas, *Τό νεανικό έργο ενός έθνομάρτυρα, Τό "Σχολείον των ντελικάτων έραστών του Ρήγα και τὰ προβλήματά του (= L'œuvre de jeunesse d'un martyr national, L'école des amants fragiles et ses problèmes)*, éd. Hermes, Athènes 1971, pp. ιε'–οστ'.

⁹ Au sujet de Vlantis voir notre étude : *Η Φλαγγίνειος Σχολή της Βενετίας (= L'Ecole Phlanginienne)*, Thessalonique 1975, pp. 134–136.

de la culture française dont il était lui-même nourri. Sa connaissance de la civilisation française l'a incité de traduire en langue néo-grecque, en 1788, l'œuvre de Mme Leprince de Beaumont, *Magasin des enfants*¹⁰. Sa traduction, publiée en 4 volumes, a été plusieurs fois rééditée jusqu'à la première moitié du XIX^e siècle.¹¹ Cette même traduction servait de manuel dans plusieurs écoles des principautés roumaines¹². Dans la préface du troisième volume (paru à Venise en 1790, pp. 18—22), Vlantis fait remarquer la nécessité de la publication de diverses œuvres de contenu pédagogique. Il y indique également des œuvres de la bibliographie française qui se prêteraient à la traduction, telles que « *Catéchisme historique* », œuvre de l'Abbé Claude Fleury, contenant en abrégé l'histoire sainte et la doctrine chrétienne, Paris V^{re} G. Clourier, 1683, œuvre qui a connu plusieurs éditions en France — ou bien l'œuvre de l'Abbé Jean-Baptiste Ladvocat pseud. Vosgien, *Dictionnaire géographique portatif... traduit de l'anglais sur la 13^e édition de Laurent Echard, avec des additions et des corrections considérables...*, Paris, Didot 1747; l'œuvre a été plusieurs fois traduite en italien. Trois ans plus tard, en 1791, Vlantis traduisait, en langue néo-grecque toujours, la comédie de Carlo Goldoni *La Bottega di Caffè*¹³. Goldoni, l'auteur préféré du public de cette époque-là, était, à juste titre, très apprécié par les lettrés grecs. Polyzois Lampanitziotis, commerçant et éditeur très connu à Venise et à Vienne, avait fait publier des traductions grecques de trois pièces de Goldoni; il s'agit de *Pamela nubile* ('Η ἀρετή τῆς Παμέλας); *La vedova scaltra* ('Η στοχαστική καὶ ὠραία γῆρα), *La famiglia dell'Antiquario ossia la suocera e la nuora* ('Ο Δεισιδαίμων ἀποκτητῆς τῶν ἀρχαιοτήτων καὶ αἱ Διχόνοιαι πενθερᾶς καὶ νόμῆς)¹⁴.

Vlantis explique dans la préface de sa traduction de la comédie *La Bottega di Caffè* quels ont été les motifs qui l'ont conduit à traduire les œuvres de Goldoni. Il s'y manifeste d'ailleurs un admirateur fervent du génie de Goldoni : « Ἀνεγίγνωσκον μίαν ἡμέραν τὰ ποιήματα τοῦ περιφήμου συγγραφέως καθὼς συνηθίζω συχνάκις εἰς τὰς ὥρας τῆς ἀνέσεως... »¹⁵ (je lisais un jour les

¹⁰ Legrand, *op. cit.*, vol. II, p. 184; idem. *Bibliographie Ionienne. Description raisonnée (publiée par les grecs des Sept-Iles ou concernant ces Iles du quinzième siècle à l'année 1900)*, vol. I, Paris, 1910, p. 151. Cfr. G.S. Ploumidis, Δύο πρόλογοι βιβλίων (1790—1791) τοῦ Σπυρίδωνα Βλαντίη (= Deux préfaces des livres (1790—1791) de Spiridon Vlantis), Περνασσός 13, 1971, 590—594; idem, Τὰ ἐν Παδοῦῃ παλαιὰ ἐλληνικὰ βιβλία (Biblioteca Universitaria-Biblioteca Civica) Μετὰ προσθηκῶν εἰς τὰς βιβλιογραφίας E. Legrand καὶ Δ. Γκίνιη—B. Μέξα (= Les anciens livres grecs existant à Padoue avec des additions aux bibliographies des E. Legrand D. Giniis—V. Mexas), *Θησαυρίσματα* 5, 1968, 229—232; voir aussi G. Ladas—A. Chatzidimos, 'Ελληνικὴ Βιβλιογραφία τῶν ἐτῶν 1791—1795 (= Bibliographie Hellénique des années 1791—1795), Athènes 1970, pp. 227—229.

¹¹ D. Giniis—V. Mexas, 'Ελληνικὴ Βιβλιογραφία 1800—1863, (= Bibliographie Hellénique 1800—1863), vol. I, Athènes 1939, vol. I, II, pp. 52, 120, 127, 191, 302, 314, 320—321 et. vol. III, pp. 421, 492.

¹² Ariadna Camariano-Cioran, *Les Académies Princières de Bucarest et de Jassy*, Thessalonique, 1974, p. 315, note 18, 510 note 672.

¹³ Ladas—Chatzidimos, *op. cit.*, p. 78—79 cfr. 'Ηπειρωτικά Χρονικά 1, 1935, 156, et *Θησαυρίσματα* 5, 1968, 212.

¹⁴ Voir chez Ladas—Chatzidimos, *op. cit.*, pp. 53—55, 60—61, 76—77. 'Η ἀρετή τῆς Παμέλας a été imprimée en 1806 chez l'imprimeur Τεόδοσιου, Giniis—Mexas, *op. cit.*, vol. I, p. 68 (406).

¹⁵ Ploumidis, Δύο πρόλογοι (Deux préfaces), p. 594—595. La même œuvre a été éditée à Athènes en 1863 par Markos Andréadis, Giniis—Mexas, vol. II, Athènes 1957, p. 216 (n° 8702).

poèmes du fameux poète, selon mon chère habitude pendant mes loisirs...). Cette œuvre de Goldoni avait connu une grande vogue dans les milieux grecs ; Vlantis lui-même écrit dans la préface de sa traduction parue en 1792 (à savoir une année après la première traduction) qu'il avait retraduit la comédie de Goldoni en langue « *plus vulgaire et barbare* » (εγλώττη κοινοτέρη καί βαρβάρη) et y ajoutait que des livres pareils étaient beaucoup plus en vogue (έχουσιν έτι μεγίστην τήν ζήτησιν)¹⁶.

Certains chercheurs avaient même soutenu l'idée que Lord Byron s'était servi de la traduction grecque de Vlantis (avec lequel il se serait lié durant son séjour à Venise) pour traduire en anglais le XXIII acte de *Bottega di Caffé* de Goldoni¹⁷. Plus tard, en 1817, l'italien Francesco Vare traduit en langue néo-grecque une autre comédie de Goldoni intitulée *Paméla mariée* (Παμέλα ύπανδρος, κωμωδία Καρόλου Γολδονίου)¹⁸ ; l'édition a été publiée aux soins de Vlantis qui était sans doute le professeur de grec de Vare et qui lui avait conseillé de traduire des pièces de Goldoni...

A cette occasion j'aimerais signaler l'existence du manuscrit 14612 de la bibliothèque royale de Bruxelles¹⁹, contenant dix comédies de Goldoni, traduites en langue néo-grecque par un ou plusieurs traducteurs anonymes durant la dernière décennie du XVIII^e siècle — ou bien au début du siècle suivant²⁰. Trois de ces comédies ont déjà été publiées²¹. Ces traductions, qui devaient normalement être publiées et dont la publication a été ajournée, témoignent de l'intérêt que prenaient les lettrés grecs à l'œuvre de Goldoni. Du point de vue linguistique et stylistique la présence de plusieurs termes turcs et roumains dans la version grecque de la pièce nous emmèneraient à croire que le traducteur était probablement un de ces grecs installés dans les principautés roumaines²².

Il faudrait d'ailleurs mentionner le nom du phanariote ex hospodar Jean Karadjas qui a traduit des pièces de Goldoni en langue néo-grecque

¹⁶ Voir la préface du Λεξικόν Ἰταλο-Γραικικόν (Dictionnaire italien-grec), p. VI, XII. Ladas-Chatzidimos, op. cit., p. 78, 154—155.

¹⁷ K. Ράδου, 'Ο Αόρδο Μπάρον τοῦ 1810, (= Lord Byron en 1810), 'Ελληνική Δημιουργία 7, 1951, 598. La *Bottega di Caffé* avait été traduite en grec de nouveau (voir revue Θέατρο 23—24, 1965, 58—51).

¹⁸ Legrand, *Bibliographie Ionienne*, vol. I, p. 251. Cfr. Ginis—Mexas, op. cit., vol. I, p. 159 (n° 991).

¹⁹ Valérie Daniel, *Une traduction inédite de Goldoni en grec moderne. La question du Prodigio*, Paris, 1928. Elle a été la première qui a examiné ce codice.

²⁰ Il s'agit des commédies suivantes : 'Η φρόνιμη καί ύπομονητική γυνή (La moglie saggia), Πατήρ τής φαμελιάς (Il padre di famiglia), 'Ο εύγενής άρφης (Il cavaliere di buon gusto), 'Ο άλθής καί πιστός φίλος (Il vero amico), 'Η νοικοκυρά του ξενοδοχείου ήτοι ή γκαζδα (La locandiera), Θυγάτηρ εύπειθής (La figlia obbediente), 'Η σώφρων καί στοχαστική άρχόντισσα (La dama prudente), 'Ο έργένης μουσούφης (Il prodigo), 'Η πανούργος καί πολύευρος γυνή (La vedova scaltra), 'Η καλή γυνή (La buona moglie).

²¹ Lidia Martini, *Una traduzione neogreca inedita—Il vero amico di C. Goldoni*, Padova 1976 ; Anna Gentilini Grinzato, *Una traduzione neogreca inedita, — La moglie saggia di C. Goldoni*, Padova 1976 ; Cristina Stefanoni, *Una traduzione neogreca inedita — La locandiera di C. Goldoni*, Padova 1977.

²² A ce sujet voir Dan Simonescu, *A slujit limba grecească la cunoaşterea operei lui Goldoni în Principatele-Române*, « Studii Italiene », 3, 1936, 181—184.

en 1838²³. Une influence possible des traductions de Vlantis²⁴ et des autres traductions publiées par Lambanitziotis n'a pas encore été identifiée. J'aimerais ajouter ici que en 1818 deux comédies de Goldoni ont été imprimées à Vienne, en langue néo-grecque ; 'Η Πατρική Ἀγάπη ἢ Εὐγνώμων Δούλη καὶ ἡ Πανούργος χήρα. La traductrice, Mirtio Sakellariou, était l'épouse de l'«artista» Georgios Sakellarios et fille du lettré Charisios Megdanis, originaire de Kozani²⁵.

En 1797 Spiridon Vlantis traduit en langue néo-grecque des fragments de *Décameron* de Boccace²⁶. Dans la préface de sa traduction qu'il dédie à un grec aux initiales X.K., Vlantis donne son opinion sur l'œuvre de Boccace et sur la traduction qu'il a effectuée. Vlantis nous fait savoir qu'il a entrepris la traduction de l'œuvre de Boccace, qu'il qualifie de professeur de premier ordre de la langue italienne, dans le dessein de faire valoir sa langue pure et son style impeccable aux yeux de ses élèves. Le texte de Boccace se prêtant pas toujours à une étude pédagogique, Vlantis avait traduit des morceaux bien choisis. Ce même problème avait intéressé le professeur K. Th. Dimaras qui, ayant précisé que ces fragments n'étaient point scandaleux, se demandait si le choix du traducteur n'avait été imposé par son désir de présenter sous une lumière toute autre l'œuvre de Boccace²⁷.

Ce qu'il faudrait toutefois remarquer c'est que Vlantis, malgré toute interprétation trompeuse, imposée, sans doute, par le milieu conservateur de la communauté grecque de Venise, a fait connaître à ses compatriotes l'œuvre de Boccace, traduite en grec moderne. Les lettrés grecs du XIX^e siècle n'en seront pas moins méfiants envers l'œuvre de Boccace. C'est seulement en 1863 que neuf de ses romans seront publiés à Vraïla, traduits en langue néo-grecque ; les traducteurs, dont le nom reste encore inconnu, s'étaient servi d'une version française²⁸ de l'œuvre de Boccace pour donner la traduction en langue néo-grecque.

En 1798 Vlantis effectue une nouvelle traduction des *Métamorphoses* d'Ovide ; la version française et latine lui servent de modèle²⁹. Il s'agit de l'œuvre de Pierre Du Ryer intitulée *Les Métamorphoses* d'Ovide en

²³ Ἐκλεκτότεραι κωμωδίαὶ τοῦ Κιρόλου Γολδόνοῦ μεταφρασθεῖσαι παρὰ τοῦ πρώην ἡγεμόνος Βλαχίας Ἰωάννου Καρατσᾶ, 2 τόμοι (= Les meilleurs comédies de Carlo Goldoni traduites par l'ex hospodar de Valachia Jean Caradja, vol. I, II, Athènes 1838. Cfr. Ginis-Mexas, *op. cit.*, vol. I, p. 349, 430 (n^{os} 2373 et 2955).

²⁴ Sur l'influence que Goldoni a exercée en Grèce sur les lettres grecques voir chez Anna Gentilini Grinzato, *In margine alla fortuna di Carlo Goldoni in Grecia*, « Studi goldoniani », 4, 1976, 160 – 176.

²⁵ Voir la correspondance avec son père dans l'*Introduction* de l'édition ; à cette époque-la Mirtio Sakellariou était installée à Giannina.

²⁶ Ladas-Chatzidimos, Ἑλληνικὴ Βιβλιογραφία τῶν ἐτῶν 1796 – 1799, ἐτῶν (= Bibliographie Hellénique des années 1796 – 1799), Athènes 1973, p. 58 – 59. La deuxième partie de la préface se réfère aux événements du 12 mai 1797, quand les Venitiens avaient protesté contre l'aristocratie de la ville ; cfr. Legrand, *Bibliographie Ioniennne*, vol. I, p. 167.

²⁷ Dimaras, Διαφωτισμός (Le siècle des Lumières grecques), p. 70.

²⁸ Ginis-Mexas, *op. cit.*, vol. III, p. 407 n^o 9956. Ladas-Chatzidimos, Ἑλληνικὴ Βιβλιογραφία τῶν ἐτῶν 1796 – 1799 (Bibliographie Hellénique des années 1796 – 1799), p.

²⁹ Legrand, *Bibliographie Ioniennne*, vol. I, p. 172 ; cfr. Ladas-Chatzidimos, *op. cit.*, p. 180 – 181 et Philippos Illou, Προσθήκες στὴν ἑλληνικὴ βιβλιογραφία. Α. Τὰ βιβλιογραφικὰ κατάλοιπα τοῦ Ε. Legrand καὶ τοῦ Η. Pernot (1515 – 1799) (= *Additions à la bibliographie grecque*. A. Les restes bibliographiques d'E. Legrand et d' H. Pernot, 1515 – 1799), Athènes 1973, p. 278 – 279.

latin et en français, divisées en XV livres. Avec de nouvelles explications historiques, morales et politiques sur toutes les fables, chacune selon son sujet (Paris 1680). Cette même œuvre avait été déjà traduite en langue néo-grecque par Jean Fragopoulos, secrétaire à l'ambassade de Prussie à Constantinople; le traducteur avait confié l'édition à Lambanitziotis qui avait demandé à Vlantis de contrôler le texte sur l'original. La traduction n'ayant pas satisfait Vlantis, il en entreprendra une nouvelle traduction en langue néo-grecque ayant comme modèle la version française de Du Ryer et le texte original latin. La traduction de Vlantis étant beaucoup plus réussie a été éditée deux fois; le traducteur avait ajouté à la deuxième édition des notes importantes concernant le traducteur français Du Ryer ³⁰.

La traduction de Vlantis était dédiée *au très haut, très pieux et très miséricordieux seigneur Jean Constantin Georges Handjerli, voïvode de toute la Valachie*. Dernièrement Virgil Căndeă a découvert un exemplaire du livre de Vlantis dans la bibliothèque de l'Académie Roumaine et a travaillé sur une étude comparée du livre de Vlantis et d'un autre manuscrit des *Métamorphoses* d'Ovide, écrit par le logothète Scarlat Barbu Timpeanu en 1808 ³¹. V. Căndeă nous fait savoir que Timpeanu connaissait la traduction de Vlantis, parue à Venise en 1798, le traducteur lui-même s'en était même servi pour traduire en roumain les pages I à 66. ³² Timpeanu terminait en 1808 la traduction de l'œuvre *Mille et une nuits* (Ἀραβικὸν Μυθολογικόν) intitulée par Timpeanu, *Istoria arăpești* en langue roumaine; l'œuvre originale avait paru en 1791 aux soins de Lampanitziotis ³³; ce qui pourrait nous convaincre que Lampanitziotis entretenait des relations avec les milieux culturels roumains. Toujours, selon V. Căndeă, l'éditeur Lambanitziotis serait mis en relation avec Timpeanu lui-même et avec le prince Handjerli à qui il avait dédié *Les Métamorphoses* d'Ovide ³⁴.

Vlantis d'ailleurs entretenait des relations étroites avec les milieux culturels grecs de Roumanie; en 1810 il fait imprimer en langue grecque, secondé du point de vue financier par Chadji-Constandinos Popp, grand commerçant grec de Sibiu, l'œuvre *Physique populaire utile à déchirer le voile de superstition*; l'œuvre originale était composée en allemand, ce qui prouve que Vlantis possédait la langue allemande ³⁵. L'œuvre de traduction de Vlantis était multiple. Il avait traduit du texte latin *Vies de souverains illustres* de Cornelius Nepos (en 1801), *l'histoire de Napoléon* (en 1808), plusieurs dictionnaires et grammaires et d'autres ouvrages destinés à un public plus large.

³⁰ Iliou, *op. cit.*, et p. 280–281, avec la description de la seconde édition.

³¹ Virgil Căndeă, *Quatre hypostases d'Ovide dans la culture roumaine*, « Revue des Etudes Sud-Est Européennes », XV, 1977, 96–99.

³² Voir : Publius Ovidius Naso, *Metamorfoze*. Cartea I. Traduction et adaptation de Scarlat Barbu Timpeanu (1808), Introduction et texte établi; transcription par Nicolae Vasilescu-Capsali et Dan Ripă Bucliu, București, 1975.

³³ Ladas-Chatzidimos, Ἑλληνικὴ βιβλιογραφία τῶν ἐτῶν 1791–1795 (Bibliographie Hellénique des années 1791–1795), pp. 69–75; cfr. Căndeă, *op. cit.*, p. 96.

³⁴ Sur les préoccupations philologiques des lettrés roumains voir l'étude de Alexandru Duțu, *La culture roumaine à l'époque des Phanariotes: héritage et nouvelles acquisitions*, en *Symposium, L'époque phanariote 21–25 octobre 1970*, Thessalonique, 1974, pp. 77–83.

³⁵ Legrand, *Bibliographie Ionienne*, vol. I, p. 230.

Il avait entrepris des traductions d'auteurs classiques grecs en langue italienne ; il avait fait imprimer dans la série « *Storici minori volgarizzati ed illustrati* » à l'imprimerie des Fratelli Sonzogno de Milan plusieurs auteurs grecs, peu connus au grand public, tels que Héraklidis, Pontikos, Ctésias Cnidios, Konon, Memnon, Agathargides, etc. ³⁶.

Vlantis a laissé une œuvre considérable (textes littéraires, textes de traduction), et a énormément contribué à l'évolution des littératures grecque et italienne. Il est mort en 1830. Quoique son œuvre ne soit pas assez connue et appréciée, il était une personnalité remarquable des « Lumières » grecques. Son œuvre de pédagogie et d'auteur aussi bien que son œuvre de traduction reflète l'esprit du siècle des Lumières. Vlantis était un des premiers lettrés grecs qui ont envisagé de faire connaître à un public plus large la littérature étrangère. Ainsi, ayant compris bien l'esprit de son époque, Vlantis a traduit certaines œuvres de la littérature étrangère recherchant à faire passer dans ses traductions certains éléments essentiels puisés dans ces œuvres et concernant l'éducation, le divertissement, les loisirs. D'autre part toute son œuvre nous conduit constamment vers l'esprit occidental et aux nouvelles conditions de la vie.

³⁶ Legrand, *op. cit.*, vol. I, p. 290—291.

CERTAINS ASPECTS DE L'ÉVOLUTION DES RAPPORTS ENTRE LITTÉRATURE ET HISTOIRE

ROUMIANA L. STANTCHÉVA
(Sofia)

On découvre un des points de convergence entre la littérature et l'histoire dans la dramaturgie à sujet historique. Pour nous, il est intéressant de voir comment l'évolution de la science historique a influencé la dramaturgie à sujet historique. Il est également intéressant de voir comment les œuvres littéraires appartenant à différentes époques ont pu avoir une incidence sur les faits historiques ayant servi aux ouvrages littéraires.

La dramaturgie, même quand elle est basée sur l'histoire, est de tous les genres littéraires celui qui exclut la possibilité de doubler l'histoire et la pièce. Les exigences multiples que pose la forme de cette dernière ne permettent pratiquement aucune coïncidence avec les documents historiques et relèvent pour l'essentiel de l'imagination de l'auteur.

Dans ce contexte, il convient de poser une question : dans quelle mesure l'auteur qui se tourne vers un sujet historique dispose de sa liberté de création ? Dans quelle mesure doit-il respecter l'histoire et ses découvertes, tenir compte également de son public, de sa culture ou de ses préférences politiques et esthétiques ?

Pour clarifier toutes ces questions, nous pourrions prendre pour exemple un fait saisissant de la dramaturgie roumaine. Petru Rareș, prince régnant en Moldavie au XVI^e siècle, a servi de prototype à trois auteurs dramatiques, appartenant à des époques différentes, ayant chacun leur propre style et des conceptions différentes de l'évolution de la société. Nous avons en vue la première pièce de Gheorghe Asachi sur Petru Rareș, écrite en 1837 et ayant pour titre « Petru Rareș — voïévode » (*Petru Rareș-vodă*), « Hypérion » (*Luceafărul*) — 1910, de Barbu Delavrancea, et « Le Remplaçant. Petru Rareș » (*Locțiitorul. Petru Rareș*) — 1967, de Horia Lovinescu.

Il nous est apparu significatif que le destin de ce souverain ait suscité la curiosité d'auteurs de trois époques. Est-ce en raison de ses qualités personnelles, de son destin singulier ou de son rôle historique ? En comparant les trois pièces, nous avons été en mesure de dégager un aspect des relations entre littérature et histoire à des époques différentes — depuis la naissance de la pièce historique en Roumanie, au XIX^e siècle, jusqu'à nos jours.

A l'heure actuelle, l'histoire donne l'image suivante de Petru Rareș : il a été un des souverains de la Moldavie du XVI^e siècle, qui se consacra

à la lutte pour l'indépendance du pays. Bâtard de Ștefan cel Mare (le Grand), Rareș œuvra pour un pouvoir centralisé, contre les intrigues visant la division des boyards. Dans ce combat, il rechercha le soutien des couches moyennes — petits seigneurs et propriétaires terriens ou commerçants. Les contemporains de Rareș ont jugé son règne comme dur et sévère, mais ils ont reconnu son énergie et sa détermination. En ce qui concerne la politique étrangère, Petru Rareș s'est efforcé de garder les territoires de Transylvanie que Ștefan cel Mare rattacha à sa couronne. Malgré sa volonté et les actions militaires et diplomatiques qu'il entreprit pour sauvegarder l'indépendance de la Moldavie, le pays devint vassal du sultan Soliman le Magnifique, à la suite de la trahison des grands boyards. Après une interruption de son règne, de 1538 à 1541, Rareș reprend son trône, avec l'aide du sultan, accueilli avec joie par le peuple et par la plus grande partie des boyards mécontents de son prédécesseur. Jusqu'à la fin de sa vie, Rareș vivra avec l'espoir de libérer le pays et bien qu'il n'ait pu y réussir sa mémoire sera vénérée par les générations¹.

Gheorghe Asachi (1788—1869) consacra son œuvre et son action culturelle à sa mission d'éclaireur et d'éveilleur de la conscience nationale de son peuple. Ses œuvres littéraires et journalistiques forgent la langue roumaine et sa littérature et il s'efforcera d'affiner le goût du public qui commence à fréquenter le théâtre. Malgré certains aspects contradictoires de son action et de ses convictions, qui le séparent de la génération révolutionnaire de 1848, son rôle dans la création du théâtre roumain et dans la prise de conscience nationale est considérable. L'écrivain croit à la mission éducative du théâtre qui, selon lui, enseigne aux hommes la morale et leur donne en exemple des actes dignes (cf. la préface de la tragédie *Lapeirus*, 1837)², en les transportant dans l'époque de l'événement (cf. la préface de *Petru Rareș*, I^{re} partie de 1853)³.

A ces conceptions progressistes, sans être révolutionnaires, il faut ajouter les préférences littéraires d'Asachi. Versé dans la dramaturgie classique, ainsi que dans les littératures classiques italienne et française, Asachi adopte un grand nombre de règles empruntées à ces littératures. Son évolution vers le romantisme est difficile et on peut la remarquer vers la fin de sa vie⁴. Précisons que lorsque nous parlons des courants littéraires provenant d'Europe occidentale et de leur influence en Europe du Sud-Est, nous tenons compte des particularismes qui naissent au contact de la situation et des traditions différentes.

Asachi connaît assez bien son personnage, Petru Rareș. Après la pièce faisant l'objet de cet essai, il a écrit une nouvelle (qui chez lui est un ouvrage syncrétique, situé entre histoire et littérature), puis une deuxième pièce en deux parties (1853, 1863).

Petru Rareș-vodă (1837) est considérée une des premières pièces roumaines à sujet historique. On y découvre clairement les influences

¹ Cf. *Istoria României*, t. II. București, Ed. Academiei, 1962, p. 640—649.

² Gheorghe Asachi, *Înainte cuvînt* (« Lapeirus », Iași, 1837), dans Gheorghe Asachi, *Opere*, édition critique et préface parues par les soins de N. A. Ursu, t. I. București, Ed. Minerva, 1973, p. 475—476.

³ Gheorghe Asachi, *Prefață* (à *Petru Rareș*), I^{re} partie, Iași, 1853, p. 482—483.

⁴ Cf. N. A. Ursu, *Prefață*, *ibid.*, p. VII—X.I.

classiques que subit Asachi, et aussi ses conceptions du rôle mobilisateur du théâtre. L'auteur a choisi pour sujet le moment où, en 1538, le premier règne de Petru Rareș s'achève. On perçoit clairement la volonté de l'auteur de respecter l'unité d'action que le théâtre classique a érigé comme règle. L'enjeu est non seulement une question de vie ou de mort pour le souverain, mais également pour son Etat. L'unité de temps est respectée et nous assistons en quelques heures d'un seul jour au déroulement de l'action qui atteint son point culminant et aboutit à son dénouement. Le lieu de l'action change une seule fois et se déplace de la forêt dans le château du boyard Căliman. Toutes les conditions requises pour un affrontement moral, bref et brutal, se trouvent réunies.

Le conflit qu'Asachi a choisi est conforme à ses conceptions édifiantes et à ses goûts littéraires. L'affrontement de Rareș et du boyard Căliman ne découle pas d'une contradiction politique. Căliman aspire uniquement à la vengeance, car Rareș a tué son fils. Le complot politique n'est pas lié à l'intrigue. Les personnages sont brossés dans un esprit rationnel. Le boyard Căliman doit choisir entre son sentiment paternel, qui le pousse à la vengeance, et son devoir envers sa patrie. Dans les monologues de Căliman et ses dialogues avec son confident, le chevalier de Malte, on perçoit le dilemme devant lequel le boyard se trouve. Son honnêteté, sa fidélité au prince et son amour paternel (bien qu'ils soient naïvement proclamés pour le lecteur de nos jours), le mettent en vedette. Ses sentiments patriotiques lui dictent le pardon et le sauvent de la trahison, alors que la patrie est en danger. La pièce est consacrée entièrement au dilemme de Căliman et dans la première partie le spectateur ne verra pas Rareș.

Lorsque Petru Rareș rejette les accusations de Căliman, nous apprenons que le jeune homme, condamné, s'est honteusement suicidé. Dans le même temps, nous comprenons que l'affront infligé à Căliman, le père venu implorer la clémence de son souverain, était en fait un silence dicté par la compassion devant la douleur du père. D'une droiture exemplaire et d'une fermeté inébranlable, Petru Rareș est bien moins un personnage vivant que le symbole de la patrie.

A noter que cette première pièce historique exploite très peu la vérité historique. L'auteur a choisi pour représenter le conflit qui opposa Rareș aux boyards un personnage obscur ; Căliman ne figure pas aujourd'hui au nombre des personnages historiques célèbres et son antagonisme à l'endroit de Rareș est purement fondé sur des motifs personnels. Le complot auquel son fils a participé est sans signification pour le déroulement de l'action. Il est vrai qu'à l'époque où Asachi écrivait sa pièce, l'auteur ne disposait pas d'un matériel historique suffisamment riche, mais même ce que l'on savait alors sur le règne de Petru Rareș est à peine utilisé. Malgré cette indépendance relative, Asachi s'en tient aux fondements historiques.

Si l'on se souvient que la pièce fut présentée à une époque de luttes de libération nationale, on comprendra le retentissement patriotique qu'elle a eu, et l'écrivain tenait à cela, tout comme à son impact moral.

Barbu Delavrancea (1858—1918) appartient à une époque différente. Il est témoin de la conquête de l'indépendance nationale. Outre

son action politique et publique, Barbu Delavrancea lutte aussi pour ses idées au moyen de la littérature. L'union avec la Transylvanie n'est pas encore réalisée de son vivant et cet objectif est au centre de son attention. Par ailleurs, cet écrivain et homme public progressiste considère comme un problème national majeur d'arracher les paysans à la misère, Dans la solution qu'il propose, Barbu Delavrancea préconise en premier lieu l'instruction du peuple⁵.

La pièce « Hypérion » (*Luceafărul*) est le troisième volet de la trilogie de Delavrancea sur la dynastie des Mușat, précédée par « Le Couché du soleil » (*Apus de soare*) et « La Tornade » (*Viforul*).

Delavrancea est le partisan d'une représentation réaliste de la vie dans la littérature. Cependant, nous sommes enclins à voir, dans la manière dont l'auteur a idéalisé le personnage de Petru Rareș, une démarche romantique, glorifiant une personnalité exceptionnelle.

Les parallèles que l'auteur a faits avec son époque à travers le sujet historique sont aisément perceptibles et Delavrancea emprunte son sujet au premier règne de Petru Rareș, depuis l'instant où il est reconnu comme héritier du trône, en 1527 (scène abondamment teintée de notes mélodramatiques), jusqu'en 1538, lorsque son armée est écrasée et qu'il doit chercher son salut dans la fuite (c'est-à-dire le moment choisi par Asachi pour engager son action). Le conflit met en scène le prince régnant, Rareș et ses boyards insoumis, mais ce conflit n'est pas structuré sur une action dramatique clairement définie, et l'auteur lui préfère une narration qui relate les événements et les combats héroïques, aussi bien que les intrigues de palais. Au lieu d'assister à un puissant conflit dramatique, nous sommes entraînés dans une antithèse qui oppose Rareș et ses partisans aux boyards venaux.

Le personnage de Petru Rareș est campé sur un plan romantique et idéalisé. Il fait preuve d'abnégation, d'une vivacité d'esprit, de courage et témoigne des qualités parfaites d'homme de guerre. Son amour platonique pour Genunea, la jeune fille d'un de ses conseillers, est un complément indispensable à l'image romantique de Rareș. Mais cette intrigue évolue totalement en marge de l'action et n'est guère convaincante de ce fait. Dans la pièce, l'ambition de Petru Rareș est de mettre sur pied une coalition chrétienne contre les Turcs, qui lui permettra d'unifier non seulement le pays de la Moldavie, mais tout le peuple roumain assujéti à trois couronnes. C'est ici que Delavrancea établit le premier parallèle avec son époque : la question de l'union qui est très actuelle.

Autour de Rareș, on voit graviter ses fidèles boyards et les courageux et fidèles guerriers d'origine paysanne, parmi lesquels se détache le personnage de Corbea. Les conceptions démocratiques de Delavrancea trouvent leur meilleure expression dans la douleur de Genunea, lorsqu'elle apprend l'amour secret que lui portait le valeureux Corbea, quelques

⁵ Cf. Emilia Șt. Milcescu, *Studiu introductiv*, dans Barbu Delavrancea, *Opere*, édition parue par les soins de E. Șt. Milcescu, notes, variantes, glossaire et bibliographie par E. Șt. Milcescu, București, Ed. pentru literatură, 1965, p. VII–CXXV.

instants avant la mort du guerrier. Delavrancea expose sa conception de fraternité sociale dans d'autres épisodes également⁶.

Les boyards, adversaires de Rareș, sont représentés comme traîtres à l'Etat. Crasneș et Mișu parviennent à leur but en se soumettant au souverain étranger.

Le dénouement est également conforme aux convictions de Delavrancea. Son Petru Rareș doit affronter la défaite et la seule lueur d'espoir est la rencontre qu'il aura avec des pêcheurs dans la montagne, car elle le confirme dans son bon droit. Son rêve d'union et d'égalité est fondé, mais sa réalisation appartient à un avenir, que l'auteur entrevoit mal.

Dans la pièce de Delavrancea, le sentiment patriotique s'exprime et prend corps autour d'un problème politique d'une impérieuse actualité — l'unification de la Roumanie. Le choix de la forme littéraire donne un accent d'élévation et tragique aux événements historiques, et contribue à les actualiser. Alors que l'approche classique d'Asachi mettait en scène les problèmes de la personne humaine — le déchirement entre le sentiment paternel et le devoir envers la patrie — la forme romantique de *Luceafărul* permet à son auteur de livrer un message politique plus précis. Delavrancea est beaucoup plus fidèle à l'histoire, aux faits, aux événements que ne l'était Asachi. Cette fidélité n'est cependant pas assujettissement et lui permet, au contraire, de mettre l'accent là où lui semble nécessaire, c'est-à-dire sur la question nationale et la question paysanne qu'il estime primordiales pour son époque.

Horia Lovinescu (né en 1917) est parmi les auteurs dramatiques roumains contemporains les plus fertiles. Il appartient à une génération d'écrivains qui se manifesta après la Libération de la Roumanie, le 23 Août 1944 et sa conception matérialiste dialectique de l'évolution de la société se reflète dans ses œuvres, qui cherchent à recréer de manière réaliste le monde. Auteur de pièces surtout sociales et philosophiques, « Le Remplaçant. Petru Rareș » (*Locțiitorul. Petru Rareș*) est sa première œuvre à sujet historique.

La pièce de Lovinescu est écrite à une époque où la Roumanie est unifiée et son peuple décide librement son destin. C'est pourquoi l'épreuve des sentiments à l'heure de la défaite, pas plus que l'unification du pays ne sont pas des problèmes d'actualité. Horia Lovinescu emprunte le sujet de sa pièce aux deux règnes de Petru Rareș. Il veut ressusciter pour ses contemporains le prince régnant vainqueur qui a surmonté tous les obstacles et qui vise par sa politique perspicace et inébranlable à raffermir l'Etat et à servir ainsi son peuple.

Outre le conflit avec les boyards, qui ne peut être évité comme fait historique, Rareș est représenté principalement en conflit avec des souverains étrangers, et nous assistons à une suite incessante d'établissements d'alliances et de ruptures, à une activité qui se rapproche de la vie diplomatique contemporaine.

Bien que l'auteur ait utilisé les découvertes les plus récentes de l'histoire au niveau des faits, de l'approche et des commentaires, Horia Lovinescu ne s'attarde pas aux détails et met au service de ses concep-

⁶ Exemple : « Oana : Țăran, boier, un suflet este. . . » (Oana : Paysan, boyard, une même âme) dans Barbu Delavrancea, *Luceafărul*, Dramă în 5 acte, dans Barbu Delavrancea, *Teatru*, București, Ed. Minerva, 1975, p. 236.

tions et de son imagination toute la diversité des données dont il dispose. Son Rareș ne lutte pas tant pour l'indépendance que pour la dignité de son Etat, un problème qui de nos jours acquiert toute sa signification, mais un problème que l'histoire n'a pas retenu comme essentiel du règne de Rareș.

Le personnage « contemporain » de Petru Rareș est doté de qualités en nombre égal à celles que possédait son homonyme chez Delavrancea. Ici, toutefois, les qualités sont argumentées et Lovinescu donne à son personnage la possibilité de définir la place et le rôle qu'il tient. La veille dans la deuxième scène⁷ et la conversation avec le métropolitain Grigorie Roșca dégagent l'idée fondamentale que le prince régnant Rareș de Lovinescu incarne son aspiration à un Etat indépendant. L'amour que Petru Rareș porte à sa première épouse Maria, choisie au temps de sa pauvreté, lui confère les traits d'un homme ordinaire. L'indifférence et même l'hostilité qu'il éprouve envers sa deuxième épouse sont explicables dans ce cas, ce mariage était une raison d'Etat, et c'est justement ici que Lovinescu démythifie son personnage en le ramenant à des dimensions terrestres, ordinaires.

La mort de la première épouse, Maria, est semble-t-il une rupture du dernier lien avec le Petru Rareș d'autrefois. A partir de cet instant, Rareș assume pleinement son rôle de souverain, détermine son attitude en fonction de la raison d'Etat ou des contraintes de la tradition. Il ouvre la force de subir l'humiliation que lui inflige le sultan et de condamner à mort son fils bien-aimé, le bâtard Ioniță. Il envoie sans sourciller son cadet comme otage chez les Turcs, ce qui équivaut à la mort. Il gagne des victoires et affronte les complots de ses boyards, mais il est actualisé et humanisé du fait que l'intention première de l'auteur est de le représenter assumant son rôle de souverain et remplissant la volonté de l'histoire.

Les formes de narration moderne méritent que nous nous y attardions. Le réalisme a démontré aujourd'hui sa force de persuasion durable, mais il ne craint pas pour y parvenir à recourir à des moyens confirmés par d'autres courants littéraires, et nous trouvons un exemple de cette liberté de création de l'écrivain contemporain dans la pièce de Lovinescu. Cependant, cette liberté poursuit un but précis. La scène « Dans la montagne I » représente un monologue fiévreux de Petru Rareș. Vaincu, abandonné, malade — telles sont les motivations réalistes du monologue. En tant que moyen, ce discours exalté, qui exprime une idée fixe, est un artifice du théâtre de l'absurde. Or, chez Lovinescu, la logique que l'on découvre derrière cette incohérence apparente découle du fond réaliste de la pièce — la lutte pour l'indépendance.

La scène suivante, « Dans la montagne II », commence par la danse des « călușari », pour la guérison de Rareș malade. Point culminant de l'action, le souverain déchu, tombant de fatigue et de faim, sera rendu à la vie par les pêcheurs. Dans sa jeunesse, le roi appartenait à cette couche sociale et les pêcheurs le reçoivent comme un des leurs, mais seulement après une mise à l'épreuve. Lovinescu exprime ici le lien que le chef doit avoir avec son peuple. Le rétablissement des forces au contact

⁷ D'après l'édition : Iulia Lovinescu, *Teatru*, t. 1^{er}, București, Ed. Eminescu, 1973, *Locuitorul* [Petru Rareș], p. 289—358.

des gens du peuple est une expression symbolique des convictions de l'écrivain — un patriotisme de notre temps, qui englobe la patrie et son peuple.

L'étude des trois interprétations d'un même personnage historique nous permet d'arriver aux conclusions suivantes. Au XIX^e siècle, l'intérêt accru que l'on portait à l'histoire a marqué le début de l'évolution de cette science. A notre époque, l'histoire est devenue un domaine scientifique évolué qui utilise de nouvelles méthodes de recherche et qui s'est enrichi de données nouvelles. De nouvelles branches de l'historiographie se sont formées, les faits, les événements et les personnages sont présentés sous une lumière éclairante nouvelle. Cet essor rapide a infléchi tout naturellement la littérature, qui utilise des sujets historiques et les écrivains ne peuvent pas négliger les données établies, pas plus qu'ils ne peuvent fermer les yeux devant les interprétations nouvelles du passé. Dans les trois pièces étudiées, les auteurs ont emprunté leur sujet à la vérité historique. Par ailleurs, ils se sont documentés avec une plus grande précision et ne craignent pas d'entrer dans les détails, malgré l'ampleur de l'information dont ils disposent.

Le nombre accru d'études historiques, l'analyse plus approfondie des événements passés ne désorientent pas les écrivains, qui évoluent avec aisance dans cette masse de faits historiques, qui stimule leur imagination. Les pièces nous apportent des interprétations nouvelles, conduisent vers des idées actuelles et des conclusions.

Bien sûr, l'histoire ne suffit pas pour créer une littérature historique. Encore faut-il que les convictions politiques de l'auteur interviennent. C'est pourquoi il n'est nullement étonnant que le Petru Rareș d'Asachi est confronté essentiellement avec des problèmes personnels de nature morale, que celui de Delavrancea lutte pour l'unification et l'égalité, et que le personnage de Lovinescu défend la dignité et l'indépendance de son pays. Les conceptions de chaque auteur — éclairantes, démocratiques et matérialistes dialectiques — sont reflétées assez clairement dans leurs œuvres.

La situation change également. Le personnage d'Asachi agit dans un Etat féodal, divisé et affaibli, menacé par ses ennemis. Cependant, l'auteur ne montre pas la défaite de Rareș, en 1538, et celui qui ne connaît pas la vérité historique pourrait croire qu'après la réconciliation avec Căliman, Rareș vaincra l'envahisseur. Delavrancea assigne à son personnage la tâche de lutter pour l'unification du peuple roumain. Horia Lovinescu représente les deux règnes de Petru Rareș dans un Etat où il a le soutien du peuple qui a forgé sa personnalité.

Les préférences littéraires sont en quelque sorte un miroir déformant de la réalité historique. Fidèle au classicisme, Asachi fait de Rareș l'homme du devoir. Delavrancea crée dans la tradition de l'idéalisation romantique un personnage animé par sa noblesse de sentiments et sa perfection. Le réalisme propre à la littérature socialiste donne sa motivation à la personne humaine — Rareș, et son comportement tout comme ses actes emportent notre conviction.

Nous avons dit qu'à partir du moment où l'écrivain a choisi un sujet historique, il est tributaire des faits. Dans le même temps, les différences que l'on constate dans chacune des trois pièces montrent que

les conceptions politiques et les positions esthétiques de l'auteur infléchissent la vérité historique. En cela, il n'y a pas de contradiction, mais il convient seulement de préciser. Au regard des *faits*, la liberté des écrivains qui empruntent leur sujet à l'histoire est progressivement limitée. Mais, dans l'*interprétation* des événements historiques, cette liberté s'accroît.

Prenons pour exemple la rencontre de Rareș avec les pêcheurs. Tandis que chez Delavrancea, cette circonstance est appelée à souligner l'idée de la nécessité d'unification, chez Lovinescu, elle acquiert le sens d'un retour aux sources, au peuple. Par ailleurs, les poursuivants, lancés aux trousses du souverain traqué dans la montagne, ne sont pas précisés chez Delavrancea, alors que Lovinescu utilise cette circonstance pour montrer le revers de la solidarité entre les différents états sociaux. Sans parler que pour notre contemporain, l'homme traqué évoque les jours sombres du fascisme.

Ayant gagné en précision, l'écrivain y puise un stimulant de son imagination. Toutefois, lorsqu'une pièce est basée sur des événements historiques, l'auteur se sent obligé d'être exact dans le cadre des connaissances historiques de son public. Exigence valable dans la plus grande mesure pour l'écrivain contemporain s'adressant à un public beaucoup plus cultivé que celui du XIX^e siècle.

Le lien dialectique entre liberté et contrainte de l'écrivain abordant un sujet littéraire historique est bien compris par les auteurs, à l'époque où le théâtre roumain faisait ses premiers pas. Une attitude semblable envers l'histoire se retrouve également dans le théâtre classique de l'Europe occidentale. A une époque plus lointaine, marquée néanmoins également par l'affermissement de l'Etat national, Corneille, par exemple, dans *Le Cid* défend l'idéal de la monarchie absolue, à laquelle le fidèle sujet doit tout sacrifier. Au XIX^e siècle, en Bulgarie, la littérature est également assujettie aux conceptions politiques des écrivains. Vasil Droumev, auteur de la pièce historique, *Iranko — l'assassin d'Asen*, qui participa à la lutte pour l'indépendance de l'Eglise bulgare du patriarcat grec, souligne dans son œuvre que le conflit découle de l'affrontement des intérêts grecs et bulgares, et dans une moindre mesure des dissensions intestines féodales.

La richesse des idées que contiennent notamment les pièces contemporaines à sujet historique nous confirme que la littérature historique a une valeur qui se situe au-delà de l'authenticité scientifique et indépendamment d'elle. Cette littérature respecte certains faits établis, afin de ne pas leurrer le public, mais elle a recours à l'histoire comme base et, parfois, comme sujet en soi pour formuler et avancer des idées contemporaines. Elle a un côté informatif, sans pour autant que ce soit son seul but. La forme de la narration est également sans importance primordiale. L'écrivain, avec ses conceptions et comme porteur de son climat contemporain, introduit dans le sujet historique l'idée dont il a besoin. Parfois, au contraire, il choisit un sujet historique qui convient à son idée.

A l'heure actuelle, au niveau mondial, il existe une tendance de la dramaturgie historique qui débouche sur une dramaturgie philosophique. Dans de tels cas, notamment dans les littératures de l'Europe du Sud-Est (cf. *Iona*, de Marin Sorescu, *L'Homme qui a perdu son humanité* et *La Mort d'un artiste*, de Horia Lovinescu, en Roumanie et, en Bulgarie,

Le Procès, de Stefan Tsanev, *Sadale Et Orphée*, d'Ivan Radoev, *La Route*, de Vera Moutaftchieva, *L'Homme qui n'avait pas de racines*, de Milko Milkov, *Les Hérétiques*, de N. Dragova et P. Stefanov ⁹⁾, l'histoire sert uniquement de prétexte, mais le sujet, le conflit ou les personnages sont entièrement libres et agissent parfois dans une situation tantôt ramenée à notre réalité ou fantastique. Le théâtre historique traditionnel est toutefois encore vivant, car c'est une forme dramaturgique qui découle de l'Etat national indépendant et, pour cette raison, est encore d'actualité.

Par ailleurs, il faudrait souligner qu'il s'agit de pièces historiques qui puisent leur sujet à l'histoire nationale de chaque pays respectif. Les exemples que nous avons donnés sont précisément de ce genre et les conclusions sont valables dans la plus grande mesure pour eux.

Certains traits fondamentaux du théâtre historique demeurent inchangés, malgré les moments historiques différents. Le sujet historique sert de base. L'idée générale et l'objectif de la pièce demeurent l'éducation patriotique. Nuancée différemment, cette tâche fondamentale se retrouve à toutes les époques.

⁹⁾ Петър Филчев, *Историческата драма и съвременността*, С., 1977, Български писател, стр. 65—128.

TOWARDS THE NECESSARY SYNTHESSES

ZOE DUMITRESCU-BUȘULENGA

Discussions carried out by remarkable specialists on problems of outstanding importance for the Romanian culture should not be merely recorded in periodicals or academic proceedings. They should be specified, in the spirit inherent to the Romanian culture for the most important problems that concern us. This technique of multidisciplinary and interdisciplinary debate is very profitable since it considers various stand-points — often contradictory — which may engender an thought-of evidence for the necessary syntheses. In listening to the reports and interventions of the experts in history, history of literature, art history and history of music, of the comparatists and thinkers who debated the baroque and the Enlightenment in the Romanian countries, and in considering their arguments based on a wealth of significant details, I became aware of several highly important paths that were leading to the topical questions on the specific character of our culture, stemming from a country and a world of syntheses.

Speaking, for instance, of the relationships between the Romanian baroque (in all its versions) and the European baroque, the specialists stressed either the obvious correlations, particularly in the realm of vision, where plasticity and tactility prevail just like in the European baroque, or the relationship of our baroque with the eastern baroque art from which it has borrowed. Some of the specialists emphasized the permanence of the Byzantine model, others spoke of the reluctance of cultural historians to the concept of baroque. But almost all agreed that although the garments in the Romanian culture have been baroque they have always clad old classicizing patterns, particularly in architecture.

And we reverted to an older idea of the philosophers of our culture who considered that the folklore was not only the bedrock of Romanian ethical and morphological classicism but also the beneficial brake of our stylistic matrix. We thus recalled the striking aspiration towards classicism with all those who seemed to be far from the classical standard. Eminescu, the most romantic of all, explicitly expressed his yearning for classicism in his works of maturity. Arghezi's early symbolistic works and Blaga's expressionistic attempts were so much tempered later on that their last creations were imbued with visions of solar serenity innerly animated by sober classicism (*Cîntare omului*, *Mirabila sămînță*).

Brincuși achieved the most striking paradigm of classicism when he reached his zenith of modernism.

Generally speaking, cultural historians underlined the alternating stages of open and closed forms, that is (relying on the terminology of Eugenio d'Ors) the alternance of classical and baroque patterns. In our country, Tudor Vianu has achieved a remarkable spiritual exemplification.

And we think that in the Romanian culture, beyond this succession, the bipolarity classical-baroque or classical-romantic (or whatever we call the latter term of contrast) exists simultaneously in a highly original manner which makes us receptive in spirit, enables a dialogue, sometimes mimetic, and a prompt synchronization with the European and world cultural data; and yet, it makes us revert to our own bedrock and correlate the acquired influences with our assets in a truly catalytic way.

And is it not right to see in this double hypostasis of the spirit of the Romanian culture the heritage of our dual origin: the Romans, an expression of a cultural myth, and the Dacians, an expression of an archaic myth? Thus the *brake* could be the tempering factor in the morphology of structures, which comes from wisdom and divine proportion, from *mensura*, *computare*, *kivernisis*, from the Mediterranean culture which in the ethical realm means measure and sobriety.

That is why in all Romanian countries the Baroque shows, beneath the various forms of decoration, the quiet, balanced and classicizing structures of an ethnic group that has rhythmically become within the equal swings between hill and valley and valley and hill, just like the undulating rhythm of the Romanian folk song *doina*.

PRIORITY OF THE SENSE OF SIGHT

RĂZVAN THEODORESCU

"Out of man's five senses — sight, hearing, smell, taste and touch — the truest is sight... as sight alone provides unquestionable information and knowledge".

These words, quoted from *Letopisețul Țării Moldovei* (Annals of Moldavia), were written in the last quarter of the 17th century by "Vornic" Miron Costin, high-rank boyar and great scholar educated by the Jesuits in Poland. Involved in the fierce conflicts raging at the princely court in Iassy, he lost his head — tragical hero of that oligarchical and baroque century that was growing to its end. His words fully illustrate the mentality of that epoch which marked the shifting from mediaeval to modern times.

For the priority given to the sense of sight — beyond certain book-gathered literary and philosophical opinions — stems, I think, from a deep aesthetic mutation recorded by the century of Miron Costin and the following — broadly speaking the 1600—1800 span — the birth of a new visual sensitiveness, paralleled by the emergence of a new literary one that was no longer that of the Middle Ages. This was what might be called — as I thought earlier — the triumph of plasticity and tactility over the mediaeval pictorial art of Byzantine tradition, represented by the steady trend of the 17th and 18th centuries towards the marked, lavish relief of stone and wood carvings, the gold, silver and silk thread embroideries, the stucco work of icons and frescoes or the decoration of voivods' mansions and finally by the embossed gold and silver liturgical vessels and jewellery.

It was the triumph of tactility, present everywhere, in the folk icons of Maramureș as well as in Brincoveanu's palace and particularly in the Moldavian churches built after 1750 — with pilasters, sunken mouvementé panels, multifoil recesses, four-centred arch recesses and decorative carvings, built by that Romanian society which was highly impregnated with baroque spirit, a world that was appreciating translations from Gracián, Voiture and Fénelon. That was its response — in the realm of vision — to other deeper transformations of a civilization whose ideology, collective mentality, psychology and sensitivity show many a modern feature even if still wrapped in mediaeval dress.

The problem of 17th and 18th centuries' modernity in the Carpathian-Danubian area — a modernism which does not sharply challenge the

Middle Ages but stems from it — could seem a truism, at that stage of Romanian humanism illustrated by so many Wallachian, Moldavian and Transylvanian scholars, of the triumph of the vernacular, of militant citizenship, if certain inertia and convenience in abiding by prejudices and following the easy way did not send desperate alarm signals whenever more and more frequently the specialists continuously attempt to find in the Romanian artistic phenomenon stylistic consonances with the rest of Europe or Romanian expressions of cultural trends recorded all over the continent.

Suffice it to say that the clear, permanent individualization of the founder and of the artist, after 1600 in all three Romanian countries — individualization regarding the taste, the aesthetic or social message — corresponds to a well known European phenomenon which finds its highly interesting artistic and sociological correspondences in our world. (a particular case of this type of individualization could be, at the end of the 17th century and at the beginning of the following, the phenomenon of residence architecture with voivods and boyars at the very time of the grand or minor, but always sumptuous French and German residences, before and after 1700); and it is also necessary to recall that it is possible to thoroughly discuss now about the Romanian mecenases and patrons of arts, who carry on, to other ends and with other visual propaganda instruments, the tradition of the Bassarab and Muşat rulers of the 14th, 15th and 16th centuries. This is a phenomenon illustrated by a range of founders, "new men", "newcomers" whose type I have recently sketched, from Ieremia Movilă and Vasile Lupu to Constantin Brâncoveanu and Nicolae Mavrocordat, from Anastasie Crimca and Udrişte Năsturel to the Cantacuzino boyars, all of them eager to establish a link with the mediaeval tradition — from onomastics to architectural details —, all of them interested in genealogy and heraldry, lovers of culture and particularly of ostentation; it was the dazzling ostentation of the costumes and jewellery of the founders who were particularly fond of gold and red, azure blue and green, the preferred "majesty colours", just like in earlier times the upper classes of Flanders, Burgundy and the Turkish-Persian world, or closer to us, in the Italy of the baroque the upstart patrician of Rome or Venice.



This splendid display — attire and tiny jewellery, church façades and palace interiors, court ceremonies — was nothing else but the expression of the taste for concrete, for tactile and plastic sensations which I thought to be a major feature of the 17th and 18th centuries in Romanian artistic culture and which can be observed particularly in the more "aristocratic" Moldavia, which took an earlier liking for baroque and western neo-classicism, immediately after 1600, in the days of Vasile Lupu, in all evidence the most sumptuous Romanian Voivode of that time, but also later in the Moldavian aulic, state portraits, in the western taste of certain culture patrons, laymen and metropolitans, as late as 1800 and even later, in the whole atmosphere of 19th century Iassy. Wallachia, more closely abiding by the autochthonous mediaeval

canon — Matei Basarab's architecture or the chronicles written by boyars — was to witness the sparkling pomp of Constantin Brâncoveanu's reign, but here certain social conditions and a certain state of mind, different from Moldavian realities, have led — and this is the most interesting phenomenon occurring in the sphere of vision, south of the Carpathians — to an incredibly long-span phenomenon, and particularly through a steady contact with the ordinary people, to a "folklorization" of the style born on the building sites of Brincoveanu and Cantacuzino constructions round year 1700, to the powerful and picturesque wall and icon painting, to the stone and wood architecture and carvings, to the peasant art in late 18th and early 19th centuries, the third estate's art which foreshadowed Tudor Vladimirescu's movement, in Gorj, in Vilcea and in Buzău, at the Wallachian and Oltenian market towns of Horezu, Drăgășani or Pietrosița, remarkable plastic counterparts — picturesque, witty, colourful and ironical iconography — of the folk books in great favour at that time, of the paroemiological and musical folklore of Anton Pann's days (a special item, which will not be discussed here, is the peasant creation explosion that occurred in the Banat and Transylvania under the Hapsburg rule and which was righteously considered by Blaga to be "peasant baroque art" that should be thoroughly studied).

Are there also — particularly in the 17th and 18th centuries' Romanian extra-Carpathian areas — correlations with Central and East-European stylistic phenomena? This is still an open question which has aroused a lot of disputations in the unfortunately-too-restricted circles of Romanian art historians. I have already expressed the opinion that regarding the 17th century, at least in Moldavia, one should analyse certain elements of mannerism occurring immediately after 1600, in the East-Central European context of an aulic phenomenon whose epicentrum was in Rudolph II's Prague but in which fully participated — in the close vicinity of the Ottoman Empire wherefrom various suggestions came, from chromatics to ornamentation — through fashion, architecture, jewellery and portraits, the world of magnates in Poland and Hungary, and to no lesser extent, that of the Movilă rulers in Moldavia (where, for instance, the embroidered pall of Jeremia Movilă in 1606 or the Dragomirna monastery in 1609 reveal a certain taste for excessive refinement, for elegance, for preciousness, for stylization, for exotism, for a certain contrast between lavish decoration and mediaeval austerity, recalling similar tensions in the European arts round year 1600, going from — if I am allowed to make this comparison or rather this underlining of cultural parallelisms — Spain's architecture in the days of Philip II to the French painting influenced by Jansenism and to the Polish "sarmatism" stamped-portraits); and in Moldavia again, towards 1640, at least one decade before the penetration of true western baroque elements, I think one can detect the self-assertion of a local baroque. I have conventionally called it the orthodox post-Byzantine baroque — illustrated by the exuberant façades of the Trei Ierarhi Church in Iassy, by the embroidered portraits of the members of the family of Vasile Lupu, who had a Byzantine basileus name — , an

autochthonous baroque featuring shapes grafted on "classical" conventional patterns, gathering decorative elements from the Balkan area, from the Islamic world and from western Europe, characterized, as always baroque art is, by the profusion of employed materials and by a fusion of artistic techniques.

These correlations, taking at the same time account of the evolution of old Romanian art — as well as others that could be added in assessing the Romanian artistic phenomenon after 1600 — are as many arguments for the conclusion one is bound to reach: the history of Romanian civilization throughout the 17th and 18th centuries, foreshadowing that of the last century, and the *per excellentiam* romantic and classical stages of Romanian modern culture, is indeed the history of an early impetuous modernity.

LITERARY STRUCTURES AND MENTAL STRUCTURES

ALEXANDRU DUȚU

The problem we are approaching — the relation between literature and art in Romanian culture — has been set on new foundations by a whole range of studies published recently. In the first place, those which have shifted the centre of gravity from the process of writing and printing books (by white-bearded scholars who looked in previous histories of Romanian literature like a “requiem for former days”) to the circulation of books and to the readers’ reactions. I am referring to the stimulating books written by Octavian Șchiau, Gabriel Cocora, Florian Dudaș and many others who have reproduced notes made in old printings and have made researches in isolated areas; George and Cătălina Velculescu, as well as George Em. Marica have studied the lists of subscribers to books and reviews in the first part of the 19th century which shed light also on the various cultural strata interested in books in previous decades. We are now aware of the many ways taken by the printed word in order to reach people from the towns or living in mountainous regions like Munții Apuseni or Maramureș in Transylvania, the Bistrița valley in Moldova or the Olt valley in Walachia; we can see now how the book penetrated into the villages and the role it played in collectivities which were formerly described as worlds plunged into immovable visions.

Secondly, we must take into account the explorations into the literary theory which prevailed in the centuries before Romanticism and which all emphasize the predominant role of Rhetoric in Romanian culture (like the books written by Vasile Florescu or Aurel Sasu). Finally, we must point out the new manner in which specialists began to understand the complex relationships between culture and existence, art and society, intellectual and practical activities; it becomes quite clear that each society has build up its own cultural frame, each work of art giving a response to specific intellectual, political, economic realities.

Each culture has a specific structure of literature which makes us understand how people classified, at a given moment, their knowledge and established their scale of values. This structure leads us to specific mental patterns. Since we refer to two centuries, it is quite clear that these structures cannot be regarded as immobile; we have to pay attention to the relation between temporal levels (the long duration and the new exigencies) and between cultural levels (court versus country, written and oral literatures).

Thus we can identify several basic intellectual attitudes which enable us to outline the Romanian contribution to the European styles of the

time we are discussing. The diagram we are presenting, relying on diagrammatic arguments cannot exhaust the problem; it only attempts to point out a series of aspects which cannot be overlooked.

There are a series of statements made by the Romanian intellectuals of that time which reveal the way they were classifying the writings, according to the needs they were bound to meet: the book was designed to record wisdom and spread it among the readers; to record significant events; to describe uncommon happenings, "adventures" worth being read at festivities where games were associated with work, where life was interpreted and explained anew. There were books of wisdom, of history and of delectation. They were grouped into two circles pursuing the concentric motion of cognition: the inner circle encompassed the writings dealing with principles, with "beginnings", whereas the outer circle included the books that set forth the contact of principles with reality. In this way the writings were observing the mind busy with "inner" problems and "external" problems without confusing them. One might remark that this distinction has been abolished only recently, judging by the feminine fashion which recommends now to wear a "pyjama" dress in the street. Each literature included writings pertaining to the inner and outer circle. For instance, historical literature included in the inner circle chronological records and in the outer, the *Alexandria*; the books of wisdom comprised in the inner circle selections of maxims, of guidance offered by highly respected persons, models of humanity, and in the outer circle books like *Varlaam and Ioasa* for *Sindipa*; the literature of delectation preserved in the inner circle pieces of verse recited at festivities, assuming at the beginning a ritual character, and in the outer circle Heliodor's *Ethiopian History*. As the concern for social and political realities was growing, the inner circle books altered their contents, while the outer circle books were driven to a lower level and labelled "folk books". I suggested, on another occasion, that the link between the two circles can be observed also in the relation between the inner and outer painting of our monuments. The categories of books as well as the pictorial patterns underwent a change throughout the two centuries under consideration¹.

If one examines the relationship between temporal levels — between "long duration" and the moment's requirements — one is aware that a first diversification in the world of books occurred during Humanism when historical literature was transformed and when baroque elements penetrated poetry and delectation prose, in the *Hieroglyphic History*, a would-be novel². (The role of the novel in the reshaping of European literature of that time, which had been dominated by tragedy and epos, is well known). The second diversification occurred in the days of Enlighten-

¹ Since this text has been presented to a Romanian audience, no footnotes were added. The foreign reader might get more details on the basic problem treated here in my study *Intelligence et imagination à l'aube des cultures modernes sud-est européennes*, "Revue des études sud-est européennes", 1979, 2.

² Many studies have been published recently on this strange work by Dimitrie Cantemir written during his stay in Istanbul, in 1705. Books in Romanian by Manuela Tănăsescu, Doina Curticăpeanu, Elvira Sorohan, and articles in foreign languages (mostly in "Cahiers roumains d'études littéraires", Bucarest, and in "Dacoromania", Freiburg i. Br.) might introduce the reader in to the world of this "story" which resembles a fable, a history and a novel.

ment when wisdom literature was altered by the penetration of the rational, philosophical spirit, in great favour with the Transylvanian School (Școala Ardeleană). The third diversification induced by the romantic "mutation" brought about a spectacular development of belles-lettres³. But until this mutation occurred, the categories of books were not sharply separated owing also to the fact that they were abiding by the principles of rhetoric. The same thing happened in the 17th century French culture where the fact was expounded by Le Moyne: history and poetry are both bound to abide by the rules of eloquence, "but the former had rather avoid certain locutions and figures of speech just like a decent woman avoids doing things that could shock propriety and modesty". The baroque elements penetrated poetry and prose promoted by eloquence it that period of Orthodox Counter-Reformation; and as Mihai Moraru suggested (in "Revista de Istorie și Teorie Literară", 1/1978) these elements should be compared with those of another Latin culture which had close connections with the eastern civilizations, the Spanish culture. The relationship between "long duration" and the alterations induced by new mental attitudes shows that in the middle of this two-century period can be identified a "classical age" of our culture, similar to French or British classicism, and less similar to Austrian or Italian baroque.

If one analyses the relations between cultural levels one remarks that they mutually communicate all the time, seeing that the aulic level was not tightly sealed by kinship, a series of "new men" like the Movilă family or Vasile Lupu rapidly climbing that time's social scale as Răzvan Theodoreseu tells us in a paper published in "Studii și Cercetări de Istoria Artel", 1977. We must add that the village spirit pervaded music, dance and the court festivities which assumed a rural character. The folk element is powerfully felt in writings; legends are integrated into the historical literature (as Cătălina Velculescu has shown in "Revista de Istorie și Teorie Literară", 1/1978); folk style narratives are included in chronicle compilations, seeing that some of the writers were of rural stock. The aulic literature did not vigorously develop and it did not stifle folk culture as it happened in France where absolutist monarchy broke all the small life centres with the view of bringing all the "subjects" in obedience to the will of the divine right monarch. On the contrary, in the Romanian countries the old regime is steadily withering, the role of the princely court is lessening and the written culture assumes a folk character. The comparison with the French model which was in full swing at that time enables us to highlight the original features of the Romanian model which illustrates the transformation of an "old regime" culture into a modern one, closer to our days' way of life.

What seems evident is that in the Romanian model the intellectual values were predominant; the imagination gathered from the tangible world the elements that consolidated the authority of intelligence, but gradually assuming an ever increasing role, it forced intelligence to take account of the multifarious aspects of the material, tangible world.

³ More comprehensively treated in my study "*La mutation romantique*", *l'exemple roumain*, "Cahiers roumains d'études littéraires", 1978, 2, p. 17-26.

Yet the proportions were not reversed before the emergence of Romanticism. The prevalence of intellectual values has promoted a *unifying vision of the world and man*; the diversification of intellectual preoccupations did not bring about a complete separation of the fields of intellectual activity. Of course, this phenomenon can be explained to a certain extent by the material background of the cultural activity, a rather poor basis — subjected to foreign exploitation — which could not favour even over a longer period of time such achievements as le Louvre, the cathedral of Cologne or the colleges from Cambridge. The Romanian model was a model of “concentration” and not a model in “expansion” like the French or the British ones. Blending tradition with novelty, observing the perennial principles of life, combining the aulic level with the village level, adding to the political spirit of humanists and enlightened men the love of the native soil and the respect for work, the Romanian model assumed an original character and attracted those who were moulded in the prestigious Byzantine tradition, but who lacked the cultural initiative that was never strangled in Romania. A model for South-East European cultures, it played also a bigger European role through the intellectual links it set up between Central Europe and the Levant and by bringing into light the functions a small culture can fulfil when a new society of peoples comes into being, the “Europe of Nations”.

We might conclude by saying that the 17th — 18th centuries witnessed a process of gradual modernization of the written culture. That is why we do not think we should label this period “post-Byzantine” since the estrangement from the Byzantine model was increasing rapidly, particularly after the self-assertion of Romanian humanism; neither could we speak of a “pre-modern” period seeing that this term does not suggest much. But we can speak of a humanistic period which integrates Romanian culture into the European humanistic period which started with the Renaissance and came to its end with the Enlightenment.

The multi- and interdisciplinary study may lead us to important findings; particular attention should be focussed on the concepts and images that pervaded the writings and the figurative language, this securing a better comprehension of the way mentality changed. The collaboration of literary historians with art historians is absolutely necessary.

BAROQUE AND SPECIFIC ASSIMILATIONS IN THE ART OF THE ROMANIAN PRINCIPALITIES IN THE 17th — 18th CENTURIES

VASILE DRĂGUT

For many years the studies on Romanian art in the 17th and 18th centuries paid a heavy tribute to prejudices. For the researchers exclusively devoted to the period of glory of the Romanian Middle Ages — with its aureate works of art during the reigns of Stephen the Great, Neagoe Basarab and Petru Rareș — the two centuries that followed were only of secondary interest, being considered as a long epigonic phase. Partly reflected in the structure and expression of *Istoria artelor plastice în România* (The history of plastic arts in Romania), (Bucharest, 1970), vol. II, this prejudice of the decline diminished the interest in those times, especially in Moldavia, few monuments and works of art being mentioned and little enthusiasm shown in their description, thus maintaining the false conviction of a period that has left but minor products of art in its wake.

Although this was strikingly disproved by the cultural upsurge marked by the works of the Moldavian and Wallachian chroniclers, it still persisted owing to the hasty conclusion concerning the creative sources of the 18th century, exclusively viewed from the angle of the Phanariot reigns.

A correct analysis of the phenomenon demands certain preliminary explanations.

The cultural movement of the 17th — 18th centuries must be necessarily correlated with the increasing number of printed books and their circulation. The Romanian Principalities were receptive to the art of printing at an early date, thus broadening their cultural contact with the outer world which obviously hastened progress to more modern aspects. But on evoking this process of spiritual emancipation, readily observed in the printed books and their spread in different autochthonous strata, one must not go to the other extreme, to the prejudice of thinking that the Romanian Principalities became amenable to European culture only later after the printing of books and its consequences.

On the contrary, from the confrontation with the works of art of the previous centuries it may be seen that the Romanian Principalities were never resistant to cultural assimilations, which were favoured by local appetency and stimulated by the active circulations of skilled craftsmen. None of the great European stylistic currents, from the Byzantine, Roman and Gothic to the echoes of the Renaissance and Ottoman art, remained

unknown to the Romanian artistic ambience, whose inherent vitality was demonstrated each time by the originality of its own synthesis.

The presence of Gothic elements in Moldavian architecture under Stephen the Great (1457—1504) or the magnificent orientalized decorative work of the monasteries and churches founded by Neagoe Basarab (1512—1521) do not impede upon their original character, because the structure of the composition and ornamental ensemble is obviously under the influence of an autochthonous tradition. When, during the epoch of Petru Rareș (1528—46), outer paintings covered the walls of the Moldavian churches with an unsurpassed coloured mantle, the skilled painters of the land knew how to maintain the secret unity between details and the whole, to insure the harmony of the general composition, thus defining unequivocally the maturity of their work of art. It is known that only in such conditions of maturity, the assimilation of new experiences, similar to the renewal of language, does not represent a threat by eclecticism but factors which enrich and diversify.

We have recalled these well-known facts in order to emphasize the basic conclusion that at the end of 16th century the art of the Romanian Principalities was undergoing a vast developmental process, characterized by confrontation between the vigorous traditional background and the urge to renewal, in keeping with the important social and political changes that occurred towards the end of the century.

Particularly worthy of note in those times were the stylistic confluence and changes in architectonic models developing in compliance with the entire political process that led to the union of the Romanian countries — Moldavia, Wallachia and Transylvania — under Michael the Brave. The great Union of 1600 was symptomatically preceded by the contribution of the three countries to the building of the church of Saint Nicholas in the Scheii Brașovului and the vast architectonic ensemble of the metropolitan church at Alba Iulia. In Moldavia, at Hlincea, at Aroneanu and a few years later at Secu and Dragomirna Mică, the open church porch with columns of Wallachian design was adopted, just as in Wallachia one finds, at Bălteni, the Moldavian decorative buttresses.

Moreover, in the architecture of the Romanian Principalities of those times there appeared a growing interest in ornamental effects. Significant in this respect are the decorations of Ottoman origin on the churches of Galata, Aroneanu and Tirgoviste. However, the new artistic trends were not against tradition, the older architectural designs and structures being maintained; novel elements appear mainly in ornamentation, where the taste for ostentation often relied on refined selection.

A true artistic manifestation of the 17th century, the big church of Dragomirna (1609), brings not only the novelty of an outline of unusual slenderness, but also a complex decorative ensemble whose richness embodies late Gothic, Renaissance and Caucasian elements, the latter having probably been passed through the Ottoman filter. Dragomirna might be considered eclectic, were it not for its architecture and general composition that merge so naturally with the tradition of the autochthonous artistic ambience and would it not anticipate the evolution of local architecture.

Reverting now to Dragomirna, we may righteously ask whether it is an argument for an early Romanian baroque, as Edgar Papu believes

(*Barocul ca tip de existență*, II, pp. 278—280), or a manifestation that demands a more detailed analysis of the specific, autochthonous cultural-artistic context?

But before answering this question, I should like to discuss the principal aspects of the Romanian artistic phenomenon in the 17th century in times so turbulent yet persistently dominated by the idea of national unity. The idea of political unity, passed on as a noble heritage to Radu Șerban, was revived on scholarly basis by Gabriel Bethlen, was adventurously used by Vasile Lupu, became increasingly related to our sense of unity as a people and unity of speech. The Romanian scholars active in the principalities, Udriște Năsturel, metropolitan Varlaam, Simeon Ștefan, Miron Costin, Șerban Cantacuzino and Dimitrie Cantemir above all revealed the grounds of the Romanian unity, vindicating the brilliant action of Michael the Brave and preparing the union that was to follow subsequently.

In keeping with this process, the plastic arts showed, if not exactly a trend towards morphologic homogeneity, at any rate a common attitude towards innovations with stress on embellishment. Developing earlier in Moldavia under the reign of the ambitious Vasile Lupu (1634—1658), endowed with brilliant achievements, this attraction for the ornamental was expressed in the mastered stone fretwork of the church of Trei Ierarhi in Iasi (1639) or the decorations on the façade of the Golia Monastery (1653), a baroque church built by Italian stone masons. But neither in Moldavia nor in Wallachia or Transylvania was there an increase in the desire for embellishments accompanied by a radical transformation of the traditional models, the composition and structures defining a quiet, well-balanced whole. During the epoch of Matei Basarab (1632—1654) a great number of buildings were raised in Wallachia among which the notable monasteries of Strehaia, Brebu, Crasna, the churches of Stelea, Călinești, Tirgu, the houses of Herești, Câmpulung, etc. Faithfulness to the older architecture is evident but does not restrict the introduction of innovations (for instance the porch which becomes general, the belfry tower and its staircase, etc.) nor the diversity and richness of the ornamentation. Particularly significant are the decorative elements adopted in Wallachia from the Moldavian architecture (door and window frames, buttresses, stellate bases) and which contributed to the unification of Romanian architecture in general. A parallel progressive assimilation of oriental embellishments occurred which could be also observed east of the Carpathians against a background of common interest in rich ornamentation.

The artistic pursuits of the 17th century prepared the brilliant period of Constantin Brâncoveanu (1688—1714), when the rise of culture in general and plastic arts in particular occurred. The epoch is characterized by works of art of remarkable beauty, impressive by the purity of the proportions and rich ornamentation. The palaces and monasteries built by Brâncoveanu or the great boyars, especially by the Cantacuzinos, share a vigorous distribution of shapes and volumes, a harmonious composition that defies restlessness and altering tensions.

The true symbol of the period, the architectonic ensemble of Hurez (1690—1697), includes both the prince's residence and a monastery, and, within its precincts, a hospital, two hermitages and a parochial church. The ensemble covering a wide area had a spatial distribution along two axes intersecting within the center of the main building. Long porticoes with balconies surround the monastery courtyard, with their rhythmic composition, congruous opening of the arcades and slender columns increasing the melodious harmony to which the other buildings and quiet surroundings also contribute. Against this general background, the decorative elements, optimistic in appearance and varied in origin provide sovereign distinction and surprising phantasy. The countless riches of Hurez, carved in stone or wood, stuccowork, painted frescoes, hammered in metal and engravings form a self-contained universe. This rich ornamentation and the baroque origin of some of the motifs has led several authors to consider the Brâncovan art as baroque *par excellence*.

In an attempt to define the stylistic problem, we must recall the question concerning Dragomirna to which we have as yet given no answer. If one considers the artistic development of the 17th century from a reversed perspective, the consistent compliance with tradition embodied in several architectonic and decorative models is remarkable. The fact that most of the churches of Wallachia were built according to the model of the Mănăstirea Dealu church or the episcopal church of Curtea de Argeș should be taken as peremptory proof that the builders of those days were fully aware of the autochthonous tradition; they were able to create models and interpret them, each interpretation bringing new solutions, adapted to the respective stage of evolution.

These are the specific traits of a cultural-artistic world of astounding personality that was not influenced by the tide and ebb of fashion. This compliance with tradition does not, however, mean retrograde conservativeness. In contrast, there is during the period studied, a ceaseless change in the choice of solutions and a remarkable capacity to assimilate suggestions. Owing, however, to the durable background, stylistic novelties and ornamental experiences do not disturb the structural order of the buildings which may be considered to be of predominantly classical expression, if by classical we mean stable equilibrium and serene harmony.

Hence, Dragomirna, the same as the church of Trei Ierarhi, may not be characterized as mainly "baroque" as the embellishments, however rich, do not hide or destroy the stable compositional order of the whole. This is still more striking in the palaces and churches of the Brâncovan epoch, at Hurez, at Mogoșoaia, at Potlogi, etc., with their pervading atmosphere of harmony and calm, within a vision of consistent logic.

Moreover, unlike the authentical baroque which is defined within natural surroundings in contradiction with the latter, artificial parks populated with statues, the Romanian architecture is in harmony with the surrounding countryside, with its hills, its fields and streams. This need of communication with landscape defines our art. The tender dialogue with nature is characteristic of the Romanian house throughout the country, be it in Maramureș, Bucovina, or in the Dobrudja. The "prispa"

or porch is not a mere passage way or shelter against the rain, it occupies more than one third of the space covered by the building and a great part of the work carried on from spring to autumn is done there. On contemplating the Brancovan buildings with their rich porches, loggias and balconies, we may realize that it is the corollary of the Romanian architecture — both popular and cultural — and that it is in this animating spirit of communication with nature that lies the secret of its harmony.

The 18th century artistic configuration is at first sight more complicated. The fall of Transylvania, Crişana and the Banat under Austrian rule introduced the baroque and its entire decorative appurtenances as official architecture. Towards the middle of the century in Moldavia a baroque variant was introduced that had passed through the stylistic filters of Istanbul. In Wallachia, the Brancovan inheritance, with its simplified forms adapted to the provincial, rustic environment was decisive for the entire century.

Below these differential aspects, the underlying current of the artistic phenomenon in the Romanian Principalities showed a decisive tendency towards unification, chiefly promoted by the circulation of printed books and craftsmen. Until then the prevalent influence was that of the churches raised by princes or boyards, now the guilds with their craftsmen and traders gradually took over in the developing rural communities. Against the background of explosive folk achievements, numerous workshops developed with skilled builders, masons and painters who circulated throughout the country and who cooperated to find solutions, chiefly derived from the tradition of the Brancovan art.

The rapid circulation of books and icons obviously lent support to the spiritual and artistic unity. The presence of books from Rimnic in Maramureş or of glass icons from the Transylvanian centers in Moldavia and Oltenia is not surprising. The painters of Little Wallachia worked in the Banat, Bihor and Hunedoara, others along the Argeş and passing down the valley of the Mureş reached the depression of Beiuş; several proficient workers of Câmpulung worked in the Birsă land. The forms of Brancovan decorative art reached far up to the north of Moldavia and it may be said that the style which developed under Constantin Brîncoveanu represented the premise of the national unity in art.

In contact with the baroque sustained by certain official circles, the art in towns and villages became richer in forms and ornamentation, whence an increased baroque influence. However, could we call baroque an art that did not close a cycle but was preparing to open another? Historically, the small rural and urban foundations built in the 18th century exhausted the resources of mediaeval traditional art, announcing the close of a long historical process. However, they did not express the last throws of a dying social organism but on the contrary they announced the imminent revolutionary transformation of society. Consequently, the baroque merged here with an authentic social and spiritual rebirth inscribed in the history of the uprising of Horia and his Moţi, the revolution by Tudor Vladimirescu, the revolution of 1848. Therefore, from this

temporal standpoint one should avoid the traps involved in a formal analysis in making value judgements on the baroque in the Romanian countries.

There certainly exist baroque buildings, especially those constructed under the initiative of the Austrian authorities or those built for the high feudality. These monuments do not belong, however, to the phenomenon characteristic of the social-spiritual upsurge of the epoch and therefore reference to these monuments should be only accidental. We should rather speak of the many small buildings in the rural environment which increasingly appeared to assert the aspirations towards freedom and beauty. This assertion of energy could only apparently bear the reflexes of a style which historically has for long ceased.

“POSTBYZANTINE” OR “PREMODERN”?

MIRCEA MUTHU

The process of integration of Romanian written culture in the European culture during the 17th and 18th centuries becomes increasingly clear with the study of an individual personality, or the mentality of the community. What was at first mere conjecture has now become a certainty grounded on careful examination of values. The true turning point for the subsequent orientation of the Romanian spirit, this period still requires interdisciplinary study which alone is able to reveal the developmental lines of one of the most complex stages of our cultural history. A center of multiple connections, this land of the Carpathians and the Danube has its individuality in the “unity of diversity” of South-Eastern Europe, still under the political and economic influence of the Ottoman Empire. Even if our increasingly decisive penchant for the ideas of western Europe is readily detected in the iconography or the circulation of books, it is nevertheless true that the Byzantine “form of universality”¹ continues to maintain its referential value. How else could we explain the inner spiritual continuity between the *Syntagma* of Mihail Vlastares (14th century) and the Slavo-Byzantine *nomocanons* that later developed into the *Pravila* (Code of Laws) of 1640 by the “Basileus” Vasile Lupu or even the *Condica* (Register of Laws) of Alexandru Ipsilanti in 1780? The fact that besides the *nomocanons*, the *Pravila dela Govora* also included elements of the so-called consuetudinary rights or “custom of the land”, proves — beyond the mutations occurring in feudal mentality — that European reintegration took place by a return to the native sources, along the lines of tradition ratified by the historical and cultural experience of the Principalities and Transylvania. In the course of the same process, in which the gradual secularization of ideas became an important hypothesis, are the “folklorization” of the cultural element and the triumph of plasticity and tactility over the mediaeval pictorialness of Byzantine tradition². The point of convergence of these orientations is the common tendency to depart from the Byzantine model, even if in our country and the Balkans it will be still maintained by the reassertion and preservation of the orthodox consciousness mainly on political reasons. However, the “descending curve” of our connection with Byzantine tradition in the sketch book of Radu Zugrăvău³ (Radu the Painter) does not manage

¹ Alexandru Dușu, *Umaniștii români și cultura europeană*, (Romanian humanists and European culture), Minerva, București, 1974, pp. 178—179.

² Răzvan Theodorescu, Priority of the sense of sight (in this issue).

³ Teodora Voinescu, *Radu Zugrăvău*, Meridiane, București, 1978, p. 38.

to break away or to annul the canons expounded in the handbook of Dionisie de Furna. Between the more or less incipient detachment of the Bulgarian icon, as seen in the iconographic complex of Rila and the marked realism of the images in contemporary Russia, Romanian art is an example of openness and synthesis. *Retrieval*, an almost constant trait throughout our culture, occurred intensively within the framework given by Byzantium, implying the bringing uptodate and continuation of the Greek and Roman tradition. The adage "Byzantium after Byzantium", which is better suited culturally to the epoch of Neagoe Basarab, may serve as a simplified metaphor of the so-called Romanian "model" in the south-eastern region of Europe. In terms of retrievals considered as a general folding up in front of the western "offensive", the functional drive of Byzantine universality until late and the relationships that join the peoples in the Balkans vis-à-vis the oppressive Ottoman Empire can be more readily understood. From this standpoint of Romanian and South-Eastern European perspectives, the idea of Toynbee on the "phantomatic" Romanian millenium (phantomatic because an "affiliated civilization") appears to be discredited⁴. However, the way in which these patterns were transformed by reality in the Romanian Principalities is a problem of outstanding importance for defining, as synthetically as possible, the 17th and 18th centuries. Lucian Blaga suggested by intuition the term "shifted Byzantinism" or more exactly "a dynamic Byzantinism contaminated by elements of the Renaissance and baroque"⁵ towards the end of the 17th and beginning of the 18th century. Within this context, *premodernism* is too vague, and the other term, *post-Byzantine culture*, seems to stress the idea of a more or less epigonic succession, and hence it is not a satisfactory definition of the complex phenomenon of European reintegration of north-Danubian mediaeval culture. The latter concept requires, we believe, further specification and delimitation, discussed in recent studies.

Post-Byzantinism, therefore, with its undeniable value of a cultural coordinate, has enriched its content by its reference to the south-eastern European area rather than to the West. This enrichment, factually equivalent to modernization of the concept of *retrieval*, mentioned above, is proper to all the peoples in this area, within normal variations. The process of retrieval feeds upon the idea of *resistance* of south-eastern potentials and availabilities which, north of the Danube, form a center of creative irradiation. The common political ideal, substantiated in the struggle against the Sublime Porte by diplomatic or by violent means, and the role of orthodox ideology related to the sacral-profane dualism of art, gave rise to the concept of "*balkanity*", discussed in an earlier work⁶. Compared to the "tragic" balkanity of Neagoe Basarab's times, in the following centuries it is no longer characterized by the painful memory

⁴ A. Toynbee, *L'Histoire*, Elsevier-Sequoia, Paris, 1978, p. 641.

⁵ Lucian Blaga, *Izvoade* (Sources) Minerva, București, 1972, pp. 146–147 and in *Ființa istorică* (Historical Existence), Dacia, Cluj-Napoca, 1978, p. 103.

⁶ Our study *Literatura română și spiritul sud-est european* (Romanian literature and the south-east European spirit), Minerva, București, 1976, chap. *Între balcanitate și balcanism* (Between Balkanity and Balkanism).

of Byzantium that has disappeared and whose forms the Sublime Porte had taken over, but by the lucid animating prospects of patriotism. Michael the Brave and Dimitrie Cantemir or Constantin Brancoveanu acquire the value of a "model" in a world which has grown to "self-awareness". The "Greek idea" and the prestige of the Greek language facilitated connections and the circulation of values within and outside the zone, thus encouraging the "import" of western reviving elements. The privileged situation of the Principalities, that is their quasi-political autonomy (but not economic until the treaty of Adrianople) with regard to the Ottoman Empire offered, by their very separation from the peninsula, the possibility of outlining "balkanity" by virtue of their function as a *sui-generis* center of the ideological and armed struggle against the Turks.

The role of the printing press which brought out books in Romanian but also in the Balkan languages, the activity of the Slavo-Romanian schools at Tirgoviste or Râmnic, as well as the academies in Iași and Bucharest, may be finally considered to be part of the same common front; however, we should not overlook the differences in traditions and immediate objectives of each of the peoples in the South-Eastern Europe. The way in which the elements of western thought were assimilated can be defined by the confrontation of the ideas. It is here that "balkanity" (as a developed stage of Byzantine universality tending towards concrete objectives) shifts, according to the term used by Blaga — Byzantism being now understood as a rigid attitude manifested by the Orthodox Church. Thus, it was Constantin Cantacuzino, the stolnic (High Steward), educated at the University of Padova, who absolved Ioan Caryophyllis of the "heresy" he was accused of by the Synod of Constantinople in 1691. His book, *Manual despre unele nedumeriri și despre rezolvarea lor* (Handbook concerning some confusions and their solution) written at the request of the Stolnic, was printed at Snagov in 1697, after the death of Corydalee's disciple. Conceived as a veiled attack against Lutheran propaganda, which was so fierce at that time in Transylvania, the dialogue between the Stolnic and Caryophyllis on "free will" and, more broadly, on the "double truth" denotes, beyond the profession of the orthodox faith, the assimilation of Cremonini's neoaristotelianism with which both authors were familiar and which they used as a means of argumentation. Although the ideas of Corydalee's soon became obsolete, we believe we are right in stating that he contributed to the undermining of tradition ideology, whose sclerosing character was mentioned by Dimitrie Cantemir in *Divanul* (1698) in spite of the historical necessity to maintain it north of the Danube and in the south-eastern Europe. To the fact that the "Corydalean philosophy is a common cultural asset of all the Balkan peoples"⁷, one may add as a consequence the more rapid *secularization* of thought and, as stated on another occasion, an essential cultural index of balkanity in the epoch of Cantemir and Constantin Cantacuzino.

The circulation of books (translations), of people (especially Greeks) and of ideas (political and philosophical), that lent the high Greek schools an "inter-Balkan character" (N. Iorga), outline an important attribute

⁷ Cléobule Tsourkas, *Les débuts de l'enseignement philosophique et de la libre pensée dans les Balkans*. Thessalonique, 1967, p. 212.

of the concept of balkanity, namely that of *cooperation*. The reality of a south-east European "cosmopolis" is not opposed to the increasing crystallization of nations. If for the sake of simplification, it might be said that the "Islamic philosophy did not exist as a creation of Islam but against it, and that western science was initiated against Catholicism"⁸, however, secularization of thought in the south-eastern Europe occurred within the necessary framework of panorthodoxy. Moreover, dramatic conditions and events, the development and aggravation of the "Eastern question" caused by repeated interventions of Russia and Austria in the Principalities, made the intellectuals more sensitive; they reasserted their inclination for the native course of their history. Reevaluation of their own traditions by each of the south-eastern nations, consolidation under these conditions of the Romanian "model" did not prevent, but, on the contrary, contributed to the unity of interests on the brief step of history, as reflected in the *Hymn* of Rigas Velestinlis. When, however, the deviation or, more precisely, the attempt at reviving the idea of Byzantine imperialism north of the Danube occurred, the failure of Alexandru Ypsilanti in 1821 emphasized its anachronistic and chimeric character. Brought up to date in this form, Byzantine universalism showed its "phantomatic" outline according to Toynbee. Adapted, shifted and nuanced, Romanian "postbyzantinism" explains in a last analysis the beginning of our modern conscience and culture within the framework of transitory interbalkan cooperation, and under the permanent impact of the Ottoman empire, in a stage of irreversible decline.

⁸ Hichem Djait, *L'Europe et l'Islam*, Éditions du Seuil, 1978, p. 52.

“PROFUSION AND FUSION” IN THE 17th AND 18th CENTURIES’ ROMANIAN MUSICAL CULTURE

ELENA ZOTTOVICEANU

The existence of a Romanian Baroque in literature and plastic arts has been fully demonstrated. By extrapolation I shall try to outline the baroque mentality which appeared in the Romanian musical culture — not as one might have expected in the creations of the Transylvanian baroque whose spiritual and stylistic links with the European baroque are well known — but in another area, in the music related to the court etiquette of the Wallachian and Moldavian rulers of the 17th and 18th centuries.

It is a little investigated phenomenon — a mere astonished and even ironical glimpse being caught of it — whose place and meaning in the context of that time should be clearly outlined. In Middle Ages society so strongly dominated by symbols, music, an important component of the sumptuous show — the court etiquette — acquires a strikingly emblematic sense seeing that it has to convey to spectators secondary senses; music must be capable to symbolize the majesty of the sovereign power and of its representatives.

Pertaining to the sumptuous decoration — one must not forget the strivings for pomp in the 17th and 18th centuries — music is part of the way of life, its function being a representative and not an aesthetic one. And being so concretely and pragmatically connected with life it undergoes strong conditioning which brings about large and deep consequences. That is why one meets in this area of musical practice a whole bunch of facts which determined the historical evolution and public life of the Romanian countries throughout the centuries.

In the 15th and 16th centuries the contemporaneous records — sparse and laconic though — allow us to understand the two great components — the Byzantine liturgical tradition and the folklore tradition — of aulic music and the presence of the archaic instruments. In the 17th century a diversification of the musical landscape foreshadows a new “type of life”.

An official form of protocolar music — the mehterhané — and later on, towards the end of the 18th century, western music are added to the above mentioned components.

The mehterhané was of course imposed by political conditions, but perhaps not only by them; this was not an isolated fact, it was one of the aspects of a wide expansion of the Islamic art throughout a large part of 18th century’s Europe. The interest in the eastern world — expressed by oriental-minded mannerism, the graceful “turqueries” which appear

in the decorative arts and even in the feminine fashion, the frequently encountered exotic themes in literature and music (to quote a single example: Mozart's "Abduction from the Seraglio") — accounts for the introduction of Turkish military orchestras at most of the European courts.

But in the Romanian countries the role of the *mehterhané* has not a simple decorative role; it is one of the voivode's privileges, a symbol of political power and its interventions in the court etiquette do not aim at creating a constant resonant background — that is, an aesthetic function; they are bound to mark the important moments and emphasize the etiquette motions in worldly relations. In worldly relations, because in the domain of the relations the court — and in the Middle Ages mentality every man — maintains with divinity, the role of the *mehterhané* is taken by church music. The other cultural component — the folklore — is also permanently present in the aulic sphere, a musical counterpart — as it were — of the books of delectation. This is another expression of the cohesion of the cultural levels, mentioned by Alexandru Duțu in his report, achieved in the musical field by the ever-present folk song — a unifying factor of the collective sensitivity.

And above all these, in the eighth decade Alexandru Ypsilanty introduced in the etiquette of the Wallachian court, western music, thus equitably merging tradition with innovation in that society which was undergoing and had to undergo a continuous alteration. And, most probably, this new music had to stress in the first place a new political and cultural orientation foreshadowing new times, offering only secondarily aesthetic satisfaction.

This four-faced aspect of the etiquette represents a merging of the national spirit and Orthodox-Byzantine heritage with the elements of universal culture and Eastern-Turkish way of life imposed by history. All these four musical layers were accompanying, according to a minutely worked out schedule, the main moments of the court etiquette, each of them having well defined meanings, alternately and sometimes simultaneously.

Aberrant from the standpoint of a consonant concept of music, the resounding sum of this "collage" (to use a term borrowed from modern music technique) composed of different sound languages, was a disorderly, shapeless mass, plastically defined by Cantemir as a "tangled rumble", conveying a confused perception where lines and shapes are lost in a "non-differentiated much". The impact upon the psyche must have been striking indeed. This proliferation of sonorous matter and at the same time the melting of the shape into matter, as well as the predilection for sound hypertrophy, for a fullness timbres which was leading to mutual annihilation, "which replaces the penetrating character — which pertains to music — by a percutant character" with the view of "subjecting the audience to a series of shocks"¹, fully illustrate the characteristic features of an essentially baroque auditive mentality.

¹ Edgar Papu, *Barocul ca tip de existență* (The Baroque, A Way of Life), Vol. I, Ed. Minerva, 1977, p. 54.

Of course, this is not a direct borrowing from European baroque but only a local co-existence using local materials for which Răzvan Theodorescu proposed — in a recent study² — for the plastic arts the idea of “post-Byzantine baroque” that would sum up Balkan and Islamic ways in a process characterized by “fusion and profusion”. Transposing to the musical domain this apt formula, I shall dwell on “fusion” (I have already tried to speak about the “profusion” of forms). It is well known that the widely discussed contamination between the four cultural layers, the components of the complex Romanian Middle Ages and pre-modern musical phenomenon, occurred throughout the 17th and 18th centuries. Although the problem has not been entirely solved yet, it is nevertheless certain that numerous interferences occurred, viz., a) between Byzantine and Eastern tradition: the church music is penetrated by chromatic modes of Turkish-Persian origin, the melismatic song develops luxuriantly (cratima style) — and a parallel with the invasion of ornaments in the contemporaneous bel-canto suggests the possibility of simultaneities in public sensitivity, in the artistic activity; b) between Byzantine tradition and western music which will also invade the structure of Byzantine music — Hrisant’s reformation of 1814 being only the legislation of a process that was encompassing the entire Orthodox area; c) between folkloric and eastern music: the urban folklore is invaded by a whole Greek-Oriental repertoire (love songs and drinking songs) and of course by specific structures which have been identified.

The last, wide folkloric-western — or, in other words, national-universal-synthesis — will take place beyond the epoch discussed here and its product will invade the 19th century Romanian cultural area, when impetuously pursuing modernization, music will resume in the Romantic vision of national schools, its profound existential meanings.

² Răzvan Theodorescu, *Portraits brodés et interférences stylistiques en Moldavie, au XVII-e siècle*, in “Revue des Études sud-est Européennes”, Bucharest, No. 4, 1978, p. 687 — 710.

PARABLE OF THE UNICORN AND THE MAN WHO YEARNS FOR APPLES

CĂTĂLINA VELCULESCU

A man in great danger and bound to make rapid, ultimate decisions looks like that character chased by a "corcodel" (crocodile), a lion and a snake and pushed towards a lethal water (so was King Candusal, the son of Empress Cleophila in Alexander's Novel — *Alexandria*)¹. At other times the foe assumes the shape of a unicorn or monoceros with a "horrible and frightful voice" which pushes him towards a fathomless chasm. Finding unexpected salvation among the boughs of a tree where he indulges in "a few drops of honey", the poor man forgets the terminal hazards — conspicuous and implacable: the aspic, the basilisk, the white mouse and the black mouse—toenjoy a short instant of "delectation" too dearly paid (in the novel *Varlaam and Ioasaf*)².

Although springing from neighbouring points (one of the first versions is to be found in the *Mahabharata*), the two versions, identified at different times and in different areas, from China to England³, assume diverging meanings when they penetrate the Romanian culture. Their resumption, throughout several centuries under ever changing circumstances and clad in other garments, stands testimony to the strong, constant echo they aroused in man's conscience.

Gavril Protul has inserted in the "*Life of Patriarch Nifon*" an allusive, abbreviated version of the parable of the man chased by several foes (the "corcodel" version). At Neagoe Basarab's court this was a current item of reference. Just like in *Alexandria* the "interpretation" is a flattering one: the lion—Alexander The Great identification becomes in the new conjuncture a lion—Neagoe Basarab parallel⁴. The comparison between the Walachian voivode and the fearless Macedonian warrior symbolized by the lion (or by the monoceros or unicorn in some Serbian or Russian manuscripts) is not a mere figure of speech (often used). It

¹ *Cărțile populare în literatura românească* (Folk books in the Romanian Literature), Edited and supplemented with introductory study by Ion C. Chițimia and Dan Simonescu, Bucharest, Vol. I, p. 68.

² *Op. cit.*, Vol. II, pp. 294–295. Interpretation: chasm = the world; fire-spitting serpent = the Hell; white mouse and black mouse = day and night, that is, the time which flies away; the four-headed aspic = the four elements of human body.

³ Ernst Kuhn, *Der Mann in Brunnen. Geschichte eines indischen Gleichnisses in Festgruss an Otto von Böhlingk*, Stuttgart, 1888, pp. 68–76.

⁴ Cătălina Velculescu, *Viaja patriarhului Nifon și Alexandria* (The Life of Patriarch Nifon and "Alexandria") RITL, XXVI, 1977, No. 1, pp. 115–117.

symbolizes the anti-Ottoman fight seeing that in *Alexandria*, Darius' Persians are identified with the Turks. This identification is to be found also on Neagoe's coat of arms, engraved on a stone of the Argeş monastery tower, where the green serpent (basilisk or dragon) symbolizes the Turkish power defeated by the red monoceros (the emblem of the Wallachian voivode, according to an interpretation of Daniel's prophesy)⁵.

The other version of the man pursued by several beings, the "monoceros" version, appears in the novel *Varlaam and Ioasaf*. If in the episode of *Alexandria* the main pursuer — the lion — is a positive character, in *Varlaam and Ioasaf*, the dreaded unicorn — a beast which assumes different contradictory characters in the Middle Ages literature — represents the Death. Neagoe Basarab includes this last example in his *Învățăture* (Advices) associated with other arguments which plead in that time's parlance for a rightful, equitable life: man must avoid self-deception, he must be all the time lucid and prepared for the inevitable end⁶.

Among the few complexes of 16th century mural paintings still preserved, there are some (Tismana, the Cozia monastery hospital, Stănești-Vilcea) where the parable of the unicorn has a conspicuous location: the door or window architraves⁷. In the Cozia hospital painting — although in a poor condition — one can still distinguish how the man, who has taken refuge on the boughs of a tree but is still in peril, is not only tempted by the drops of honey towards which he insatiably and thoughtlessly cranes his neck but also by the apples on the top branches towards which he dangerously stretches out his hands⁸. This is not a mere lexical confusion ("mere-miere" = apples-honey, possible only in the Romanian text) but, probably, a testimony to the circulation in the Romanian lands of another version of the unicorn parable, a version which can be traced — for instance — in *Grăul solului tătarăsc* (Speech of the Tartar Messenger) translated by Miron Costin from Latin, in the second half of the 17th century, after Quintus Curtius' *De Rebus Alexandri Regis Macedonum*. "Had God granted you, Emperor Alexander, a stature to match your character, then I would say the world would be too small for you; with your right hand you would grasp the eastern part and with your left hand the western and after subduing the world you might strive to achieve immortal God's light... Foolish is the man who yearns for the apple taking no account of how high it is. And when you have reached the top of the tree beware lest you should collapse

⁵ Pavel Chihaia, *De la Negru Vodă la Neagoe Basarab* (From Negru Vodă to Neagoe Basarab), Bucharest 1976, pp. 190 — 194.

⁶ *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie* (Advices of Neagoe Basarab to his son Teodosie), Edited by G. Mihăilă, Florica Moisil, Dan Zamfirescu, Bucharest, 1971, pp. 208 — 209; Dan Zamfirescu, *Neagoe Basarab și Învățăturile către fiul său Teodosie* (Neagoe Basarab's Advices to his son Teodosie) Bucharest, 1973, p. 323 (with bibliography).

⁷ Carmen Laura Dumitrescu, *Pictura murală din Țara Românească în secolul al XVI-lea* (Mural Painting in Wallachia in the 16th century), Bucharest, 1978, p. 32. Let us cite Nicolae Carțoian's view: "Separating arbitrarily... old folk literature, folklore, religious iconography and our folk art... means severing the links between these life organs of Romanian culture, which is a unitary spiritual entity" (*Cărțile populare* = Folk Books, Second edition, Bucharest, 1974, Vol. II, p. 9).

⁸ Carmen Laura Dumitrescu, *op. cit.*, fig. 70.

together with the broken boughs..."⁹. These are certainly "topoi" of current use in a culture full of allusions and references, the source being not mentioned, this being possible only in the context of a long-standing unitary tradition.

In the Cozia sick room painting, numerous birds are flying round the tree which shelters the hounded man. We may therefore guess that in the tree top hiding place, besides the swarm from which honey is dripping, there is another symbol of the seduction exerted by ephemeral delectation, the owl, about which one finds in the *Fiziolog* (the Physiologist) the following passage: "The owl is a flying bird. It is most cunning and although it cannot see in daytime and is unable to catch a bird and eat it, it plays with them all day long, makes grimaces, makes them laugh and all small birds enjoy its games. And when it is getting dark and the owl can see, it catches two or three birds and fills up its belly; and this is what it gets in reward for its long day toil"¹⁰.

In numerous outer wall paintings of the beginning of the 19th century (Urșani — 1804—1805; Neghinesti — 1822; Sf. Ion of Olănești-Cormoșești — 1832; Bistrița Monastery hospital where the porch was first painted in 1710) one can still make out fragments where the lured birds fly the same way as they do in the Cozia picture, and the tempter, this time clearly drawn, is accompanied by the written explanation used in those days: "huhurezu" (the owl).¹¹ At other places, the example of the owl is paralleled (or substituted) by hunting scenes: the lured birds are shot by a hunter or caught by a fox; sometimes a hare or a deer is substituted for the birds. Some rather loosely connected scenes could be those where a bear leader is controlling a bear. (Couldn't the chained bear be a substitute for the chained monkey, a subject occurring more than once in the old literature?) If we remember also the pictures representing the monoceros (here the symbol of good, like in the *Fiziolog*) overpowering a bear we could guess that the self-same idea is pursued: the possibility or impossibility of self-control, the resistance to appeals, apparently beneficial but hiding in fact many a hazard.

Anyhow if one assumes that these paintings are the expression of the taste for landscape realism, one should also attempt to decipher their allegoric meaning, which determines their exact position within a much older series.

Reverting to the unicorn parable, we must remark that in the second half of the 17th century, (at Băjești, finished in 1669 as well as at Ani-noasa-Vilcea — 1677 and at Măgureni — 1694, the last two being the

⁹ Miron Costin, *Opere* (Works), edited by P. P. Panaitescu, Bucharest, 1958, pp. 315 and 429.

¹⁰ C. N. Mateescu, *Un Fiziolog românesc din secolul XVIII-lea* (An 18th Century Romanian "Physiologist") "Ioan Creangă", 1915, p. 299.

¹¹ Andrei Pănoiu, *Pictura votivă din nordul Olteniei* (Votive painting in Northern Oltenia), Bucharest, 1968, figs. 4,5; Radu Crețeanu, *Zugravii din Teiuș* (The Teiuș Church Painters) in "Magazin Istoric", IV, 1970, No. 12, pp. 15—19; Radu Crețeanu, *L'influence des livres populaires sur les beaux-arts en Valachie au XVIII^e et XIX^e siècles*, "Synthesis", III, 1976, p. 105. Complete bibliography of mentioned monuments: N. Stoicescu, *Bibliografia localităților și monumentelor feudale din România Țara Românească* (Bibliography of feudal places and monuments in Romania, I, Wallachia), Vols. I and II, edited by the Oltenia Metropolitan See, 1970.

works of the renowned church painter Pirvu Mutu) it is assigned an entirely different location: on the outer wall of the porch, in the southern part, on the right of the entrance door, a counterpart of the idea depicted inside the porch, in exactly the same position where the Apocalypse, the Hell or the Slaughter of the Innocents are painted.¹²

The shifting from the concretization of ideas in symbolic images to their representation by narrative images, directly appealing to people's sensitivity, can be detected also — for instance — in the Sfinții Voevozi church (Dozești-Argeș) painted by Ilie from Teiuș, whose work is characterized by "vigour and erudition"¹³. In the scene inspired from the unicorn story, the character who has taken refuge on a tree belongs to the "apple gatherer" version, painted also in Cozia. We are thus able to detect the traces of the circulation, from the 16th to 19th centuries, of a version never pointed out by the specialists and whose echoes we found in Miron Costin's translation¹⁴. The pursuer is here a wolf-like beast with an endless tail; above it one can read an inscription — occurring often in the 19th century but formerly superfluous: the Death¹⁵. We must point out that in some western mural paintings the pursuers are either dogs, wolves or a unicorn, a lion or a horned he-goat¹⁶. Perhaps the country painter who had read or heard about the monoceros but did not know what it was like accepted the image provided by some book of western inspiration, an inspiration which started gaining ground in our countries about the mid-seventeenth century.

Associated with this symbolic wolf — a rather feeble and unconvincing pursuer, clumsily painted in the background — appears in the foreground realistic representation of the Death — a character carrying a scythe, a demon, and not a woman (like in Dürer's picture), riding a frightfully neighing horse. As is known, at the end of the 18th century, in his sketch book, Radu Zugravul (who participated in 1759 in the restoration of the painting of Sf. Nicolae Princely Church of Curtea de Argeș, an old complex of Byzantine work) was reproducing scenes from the Apocalypse illustrated by Albrecht Dürer¹⁷.

The Dozești picture demon wears in his tousled hair the instruments of the Passion¹⁸ — another allusive expression of the same idea — instruments occurring on tombstones in our country as early as the 16th

¹² Radu Crețeanu, *L'influence des livres populaires...* pp. 106–107; Alexandru Duțu, *Cărțile populare și domeniul imaginărilor* (Folk Books and the Imaginary), "România Literară", XI, 1978. No. 8, p. 19.

¹³ See foot note 11.

¹⁴ One could perhaps detect here also the influence of a western tradition plastic art motif, not associated with any Romanian text except the *Grăul Solului Tătăresc* (Speech of the Tartar Messenger).

¹⁵ The same scene can be seen in the Birsești Church where the porch and pronaos were painted in 1809 by Ioan and Ilie from Teiuș, Ioan and Constantin (Radu Crețeanu, *Zugravii din Teiuș* The Teiuș Church Painters), p. 17).

¹⁶ Ernst Kuhn, *op. cit.*, p. 76.

¹⁷ Teodora Voinescu, *Radu Zugravul* (Radu the Church Painter), Bucharest, 1978, 32, fig. 74; see also fig. 21.

¹⁸ A similar figure, but pedestrian, painted by Ioan and Ilie Teiușanul can be seen at Coasta-Vilcea (1829–1833) (Radu Crețeanu, *op. cit.*, p. 19). This character can be found pretty often at the end of the 18th and beginning of the 19th centuries. We are stressing his connection with the Parable of the Unicorn — which might perhaps be observed also elsewhere.

century. But to the symbolic images used in former days, the 1837 painter prefers a personification featuring picturesque, crude particulars¹⁹. The words addressed by "frightful Death" (as the painter's explanation reads) to two characters — a man and a woman — that can hardly be guessed in the right corner of the painting, remind of the folk book *The Brave Man and the Death*²⁰, whose widely circulated Romanian version started in the second half of the 18th century: "You have had enough merriment, you have caroused and lived in this world, now come and dance also with me".

This scene, possibly a local invention, might be also integrated into a series of wood engravings and pictures to which pertains also that of the Lorch Convent (Schwäbisch Gmünd) where the Death equipped with bow and arrow rides astride a unicorn on to the horrified man, who has taken shelter among the boughs of a tree, to his great horror; short verses comment the picture²¹.

In the seventeenth century the wealth of images suggested by folk books prolong on the outer walls the themes painted inside, a picturesque narration gradually replacing everywhere the symbolic language²². The unicorn story, which used to be the outside counterpart of well reputed scenes, undergoes alterations which ultimately lead to its integral replacement in the early years of the 19th century by a narrative scene still more remote from the conventional images: *The Old Man and the Death* fable extracted from the *Esopia* = Aesop's Fables (Peretu, 1805; Dozești — the three other churches painted in the early years of the 19th century; Drăgășani-Capul Dealului — 1824; Horezu-Olari, 1826; Zăvoieni, 1844, etc)²³. The shifting from symbolic to narrative painting implies also a content alteration. The initial significance of the *Varloam and Ioasaf* story, the appeal to lucidity is vanishing being replaced by the obstinate rejection of death. One of the painters takes the liberty to interfere in the well known fable of Aesop, adding a slightly ironical and mocking touch. The old man who in a fit of despondency had sought death, not only energetically rejects the visit of the scythe bearer, who had promptly arrived, but also suggests another target — a young girl that was not likely to die²⁴.



The evolution of this rather collateral scene illustrates once again a fundamental fact. True to itself and its long-standing tradition, Romanian culture does not reject novelty that springs from a steadily evolving world, adjusting it to its own background.

¹⁹ A similar shifting occurring in other cultures is described by Pavel Chihaia, *Sfârșit și început de ev* (Beginning and End of an Era), Bucharest, 1977.

²⁰ Mihai Moraru "Dialogus Mortis cum Homine" in *German and Romanian literatures*, paper presented at the IVth International Seminar for the Study of Romance Folk Books, München, 1976.

²¹ Ernst Kuhn, *op. cit.*, p. 76; *Albrecht Dürer 1471—1971. Ausstellung des Germanischen National Museums, Nürnberg ... München*, 1971, pp. 198, 236, 260, 391, 392.

²² Explanation of the complex causes of these transformations in Alexandru Duțu, *Cultura română în civilizația europeană modernă* (Romanian Culture in Modern European Civilization), Bucharest, 1978.

²³ Radu Crețeanu, *L'influence des livres populaires...* pp. 111—112.

²⁴ Radu Crețeanu, *op. cit.*, p. 112.

FORMS OF BAROQUE ACHIEVEMENTS

TEODORA VOINESCU

Among the world-scale circulation styles which illustrate interpenetrations — of one kind of another — of the important European artistic trends in the context of Romanian Middle Ages art, baroque has been studied as regards both the forms produced by successive or concomitant irradiations from neighbouring or remote eastern, southern and south-eastern Europe areas, and the stylistic processes specific to Romanian creations developed under the impulse of domestic life conditions.

The investigations of the chronological stages of the Romanian plastic and decorative arts allow us to state that from the artistic point of view the study of the baroque problem has not been conducted as steadily and seriously as in other fields, in literature for instance, where research has yielded important results. There is no general study devoted to baroque and its aspects in Romanian mediaeval art. The conclusions reached so far — and some of which can be challenged — belong either to research work that has only tangentially dealt with baroque art or to general character investigations encompassing also the Romanian baroque problem. Nevertheless, these restricted studies allow us to outline the two aspects of baroque occurring more frequently in the Romanian artistic past: the form partially and sporadically developed, independently or concomitantly with other styles, but synchronically with the evolution of European baroque; and a second one expressed by the internal evolution of a style where the exuberant baroque appears in stylistic stages which mark an ultimate phase.

Regarding the forms that could be considered to be specific Romanian baroque creations, in general or limited to a single category, within a historical period, the researchers have pointed out and discussed the baroque character and the standing it has reached, focussing their attention on one of the most specific aspects of Moldavian painting — the outer wall painting — where the exuberance of colours, contrasting with the static character of the constructions, is considered to be one of the most bright examples of Romanian synthesis. The striving to compensate by luxuriance, the lavish decoration, the elaborate lines are the main features of baroque monuments such as the Curtea de Argeş episcopal church erected in the days of Neagoe Basarab at the beginning of the 16th century, and the Dragomirna Monastery in Moldavia (first decade of the 17th century). These baroque character achievements are foreshadowing the sumptuous church Trei Ierarhi in Iassy, considered to be the “most spectacular conquest of decorative baroque in Moldavia”,

where the human decorative elements give way to purely decorative elements, a phenomenon occurring also in other fields, in embroidery for instance, and which appears also in the following centuries.

One must point out — and this aspect is stressed in this paper — that research has not focussed on the baroque phenomenon despite the obvious baroque features of 17th and 18th centuries' artistic creations in Wallachia. An explanation of the complex phenomenon of Brancoveanu's baroque cannot be confined to the increasingly rising western influence occurring at that time — as it is often emphasized. It must be correlated with other specific aspects of the baroque as a whole, and with the particular aspects of Romanian baroque. The more so as it is possible to observe also in that period of aulic prestige, — Brancoveanu's reign — bright forms of compensation, concretized in the lavish, sumptuous Brancovan constructions. The luxuriant decorative elements occur in the decoration of religious architecture and particularly in the architecture of aristocratic palaces. This time, baroque has worked its way everywhere, from the decoration of the column bases and capitals to the monumental portals, to the furniture and the finely chiselled silverware of the palaces — in a perfect stylistic unity. To this one must add the rich chromatics of the paintings, the specific ornamentation of the icons where the glitter of gold is highlighted by the obviously baroque style of drawing, the contorted shape of armchairs, the rich garments.

A minute analysis of the motifs, and particularly of the way they are dealt with, reveals their dual origin, the merging of two areas of baroque, the western and the eastern, particularly obvious in the stucco or ceramic techniques. Here again, the western baroque decoration dominated by different versions of acanthus and shell motifs meets the refined eastern decoration. The enumeration of the elements of baroque phenomenon is a wide one and they can be recorded also in the post-Brancovan era creations up to the end of the 18th century. That is why we consider it necessary to study with equal interest the baroque type phenomena of the second half of the 18th century. The more so as the creations integrated into the late Romanian Middle Ages must be examined from a new point of view.

Developed at a time when an ever increasing number of middle class members were eager to participate in the artistic life, the late mediaeval painting, alongside other artistic achievements, was influenced by the new social developments, adjusting itself to the requirements of low-rank boyars, craftsmen, merchants and free peasants, patrons of an artistic activity where baroque aspects could be recorded. Painting assumes a new aspect in keeping with the artistic vision of its time. One records new wealth of motifs exuberantly expressing the same aspect of Romanian baroque, an ornamentation inspired by reality, more closely linked with local creation: the vine leaf, sunflower and maize motifs are included in Brancovan-type baroque decorative compositions. One meets a new type of outer wall painting, this time inspired by folk literature freely treated and assuming exuberant baroque aspects. In churches, the wood carved iconostasis are replaced by brickwork iconostasis decorated with polychromous stucco of dawning baroque ease, testimony to the boundless imagination of the craftsmen of those late baroque creations.

Besides these aspects, there are some others of equal interest; they derive from the most characteristic process of late mediaeval painting, a result of the contact of Byzantine tradition painting with the vital sources of peasant art which represents the folk baroque of the late mediaeval painting different from the peasant baroque of the folk art creations, which in its turn represents another aspect that cannot be overlooked; it should be studied and explained.

Along these lines, the examples and ways of the baroque art are in fact much more numerous. A thorough study of the problem and particularly a more accurate research into the different aspects of baroque creations could be considerably facilitated by repertories of the motifs and iconographic themes which include baroque features of every type. In these lists should be included, besides decoration motifs, also the portraits of founders of surprisingly baroque interpretation, the Sybil figures painted on country church façades whose ample, swirling garment folds are of obvious baroque inspiration, a baroque vision which characterizes the figurative illustration as well as the decorative, vegetable and floral illustration. The equally interesting graphical illustration and manuscript illuminating have often demonstrated the obvious interferences between literature and plastic arts. The study of old Romanian art throughout the whole country would enable us to compare it with similar or entirely different aspects developed in neighbouring countries. A chronological charting would facilitate the setting up of synchronisms and explain the belated Romanian baroque with regard to the western countries; it would help us outline the aspects due to some ultimate stylistic processes and those born independently under the specific historical and cultural conditions of Romanian Middle Ages.

A study of both religious and civil art works would allow us to analyse the interferences between the two categories, the common motifs and their distribution within each monument. It would be thus possible to study the various versions and the degree of imagination reached by the artists in developing the acanthus motif so widely encountered in different monuments.

It is obvious that an efficient study of plastic arts must be based on images. This implies some difficulties but they should be overcome with the view of achieving in this field too, syntheses relying on detailed research and information and the analysis of all the materials pertaining to the phenomenon we are discussing.

MEANINGS OF INTELLECTUAL CONTACTS

DAN HORIA MAZILU

In a book published in 1976 * we attempted to prove, among others, that the ideas pertaining to Baroque humanism, to a literary sensitiveness obviously altered with regard to the preceding epoch, set up in Eastern Europe, as early as the first decades of the 17th century, have opened the ways which were to be followed by Romanian literature in its highly important strivings—as regards the entire further evolution—towards *contemporaneity*. Our scholars took advantage—we would say, for the nation's advancement—of this era of openings. The Romanian humanists tried to impart to the book-reading public fundamental truths. They felt it was equally, or even more necessary, to start a debate with the learned men from neighbouring or remote countries, to supply them with accurate information, in the first place about the old history of the Romanian people. They were particularly interested in intellectual intercourses, in the exchange of ideas; in these latter days we often heard of the presence of Romanian scholars in the confessional disputations of that time. Varlaam and Udriște Năsturel at home, Petru Movilă, Nicolae Milescu or the learned men of the suite of the exiled voivode Gheorghe Ștefan—abroad, are some remarkable examples of this participation.

The capital discoveries our humanists made in the 17th century and at the beginning of the next in the field of history and which they were proud indeed to convey to their countrymen and to foreigners as well, are the background, along with other elements of different nature, of the strong patriotism that pervades their historiography works, be they unassuming chronicles or high standard treatises.

The *patriotic spirit* which eagerly promotes also the cultivation of the mother tongue, resuscitated from the shadows of a glorious past and backed by the unabated hopes of the cloudy present, is the common feature of East and South-East Europe humanists, men-of-letters or historians.

The contribution of writers of literature in the Romanian countries to the development of the Baroque trend and its materialized forms, must be assessed only in the cultural context of our spiritual domain and not by attempting to link it with the west-European structures—a mechanical, inadequate operation carried out by those who try to combat a hypothesis which is steadily gaining ground. A European or an East-

* Dan Horia Mazilu, *Barocul în literatura română din secolul al XVII-lea* (The Baroque in Romanian literature in the 17th century) Bucharest, Ed. Minerva, 1976.

European Baroque can never be defined if one looks for connections with the Iberian Peninsula Baroque or the Italian Baroque. The results of such "superpositions" can only be negative. A "local analysis" is necessary seeing that the entirety of cultural manifestations pervaded by the Baroque spirit, attests in this part of Europe *structural interventions, innovations* that can be catalogued — although semantically the terms do not fully correspond — as contributions of the East-European men-of-culture to the development and diversification of Baroque and its concrete forms.

Baroque literature — to confine ourselves to this field of artistic expression — in Eastern and South-Eastern Europe countries (for Romanian Baroque literature, developed in keeping with the other productions of these areas, reveals everywhere the elaboration of national, particular type syntheses but also of "regional" syntheses, born always from the blending of external elements (the flow of foreign influences) with the local cultural tradition elements.

The "superficial" alterations — regarding the inventory of *themes, motifs, species*, etc. were of course possible through a "deep" re-shaping, occurring within the system of the fundamental functions of the whole, called "trend" or "style". Of first importance are naturally the combining capacity and shaping links Baroque assumes in Eastern Europe ("regional innovation") seeing that a series of cultures of this area, and among them the Romanian, have taken up and exercised some of the most important — and efficient — functions of the Renaissance (and perhaps also of Classicism). Baroque appearance in the 17th century's Romanian culture meant in the first place the contact with *Classical Antiquity*, a decisive relation (and revelation) for a culture which due to well-known causes had not participated in the Renaissance (and such was also the position of Serbian, Ukrainian or Russian cultures). The Baroque — as the specialists put it — has naturally taken up most of the attributes of the Renaissance. One must point out the similarity in the way of reviving the classical values and of interpreting them in an acutely modern spirit. In the domain of philosophy the basic ideas of Plato and Aristotle were adopted (of course the thinking of the Stagirite had been "purified" by the intransigence of the precepts worked out at the Council of Trent) and this integration process was further refined, the ideas adequate to contemporaneity having been defined: emphasizing of the primordial function of the reason in inspecting the universe and the isolation of the empiricism characteristic of true Aristotelian doctrine.

Through the channel of Baroque humanism, with which the Romanian culture came into contact in the 17th century, Antiquity penetrated our spiritual area, after being harmonized with Christianity. This context accounts for the absence of perturbations when the incorporation took place, an assimilation entailing no conflicts. The lay elements which penetrated the literature were allowed to coexist with the religious elements imposed and still strongly supported by the Byzantine heritage (they were not repudiated by the new trend).

The elaborations of East European writers, of distinct quality, promoted to a higher level analytical points of view and even wide scope features, never met in western Baroque, and capable to define themselves.

The Moldavian authors of chronicles, Miron Costin for instance, are fully aware they are witnessing declining times (the "slippery fate" phrase is bound to occur in Miron Costin's writings) taking also an obvious pleasure in moralizing and lecturing the contemporaries and their descendants. In the Baroque writers' works the facts related to the history of their own nations and to the vital issues they had to face hold a prominent place. This peculiarity of that time's literature not only demonstrates its vitality, its specific character, the naturally expected organic links with the native soil, with the fate of the dwellers, but it lends it also an undeniable touch of originality within the framework of European literature. The *manifest patriotism* of the writers of this part of Europe, which did not enjoy the prosperity-yielding quietness of the western area, can rightly be considered to be a dominant feature of that time's state of mind, a distinct mark of the humanism that was coming into being in this culture area.

The East-European literature — and the Romanian literature too — deals with specific Baroque literary species. To this effect one may consider the "fate of emblematic poetry" which assumed a specific shape in the area we are discussing: *verse addressing a coat of arms*. Verses dedicated to the coat of arms of a patron (often a person giving support to books) are being written all the time as from the end of the 16th century. In our country they become known through books printed in Poland, the Ukraine and *via* books issued by Greek printing offices.

This Eastern Europe "creation" was to undergo in the Romanian area another alteration, a substantial one. The Polish or Ukrainian "models" are particularly eulogistic writings, fabricating fabulous-pretentious genealogies of the persons praised. The Romanian verse writers praise with no less enthusiasm, they praise the tradition of voivode families but at the same time remind the crown bearers they have to protect their subjects against peril.

This presentation of facts could be carried on. But we think that more important than the *enumeration* of participations (the object of a wide-scope research work) is the *outlining* — this paper being just a sketchy attempt — of the *meanings* of these participations, of the way Romanian scholars acquired the elements they needed in order to shape their distinct individuality.

CHRONOLOGICAL COMPARISONS AND DELIMITATIONS

MIHAI MORARU

If one admits that historical events are parts of an evolving process, then classifying them by strictly chronological criteria is an arbitrary act. To emphasize the arbitrary character of this act one resorts to fatalistic solutions of the type : "Phenomenon X in century Y" or "Phenomenon X at the end of century (decade, year, etc.) Y in area Z or within social class W". In monographic research this type of outlining is justified ; it represents a kind of locus geometricus of the time dedicated to research, the author's work capacity, the complexity of sources and the type of work. Nevertheless, this delimitation denotes either convenience (that saves or simplifies work) or that the work has not been carried on to its end. Formulations of this kind can be used for *research themes* but they should not constitute titles of published works. Research should establish that an observed phenomenon, congruent with the studied period of time, cannot be assigned limits coinciding with arbitrarily set up chronology. Chronology performs the same task as the abstract geodetic lines : it must help us plot the map of certain phenomena and provide the readers with the map scale, but it should not turn into a thicket where no form can be distinguished. Assigning a cultural phenomenon chronological limits produces the following consequences :

- an agreement upon the true size and shape of the phenomenon (scale) ;

- setting up certain chronological priorities.

In both cases the aim is to service comparative research (comparison between the history of national cultures or between historical phenomena within the same cultural area).

Seeing that the target of our debate is to clarify certain methodological aspects of the periodical classification of old Romanian culture in a comparison context, both aspects are interesting. Some speakers (Răzvan Theodorescu, Dan Horia Mazilu,) have stressed the necessity to adopt an adequate terminology — of international use — with the view of achieving an agreement in the research work conducted by comparatists. This necessity cannot be gainsaid ; denying it would be tantamount to deny the *raison d'être* of comparative literature — which would not be an entirely new and shocking action. But nothing is more aberrant than supporting autarchy and imperviousness in the field of culture.

Old Romanian culture, the history of literary and cultural events, the biographical information, the subject-matter of the works call for a comparatist perspective. And this perspective cannot go beyond the

levels of facts as long as the old Romanian culture development process is not equipped with adequate terminology and periodical classification.

One feels there is some reluctance — unjustified, it has been said — of adopting a terminological system. But this reluctance is generated by several causes such as : 1) the absence of monographs dealing with cultural trends, and when such monographs exist their chronological framing is not firmly substantiated ; 2) the permanently perpetuated confusion between a chronologically outlined cultural trend and the so-called “eternal” features of the artistic event (“eternal Classicism”, mannerism which recurs periodically, temperamental Romanticism); 3) The impossibility of a strict outlining of the great personalities whose works can be assigned several labels.

The hope that scientific research conducted in the field of national culture might bring about, some time, solutions that could be fruitfully used by comparatists, is vain. Comparative discipline participates in each research work, no matter how restricted its theme. There is a dialectic relationship between the progress of monographic research and that of comparative discipline. The adoption of the terminology is therefore gradual. Terminological consensus cannot mean that an identical or similar denomination of phenomena is capable to cover perfectly overlapping realities (we have spoken previously about a consensus on the *configuration* of phenomena but not on their *conformation*). But we are compelled to accept this platform in the field of theoretical and historical research, as we admit the possibility of literary translations, regardless of the fact that the separation of a translated word from the linguistic system to which it pertains, implies the loss of a series of connotations. We can accept and use a translation, as we all do, without believing at the same time that esperanto is capable of producing original literature. The comparison between the act of translation and the adoption of a terminological consensus takes account of the fact that the formation of a language just like the historical process of the development of a culture, is a natural process with its own laws. But scientific investigation of a cultural process is a meta-language act, similar to the grammar of a language and not to the language itself. The adjustment of terminology to the reality of a process secures the guarantee of a good grammar of the cultural process and the possibility of achieving a consensus on terms. The comparison of the periodical classification system with the grammar of natural languages is interesting also with regard to the second consequence of periodical classification — the setting up of chronological priorities. It is easy to observe that this issue provides comparatists with the too fertile working field of “influences” (modelling, leveling, catalytic, negativist, etc.).

If we agree that there are no superior and inferior languages, neither superior nor inferior peoples, then the problem of chronological priorities, at least in the cultural domain, becomes a nonsense. A language accurately reflects the development stage of a people and its specific way of understanding the universe. Chronology does not tell us anything about an organism. If we plant the same day two trees, ten years later they will be of the same age. The existence of the so-called extinct languages is another argument against a mechanical application of chronology. A

language or a culture is alive as long as it assimilates but also as long as it expresses, as long as its energy reserves participate in the cultural metabolism. Is for instance Spanish superior to Ancient Greek? Is an older language necessarily superior to a new one? These are useless questions. This is the essence of the complex of new cultures and protochronist prides.

Protochronism, like synchronism for that matter, is in fact mere anachronism. Chronological priorities cannot be taken into account in defining a literary trend or a cultural phenomenon or in locating it within its chronological limits, if it is a really predominant phenomenon.

Starting from these considerations, I want to stress that I do not believe in the location of the Romanian literary Baroque at the beginning and middle of the 17th century, that I cannot consider that the prevalent feature of Cantemir's work is Enlightenment and so much the less Romanticism. I cannot believe that a Romanian classicism existed in the 19th century or even at the beginning of the 20th century. Such assertions cannot help the consensus necessary for comparative research. Of course one can detect baroque features in the middle of the 17th century and elements of classicism in the work of certain writers of the beginning of the 19th century but these elements are neither essential nor determining.

LA PROSA BIZANTINA E IL ROMANZO EUROPEO NELL'ETÀ DEL BAROCCO

IOAN ISTRATE

I vari tentativi fatti fin'ora per spiegare l'evoluzione del romanzo barocco non hanno riuscito, per sfortuna, a chiarire un suo problema fondamentale: quella dei motivi che gli determinarono *non solo l'apparizione, ma anche l'unità di struttura*. Anzi, oltre tutto quello che si poteva argomentare in favore della suddetta unità, in certi casi gli studiosi sono arrivati fino alla fine a negarla, considerando può darsi più comodo un atteggiamento critico distaccato da ciò che non si poteva dimostrare, benchè paresse reale. Così come dice René Wellek, quello che è giusto ad un certo punto e per un certo numero di romanzi, il più delle volte scelti premurosamente, diventa quasi totalmente falso anche se si passa ad una sola altra opera o ad un solo altro scrittore¹, la prosa barocca essendo per eccellenza una realtà letteraria molto problematica e che rifiuta, quasi più della poesia e del teatro, qualsiasi tipo di definizione.

E pure un'unità di struttura esiste, secondo noi, anche se nascosta da una certa varietà tematica e stilistica e anche se fino adesso solo "indovinata" nelle ricerche scientifiche. Più di questo, secondo il nostro parere, l'imbarazzante carattere proteiforme del mondo romanzesco barocco non è che una specie di "velo" che, collocato sopra le prospettive profonde della costruzione epica del romanzo, offusca la loro vista quasi *a propria volontà dell'autore* e come se nessuno dovesse vederle. "Il segreto" del romanzo barocco è nascosto così non tanto da una diversità "naturale", molto più facile a spiegare, quanto da quell'ansia di novità che domina la mente dei creatori e che sul piano della finzione romanzesca, diventa inganno e frode ogni volta che c'è qualcosa di nascondere perchè non è originale, perchè non è creato dall'autore stesso.

E questo anche quando lui dichiara ostinatamente di aver preso il soggetto del libro da un altro scrittore o da un'altra opera perchè, in ambedue le situazioni, più importante (e quello che conta) non è "che" e "quanto" si ha testimoniato, ma "quanto" e "che" ha rimasto nascosto e può servire a un determinato scopo, praticamente a quello „stupire" maravigliosamente che rappresenta la più alta fine artistica che si poteva allora immaginare.

¹ *Conceptul de baroc în cercetarea literară*, in *Conceptele criticii*, in romeno da Rodica Timiş. Studio introduttivo di Sorin Alexandrescu, Bucarest, 1970, p. 89, 90, 105, 106, ecc.

Così come vedremo in seguito, con poche eccezioni, le spiegazioni offerte fino adesso per quel che riguarda la specificità del romanzo secentesco non differiscono o differiscono poco da quelle offerte per la poesia o per il teatro e sono tutte concordi nel sottolineare non tanto la sua unità — più che reale, secondo noi — quanto “la varietà” e “la diversità” sbalorditive che lo percorrono e che non sono “tracce superficiali”, ma “cenni” di un profondo proteiformismo interno, di uno squilibrio sempre più avanzato delle forze creatrici che reggono lo sviluppo storico della prosa. Con differenze più o meno grandi, tutte partono dall’idea che il dissolversi del Rinascimento, all’inizio del Seicento, accompagnato dalla caduta della sua “nuova morale”, fondata su valori classicheggianti, ha portato la spiritualità europea ad una forte crisi, in cui dileguano non solo i ricordi dell’antico mondo greco-romano, ma anche le sue nuove aspirazioni più profonde. La conseguenza immediata è stata l’apparizione di un “nuovo clima spirituale” che scisse in un modo *chiasmatico*² le coscienze e determinò il tramonto definitivo dell’equilibrio etico e morale rinascimentale, istituendo un “mondo ipotetico” in cui sparisce l’eroe “la maestà cesarea” e la clemenza e la tolleranza fanno progressivamente posto a un’arte “de la prudencia” (Gracián) “armada de la simulación y de la disimulación”³. Nelle condizioni in cui appare la famosa “dissimulazione onesta” di Torquatto Aceto, fatta, come dice l’autore, “per pigliar una corta ricreazione passeggiando quasi fuor di sè stesso”⁴, il crollo della vecchia cultura, che non pareva lasciare ai poeti „se non l’empiria sensoria tra cumuli di stravaganze”⁵, è sempre il fenomeno più spesso invocato per spiegare quella “conciencia de la ficción” artistica che comincia ad agire anche in letteratura e che ha un’importanza così grande per il suo sviluppo ulteriore. L’arte, “scissa per la prima volta da quello che sembrava da sempre la sua necessaria matrice mitica, rituale, politica, religiosa”⁶ scopre — pure per la prima volta — il suo carattere finto ed illusorio, motivo per cui, nella nuova età culturale, diventa sempre più costruita, artificiale e convenzionale: “En la esfera del arte todo es industria, es decir — y valga la tautologia — todo es arte. Lo que no es arte, lo que es naturaleza e istinto se infiltra subrepticamente en la esfera del arte. El arte no es imitación y réplica de la naturaleza, como el conocimiento de las cosas no es simulacro de ellas. El arte es emulación creadora en el marco de un plano propio”⁷.

La varietà proteiforme che caratterizza il mondo del romanzo, tanto sul piano della forma quanto sul piano del contenuto, riceve così una giustificazione abbastanza chiara, la scoperta della possibilità che l’arte “abbia una propria vita” — diretta immanentemente dalle proprie

² Francisco Maldonado de Guevara, *Lo fictivo y lo antifictivo en el pensamiento de San Ignacio de Loyola*, in *Lo fictivo y lo antifictivo en el pensamiento de San Ignacio de Loyola y otros estudios*, Universidad de Granada. Colección filológica, 1954, p. 49—50.

³ Id., *La espiritualidad cesarea*, in *ib.*, p. 206.

⁴ ap. Eugenio Garin, *Storia della filosofia italiana*, Volume secondo, Torino, Einaudi, 1966, p. 780.

⁵ Carlo Calcaterra, *L’antibarocco*, in *Il Parnasso in rivolta. Barocco e antibarocco nella poesia italiana*, Milano, A. Mondadori, 1940, p. 218.

⁶ Giuseppe Conti, *Usi sociali e usi individuali dell’arte*, in *La metafora barocca. Saggio sulle poetiche del Seicento*, Milano, U. Mursia & C., 1972, p. 212.

⁷ Francisco Maldonado de Guevara, *El dolo como potencia estetica*, in *ib.*, p. 82—83.

leggi — portando, quasi per logica estensione, anche alla scoperta di tutta una serie di potenzialità artistiche ancora non sperimentate.

È questo il tipo più comune di spiegazione “sociologica”, in cui la varietà di forme, di procedimenti e di combinazioni epiche romanzesche vengono definite solo per l'intermedio della crisi che ha sconvolto la cultura. Nello stesso tempo però, questo è anche il tipo di spiegazione che a noi pare il meno sufficiente. L'immagine falsa che ci dà dell'arte un tale tipo di esplicazione trova l'origine, secondo noi, prima di tutto nella necessità di mettere sempre insieme tutta la letteratura del secolo, mentre per giungere a un concetto sperimentale di varietà e di diversità del romanzo sarebbe stato necessario solo un esame delle forme romanzesche. Se non di più che fenomenicamente cioè, la loro varietà (o l'unità) non può essere stimata che solo sulla base di un esame che non le consideri parte di una totalità, almeno dato che, nell'arte, il più delle volte, questo tipo di rapporto astratto non funziona.

Visto così, come una realtà in sè, il romanzo italiano “si svolge in parte sul fondamento della tradizione iniziata dagli ultimi novellieri del Cinquecento (Bandello, Giraldi, ecc.) e in parte per l'influsso degli esempi francesi (Gomberville, La Calprenède, Mlle de Scudéry, ecc.)” riprendendo “la materia dei libri di cavalleria, francesi e spagnoli”⁸. Al livello della costruzione epica, lo stile diventa però “non privo di ambizioni letterarie, infarcito di «concetti» convenzionali e di metafore lambiccate”, mentre il soggetto si allarga “con intrecci di vicende altrettanto complicate quanto artificiose e stucchevoli”, fino ad arrivarsi a “dei veri e propri romanzi a chiave (sulla traccia dell'*Argenis* del Barclay), come per esempio l'*Eromena* del Biondi e la *Dianea* del Loredano”⁹. Di fronte al periodo anteriore, partendo dall'*Astrée* di Honorée d'Urfé, da Georg Philipp Harsdörfer (1607—1658)¹⁰ e fino al romanzo veneziano, il tema diventa sempre più un elemento canonico, la struttura narrativa essendo “generalmente rappresentata dalle figurazioni di un viaggio” che “non costituisce il tema o uno dei temi del romanzo. Esso ne forma piuttosto la

⁸ Natalino Sapegno, *La letteratura dell'età barocca. 5. I generi letterari: il teatro, la novella e il romanzo*, in *Compendio di storia della letteratura italiana*, Firenze, La nuova Italia editrice, 1967, p. 311.

⁹ *Ib.*, p. 312.

¹⁰ vedi, in questo senso, anche Paul Hoffmann, *Préciosité et féminisme dans le roman de Michel de Pure*, in «Travaux de linguistique et de littérature» (Strasbourg), 5, numero 2, 1967, p. 23—34; Jean-Michel Gardair, *Trois romans baroques italiens*, in «Revue des études italiennes», 19, numero 2, aprile-giugno 1967, p. 105—147; Jean Roudat, *Le roman au XVII^e et XVIII^e siècle*, in «Critique», nr. 257, ottobre, 1968, p. 917—918, recensione del libro di Henri Coulet, *Le roman jusqu'à la Révolution*, primo volume della *Histoire du roman en France*, Paris, A. Colin, 1967; Wolfram Krömer, *Die Originalität der Astrée von Honoré d'Urfé (1607—1627) und ihre Abhängigkeit von der Tradition der Pastorale in Italien und Spanien* in «Arcadia», 3, numero 3, 1968, p. 235—250; Guy Turbet-Delof, *Un grande thème littéraire mort-né. Alger dans la littérature française de l'âge baroque*, in «Revue de littérature comparée» (Parigi), 42, numero 4, ottobre-dicembre 1968, p. 549—557; Jean-Michel Gardair, *I romanzi di Gio. Francesco Biondi*, in «Paragone», 19, numero 218, p. 63—87; Volker Meid, *Barocknovellen? Zu Harsdörfers moralischen Geschichten*, in «Euphorion», 62, numero 1, aprile 1968, p. 72—76 e A. N. Mancini, *Interessi stilistici nella poetica del romanzo del Seicento: primi appunti*, in «Forum italicum» (New York), 3, numero 1, marzo 1969, p. 43—64.

struttura" ¹¹. Dappertutto in Europa, il romanzo riceve così un'organizzazione molto lassa, intrecciando nella sua struttura epica non solo storie di eventi reali o fantastici, ma anche racconti di vicende guerresche e politiche, rappresentazioni della vita cortigiana o signorile, allegorie mitologiche e simboliche. Tutto ciò, in un incredibile miscuglio di reale e di immaginare, di esotico e di fiabesco che, ordinato dopo un solo schema generale — che è quello della necessaria figurazione di un viaggio — serve ad un determinato scopo, di provocare l'emozione "plûtôt qu'à satisfaire la raison et la logique" ¹². Copiosamente retorica, ma di un esotismo quasi preromantico, questa letteratura senza futuro sparisce insieme al secolo, l'unico suo ricordo essendo perpetuato, come un profumo, dalla molto meno conosciuta letteratura di "evasione", come la chiama Robert Mandrou ¹³, che fiorirà nel secolo seguente e nella cui composizione incontreremo la stessa diversità sbalorditiva, lo stesso eclettismo mai visto: trattati di occultismo e di magia vicino a canti d'amore, inni bacchici e vite dei santi vicino a storie con Carlomagno, ecc.

In questo contesto, l'unico elemento che possiamo ritenere come comune e così l'unico che ci può permettere di parlare, in un certo senso, di una reale unità di struttura del romanzo barocco, è la generale figurazione di un viaggio, fatte che ci può far pensare però anche a un possibile influsso bizantino sopra il romanzo europeo del Seicento. Senza dubbio, non pensiamo che l'idea di un tale influsso sia del tutto originale, dato che anche N. Cartoian sottolinea l'influenza dell'*Aetiopica* di Eliodoro — nella traduzione di J. Amyot — sopra il romanzo francese ¹⁴. La nostra opinione è che l'influsso bizantino sopra una serie di letterature del Seicento bisogna essere discusso in un quadro più ampio, tenendo conto di quello che i tedeschi chiamano *spätgotischer Barock* e che, nell'arte italiana, per esempio, è rappresentato dalla reviviscenza degli elementi medievali in certi periodi del Rinascimento.

Almeno in Italia, un tale fenomeno può essere osservato nella seconda metà del Quattrocento, quando nella poesia appaiono Benedetto Cariteo, Serafino Aquilano o Antonio Tebaldeo e quando la linearità del disegno, la ripresa dell'antico modo di dipingere le forme corporali, allungate e scarnate, o il carattere affatigato e come "spaventato da visioni" dei quadri di Donatello (come, per esempio, *Il seppellimento di Cristo* e *La Pietà*) e di Botticelli (dell'ultima fase) dimostrano la riapparizione di un nuovo senso medie-

¹¹ Giovanni Getto, *Il romanzo veneto nell'età barocca*, pubblicato per la prima volta nel volume collettivo *Barocco europeo e barocco veneziano*, Firenze, Sansoni, 1962, e riprodotto nella sua raccolta di studi *Barocco in prosa e in poesia*, Milano, Rizzoli, 1969, della quale diamo il citato, p. 321—322. Lo stesso autore dedicò un ampio studio anche alla novella, pubblicato prima, sotto il nome di *La nouvelle italienne de l'âge baroque* (in « Actes des journées internationales d'études du Baroque », Montauban, p. 53—72), e solo riprodotto nella stessa raccolta.

¹² Victor-Lucien Tapié, *Baroque et classicisme*, Parigi, Plon, 1957, p. 328.

¹³ *De la culture populaire aux XVII^e et XVIII^e siècles*, *La Bibliothèque Bleue de Troyes*, Parigi, Stock, 1964; cf. id., *Le Baroque européen: mentalité pathétique et révolution sociale*, in « Annales », 5, settembre—ottobre 1960, p. 898—914 (ap. Adrian Marino, *Dictionnaire de idées littéraires*, I, Editura Eminescu, 1973, p. 816).

¹⁴ L'*Aetiopica* di Eliodoro prestò al romanzo francese del Settecento: "nomi di eroi, procedimenti letterari, avventure con pirati ed il quadro mediterraneo per lo svolgimento dell'azione" (in *Cărțile populare în literatură românească*, II, Bucarest, 1974, p. 336). Come in questo caso, anche negli altri, le citazioni in romeno in originale sono state tradotte liberamente dall'autore, senza indicazioni e riferimenti speciali.

vale dell'arte, spiritualizzata in una maniera che ci può far pensare a un "prebarocco" oppure a un "presecentismo quattrocentesco"¹⁵. Le stesse cose si possono dire poi anche di altri paesi e di altri periodi del Rinascimento, come per esempio dell'epoca 1520—1560, dell'arte spagnola, quando nella pittura su legno appare un genere del tutto particolare di espressività ieratica e soggettiva (per l'intermedio dell'opera di Alonso Berreguente, Gabriel Jodi, ecc.), di tipo "nazionale", mentre tutto un fenomeno poetico, "el conceptismo", non è che il prolungamento di una moda che, iniziata dai trovatori, penetrò, tramite lo stesso "presecentismo quattrocentesco" italiano, prima di tutto nella poesia di Garcilaso de la Vega e poi anche in *Diana* di Montemayor, in *Celestina* di Fernando de Rojas e nell'opera di Fernando de Herrera (1534—1597)¹⁶.

In diretta conseguenza, qualunque unità del Rinascimento, pure come movimento culturale e non solo così com'era per esempio concepito da Burckhardt, si dimostra illusoria, il periodo storico in cui il Rinascimento fiorì dimostrandosi piuttosto un'epoca tormentata e percorsa da varie tendenze, spesso contraddittorie, solo una di queste essendo quella verso forme stilistiche di sapore anticheggiante, in certe condizioni rapidamente sopraffatta dal rinverdire delle vecchie tendenze artistiche medievali. In ambedue le situazioni, dunque, il Rinascimento ci appare piuttosto come un mosaico, il ritorno ai classici — che giunse veramente in alcuni momenti a creare un'arte stupenda — non potendo mai annichilire l'azione di tutta una serie di correnti manieristiche e soggettive, ereditate dalla tradizione artistica anteriore. Tanto più, tutti questi periodi di crisi del prestigio della cultura classica (che permisero anche l'apparizione di quel "barocco precoce" rinascimentale di cui parla Georg Weise) non sono che un avvertimento della molto più grave crisi del Seicento, nella quale, naturalmente, il contatto con la tradizione letteraria del Medioevo si rifarrà e diventerà assai più forte¹⁷.

In queste condizioni, senza dimenticare che le letterature occidentali del barocco subirono anche altri influssi e non solo quello della letteratura bizantina, ci pare ben chiaro che la sua influenza non si poté manifestare solo sotto questo aspetto, che è la generale figurazione di un viaggio nel romanzo. Tenendo conto almeno di quello che abbiamo già detto sopra, l'influenza della prosa bizantina sopra il romanzo europeo del barocco può essere esaminata anche in una nuova luce, appunto per quella coincidenza di gusto che dà tanto di comune alle sensibilità artistiche di ambedue le epoche (al di là della generale figurazione di un viaggio si può trattare dell'interesse per rappresentazioni allegoriche, per visioni miracolose, per dettagli fantastici e fiabeschi, per storie d'amore in decoro esotico, ecc.).

¹⁵ Georg Weise, *Contributo all'indagine degli elementi tardogotici e delle tendenze barocche giunti nella letteratura italiana dell'ultimo Quattrocento*, in « Rivista di letterature moderne e comparate », Volume 23, 1970, Fascicolo 4, Dicembre- 291—295, pass.

¹⁶ Id., *Manierismo e letteratura: La tradizione letteraria delle contrapposizioni concettos nella poesia spagnola dal tardo Medioevo al Seicento*, in *ib.*, Volume 21, 1968, Fascicolo 2, Giugno p. 85—127; Id., *Manierismo e letteratura: Góngora e il gongorismo*, in *ib.*, Volume 22, Fascicolo 2, 1969, p. 85—112.

¹⁷ Intorno al problema del parallelismo barocco-Medioevo e poi barocco-romanticismo si veda lo studio di René Wellek, già citato.

Il gusto secentesco per l'insolito, per le parabole moraleggianti, per giochi di parole, per quello stupore prodotto da avvenimenti maravigliosi ed inaspettati, per le corrispondenze simboliche fra attitudini umane e costumi animaleschi, quel piacere di entrare e di vivere in un mondo costruito ed artificiale, creato appunto per mantenere la sensazione di elaborato e di immaginare, tutta quella predilezione per anormale, grottesco o gigantesco, furono alimentate per eccellenza, secondo noi dalla fine letteratura bizantina, dalla quale sorsero anche alcune delle più rappresentative opere occidentali del Medioevo, con tutti quei simboli che percorreranno quasi senza ostacoli anche il Rinascimento (com'è, per esempio, il tema del unicorno).

Prima di tutto si tratta dell'influenza dei *Bestiari*, traduzioni del celebre e curioso libro di fisiologia composto nel secolo secondo d.Cr. in Egitto e che diventò, sotto il nome di *Fisiologo*, uno dei più popolari libri della letteratura bizantina. Conosciuto nell'Occidente europeo ancora dalla seconda metà del primo millennio, esso giovò "di una larga popolarità", essendo "utilizzato nelle scuole come manuale" da dove penetrò anche "nei romanzi « curtois », come per esempio in *Floire et Blanchfleur*" ed ispirò, fino alla fine, pure "l'arte medievale, alla quale prestò motivi decorativi per le torri, i portali, l'altare e le vetrate dei duomi e anche ornamenti per le vignette e le iniziali dei pergamenti"¹⁸. Scritta in diversi paesi ed in diversi periodi, la letteratura medievale ispirata dai *Bestiari* è generalmente gioccosa, moraleggiante e popolare, i suoi eroi essendo il vino e la vite, oppure la birra e la piante con le quali essa si fa (come, per esempio, *Martyre de St. Baccus*, diventato poi *Sermon de Saint Raisin* e scritto all'inizio del Trecento; oppure *Passion des Weines*, scritto in 1526 dal tedesco Nicolaus Manuel), in alcuni componimenti riapparendo pure il motivo della lotta degli animale e degli ortaggi (*La Bataille de Câreme et de Charnage*), utilizzato per prima dalla stessa letteratura bizantina ispirata dal *Fisiologo*¹⁹.

Nel barocco, l'allegoria medievale dei *Bestiari* diviene però non solo un semplice "index" dal quale si può estrarre tutta una serie di personaggi romanzeschi, di solito più fantastici che reali, ma anche un modo metaforico di assumere la realtà, dal punto che, per mezzo dello stesso metaforismo, il poeta: "termina per buscar sus colores no en le simple adjectivo, sino en la referencia al objeto o elemento de la naturaleza que lo contiene con toda pureza y brillantez"²⁰. I nomi delle frutta, dei fiori, delle piante e degli animali, insieme ai loro significati aggettivali più caratteristici, giungono così ad invadere la letteratura, la loro presenza manifestandosi non solo nella poesia e nella prosa, ma anche in: "El mismo gusto de lo fragmentario" che domina "el barro-

¹⁸ N. Cartoian, *Cărfile populare în literatura românească*, I, p. 238.

¹⁹ Intorno al problema delle traduzioni romene della letteratura bizantina ispirata di *Fisiologo* e dei rapporti della suddetta letteratura con le letterature analoghe occidentali, si veda Ioana Andreescu, *Istoria poamelor. Redacțiunile românești*, in « Cercetări literare », II, 1936, p. 80 e le seguenti, e Ariadna Camariano, *Poricologos și Osparologos grecesc*, in *ib.*, III, 1939, p. 37, 41, 48—49, 53, 55.

²⁰ Emilio Orozco Díaz, *El sentido pictórico del color en la poesía barroca*, in *Temas del barroco de poesía y pintura*, Granada, 1947, ap. Edith Rogers, *El color en la poesía española del renacimiento y del barroco*, in « Revista de filología española », Tomo XLVII — 1964, cuadernos 1—4, p. 247—263.

quismo gráfico-poético de las *empresas*, de los pseudo-jeroglíficos y epigramas”²¹, ecc. “El poeta — come dice uno studioso che si occupò pochi anni fa dello stesso problema —, aspirando ahora a ser naturalista, conjuga el enciclopedismo barroco con el didacticismo medieval de los bestiaris”²², in un insieme in cui, secondo Emilio Orozco Díaz “lo ideológico y lo visual se funde o confunde”²³.

Sorta può darsi da una tradizione pure bizantina, ereditata dall'ebraismo (quella delle enumerazioni panegiriche dei nomi di Dio, rimasta nell'Oriente ortodosso solo nei testi di amuleti, come per esempio in quello dei “settantadue nomi di Cristo” o in quello dei “settantadue nomi della Madonna”²⁴), oppure da un certo tipo di “resumen calderoniano”, come lo chiama Ernst Robert Curtius²⁵, conosciuto quasi in tutto il Medioevo (se non trae l'origine dallo stesso schema enumerativo utilizzato di Dante, nella *Divina Commedia*, e specifico piuttosto per le visioni nelle quali domina “el gradualismo medieval”²⁶), la moda secentesca delle enumerazioni caotiche arriva spesso, tanto nella poesia quanto nella prosa, a realizzare dei veri quadri, delle volte solo per mezzo di un'abbondante figurazione delle frutta, degli animali e delle piante. Come nei quadri di Arcimboldo, quello che, a Praga, dipinse il viso dell'imperatore dell'Austria, Rodolfo il Secondo, solo per l'intermedio di un ingegnoso miscuglio di frutta e di ortaggi, in tutti questi “quadri” — che nella storiografia letteraria spagnola possiedono anche un nome: *bodegón* — l'intento principale non è quello di realizzare un avvicinamento alla natura, alla diversità del reale, ma di giungere a “un metaforismo allegorico, nel senso di una pararetorica”²⁷.

In un mai visto tumulto, certe volte apparentemente caotico, tali enumerazioni o costruzioni metaforiche lambiccate appaiono poi a Calderón, a Góngora, a Quevedo, a Hofmannswaldau, a Bossuet e a Corneille e, nella prosa spagnola, non solo nell'*Arcadia* di Lope de Vega ma anche nel *Siglo de Oro* di Bernardo de Balbuena, nei romanzi picareschi²⁸ o in „la pintura de las bodas de Camacho del *Quijote*”²⁹, in perfetta sincronia con la poesia ed il teatro.

Il carattere costruito ed espositivo di tutto questo sistema simbolico, riccheggiante su tutti i piani della costruzione della prosa e del romanzo, non produsse però, quantunque sia reale quell'alterazione del “sentido pictórico” rinascimentale (in cui le qualità cromatiche erano sempre

²¹ Leo Spitzer, *La enumeración caótica en la poesía moderna*, in *Lingüística e historia literaria*, Madrid, Editorial Gredos, 1968, p. 271.

²² Rafael Osuna, *Bodegones literarios en el Barroco español*, in «Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo», Tomo XXIII, número 2, mayo-agosto 1968, p. 210, cf. Id. *Bestiarios poéticos en el Barroco español*, in «Cuadernos Hispanoamericanos», Tomo CCVII—1967, p. 505—514.

²³ Emilio Orozco Díaz, *El Sentido pictórico del color en la poesía barroca*, p. 96, ap. Edith Rogers, *El color...*, p. 261.

²⁴ N. Cartojan, *Amulete*, in *Cărțile populare în literatura românească*, p. 134—136.

²⁵ *Mittelalterlicher und barocker Dichtungsstil*, in *Modern Philology*, XXXVIII, 1941, p. 325 e le seguenti, ap. Leo Spitzer, *La enumeración...*, p. 266.

²⁶ Leo Spitzer, *La enumeración caótica...*, p. 272.

²⁷ Gustav René Hocke, *Lumea ca labirint*, Bucarest, Meridiane, p. 246—247. Nello stesso senso vedi anche i capitoli *Romanul-labirint* e *Monștri epici*, del libro *Manierismul în literatură*, Bucarest, Univers, 1977.

²⁸ George Călinescu, *Impresii asupra literaturii spaniole*, Bucarest, 1965, p. 247, 251.

²⁹ Rafael Osuna, *Bodegones literarios en el barroco español*, p. 216.

quelle fondamentali), che un'impressione "derivata", di lussureggiante varietà e di straordinaria moltitudine di forme e qualità dell'irreale. La vera realtà, quella del mondo vivo ed immediato, della quale si aveva una così forte nostalgia, non poteva però penetrare al di là di quest' autentico "muro" che è il sistema di riferimento, libresco ed assolutamente antinaturalistico, della metafora. Acanto al simbolismo delle pietre preziose, dell'oro, delle perle e dell'argento, che caratterizza piuttosto il barocco italiano, e insieme ad ampolloso ed artificiale mondo pastorale, che perdettero progressivamente quel fascino di idealità innocente (specifico per il Rinascimento) per diventare sempre più una convenzione profumata, nel processo che definì fino alla fine definitivamente la configurazione della letteratura nell'età del barocco, partecipò così anche un forte influsso bizantino "di tipo stilistico", poco chiarito dalle ricerche storico-letterarie eseguite fino adesso anche nei paesi che hanno le più serie tradizioni nel studiare il barocco letterario.

Ma non solo i *Bestiari* hanno contribuito alla realizzazione di un profilo specifico della prosa e del romanzo occidentale del Seicento. Almeno così come si è dimostrato più recentemente, al di là dell'influenza dei *Bestiari*, sopra il romanzo e generalmente sopra la letteratura del barocco si esercitò anche un energico influsso della letteratura bizantina riscoperta dopo la caduta dell'impero, quando furono create di nuovo le circostanze favorevoli perchè la conoscenza e l'uso della lingua greca si diffondesse nell'Occidente. La riscoperta delle versioni originarie di Aristotele e di Platone, riportate nel mondo occidentale dagli studiosi emigrati, non rappresenta così solo la riscoperta dell'autentica antichità greca, *ma anche la reale scoperta di tutta una letteratura scritta nella stessa lingua da autori cristiani.*

Si tratta, prima di tutto, dell'*Aetiopica* di Heliodoro, testo scoperto in un manoscritto della biblioteca di Matias Corvinus e portato a Basel, in Svizzera, da un soldato tedesco partecipante alla guerra del 1526 contro i turchi. Della sua popolarità occidentale testimoniano, prima di tutto, il numero di traduzioni e di edizioni fatte sull'originale greco. Stampato per la prima volta in questa lingua e tradotto e pubblicato poi anche in latino, il libro diventò presto famoso, pure la sua versione latina, fatta da un umanista polacco, giovando di tutta una serie di ristampe (Anversa, 1556; Lione, 1611; Parigi, 1619; Francoforte sul Meno, 1631). Quasi istantaneamente, l'*Aetiopica* fu poi tradotta anche in francese (da Jacques Amyot, sotto il nome di *Histoire Aethiopique d'Heliodorus...*, Parigi, 1547) e in spagnolo (da un anonimo, può darsi da Francesco de Vergara, col titolo di *Historia Ethiopica de Heliodoro*, Anversa, 1554), quest'ultima traduzione essendo anche ristampata (a Salamanca, nel 1581). Seguì poi un'ampia serie di altre traduzioni, fra le quali anche quella spagnola di Fernando de Mena, del 1587, che fu anch'essa più volte ristampata (a Barcellona, nel 1614; a Madrid, nel 1615; a Parigi, nel 1616, ecc.), oppure la traduzione inglese di T. Underdowne, fatta nel 1587.

Finalmente, le stesse cose si possono dire anche di un'altra opera letteraria bizantina, conosciuta sotto il nome di *Leucippo e Clitofante* ed appartenente a Aquiles Tacio, traddotta prima in italiano dal toscano F. A. Coccio (Firenze, 1598) e poi anche in spagnolo da Diego de Agrada y Vargas (*Los mas fieles amantes Lucipe y Clitofante*, Madrido, 1617).

Della popolarità delle suddette opere non testimoniano poi solo le traduzioni e le ristampe, ma anche altri fenomeni, come per esempio il numero assai grande di rifacimenti eseguiti in varie lingue. Solo per dare qualche esempio, ricordiamo che, almeno l'*Aetiopica* di Heliodoro è stata rifatta da A. Hardy (*Chastes et loyales amours de Theagene et Chariclée*), da G. C. Cortese (*Li travagliusi ammori de Ciullo e Perna*), da J. P. de Montalbán (*Los hijos de la fortuna. Teágenes y Cariclea*, pubblicato nel *Segundo Tomo de las Comedias*, Madrido, 1638), da Francisco de Quintana (*Historia de Hipólito y Aminta*) e da Calderón (*Los hijos de la fortuna. Teágenes y Cariclea*), mentre un altro grande numero di scrittori e di poeti si sono serviti solo di certi avvenimenti e di alcuni personaggi nella redazione delle loro opere, apparentemente non ispirate dal libro di Heliodoro.

Così come abbiamo già detto, le stesse cose succedono anche nel caso della novella di Aquiles Tacio, *Leucipo y Clitofante*, con la sola eccezione che, mentre il suo primo rifacimento, quello di Alonso Núñez de Reinoso (conosciuto sotto il nome di *Historia de los amores de Clareo y Florisea, y de los trabajos de Isea*) è apparso a Venezia, nel 1552, la sua prima traduzione spagnola, quella di Diego de Agreda y Vargas, è stata pubblicata appena nel 1617—essendo cioè più nuova del rifacimento in discussione ³⁰.

In un contesto culturale molto favorevole, ambedue le opere influirono poi più di tutto la prosa, i loro ricordi non incontrandosi solo nell'evoluzione di quella francese, come si è affermato più volte (e dove un tale influsso è visibile a Georges de Scudéry, a Gomberville, a La Calprenède, a Mlle de Scudéry, nell'*Astrée* di Honorée d'Urfé o nello *Zayde* de Mme de La Fayette), ma anche nello svolgimento di quelle italiana spagnola o inglese. Almeno in Inghilterra, un possibile influsso di Aquiles Tacio si può discutere riguardo all'*Arcadia* di Sidney, all'*Euphues* di John Lyly, oppure al romanzo "a chiave", come lo chiamava Natalino Sapegno, scritto a Parigi, in latino, dal franco-inglese John Barclay (e dove è possibile anche l'influsso dell'opera di Heliodoro), *Argenis*. Nella Spagna, al di là delle opere di Lope de Vega (*El Pelegrino en su Patria*, 1604) o di Cervantes (*Los trabajos de Persiles y Segismunda*, 1617) che non sono romanzi, un tale influsso bizantino si può indovinare nella prosa di Gonzalo de Céspedes y Meneses (*Historias panegíricas y exemplares*, 1623; *El español Gerardo*, 1615; *Varia fortuna del soldato Pindaro*, 1626), a Enrique Suáres de Mendoza (*Eustorgio y Clorilene*, "historia moscovita", 1629), a Enrique de Zúñiga (*Historia de las fortunas de Semprilis y Geronodano*, 1629), a Gracián (*El Criticón*), a Cervantes (*Don Quijote*), l'elenco potendo anche continuare, se non bastassero gli esempi ³¹.

Al contrario di quello che si è più volte affermato nella storiografia letteraria occidentale, cominciando col famoso libro di Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la novela*, per molto tempo la ricerca più importante e più ampia eseguita nel campo della formazione del romanzo moderno, la diffusione continentale della prosa bizantina non affievolì nel Seicento,

³⁰ Emilio Carilla, *La novela bizantina en España*, in "Revista de filología española", Tomo XLIX — 1966, cuadernos 1—4, p. 277, nota numero 1.

³¹ A questo proposito vedi piuttosto lo studio già nominato di Emilia Carilla e anche *Id.*, *Cervantes y la novela bizantina* (*Cervantes y Lope de Vega*), in *ib.*, Tomo LI — 1968, cuadernos, 1—4, p. 153—167.

il grande numero di traduzioni, rifacimenti e imitazioni, a non parlare degli elogi, delle citazioni o delle influenze vaghe e non confessate, costituendo una prova indiscutibile in questo senso. Più di non diminuire, appena in questo secolo l'espansione europea della letteratura bizantina arriva al suo colmo. Di fronte all'epoca anteriore, quella della seconda metà del secolo decimosesto, si osserva anche l'apparizione di una tradizione che si manifestò soprattutto nel romanzo e che trasformò i suoi schemi costruttivi, più o meno obbedienti all' regole, in vere strutture canoniche.

Cercheremo in seguito di sottolineare gli aspetti più importanti sotto i quali quest'influenza si produsse, così come il fenomeno è stato descritto almeno per la Spagna. Secondo Emilio Carilla, l'influenza bizantina contribuisce prima di tutto all'apparizione di una "preponderancia de aventuras sobre un paisaje dentro del cual suele ocupar parte importante el mar. Con su secuela de naufragios, raptos, pirates etc. Con separaciones, encuentros, reconocimientos, equivococ..." alla quale dobbiamo aggiungere quel "eje amoroso, vinculado a los protagonistas, y puesto a prueba por esas separaciones y desencuentros". Caratteristici poi sono anche la "abundancia de personajes episódicos" con "movimiento inusitado", tutti quei "sueños" e tutte quelle "visiones" in cui partecipa anche la magia, i "toques de humor (menos quizás en el asunto que en la técnica narrativa)", un certo modo di costruire la narrazione sulla base di un "relato *in media res*: vale decir, comienzo por un episodio avanzado, para ir descubriendo después la iniciación y el encadenamiento", il "fondo moral con respaldo de sentencias y discursos" e di "elementos religiosos", la "verosimilitud" e il "final venturoso; paz, premio, como comensación a tantas peripecias (trabajos) pasadas"³².

A quello che si è osservato prima e che anche nella storia letteraria romena è stato rilevato, prima di tutti da N. Cartoian, pochi anni prima della seconda guerra mondiale, si è aggiunto così, piuttosto per mezzo degli studi ultimamente fatti, un'intera serie di nuovi argomenti, che provano, non solo che l'influenza della letteratura bizantina sopra la letteratura dell'Europa ha un carattere più ampio, ma anche che questo carattere è europeo, essendo appunto perciò necessario un riesame delle teorie che sostenevano altre tesi al quanto riguarda la specificità della prosa nell'està del barocco. Quella diversità sbalorditiva, quel proteiformismo formale, quella varietà imprevedibile che parevano impedire l'approfondimento e rendevano quasi inutile ogni tentativo di definire la prosa, si sono dimostrati così più che apparenti, dietro di loro nascondendosi un vero sistema di schemi costruttivi che hanno creato, come dice lo stesso Emilio Carilla "en buena medida una retórica"³³. Per l'intermedio di questa retorica però, "después de la exaltación del individuo y el tumulto sensual del Renacimiento, el hombre del siglo XVII gusta de admirar la tensión nacida de pasiones que se doblegan ante la norma moral, social, o religiosa"³⁴.

³² Emilio Carilla, *La novela bizantina en España*, p. 285-286.

³³ Id., *ib.*, p. 285.

³⁴ M. R. Lida de Malkiel, *Argenis o de la caducidad en el arte*, in *Estudios de literatura española y comparada*, Buenos Aires, 1966, ap. Emilio Carilla, *La novela bizantina en España*, p. 282-283.

L'influsso della prosa bizantina sopra il romanzo europeo può essere così discusso anche in relazione con altre opere e altre letterature. Concorde allo stesso orientamento artistico ci pare anche il più bel poema — praticamente romanzo versificato — composto nei primi tempi della letteratura neogreca, l'*Erotocrito*, pubblicato per la prima volta a Venezia, nel 1713. Scritto da un cretese, probabilmente da Vincenzo Cornaro, durante l'assedio della Candia, la capitale dell'isola, nella seconda metà del Seicento, esso è un rifacimento del poema italiano di Angelo Albani, *Innamoramento di due fedelissimi amanti Paris e Vienna*, stampato a Roma nel 1621, anche questo rifatto dopo un modello, la versione italiana stampata a Treviso, nel 1482, del romanzo "curtois" *Paris e Vienna*³⁵. Non si tratta, certamente, di alcun prestito tematico bizantino, ma di una reale consonanza al livello del gusto letterario, dato che tutta la letteratura dell'isola Creta, scritta a questi tempi, testimonia un forte influsso occidentale, soprattutto veneziano, facile a spiegare se pensiamo alla qualità di colonia che aveva l'isola, orientata anche culturalmente piuttosto verso Venezia che verso Costantinopoli (a Venezia funzionava una famosa tipografia e un famoso collegio, fondato da Flanghini di Corfù, nel 1664; ancora dal 1573 la comunità greca, costituita nel 1498, edificando la chiesa di San Giorgio dei Greci che, pochi anni dopo, diventava la sede del Vescovato di Filadelfia)³⁶. E se pensiamo che la versione italiana del romanzo "curtois" (che, stampato ad Anversa, nel 1487, è arrivato ad essere tradotto subito in tutte le lingue occidentali) ci è stata ristampata ventidue volte fino alla fine del Seicento, essendo dunque quasi del tutto in concordanza col gusto istituito per mezzo dell'antica letteratura bizantina in Italia, possiamo arrivare a credere che anche altre traduzioni greche dall'italiano obediscono alla stessa regola, prima di tutto quella del romanzo "curtois" *Pierre de Provence et la belle Maguelonne*, famosissimo nell'occidente sin dal Rinascimento e dal Medioevo, e che fu ristampata, nella stessa tipografia veneziana, tra 1553 e 1812 "innumerevoli volte", come dice Nicolae Cartoian. Inutile a dire che tutte queste opere, insieme ad altre, apparse nello stesso clima culturale dell'Occidente, come per esempio *El Criticón* di Baltasar Gracián o il romanzo di V. Voiture, *Alcidalis et Zélinde*³⁷, furono tradotte poi anche in rumeno, durante il Settecento.

Un ultimo problema che dobbiamo almeno toccare in questo studio è quello del carattere barocco di un romanzo a chiave scritto alla soglia del Settecento dal romeno Dimitrie Cantemir, la *Istoria ieroglifică*. Con una sola eccezione³⁸, i tentativi fatti fin'ora per spiegare il suddetto carat-

³⁵ N. Cartoian, *Cărțile populare în literatura românească*, II, p. 428 — 429.

³⁶ Bruno Lavagnini, *La letteratura neoleonica*, Firenze-Milano, Sansoni-Accademia, 1969, p. 63 — 64.

³⁷ Alexandru Dușu, *Coordonate ale culturii românești în secolul XVIII*, București, 1968, p. 245; Ariadna Camariano-Cioranu, *Precizări și identificări privind unele traduceri românești din greacă (sec. al XVIII-lea)*, in "Revista de istorie și teorie literară", Tomo 22, numero 2, 1973, p. 271 — 279; N. N. Condescu, *Istoria lui Afidalis și a Zélindei, unul din primele romane franceze în limba noastră*, in "Analele Academiei Române, Memoriile secțiunii literare", seria III, Tomo V, memoriul 5.

³⁸ Dragoș Moldovan, *Influențe ale manierismului greco-latin în sintaxa lui Cantemir: hiperbatul*, nel volume collettivo *Studii de limbă literară și filologie*, I, București, 1968, p. 25 — 50 e *Sintaxa narativă a Istoriei ieroglifice: structurile dislocate*, in "Revista de istorie și teorie literară", Tomo 25 (1976), numero 1, p. 109 — 123; II in *ib.*, tomo 26 (1977), numero 1, p. 37 — 49, soprattutto quest'ultimo studio.

tere della *Istoria ieroglifică* non hanno potuto chiarire — magari parzialmente — un certo aspetto fondamentale della questione, che è il carattere dell'influsso bizantino, fatto che ha portato direttamente all'apparizione di una controversia, ancora non superata, intorno alla motivazione culturale della virtuale "scelta barocca" dell'autore nel componimento del romanzo. Visto per mezzo di una teoria come quella alla quale aderiamo noi, il barocco della *Istoria ieroglifică* ci appare però molto chiaro, anche dal livello della scelta dei modelli potendosi osservare la concordanza col gusto generale del tempo, nel quale il rinvirgore delle vecchie tendenze artistiche medievali ha determinato la riscoperta della letteratura bizantina.

La *Istoria ieroglifică*, ispirata dal *Fisiologo* è, nel suo allegorismo, non tanto simile a *Le Roman de Renard* quanto all'*Argenis* del Barclay o all'*Eromena* del Biondi, la sua fine essendo la stessa satira politica realizzata implicitamente, come in tutti quei romanzi "a chiave" occidentali (con la sola differenza che qui l'allegorismo arcimboldesco prende il posto della pastorale e del mondo caballeresco nel fornire la materia del libro). Più di questo, anche nella struttura propriamente detta della narrazione incontriamo le stesse tracce trovate da Emilio Carilla e spiegate come provenienti da un influsso bizantino, almeno per il romanzo occidentale. Si tratta della stessa preponderanza delle avventure in un paesaggio cambiante, nel quale una parte importante occupa il mare, dello stesso soggetto complicato, dominato di separazioni, incontri, riconoscimenti (benchè non fosse d'amore), della stessa abbondanza dei personaggi episodici, della stessa presenza della magia e delle visioni, piuttosto nelle descrizioni (come quella della città dell'Epitimia e del tempio della Pleonexia, ecc.) e nei quadri allucinanti, degli stessi accenti d'umore, dello stesso "relato *in media res*", dello stesso fondo morale, sostenuto per mezzo delle sentenze (760) e dei discorsi, della stessa verosimiglianza — e questa volta fiabesca — dello stesso finale "venturoso".

In conclusione, l'evoluzione del romanzo europeo nel Seicento, quantunque sia grande la diversità tematica e stilistica che lo caratterizza, è un fenomeno molto unitario e nel quale, al di là dell'influenza della pastorale — così com'essa è stata accolta dal periodo rinascimentale, e più del rinvirgore della prosa anteriore, che narrava le gesta dei cavalieri medievali — la letteratura bizantina ha avuto un ruolo molto importante, di tipo formativo, tanto al livello dello stile, al quale fornì un vero repertorio metaforico libresco, quanto a quello della costruzione propriamente detta della narrazione, che ricevette così una indubbia canonicità, visibile solo quando lasciamo da una parte quell'apparenza di folto e di abbondante che la nasconde. Più di qualsiasi altro, l'influsso della letteratura bizantina medievale — troppo poco discusso per sfortuna — contribuì poi anche all'apparizione e alla diffusione di un tipo europeo di romanzo, provando come "al perfil de una época cultural contribuyen tanto los elementos nuevos ... como los que, nacidos anteriormente, cobran actualidad después o mucho después que nacieron" ³⁹.

³⁹ Emilio Carilla. *La novela bizantina en España*, p. 283 — 284.

QUELQUES ORIENTATIONS DU ROMAN AU DIX-HUITIÈME SIÈCLE

LAURENT VERSINI
(Nancy)

Les travaux scientifiques des trente dernières années remettent enfin le roman du dix-huitième siècle à sa place. En face du dédain voire du mépris où l'entretenait notamment la critique moralisante de la fin du dix-neuvième siècle¹ pour laquelle les romanciers du siècle des Lumières n'étaient guère que des conteurs grivois, et Diderot, un esprit brouillon, Gustave Lanson à peu près seul voyait dans le roman « le seul genre d'art qui soit en progrès au dix-huitième siècle »². Marivaux romancier n'était pas encore redécouvert, Crébillon fils n'était pas encore promu, l'abbé Prévost n'était que l'auteur de *Manon Lescaut*, *Les Lettres persanes* n'étaient pas encore réintégrées dans le genre romanesque ; seuls peut-être *La Nouvelle Héloïse* et *Werther* n'étaient pas écrasés par la comparaison avec le siècle des Balzac, Stendhal, Flaubert, Zola, Dostoïevski, Tolstoï... Aujourd'hui, une perspective historique et l'attention enfin portée aux techniques découvrent au dix-huitième siècle les germes de cette floraison³.

Sans pouvoir prétendre dominer en quelques pages une matière devenue si riche, ni même tout le domaine français, on voudrait dégager quelques lignes de force importantes. Les progrès du roman au dix-huitième siècle peuvent s'organiser autour de quelques idées : le progrès dans la vérité, ou, selon un vocabulaire commode mais dangereux par son ambiguïté, le progrès du réalisme ; ont dit plutôt aujourd'hui : la présence des choses et de la société. Le roman devient peu à peu comme le verra Sade en 1800 dans son *Idée sur les romans*, « le tableau des mœurs séculaires ». — Le renouveau et le progrès du roman du sentiment et du roman d'analyse : le roman est capable de « nous donner des nouvelles un peu sûres de nous », comme disait Marivaux en parlant du cœur. — Les progrès des ambitions des romanciers : un genre ignoré ou fustigé jusqu'à par les doctes devient un genre sérieux, ce qui ne veut pas dire ennuyeux, mais capable de rendre compte d'une aventure spirituelle ; capable de contribuer à bâtir une science de l'homme ; capable d'exprimer la

¹ A. Lebreton, *Le roman au XVIII^e siècle*, 1898 ; P. Morillot, *Le roman en France depuis 1610 jusqu'à nos jours*, 1892.

² *Histoire de la littérature française*, éd. de 1906, p. 659.

³ Voir notamment, en France, H. Coulet, *Le roman jusqu'à la Révolution*, Colln, 1967, qui fournit la magistrale synthèse dont on avait longtemps manqué ; J. Sgard, *Prévost romancier*, Corti, 1968 ; L. Versini, *Laclos et la tradition*, Klincksieck, 1968 ; H. Coulet, *Marivaux romancier*, Colln, 1975, etc.

personnalité d'un auteur, son univers, ses idées, ses sentiments, ses rêves, ses échecs, ses espoirs, et aussi sa philosophie, en l'occurrence celle des Lumières. — Les progrès de l'art : le roman, longtemps dépourvu d'art poétique, devient une œuvre d'art.

La promotion du genre apparaîtra comme incontestable, surtout après *La Nouvelle Héloïse*; elle se manifeste en particulier par le statut de plus en plus flatteur du roman et du romancier. Le genre est même si adulte à la fin du siècle, qu'un conteur doublé d'un esthéticien exigeant et lucide conteste ses conquêtes.

Voilà quelques points à développer.



Ces progrès seront d'autant plus spectaculaires que le roman sort d'une crise au début du dix-huitième siècle : après 1680, on ne veut plus de romans ni de romanesque. Déjà la nouvelle historique pratiquée par Segrais, Mme de Lafayette, etc., s'était substituée au roman-fleuve héroï-galant de Mlle de Scudéry ou de La Calprenède. On veut du vraisemblable, on se défie de la gratuité des romans baroques ou précieux. De 1680 à 1730, la production est faible en quantité; si elle compte des chefs-d'œuvre, ce n'est pas toujours le genre romanesque qui en tire un profit direct ou immédiat (*Télémaque* 1699, manuel pédagogique pour les princes, ou poème en prose, plus que roman; *Gil Blas* 1715—1735, qui, proposant la version française du picaresque espagnol des seizième et dix-septième siècles, en opère la liquidation; les *Lettres persanes* bien sûr en 1721, dont les audaces philosophiques ou la formule érotico-exotique suscitent plus d'émulation que les innovations techniques; *Les Illustres Françaises* de Challe en 1713, porteuses de plus d'avenir, et remises à leur place de modèle de Marivaux notamment par le Professeur F. Deloffre⁴). Le roman s'efface derrière les mémoires prétendus authentiques, de Mme de Villeglé à Prévost et Marivaux, et cette formule, relayée par celle des lettres dont la fonction est identique, prolongera sa faveur tard dans le siècle. Le roman de la passion et du sentiment disparaît, le roman d'analyse, à peine créé par Mme de Lafayette, reste sans lendemain : on ne croit plus à l'amour sous la Régence, la vie intérieure est sacrifiée au corps. Mais autour de 1730 se produit un renouveau remarquable qui coïncide avec le renouveau de l'honnêteté, de la politesse raffinée de la bonne compagnie : c'est l'époque de la nouvelle préciosité définie par le Professeur Deloffre; les salons, les femmes sont lassés par la grossièreté des mœurs introduite par la Régence, la femme réclame d'être l'objet d'un culte comme à l'époque de l'amour courtois ou de l'amour précieux; la littérature, qui est toujours l'expression de la société, traduit ce besoin, avec un peu de retard, par la renaissance du roman du sentiment. Toutes les autres formes du roman en profitent, et cette vitalité triomphe de la proscription du roman étudiée par le Doyen G. May⁵ : les instructions données par le chancelier d'Aguesseau pour interdire l'impression de romans en France dans les années 1737 et suivantes sont tournées, on va les imprimer en Hollande, ou en France avec une adresse fictive.

⁴ Voir son édition des *Illustres Françaises*, Paris, Belles-Lettres, 1959, 2 vol.

⁵ *Le Dilemme du roman au XVIII^e siècle*, P.U.F., 1963, chap. III.

Commençons par les progrès de la présence du monde extérieur. On continue comme en 1680 à vouloir du vrai. Le roman va s'inspirer des mœurs, de la vie telle qu'elle est. C'est la naissance et le développement du véritable roman de mœurs. Déjà *Les Illustres Françaises* de Challe, en 1713, proposaient le tableau non plus des hauts faits de princes de l'Antiquité ou de la cour de France, mais de la vie quotidienne de la classe moyenne parisienne, petite noblesse et bourgeoisie, avec beaucoup de verdeur et de réalisme. Le tableau de la société contemporaine sera encore timide chez un Duclos (*Les Confessions du Comte de****, 1741), qui nous montre toute la série des conquêtes féminines d'un séducteur ; c'est une galerie de portraits comme on peut en relever aussi dans les *Lettres persanes* pour définir un roman de moraliste ; ce sont *Les Caractères* de La Bruyère mis en roman. Mais il y a tout de même chez Duclos une financière, une commerçante parisienne, une bourgeoise provinciale qui sont bien vues.

Marivaux avait fait entrer dans *La Vie de Marianne* (1731—1742) un fiacre (cocher), une lingère ; les protestations de la critique contemporaine permettent de mesurer la véritable portée d'audaces bien modestes à nos yeux. Dans un roman consacré à un paysan, Marivaux est encore plus à l'aise pour parler de réalités hier ignobles : on se met à manger dans un roman, il ne s'agit plus d'un cérémonial ou d'un prétexte à conversations relevées, mais de la satisfaction d'un robuste appétit. Les menus, la robe de chambre et les pantoufles du Paysan parvenu sont les symboles de son ascension sociale. Même dans l'histoire de la délicate Marianne, les questions d'argent, sans être aussi toutes-puissantes que chez un Balzac, devenaient de plus en plus envahissantes : dans *Le Paysan parvenu* (1734—1735) dont le héros parviendra par la finance, le monde des financiers, que Marivaux connaissait bien pour avoir été la victime des opérations de Law, est détaillé sans complaisance ; le roman devient un document sur l'influence et le manque de scrupules des hommes d'argent qui rivalisent avec la noblesse dans une société dont une des caractéristiques est le mélange des conditions, les ascensions brusques et les ruines rapides.

Un paysan héros d'un roman, voilà du nouveau, hors de tout burlesque. Dans *Marianne*, l'héroïne était une orpheline sans moyens d'existence, qui ne savait pas si elle était noble ou non. De Mme de Villedieu (*Mémoires de Henriette-Sylvie de Molière*, 1672—1674) au Marivaux de *Marianne* puis au Richardson de *Pamela* (1741) en passant par l'*Histoire d'Angélique* de Challe, se dessine un roman des aventurières, des marginales, des jeunes personnes dont la naissance n'est pas à la hauteur de leur cœur ou de leur affectation. Avec beaucoup de retard sur l'Angleterre (Daniel Defoe, *Moll Flanders* 1722), apparaît en France, autour de 1730—1740 — et *Manon* n'est pas isolée de ce point de vue — tout un roman des filles, courtisanes, actrices symétrique de celui dont le naturalisme de Maupassant se fera une spécialité autour de 1880. Citons seulement Mauvillon, Villaret, la Thérèse de Bret (1745), Margot la ravaudeuse de Fougere de Monbron (1750). Le roman s'encanaille, selon le mot du doyen May, avec par exemple *La Mouche* de Mouhy (1735) dont le héros est un espion amené par profession à explorer les bas-fonds ; plus largement, le genre devient roturier.

Cette veine s'élargira avec beaucoup plus d'audace après 1770 : on passera du réalisme au naturalisme avec Rétif de La Bretonne qui écrira le roman de la grande ville et de ses débauches, le roman de Paris et de ses courtisanes. Ce ne sera plus *Le Paysan parvenu*, mais *Le Paysan pervers*, et *La Paysanne perversie*, *Les Contemporaines*, *Les Nuits de Paris*. Celui que l'on appellera dédaigneusement le Rousseau du ruisseau est en fait le Zola du dix-huitième siècle, qui invente le roman du trottoir. Mais cet observateur ne s'en tient pas aux splendeurs et aux misères des courtisanes : il est attentif aux choses, aux réalités de la table, du langage, nous conservant avec un soin de linguiste le patois bourguignon et l'argot parisien. De tels romans sont des documents précieux pour les historiens.

Mais dans ce roman du vice, qui cultive bien avant Baudelaire les premières fleurs du mal, le lyrisme de la débauche doublé du lyrisme de la vertu — car Rétif est un disciple de Rousseau qui a la nostalgie de la pureté primitive — dépasse le réalisme, comme chez Zola un romantisme profond viendra démentir les prétentions du naturalisme à l'objectivité scientifique.

Un des acquis essentiels du dix-huitième siècle est dans ce passage rapide du réalisme pittoresque des silhouettes croquées par la pointe sèche d'un Lesage à ce réalisme lyrique ou au réalisme expressif de Diderot, dans *Jacques le fataliste* ou dans *Le Neveu de Rameau*. Mais la voie de la France, même si *La Nouvelle Héloïse* a sa place à côté de *Clarisse Harlowe* et des *Souffrances du jeune Werther* dans la « trilogie géniale du roman bourgeois européen », selon le mot du Professeur H. Coulet⁶, n'est presque jamais, faute de mœurs nationales ou de citoyens, diraient Jean-Jacques ou Grimm, celle de ce réalisme domestique, spécialité anglaise, refusé par Crébillon fils et abordé par le seul Diderot, grand admirateur de Richardson ; un roman de la vie quotidienne est fourni par *l'Entretien d'un père avec ses enfants* ou par *Les Deux Amis de Bourbonne*, où le Philosophe réclame « de petites circonstances si liées à la chose » qui donneront au conte sa vérité « historique ». C'est ainsi qu'il définit, dans un roman « expérimental » comme dans les *Salons*, l'esthétique fidèle au réel qui correspond aussi bien à son matérialisme biologique que le naturalisme au scientisme ou au positivisme de Zola.

Une autre voie du réalisme, moins voyante, plus difficile encore peut-être, conduira à un second point en rendant sa place à la vie intérieure, à la vérité du cœur : aux héros exceptionnels de Mme de Lafayette et du roman galant classique, se substitue une humanité moyenne chez un Marivaux ; Marianne et son amoureux Valville sont des gens comme tout le monde. C'est là le triomphe de Marivaux : arriver à faire un roman avec des demi-teintes, avec des sentiments presque ordinaires.



Le renouveau, évoqué au début, du roman du sentiment — expression que l'on préférera à roman sentimental dont la connotation peut être péjorative — qui se produit autour de 1730 s'opère dans deux directions : c'est d'abord la renaissance du grand roman lyrique de la passion,

⁶ *Le roman jusqu'à la Révolution*, p. 430.

qui fait passer dans le genre romanesque le souffle de la tragédie racinienne : c'est la contribution capitale de l'abbé Prévost, dans les *Mémoires et aventures d'un homme de qualité* (1728—1731) dont, on le sait, l'*Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut* n'est que le dernier volume, dans *Cleveland* (1731—1739) et dans *Le Doyen de Killerine* (1735—1740). L'univers puissant de l'abbé est peut-être le seul à pouvoir rivaliser avec les grands tempéraments romanesques du dix-neuvième siècle : il opère à la fois le retour à des romans amples (six ou sept volumes), le retour de la passion et la promotion du genre conçu comme un genre sérieux, qui propose les mémoires d'une âme, qui peint, d'une touche large peu compatible avec l'analyse, la condition humaine, le destin humain, sous les sombres couleurs du péché. Une aventure spirituelle y est jalonnée de tous les déchirements d'une âme authentiquement religieuse entraînée par les faiblesses de la chair. Grand roman tragique, lyrique, poétique, théologique, qui fait penser à Claudel, et dont la scène, dans *Cleveland* surtout, est comme chez le grand dramaturge chrétien, l'univers.

À côté de Prévost, on se contentera de citer les romans, très sombres et tragiques aussi, de Mme de Tencin, sinistres histoires d'amour et de mort, avant de retrouver plus loin la toute-puissance du sentiment dans *La Nouvelle Héloïse*.

Concurremment, l'héritage du roman d'analyse fondé par Mme de Lafayette et resté sans lendemain pendant près de cinquante ans, est enfin recueilli, mais modifié bien sûr, par Marivaux et Crébillon surtout, en attendant Laclos.

Marivaux « anatomise » le cœur humain à longueur de pages, dans le roman encore mieux qu'au théâtre. Comme l'avait bien vu Radiguet, c'est la psychologie qui engendre le roman, et non les événements. On a beaucoup reproché à Marivaux, à l'époque, les interminables « réflexions » de Marianne âgée sur les « mouvements » de Marianne toute jeune, qui font le prix de son roman pour des lecteurs de Proust. Voilà une autre forme de mémoires, bien différente de celle de Prévost. Crébillon aussi dissèque à perte de vue des mouvements ambigus, des probabilités de sentiment, surtout dans *Les Egarements du cœur et de l'esprit* (1735—1736). Tournant le dos au réalisme contemporain déjà évoqué, il refuse absolument de décrire les choses, les décors, pour se consacrer entièrement à démonter les mécanismes de l'amour-propre et de l'amour chez les gens du monde pour lesquels son analyse est aussi cruelle que celle du romancier de Swann et des Guermantes pour les snobs de 1900. Jamais on n'est si près de *La Princesse de Clèves* — la part faite de l'évolution des éthiques, voire des trahisons — que dans ses *Lettres de la Marquise* (1732) et de *la Duchesse* (1767) : on voit se confirmer l'importance, pour le roman d'analyse comme pour le genre tout entier, des années 1730—1732, qui voient apparaître *Manon*, *Marianne* et la *Marquise*.

Il ne s'agit pas chez Marivaux et chez Crébillon de fortes passions, mais de sentiments dont les limites sont dessinées par une analyse sans illusions qui risque en fin de compte de paralyser, voire de tuer le sentiment. C'est dire aussi que le roman du dix-huitième siècle ne crée pas souvent de personnages puissants, fortement individualisés, de types comme Tartuffe ou le Père Goriot : il faudra attendre le Père Hudson de Diderot, dans *Jacques le fataliste*, ou le Gaudet de Rétif, dans *Le Paysan*

perversi, pour découvrir des personnages capables de rivaliser en énergie avec le Vautrin de Balzac.

Ce que l'on appelait « métaphysique d'amour » dans la nouvelle préciosité, ou le lambertinage, ou l'arithmétique crébillonienne, ou le marivaudage, qui ne se réduit pas à une affectation de langage, mais est en fait l'invention d'un langage nouveau adapté à l'objet nouveau des subtilités du cœur, et peut donc être pris pour synonyme d'analyse, tout cela constitue déjà une science du cœur. Le roman est désormais capable de contribuer à cette science, en même temps qu'il accueille la nouvelle philosophie empiriste, expérimentale des sensualistes chez Crébillon, dont les libertins réduisent l'amour au mécanisme des plaisirs.

De cette science du cœur on passe à une science de l'homme plus ambitieuse. L'expression « science de l'homme » se trouvera sous la plume de Romance de Mesmon en 1776⁷. On dirait aujourd'hui psychologie (le mot, lancé dans son sens moderne par le genevois Bonnet en 1754, est accolé au mot roman, en Allemagne, par Charles-Philippe Moritz : *Anton Reiser, roman psychologique*, 1785–1790) et anthropologie. Mesmon, Laclos⁸ et bien d'autres veulent dire que le roman permet de connaître l'homme mieux qu'un traité de psychologie ou un livre d'histoire, parce qu'il fait connaître les motifs des actions, des comportements, que l'historien ignore, et parce qu'il fait assister à la lente maturation des sentiments. Le romancier est désormais l'historien du présent de l'homme ; il en est aussi le chimiste ou l'ingénieur : après Marivaux et Crébillon, avant Stendhal, Laclos croit, en idéologue, que l'on peut démonter les mécanismes de la vie intérieure, en trouver la formule.

Le roman est maintenant chose sérieuse, et non plus seulement un divertissement, une évasion. Le rôle de *La Nouvelle Héloïse* (1761) dans cette promotion est évidemment capital. On y trouve toute la vision de l'homme selon Jean-Jacques. De la « métaphysique d'amour » on passe à la métaphysique de l'amour propre au berger extravagant. Le romancier ne se contente pas longtemps de légitimer les élans de l'amour par la nature innocente en face des interdits de la société : l'amour ne durera, ne deviendra éternel que par le sacrifice, par la séparation. Même des amants aussi parfaits que Julie et Saint-Preux ne sont pas à l'abri de ce que Proust appellera les intermittences du cœur : c'est le mariage de Julie avec Wolmar, et la reconnaissance de l'« ordre » qui s'ensuit, qui garantissent la permanence à l'amour de Julie et de Saint-Preux. Et aussi la fameuse « thérapeutique » de Wolmar⁹, qui repose sur une profonde science du cœur et de l'homme : loin de les séparer comme aurait fait tout mari, l'observateur profond réunit les amants et les laisse seuls pour que Saint-Preux comprenne que Julie n'est plus Julie d'Étange mais Mme de Wolmar. La pureté et l'éternité de leur amour en seront préservés.

⁷ De la lecture des romans, 1776, p. 10.

⁸ Dans son article sur *Cecilia* de Miss Burney, *Mercur de France*, 17 avril 1784, p. 103–106 ; nouvelle édition des *Œuvres complètes* de Laclos, Bibl. de la Pléiade, 1979, p. 447–449.

⁹ Voir l'article d'E. Gilson, « La méthode de M. de Wolmar », *Les Idées et les Lettres*, 1955, p. 275–298 ; et l'édition B. Guyon de *Héloïse*, Bibl. de la Pléiade, p. 1616–1618.

On ne peut isoler une telle psychologie de l'amour de toute une philosophie : la grande originalité de Jean-Jacques est de ne pas céder comme son siècle à la facilité des confusions entre passion, nature et vertu ; le siècle posait l'identité entre nature et vertu, tout ce que veut la nature, y compris les exigences du cœur et du corps, ne peut qu'être bon ; Rousseau rend un sens aux mots de vertu et de morale, en montrant que la vertu ne peut être qu'un effort toujours remis en question, un « état de guerre », et non l'abandon à la nature. Et ce, dans un roman : un grand roman peut être moral sans être édifiant. Le siècle, livré aux ivresses de la bienfaisance, de l'étalage d'une vertu bavarde, a réduit la très haute éthique rousseauiste au conformisme moralisant.

En fait, cette éthique reposait sur une métaphysique. *La Nouvelle Héloïse* ne se sépare pas de l'*Émile*, des *Discours*, des œuvres politiques de Rousseau : non seulement on trouve dans le roman sa pédagogie, son économie politique, sa religion, mais encore l'aventure spirituelle y repose sur sa théorie de l'homme naturel, primitif, sur le rêve des origines, miraculeusement préservé dans la petite société des belles âmes de Clarens.

Avec Rousseau — et maintenant l'*Héloïse* annonce les œuvres autobiographiques, *Confessions*, *Dialogues*, *Rêveries* — le roman accueille pour la première fois toutes les idées de l'auteur, tous ses rêves, toutes ses chimères, tous ses espoirs, sa quête du bonheur finalement trouvé dans le moi et dans le sentiment de l'existence. Non pas que le roman soit platement autobiographique : on préférera le terme roman personnel, c'est-à-dire qui révèle la personnalité profonde de l'écrivain, sans raconter sa vie. Jamais un romancier n'avait mis autant de lui-même dans un roman, même Prévost qui prépare cette transformation. Avec *La Nouvelle Héloïse*, selon le mot de mon vénéré et regretté maître Jean Fabre, on a le premier roman « somme »¹⁰, c'est-à-dire le roman qui exprime toutes les options de l'auteur, qui fait le bilan à la fois de ses convictions, et des ressources, des possibilités du genre.

En même temps, *La Nouvelle Héloïse* est un roman des Lumières : la philosophie qu'y soutient Rousseau est pour une bonne part celle des Lumières, même si sa morale et sa religion sont très personnelles et l'écartent de ses anciens amis philosophes. Les idées généreuses de Milord Edouard, la philosophie expérimentale de Wolmar, le débat sur l'éducation, etc., rattachent *La Nouvelle Héloïse* aux Lumières. Le risque de ces débats sur le suicide, sur la pédagogie, sur l'économie, est évidemment de conduire au roman à thèse et à son ennui, écueil évité parce que justement il y a un dialogue entre des opinions différentes dont aucune n'est imposée, et que les héros selon le cœur de Jean-Jacques ont beaucoup plus de vérité humaine qu'on ne l'a dit.

Aussi bien dans un roman sensible comme *La Nouvelle Héloïse* que dans les contes ironiques de Voltaire ou dans *Jacques le fataliste*, le roman est désormais capable de véhiculer une philosophie. Il est inutile d'insister sur les leçons d'empirisme, de relativisme, de liberté, de générosité, de tolérance que Voltaire charge des contes en apparence légers de communiquer. Rien de plus sérieux en fait que *Micromégas*, *Zadig* ou *Candide*. Mais la leçon n'y est jamais exposée abstraitement, elle se dégage des faits, de l'ironie, de l'art.

¹⁰ Encyclopédie de la Pléiade, *Histoire des littératures*, t. III, 1958, p. 760–761.



Reste justement à examiner les progrès dans l'art de faire un roman. Le genre, longtemps considéré comme mineur, n'obéissait à aucune règle. C'est à la fois sa faiblesse et sa force : cette liberté autorise des romans mal faits, mais elle permet toutes les conquêtes. Les romans bien écrits, bien composés, sont longtemps très rares, aussi bien en Angleterre — Richardson est prolixe, bavard, n'a pas de style — qu'en France. Des techniques faciles, récits emboîtés, juxtaposition d'histoires différentes pour grossir un volume, roman-liste faisant défiler une série de caractères dont nous avons vu un exemple dans *Les Confessions du Comte de**** par Duclos, se perpétuent longtemps. Mais des artistes demandent davantage au roman : Voltaire que nous venons d'évoquer, Montesquieu, Rousseau, Laclos, pour nous en tenir à quelques grands exemples.

Des travaux récents¹¹ ne réduisent plus les *Lettres persanes* à un chef-d'œuvre de la satire qui est en même temps le premier grand roman des Lumières françaises. On y découvre un vrai roman qui joue de multiples contrastes : entre le sage et réfléchi Usbek, lui-même déchiré entre son regard de philosophe qui observe l'Occident, et son égoïsme autoritaire de mâle et de seigneur qui entend régner sur son harem, le primesautier Rica, l'austère Rhédi aux curiosités savantes ; entre les différentes femmes du harem, Roxane la superbe, Zachi l'aliénée, Zélis la féministe ; entre les hommes et les femmes, entre l'Orient et l'Occident bien sûr. C'est un vrai roman non seulement parce que le roman de sérail repose sur une véritable action à la différence de la partie européenne, mais parce que le romancier sait jouer de la durée, créer un véritable temps romanesque : Montesquieu tire des effets très sûrs du délai d'acheminement des lettres (six mois entre l'Orient et l'Occident), qui rend dérisoires les sévères instructions envoyées par Usbek pour ramener l'ordre dans son harem en révolution ; Montesquieu sait déjà juxtaposer plusieurs lettres de correspondants différents, datées du même jour, de manière à faire ressortir les oppositions de caractères et de réactions : c'est dire qu'il y a chez lui une conscience très neuve des ressources du roman épistolaire.

Avec Jean-Jacques, il n'est plus permis même aux critiques contemporains les plus réticents de refuser au roman la qualité d'œuvre d'art. Synthèse miraculeuse du spontané et de la rhétorique la plus sûre, la composition magistrale de *La Nouvelle Héloïse* se modèle sur l'aventure spirituelle des héros : chaque partie a son ton, élans du cœur et de la nature pour la première, épreuve de la séparation dans la deuxième, séparation définitive imposée par le mariage dans la troisième, bonheur paradoxal et fragile des belles âmes à Clarens dans la quatrième et la cinquième, retour au ton du début dans la sixième où Julie mourante confie qu'elle finit comme elle a commencé, que son amour n'est pas mort. Harmonie de cette composition en cercle qui se referme sur lui-même, ou en courbe qui culmine, à peu près au milieu du livre, par la

¹¹ Voir R. Mercier, « Le roman dans les *Lettres persanes* : structure et signification », *Revue des sciences humaines*, juil. — sept. 1962, p. 345 — 356 ; P. Kra, « The invisible chain of the *Lettres persanes* », *Studies on Voltaire*, 1963, p. 7 — 60 ; P. Testud, « Les *Lettres persanes*, roman épistolaire », *Revue d'histoire littéraire de la France*, oct. — déc. 1966, p. 642 — 656, etc.

capitale lettre XVIII de la Troisième Partie, où Julie explique le changement opéré en elle par le mariage et par la Providence, dans une lettre-examen de conscience qui rattache aussi ce roman lyrique au roman d'analyse. Art consommé qui ne peut être que conscient, et bien étranger à la théorie actuelle de l'écriture qui marche toute seule.

Il y aurait aussi beaucoup à dire sur l'usage des lettres, qui se modèle sur cette courbe comme l'a montré le Professeur Jean Rousset ¹² : d'abord duo lyrique des deux amants qui échangent des lettres-«hymnes», puis intervention de la société hostile traduite par la présence de plus en plus importante de lettres de tiers, de personnages nouveaux, jusqu'au moment où les lettres des tiers dominent, et où Julie et Saint-Preux ne s'écrivent plus ; enfin retour au chant d'amour dans la lettre testamentaire de Julie. A cette variété s'ajoutent, pour éviter la monotonie, les multiples fonctions que remplissent les lettres : épanchement du sentiment, analyse du sentiment, débat d'idées, récit bien sûr, etc.

Il y aurait encore beaucoup à dire du style, qui achève de faire de *La Nouvelle Héloïse* une œuvre d'art. Tous ses lecteurs ont goûté le chant des mots, des phrases, des rythmes ; riche en lettres-«hymnes», en «romances», en «airs d'opéra» selon le mot du doyen B. Guyon, le roman entier est un roman-poème à la musique subtile.

Le roman épistolaire dans son ensemble profite des leçons de Montesquieu — mais avec retard —, de Richardson et de Rousseau : c'est à l'exemple de Richardson (*Clarissa Harlowe* 1748, traduction française par l'abbé Prévost en 1751) puis de *La Nouvelle Héloïse* que l'art difficile de la polyphonie se généralise : les *Lettres de la Marquise* de Crébillon (1732) appartenaient encore à l'âge du roman épistolaire à une voix ; puis on est passé au roman à deux voix, la polyphonie ne domine vraiment qu'autour de 1770.

C'est Laclos surtout qui tire parti des démonstrations de Montesquieu, de Richardson et de Rousseau, dans *Les Liaisons dangereuses* (1782) : art souverain dans l'utilisation des lettres envoyées le même jour par des correspondants différents ou par un même correspondant à des destinataires différents, propre à opérer des coupes verticales dans le temps et à faire ressortir le mensonge, la duplicité de personnages qui confient à l'un ce qu'ils cachent à l'autre ; séquences expressives ou ironiques — la lettre où Mme de Rosemonde félicite Mme de Tourvel de sa belle résistance en face de Valmont lui arrive après sa chute (CXXV—CXXVI) ; usage habile de dates précises, dont le roman lyrique de Jean-Jacques n'usait pas ; composition dramatique de l'ensemble : la fin des quatre parties à peu près égales en longueur et en durée correspond à un moment important, à la fin de la première, les menaces des méchants semblent conjurées, la Présidente éloigne Valmont, Cécile éconduit Danceny ; la fin de la deuxième, consacrée aux intrigues parisiennes, voit le triomphe de la Marquise sur Prévau ; la troisième se termine sur un suspens habile : le diable se fait ermite, Valmont est-il

¹² • Rousseau romancier, *La Nouvelle Héloïse*, Jean-Jacques Rousseau, Neuchâtel, 1962, p. 67—80.

converti au bien ? La quatrième s'ouvre sur la défaite de la Présidente. On remarquera, autre dette envers Rousseau, que la très longue lettre LXXXI, où la Marquise fait son portrait et raconte son autobiographie libertine, est à peu près au milieu de l'ouvrage comme l'examen de conscience de Julie dont elle est le pendant ironique. Laclos était aussi très fier de la variété de son style, qui passe de la vivacité mondaine ou de la niaiserie enfantine à l'analyse cruelle ou au chant rousseauiste de la Présidente.

Les Liaisons dangereuses rassemblent bien des conquêtes accumulées en quelques générations : c'est un œuvre d'art fortement construite ; c'est le roman de l'intelligence avec Valmont et Mme de Merteuil, un roman mis au service de la science de l'homme par l'analyse qui permet au romancier comme à ses libertins de démonter les mécanismes des comportements humains ; c'est un roman du sentiment grâce à Mme de Tourvel, un roman d'amour où l'on meurt d'amour.



A la fin du siècle, le roman a pris conscience de ses ressources, et conquies son autonomie. Le fait est sensible dans les définitions que les théoriciens donnent du genre : au dix-septième siècle, pour lui donner des lettres de noblesse encore équivoques, ses partisans assez isolés le définissaient comme le bâtard de l'épopée ; pour Saint-Réal à la fin du dix-septième siècle, il devient le fils de l'histoire ; pour Lenglet-Dufresnoy, autour de 1730, supérieur en vérité à l'histoire, il en est le rival heureux. Enfin, vers 1770, il n'a plus besoin de parrainage. On le hausse à égalité avec le théâtre, avec lequel il entretient alors plus d'un rapport et opère plus d'un échange ; on lui demande les qualités dramatiques, l'action dont le théâtre du temps manque justement ; et les contes ou romans moraux en grande faveur à ce moment, avec Marmontel puis Baculard d'Arnaud, ressemblent beaucoup à des drames.

Le roman annexe les autres genres vers 1770—1780 : la morale, la philosophie, le théâtre, la poésie aussi. Seul à peu près vers 1730, Prévost renouait avec la grande tradition lyrique qui faisait depuis *Tristan et Yseut* du roman un beau conte d'amour et de mort : Jean-Jacques donne un grand roman-poème ; son disciple Bernardin de Saint-Pierre rénove le roman pastoral dans *Paul et Virginie* (1788) ; Rétif prête au roman de mœurs le lyrisme du vice, avant que Sade orchestre de puissantes litanies du mal. Le roman retourne ainsi à ses origines, dont le réalisme et l'analyse l'avaient détourné ; origines qui étaient du côté de la poésie et du lyrisme au moyen âge. Et justement la période 1760—1780 invente le style troubadour qui s'inspire de ce moyen âge, dans le roman comme dans la poésie ou dans les arts plastiques. Le roman annexe même presque trop de provinces, jusqu'à en perdre sa spécificité. Il est désormais le genre polymorphe qui régnera sur le dix-neuvième siècle.

A cet élargissement il faut en ajouter un autre, très conforme au cosmopolitisme de l'esprit des Lumières : comme la philosophie, le roman n'a plus de frontières ; en un siècle qui fonde la littérature comparée, avec Voltaire et ses essais sur la poésie et le théâtre angalais, avec Prévost,

avec Suard et le *Journal Etranger*¹³, il n'est plus possible de parler de littérature nationale, comme il n'est pas possible de comprendre le roman français sans connaître le roman anglais du dix-huitième siècle, Laclos, sans Richardson ; et les parallèles se multiplient, entre Jean-Jacques et Richardson¹⁴, ou entre *La Nouvelle Héloïse* et *Werther*¹⁵.

Mais l'âge adulte est toujours près de la dissolution. À côté de ceux, de plus en plus nombreux, qui font confiance au roman, comme Laclos et Sade après Béliard ou Bricaire de La Dixmérie, apparaît au moins un contestataire. L'acuité de la réflexion esthétique de Diderot l'amène à récuser non seulement le roman traditionnel, son romanesque trop gratuit, ses coïncidences, mais même les conquêtes récentes d'une psychologie et d'une analyse trop cohérentes et trop statiques. La vie n'est pas ainsi. L'exigence du réalisme poussée à ce point dicte *Ceci n'est pas un conte* ou *L'Entretien d'un père avec ses enfants*, histoires vraies, vécues, et surtout *Jacques le fataliste* dont la critique d'aujourd'hui fait un des précurseurs du « nouveau roman » et qu'elle baptise « anti-roman ». Il ne s'agit plus de raconter une histoire, sentimentale ou autre, on ne saura pas où vont Jacques et son maître ; dans le détail, toutes sortes d'impasses chronologiques annoncent Robbe-Grillet et attendent l'ingéniosité de nos critiques-ingénieurs. Mieux encore, Diderot s'interrompt constamment pour se livrer à des considérations sur la création artistique : voilà le roman du roman ou le roman dans le roman, le vrai sujet de *Jacques*, c'est la manière de faire un roman, ou plutôt de ne pas le faire.

La même critique française actuelle découvre dans *Les Liaisons dangereuses*, qui sont pourtant l'œuvre d'un homme qui croit aux progrès du roman classique et lui en fait faire, de quoi nourrir ses analyses formelles. La subtilité des procédés épistolaires, les jeux de miroir entre les différentes correspondances, la construction savante se prêtent effectivement à une telle étude. Mais ce que n'avait évidemment pas prévu Laclos, c'est que l'on chercherait dans le roman le plus conscient, le plus dominé, le fonctionnement du langage et de l'écriture à l'état pur, indépendamment de toute volonté créatrice qui les organise et qui les conduit. On veut aussi découvrir dans les indications hypocrites de Laclos sur la manière dont ces lettres prétendues authentiques se sont réunies pour parvenir entre ses mains, toujours ce roman du roman dont Gide avait voulu accompagner *Les Faux Monnayeurs*¹⁶.

¹³ 1754—1762 ; d'abord par l'abbé Prévost, Grimm, Toussaint, Fréron, Deleyre ; à partir de 1760, par l'abbé Arnaud et J.-B.-A. Suard.

¹⁴ *L'Année littéraire*, 1780, t. VII, p. 15—17 ; *Journal étranger*, déc. 1761, p. 184—195 (article tiré du *Critical Review*).

¹⁵ *L'Année littéraire*, 1778, I, p. 264.

¹⁶ Voir sur ces aspects T. Todorov, *Littérature et signification*, Larousse, 1967, p. 49 ; M. Roelens, « Le texte est ses 'conditions d'existence' : l'exemple des *Liaisons dangereuses* », *Littérature*, février 1971, p. 73 ; M. Vincent, *Les Liaisons dangereuses*, extraits, Classiques-Larousse, 1973, p. 8—10 ; L. Versini, « Laclos épistolier ou la préméditation », *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises*, 1977, p. 187—203.

Restons pour finir dans une perspective qui est plus sûrement celle de l'âge des Lumières, pour lequel le roman est un des moyens de faire passer un message, d'aller toujours vers plus de clarté et de vérité, et qui ne conçoit les progrès de tout art que comme conscients.

Le roman est, à côté du pamphlet, de l'article de journal et de l'article de dictionnaire, qui comptent parmi les véhicules favoris de la philosophie des Lumières, le mode d'expression qui fait le plus de progrès au dix-huitième siècle. Il se met avec autant de souplesse au service du sentiment, de l'analyse, des Lumières, de l'enquête sur la société et sur l'homme, de la littérature personnelle naissante. Il prépare des moissons qui seront fécondes. Lorsque Sade écrit en 1800 sa très pertinente *Idée sur les romans*, il peut ne plus hésiter à leur reconnaître sérieux et profondeur. Le roman, désormais l'égal du théâtre ou de la poésie, est en passe de devenir le genre-roi qu'il sera au dix-neuvième siècle.

ANALYSE QUANTITATIVE DU ROMAN PUBLIÉ DANS LA PRESSE DE TRANSYLVANIE DE 1838 À 1918

MIRCEA POPA

1. La sociologie de la littérature a, ces dernières années, enregistré un évident progrès dans maints pays européens. Elle doit sa réactualisation aux enquêtes convaincantes dirigées par Robert Escarpit, Lucien Goldmann et leurs écoles, ainsi qu'à l'accroissement de l'intérêt du chercheur contemporain pour les problèmes de la production, de la réception et de la consommation du livre, pour l'évolution du goût et de la mentalité littéraires, rapportés à certaines époques et phénomènes littéraires.

Notre époque vit sous le signe de la « Galaxie Gutenberg » et de l'explosion de l'information ; cependant, la lecture et la consommation du livre entraînent chaque jour des masses de plus en plus nombreuses de lecteurs. Avec le temps, celles-ci deviennent de plus en plus exigeantes et déterminent, à leur tour, des aspects économiques dignes d'être pris en considération. Ce fait est d'autant plus évident si l'on porte les recherches sur l'évolution du goût dans différentes périodes et étapes historiques, les investigations sociologiques ou statistiques permettant de dégager des conclusions des plus intéressantes et probantes sur le rapport livre-société à un moment donné ; d'autant plus probantes quand elles ont été mises en évidence par des moyens quantitatifs (des arguments difficilement contestables à première vue). La sociologie des faits littéraires à la manière d'Escarpit¹ permet — et nous a permis dans le cas présent — de suivre fidèlement la courbe de l'accroissement de l'intérêt pour le roman dans la société roumaine du milieu du XIX^e siècle et du commencement du XX^e, d'explorer les sens et la dynamique des traductions pendant cette période, les orientations vers telle ou telle littérature, le choix des modèles et la manière d'aborder, dans la perspective du roman, la réalité et, surtout la constitution d'un public capable d'apprécier et d'exiger un certain genre de roman, de manifester ses préférences et ses exigences littéraires. Le phénomène est d'autant plus remarquable que la zone explorée a une spécificité à part : en effet, à la fin du siècle dernier, la Transylvanie faisait partie de l'Empire austro-hongrois ; dans les traductions qui paraissaient alors on sent, au début tout au moins, la tendance à se maintenir dans l'aire de la culture allemande — phénomène dirigé « d'en haut » par la censure et les pressions officielles — quoique la réaction des intellectuels et du public roumain ait été, au contraire, celle d'un rapprochement

¹ Robert Escarpit, *Sociologie de la littérature*, Paris, Presses Universitaires, 1961 ; *Le Littéraire et le Social. Éléments pour une sociologie de la littérature*, Flammarion, 1970.

effectif de la littérature française (qui donnait le ton, comme nous le verrons plus bas dans ce secteur), et, parallèlement, d'une lutte pour la formation et l'affirmation d'une littérature propre et, cela va de soi, d'un roman autochtone. Il faut reconnaître que, à un moment donné, Zschokke était l'un des auteurs étrangers les plus lus et traduits en Transylvanie (à part ses romans *Quelques feuilles du journal du pauvre abbé de Wildshire* — 1852 et 1888, et *La Rose de Disentis* — 1911, on a traduit aussi toute une série d'amples nouvelles comme *Le Millionnaire* — 1888, *L'hôte mort* — 1888, *Quelques phases de la vie d'une femme* — 1894, *L'aventure du Nouvel An* — 1890, *Le Blondinet de Namur* — 1892, *La cruche cassée* — 1892, *La nuit des fantômes* — 1892, *Comment on fabrique l'or* — 1893, publiées, toutes, par la revue « Tribuna »; *La jambe de bois* — 1899 a paru dans « Telegraful Român »). Il est vrai aussi que Zschokke a influencé la littérature de Slavici, mais, en général, la littérature autrichienne et hongroise sont faiblement représentées (3 titres chacune). Même en ajoutant les 14 titres des romans allemands, c'est à peine si le chiffre qui en résulte s'élève à la moitié de celui de la littérature française. Il faut ajouter que si au début la dépendance du roman occidental qui nous parvenait par voie de traduction ne fait pas de doute, bientôt le roman original roumain comblera le déficit quantitatif et se maintiendra durant toute la période dont nous nous occupons à une distance acceptable face à la courbe d'évolution des traductions. Il apparaît donc que, dans ce cas-ci, le roman traduit ne tue pas « l'esprit national », ne l'écrase pas jusqu'à l'asphyxie, mais au contraire le stimule, aide « les forces de croissance » — comme dirait R. M. Albérés². Donc pendant une décennie seulement, entre 1871 et 1880, le roman roumain original prend consistance et un poids de plus en plus grand dans la vie littéraire de la Transylvanie, tout en gardant un contact permanent avec la littérature roumaine d'au-delà des Carpates par des reproductions bien sélectionnées, mais en nombre relativement réduit, de sorte que l'accent continue à porter sur les forces locales. Dans ce processus d'homogénéisation de notre culture, d'unification de la langue, de la mentalité et de la pensée, la presse transylvaine a joué un rôle très important par l'ampleur et le caractère de masse qu'a pris cette entreprise de nationalisation de la culture. Ce rôle ressort d'autant plus nettement si l'on analyse le rapport à la fois déterminant et ambivalent entre la presse et la littérature, c'est-à-dire si l'on soumet à l'observation la manière par laquelle la littérature a contribué à l'éclosion et à la diversification de la presse (par la « fascination » et la séduction qu'elle exerce sur certaines catégories du public), tout comme la littérature, en l'espèce le roman feuilleton, a participé à l'action de conquête du public et à l'augmentation du nombre des abonnés, à leur goût pour la lecture.

On sait que le roman est le genre le plus évolué et le plus complexe de toute la création littéraire et que l'intérêt qu'il suscite coïncide avec une étape de maturation dans l'histoire d'une littérature. C'est cette étape de maturation que nous voulons mettre en évidence en analysant du point de vue quantitatif le roman original et le roman traduit en Transylvanie, car l'apparition de ce genre protéique entraîne d'amples changements

² R. M. Albérés. *Istoria romanului modern* (Histoire du roman moderne), București, EPLU, 1968.

mentaux, détermine une nouvelle distribution du livre dans le public, même dans les couches estimées jusqu'alors « imperméables ». La diffusion du roman-feuilleton coïncide avec l'apparition et la formation du goût petit-bourgeois, avec le renforcement et la consolidation des citadins et des intellectuels, avec l'augmentation du nombre des lectrices, avec une certaine démocratisation et le raffinement de leur mentalité. Nous ne devons pas oublier que, dans les Principautés roumaines, les couches aristocratiques ont longtemps choisi leurs lectures dans les langues de grande circulation européenne (le grec, le français, l'allemand) et que ce n'est qu'après l'apparition de la presse nationale et du roman-feuilleton que cette classe s'est convertie à une littérature roumaine stable. « L'opium romanesque », méprisé jusqu'au XVIII^e siècle, devient maintenant, par l'intermédiaire du roman-feuilleton, un vrai genre, avec ses règles et ses classiques³. Sans lui, on ne peut concevoir le développement de la littérature réaliste qui suivra, l'explosion du roman réaliste du temps de Balzac. « Nous ne comprendrons pas le roman réaliste du siècle dernier — écrit Albérès — si nous n'admettons, en premier lieu, qu'il est destiné à paraître dans une revue ou un quotidien ». Les plus grands romans du XIX^e siècle sont, en premier lieu, *les feuilletons*. En ajoutant que les œuvres de Dickens, de Zola et même de Flaubert furent écrites dans cette atmosphère, Albérès met en évidence un véritable phénomène de la littérature du XIX^e siècle, qui a eu de vastes répercussions dans l'éveil de l'intérêt pour le roman dans les principaux pays européens. Car importé de France, où il avait fait souche et était en vogue, le roman à sensation deviendra le canal par lequel se feront entendre dans les principaux pays de l'Europe de l'est les voix multiples du roman⁴. Ceci nous autorise à considérer l'étape qui suit l'année 1870 comme décisive pour la formation du public et du roman autochtone roumain, étape pendant laquelle le feuilleton atteint ses cotes les plus élevées.

Mais, regardons de plus près comment se produit cette évolution.

Jusqu'à vers l'année 1840, quand la presse roumaine en était encore au stade des tâtonnements et des commencements, l'on se trouve dans une période de défrichement, caractérisée par la propagation des romans populaires du type *Le roman d'Alexandre* et la *Vie d'Esope* (soit en copie manuscrite, soit imprimés⁵) et par les premiers essais de transposition en langue nationale de romans de la littérature universelle, ne dépassant du reste pas le niveau classique du genre : *Paul et Virginie* (1831) de Bernardin de Saint-Pierre, *Annette et Luben* (1829) de Marmontel, *Julie ou La Nouvelle Héloïse* (1837) de J. J. Rousseau, *Les Aventures de Lazarillo Tormes* (1839) ou *Don Quichotte* (1840) de Cervantès.

Pendant cette étape, l'intérêt pour le roman est isolé et sporadique et les voix de la critique protestent souvent contre la manie des traductions.

³ André Moufflet, *Le Style du Roman-feuilleton*, dans « Mercure de France », CCXXV, 1931, n° 783, p. 514.

⁴ Dinu Pillat, *Romanul de senzaŝte în literatura română din a doua jumătate a secolului al XIX-lea* (Le roman à sensation dans la littérature roumaine de la seconde moitié du XIX^e siècle), dans « Itinéraires historico-littéraires », București, Ed. Minerva, 1978, p. 63—106.

⁵ De nombreux copistes transposent et mettent en circulation ces romans populaires jusqu'à assez tard, chez nous, et en un nombre impressionnant. Voir : Mihai Moraru et Cătălina Velculescu, *Bibliografia analitică a cărților populare laice* (Bibliographie analytique des livres populaires laïcs), vol. I—II, București, Ed. Academiei, 1976—78.

Ce n'est qu'après la fondation de la presse périodique roumaine que l'on constate un regain d'intérêt pour le roman, dans le but conscient et délibéré d'accroître le nombre des abonnés. C'est une phase de défrichement du terrain, en vue de la propagation massive du roman occidental en feuilleton et de l'apparition du roman roumain autochtone, phase qui dure, pratiquement, jusqu'en 1875—1876, date de la parution dans la presse transylvaine des premiers romans-feuilletons roumains : *Noptile carpatine* (Les nuits dans les Carpates) de I. C. Drăgescu (1876) et *Ranele Națiunii* (Les plaies de la nation) de Iosif Vulcan (1876). Jusqu'à cette date, le nombre des traductions est insignifiant, à peine deux en une décennie. Ce n'est qu'après la septième décennie du XIX^e siècle que le chiffre des romans publiés dans des périodiques s'élèvera à 12 et se maintiendra dorénavant en hausse évidente : 18 entre 1881 et 1890, 30 entre 1891 et 1900. Cette dernière décennie marque une étape nouvelle dans l'intérêt généralisé pour le roman, dans la consommation de masse. Le roman à sensation séduit le public roumain par l'intermédiaire des traductions. On publie dans la revue « Familia » *Les secrets du château* (1877) de Xavier de Montépin, *Les Vautours du Bosphore* de Paul Navery (1876), *Colomba* de Dumas (1865), *Les nuits mystérieuses* de Chandeneux (1880), puis *Claire ou la tapisserie* de Féval (« Telegraful Român », 1884), *De retour au rivage* d'Hector Malot (« Telegraful Român », 1891), *Amour d'outre tombe* de Ponson du Terrail (« Familia », 1872), *La Croix d'argent* d'Eugène Sue (« Tribuna », 1890), etc. 55 des 61 traductions sont publiées entre 1871 et 1900 en feuilleton, auxquelles s'ajoute un nombre impressionnant de romans originaux. Le feuilleton triomphe partout et la preuve concluante de son efficacité se trouve dans les résultats record des années 1901—1910. Autant pour le roman traduit que pour le roman original, les cotes atteintes pendant cette décennie sont des plus élevées. La courbe montante des traductions a une influence positive sur l'essor de la production de romans originaux. La stimulation est évidente et agit promptement — comme le remarque un commentateur de l'époque, Aron Densușianu, dans une *Epître* littéraire publiée par « L'Orient latin » : « Il faut reconnaître qu'aucune branche de la littérature n'est aujourd'hui aussi expéditive que les romances, pour ce qui est d'introduire et de développer le goût de la lecture, en commençant par le haut de la société et en finissant par les dernières couches. A part cela, un clou chasse l'autre, morte la bête, mort le venin. C'est par la voie littéraire, et surtout par la voie des romances, que s'est opérée l'invasion étrangère, ce n'est que par la même voie que nous pourrions nous en débarrasser »⁶.

Evidemment, ce saut qualitatif dans la mentalité et le goût du lecteur roumain s'est réalisé non sans efforts et discernement, car la réserve pour le roman montrée par quelques intellectuels formés à l'austère école religieuse de Blaj est parfois justifiée et a réussi, pendant de longues années, à éloigner de ce produit littéraire moderne plusieurs générations de lecteurs. On se rendra compte des conséquences de cette attitude sur le plan national en examinant le point de vue du rédacteur des premières feuilles roumaines de Transylvanie, G. Bariț, qui, en 1839 écrivait : « nous, mon ami, en tant que Roumains, nous avons absolument besoin d'apprendre, et non pas de perdre les heures précieuses dont nous disposons avec la

⁶ Aron Densușianu, *Cercetări literare* (Recherches littéraires), vol. II, Iași, 1887, p. 419.

racaille qui écrit ses rêves pour ne pas les oublier et qui, pour pouvoir les vendre, les appelle romances »⁷. Et, ailleurs : « Si la spéculation avec les romans prend chez nous, cette lecture sera, pour les soi-disant classes civilisées, ce que l'eau-de-vie est pour le villageois. C'est pourquoi notre désir le plus profond est que la critique commence enfin à nettoyer, chez nous aussi, la littérature, de ce fatras, afin d'empêcher sa dangereuse prolifération. Par nature, notre peuple est sérieux ; ses écrivains doivent éviter de le précipiter dans les nullités, les frivolités et autres élucubrations de la fantaisie humaine »⁸.

La position anti-roman et orthodoxe de ces quelques intellectuels transylvains hostiles au roman-feuilleton, position représentée surtout par Bariț, a aussi à sa base des raisons d'ordre moral, éducatif et patriotique ; il s'agissait de former la jeune génération dans l'esprit militant de la lutte politique pour l'indépendance nationale. Dans ce but, il était nécessaire d'avoir une génération énergique, optimiste et non pas romanesque, — ainsi que le même l'expliquera dans ces termes : « Nous ne pouvons plus supporter la vilaine manière des soit-disant romanciers de gratter sur le papier une quantité de saletés appelées "histoires romantiques". A part cela, la littérature romantique a quelque chose de subtilement visqueux qui affecte surtout la jeunesse ; auparavant s'étaient produits dans cette branche des belles-lettres quelques écrivains classiques qui respectaient la moralité, c'est-à-dire la pureté des mœurs, et, s'ils nous ont quand même raconté des amours coupables, peut-être même criminelles, ils l'ont fait, en premier lieu, parce qu'elles existent dans la pratique des hommes, en second lieu parce qu'en les décrivant sous des aspects noirs et terribles, ils visaient à épouvanter le lecteur devant de telles conséquences et à le rendre perspicace, prévoyant et en mesure d'éviter les pièges de ce monde : par exemple une fillette innocente, les entreprises d'un débauché et d'un galant, un jeune homme, celles des coquettes au sang trop chaud, etc. Quant aux romans et aux vers qu'on appelle obscènes (c'est-à-dire laids et immondes), seuls quelques égarés et quelques lèche-cul affamés les écrivent. De nos jours cela n'est plus tolérable. En commençant par la nouvelle étoile romantique Eugène Sue, jusqu'au dernier des gribouilleurs, tous plus ou moins décrivent des amours, des débauches, des viols, des meurtres et autres faits criminels d'une manière tellement trompeuse que l'on pourrait croire que tout se passe effectivement ainsi qu'il est décrit ; bref, les romanciers accumulent les sottises et allongent des sauces d'amour et des bagatelles rien que pour tromper le public. Et savez-vous ce qu'ils prétendent, eux et leurs traducteurs ? Que le grand public qui n'aime rien lire ne peut être entraîné vers la littérature et vers l'assimilation d'idées nouvelles que de cette manière trompeuse. A ceux-là nous répondons : mieux vaut ne rien lire que de payer notre lecture du prix de l'innocence. Enfin, il y a mille belle idées et pensées utiles qui n'attendent qu'une plume active pour être lues par le public »⁹.

⁷ George Bariț, *Lectura unui om tânăr* (La lecture d'un jeune homme), dans « Foaie pentru minte... », II, 1839, n° 4, p. 26.

⁸ Idem, *Romans*, dans « Sionul românesc », II, 1866, n° 17, p. 120.

⁹ (G. Bariț), *Literatura spurcată* (La littérature immonde), dans « Gazeta Transilvaniei », VIII, 1845, n° 51, p. 202 — 203. Une position semblable sera adoptée par V. A. Urechia dans son article *O vorbă despre literatura desfrînată ce se încearcă a se introduce în societatea română* (Un mot sur la littérature dévergondée qu'on essaye d'introduire dans la société roumaine), Iași, 1863.

Cette peur de la « frivolité » et de la « contamination » du public a abouti, un certain temps, à établir un équilibre entre la réception et la propagation du roman à sensation, galant ou de colportage, d'une part, et le roman réaliste à tendances sociales prononcées, de l'autre. Sans le roman à sensation toutefois on n'aurait pu dépasser la phase du roman populaire ou baroque, « origine de l'imagination romanesque d'Europe »¹⁰, qui marque le degré zéro, le point de départ du roman européen — comme le voit R. M. Albérès — pour aboutir, par la physiologie littéraire, à la création de types et de caractères ; on n'aurait pu, en d'autres termes, renoncer au récit pour se laisser pénétrer par la vérité socio-historique de la vie. En analysant comparativement les romans traduits au cours de la 7^e décennie du XIX^e siècle et les romans publiés dix ou vingt ans plus tard, on constate une réelle amélioration de valeur en faveur du roman inspiré par des problèmes sociaux graves. Si dans la 7^e décennie c'est le roman à sensation français qui est prédominant, dans celle qui suit l'intérêt se déplace nettement en faveur du roman réaliste. On trouve maintenant Gogol, Dostoïevski, Tourgueniev, Eötvös, Zschokke, Bret Harte, Pellico, Ugo Foscolo, Quida, André Theuriet, Gyulai Pál, qui tous abordent les sujets sociaux les plus divers. Il en va de même pour le roman roumain où, au cours de la 7^e et de la 8^e décennies, le roman à sensation connaît une première phase de grande vogue, illustrée par les œuvres de Theohar Alexi, Emilia Lungu Puhallo, Iosif Popescu, E. V. Moldovan, pour céder ensuite la place au roman social et historique à puissante teinte réaliste, représenté par Slavici, Agirbiceanu, I. C. Panțu, Mihail Gașpar, Ioan Pop Florantin, Tit Chitul et autres. C'est la conquête la plus importante enregistrée par le roman roumain de Transylvanie durant cette période, qui préfigure l'apparition du roman « objectif » de Liviu Rebreanu.

Mais pour pouvoir suivre de plus près cet ample et long processus, laissons parler les chiffres :

2. LE ROMAN TRADUIT EN TRANSYLVANIE ENTRE 1839 ET 1918

2.1. SITUATION GÉNÉRALE DES TRADUCTIONS

Nombre total des romans traduits entre 1839—1918 :	107
Nombre total des écrivains traduits :	80
Nombre total des romans diffusés en feuilleton :	96
Nombre total des écrivains représentés par plus d'une œuvre :	20
Traducteurs identifiés :	70
Romans qui n'ont pas paru en feuilleton :	17
(2 entre 1831—1845 : 1 entre 1841—1850 ; 1 entre 1871—1880 ;	
2 entre 1881—1890 ; 3 entre 1891—1900 ; 7 entre 1900—1910 ;	
1 entre 1910—1918)	

¹⁰ R. M. Albérès, *op. cit.*, p. 11.

2.2. EVOLUTION DES TITRES TRADUITS PENDANT CETTE PÉRIODE PAR DÉCENNIES:

- 1831—1840 : 2 (tous deux français)
 1841—1850 : 2 (tous deux français)
 1851—1860 : 1 (autrichien)
 1861—1870 : 2 (l'un français, l'autre russe)
 1871—1880 : 13 (9 français, 1 anglais, 1 allemand, 1 russe, 1 américain)
 1881—1890 : 18 (8 français, 3 russes, 2 anglais, 2 allemands, 1 autrichien, 1 hongrois, 1 slovaque)
 1891—1900 : 30 (10 français, 4 allemands, 4 italiens, 3 russes, 2 anglais, 2 autrichiens, 2 américains, 1 hongrois, 1 espagnol, 1 danois)
 1901—1910 : 33 (8 anglais, 6 français, 5 allemands, 5 russes, 4 bulgares — un titre quatre fois —, 2 italiens, 1 américain, 1 norvégien, 1 polonais)
 1911—1918 : 12 (3 russes, 2 allemands, 1 français, 1 anglais, 1 autrichien, 1 italien, 1 hongrois, 1 norvégien, 1 polonais).

Total 113 titres.

La différence par rapport aux 107 titres notés plus haut s'explique par le fait que certains titres sont reproduits deux ou plusieurs fois.

2.3. EVOLUTION DES TITRES EN FONCTION DES LITTÉRATURES:

- Littérature française* : 39 titres (dont l'un 2 fois ; au total : 40), avec 28 auteurs
Littérature russe : 15 titres (dont l'un 2 fois ; au total : 16), avec 8 auteurs
Littérature anglaise : 14 titres avec 10 auteurs
Littérature allemande : 14 titres avec 11 auteurs
Littérature italienne : 7 titres avec 7 auteurs
Littérature autrichienne : 4 titres (dont l'un 2 fois ; au total : 5), avec 3 auteurs
Littérature américaine : 4 titres avec 4 auteurs
Littérature hongroise : 3 titres avec 3 auteurs
Littérature polonaise : 2 titres avec 1 auteur
Littérature norvégienne : 2 titres avec 1 auteur
Littérature bulgare : 1 titre (traduit 4 fois) avec 1 auteur
Littérature slovaque : 1 titre avec 1 auteur
Littérature espagnole : 1 titre avec 1 auteur
Littérature danoise-hollandaise(?) : 1 titre avec 1 auteur.

2.4. CLASSEMENT DES PREMIERS AUTEURS RAPPORTÉ AU NOMBRE DES TRADUCTIONS
(combien de fois il a été traduit)

- | | |
|----------------------------------------------|-----------------|
| Jules Verne : 5 | Feuillet : 2 |
| Conan Doyle : 5 (un titre 2 fois) | Theuriet : 2 |
| Tourgueniev : 5 (un titre 2 fois) | Gogol : 2 |
| Alex Konstantinov : 4 (un seul titre 4 fois) | Dostoïevski : 2 |

Tolstoi : 3	Ebers : 2
Zschokke : 3 (1 titre 2 fois)	Goethe : 2
Le Sage : 2	May : 2
Dumas : 2	Sienkiewicz : 2
Sand : 2	Björnson : 2
Montépin : 2	
Le reste ne comptant qu'une seule traduction.	

2.5. CLASSEMENT DES PREMIERS TRADUCTEURS

Iosif Vulcan (Holodan) : 5	S. Albini : 2
Horia Petra-Petrescu : 5	V. Onițiu : 2
I. Russu-Sirianu : 3	Steliade : 2
Aurel Trif* : 3	Cipariu : 2
Gh. Stoica : 2	I. E. Prodan* : 2
D. Tomescu : 2	Em. B. Gadja* : 2
Le reste avec une traduction.	

Note: A l'exception de ceux notés par un astérisque, tous les traducteurs mentionnés sont eux-mêmes des écrivains et des publicistes connus. Le fait qu'il existe aussi d'autres traducteurs montre qu'on est déjà parvenu à un certain professionnalisme dans ce domaine.

2.6. SITUATION DES TRADUCTIONS PAR REVUES

« Tribuna » — Sibiu : 27	« Familia » — Oradea : 11
« Tribuna » — Arad : 11	« Telegraful român » — Sibiu : 11
« Unirea » — Blaj : 9	« Țara noastră » — Sibiu : 1
« Lupta » — Budapest : 7	« Revista ilustrată » — Bistrița : 1
« Românul » — Arad : 5	« Deșteptarea » — Timișoara : 1
« Foaie pentru minte » — Brașov : 5	
« Minerva » — Bistrița : 3	« Observatoriul » — Sibiu : 1
« Gazeta Transilvaniei » — Brașov : 3	« Noua Revistă Română » — Brașov : 1
« Cosinzeana » — Orăștie : 3	« Răvașul » — Cluj : 1
« Luceafărul » — Budapest : 2	« Drapelul » — Lugoj : 1
« Dreptatea » — Timișoara : 2	« Ungaria » — Cluj : 1
« Gazeta ilustrată » — Vienne : 2	« Foaia ilustrată » — Sibiu : 1

2.7. SITUATION DES TRADUCTIONS PAR VILLES

Si biu : 41	Budapest : 9	Timișoara : 3
Arad : 16	Blaj : 9	Orăștie : 3
Oradea : 11	Bistrița : 4	Cluj : 2
Brașov : 9	Gherla : 3	Vienne : 2
		Lugoj : 1

3. SITUATION DU ROMAN ORIGINAL

Nombre total de titres : 49

Nombre total des auteurs : 30, dont 3 femmes

Nombre total de romans parus en feuilleton : 34
 Nombre total d'écrivains avec plus d'un livre : 10
 Ecrivains transylvains : 13
 Ecrivains des Principautés danubiennes : 11
 Reproductions : 9
 Romans originaux publiés pour la première fois : 40

3.1. DÉVELOPPEMENT DU ROMAN ORIGINAL PAR DÉCENNIES:

1875—1880 :5	5 en feuilleton
1881—1890 : 10	9 „ „
1891—1900 : 2	—
1901—1910 :20	12
1911—1918 :12	7
Total :	49

3.2. AUTEURS AVEC PLUS D'UN LIVRE

Mihail Gașpar : 6	Iosif Popescu : 2
Theohar Alexi : 5	Tit Chitul : 2
Iosif Vulcan : 3	V. E. Moldovan : 2
Ioan Slavici : 3	Constanța Hodoș : 2
Ion Agirbiceanu : 3	Ioan Adam* : 2

Note: Tous sont des écrivains transylvains, à l'exception du dernier qui est du royaume de Roumanie.

3.3. SITUATION DU ROMAN ORIGINAL PAR PÉRIODIQUES:

“Familia” — Oradea : 14
 “Drapelul” — Lugoj : 7
 “Luceafărul” — Bp. — Sibiu : 5
 “Amicul familiei” — Gherla : 3
 “Tribuna” — Arad : 3
 “Tribuna” — Sibiu : 2
 “Albina Carpaților” — Brașov : 2
 “Revista politică literară” — Blaj : 2
 “Libertatea” — Orăștie : 2
 “Telegraful român” — Sibiu : 1
 “Țara noastră” — Sibiu : 1
 “Noua bibliotecă Română” — Brașov : 1
 “Gazeta Transilvaniei” — Brașov : 1
 “Bunul econom” — Orăștie : 1
 “Foaia interesantă” — Orăștie : 1
 “Cosinzeana” — Orăștie : 1
 “Revista ilustrată” — Reteag : 1
 “Unirea” — Blaj : 1

4. CONCLUSIONS

Depuis la parution du premier fragment de roman traduit et publié dans un périodique jusqu'à la parution du premier fragment de roman original (Iosif Vulcan, *Ranele națiunii* (Les plaies de la nation, dans la revue « Familia », 1876), presque quatre décennies se sont écoulées en préparatifs et tâtonnements. Il a fallu d'abord créer les conditions favorables au développement d'une pareille littérature, à savoir : 1) *la multiplication du nombre des romans traduits* (par rapport aux années 1830—1840, le nombre des traductions de romans publiés dans les périodiques dans l'intervalle 1870—1880 a augmenté 6 fois); 2) *l'augmentation du nombre des publications*: entre 1870—1880 le nombre des publications de Transylvanie est 3 fois supérieur à celui de l'intervalle 1830—1840; 3) *La création d'un public consommateur de roman* (le nombre des lecteurs abonnés aux romans imprimés croit vertigineusement, de même que celui des abonnés aux journaux et revues); 4) *Un changement d'attitude à l'égard du roman*, depuis la génération de G. Bariț jusqu'à celle de Iosif Vulcan; 5) *La pression de la critique* en faveur d'une ouverture au roman. En ce sens, il convient de mentionner la politique de soutien du roman menée par la revue « Familia » de Iosif Vulcan, nettement favorable tant aux traductions qu'au roman original (à noter qu'elle détient la 3^e place pour les traductions et la première pour le roman original), au moyen de présentations et des recommandations des dernières créations roumaines contemporaines : *Scarlat* de I. C. Fundescu, *Fulga* de H. Granda, *Elena și Manoil* de Bolintineanu, *Dan* de Vlahuță, *Logofătul Baptiste Veleli* (Le logothète Baptiste Veleli) de V. A. Urechia, *Mihai Vereanu* de Iacob Negruzzi, *Străbunii* (Les ancêtres) de Ludovic Dăuș, *Sybaris* de Ioan Adam, *Martirii* (Les martyrs) de Constanța Hodoș, etc. La même revue a, dès les premières années, publié des traductions de romans ou des romans originaux, au moyen de suppléments spéciaux, dans lesquels les romans étaient publiés en brochure à la fin de chaque numéro. Le premier roman publié de cette manière a été *De unde nu este reîntoarcere* (D'où le retour n'est plus possible) d'Adrien Gabrielly, paru en 1872 dans « Familia », suivi de *Les Chevaliers de la nuit* de Ponson du Terrail. Toujours dans la même revue paraît le roman de Iosif Vulcan *Sclavul amorului* (L'esclave de l'amour), « roman original en feuilles détachées jointes à la revue, 1 tome et 9 feuilles », dans « Familia », 1873 et 1875. Quelque temps après, « Familia » a publié plusieurs faux romans, comme *Nu-i pentru cine se gătește ci pentru cine se nimereste* (L'homme propose et Dieu dispose), mini-roman d'Al. Tuducescu (1884), *Uciagașul femeii sale* (L'assassin de sa femme), roman abrégé de Gr. Mărunțeanu (1893), *Roman pe calea ferată* (Roman sur la voie ferrée) de Iosif Vulcan (1896), qui ne sont, en réalité, que de courtes ébauches satiriques ou des tableaux de mœurs. Pourtant, la spécification du terme « roman » atteste le succès indiscutable du genre. Le point marquant de l'engouement pour le roman en Transylvanie fut, en 1880, la discussion sur le roman engagé par cette revue. Artemiu Publiu Alexi ouvrait la série d'articles consacrés au genre par l'article intitulé *De l'importance des romans*, où il écrit : « Ce dont nous avons besoin, c'est d'œuvres originales dans toutes les branches des sciences et des arts, et, surtout, dans

les branches de l'art poétique. Dans ces dernières branches, ce qu'il nous faut en premier lieu c'est le poème épique en prose, qu'on appelle aussi "roman"; j'entends des romans originaux dans leur forme et dans leur fond, des romans qui, en dehors d'une belle langue roumaine, traitent aussi de sujets roumains, pris et choisis dans la vie historique ou contemporaine du peuple roumain et présentant des types et des caractères roumains, où puissent se refléter toutes les belles coutumes, tous les trésors des mœurs et des qualités innées, ornant comme de précieuses émeraudes le diadème de notre nation et constituant le concept du peuple roumain. Seules des œuvres de cette catégorie peuvent satisfaire toutes les exigences pédagogiques et nationales prescrites par l'art poétique — exigences qui ne doivent pas se limiter à divertir le lecteur, mais qui doivent aussi l'instruire; qui ne peuvent se contenter d'exposer le sujet en idées sublimes et dans une forme pompeuse et attrayante, mais doivent aussi imprimer un caractère éducatif, offrir aux idées ce don qui ennoblit les sentiments nationaux et forge la puissance des vertus roumaines¹¹. Le but éducatif et hautement patriotique de ces romans est souligné par la nécessité « d'ennobler les sentiments nationaux » et « d'entraîner vers de grandes actions patriotiques ». La discussion sera continuée par d'autres écrivains, comme Constantin Groza : *Sur quelques romans* (1882), Petre Danielescu, *Le roman et le nouveau courant* (1904), Emil Isac, *Notes littéraires* (1901), etc., ce qui incitera les écrivains de Transylvanie à s'orienter davantage vers le roman social, de mœurs ou vers le roman historique. D'ailleurs, dès ses premières années d'existence, on peut noter une orientation prédominante du roman transylvain dans cette direction. Si dans les années 1870—1880 c'est l'intérêt pour le roman d'aventures qui prédomine, dans les années qui suivent c'est le roman social et historique qui prend le relais.

La deuxième revue qui a lutté constamment pour imposer le roman au public de Transylvanie a été « Tribuna ». Cette revue, qui a commencé à paraître à Sibiu, sous la direction de Ion Slavici, en 1884, s'est affirmée dès le début par son culte pour les grandes créations romanesques du siècle, pour leur diffusion dans le public, tout en créant une « Bibliothèque populaire ». C'était le quotidien le plus lu de Transylvanie, son tirage atteignant 3 000 exemplaires. Plus tard, après le départ de Slavici à Bucarest, son rôle sera poursuivi par la « Tribuna » d'Arad, qui atteindra les plus gros tirages de Transylvanie : entre 5 et 10 000 exemplaires. Ces quotidiens seront les premiers à habituer leurs lecteurs à la publication de romans « en feuilleton ». Suivant leur exemple, presque tous les journaux transylvains publieront des romans en feuilleton (« Gazeta Transilvaniei », « Telegraful român », « Lupta », « Unirea », etc.) et gagneront par ce moyen un nombre constant et fidèle de lecteurs.

D'après les données sommaires dont nous disposons sur le tirage des revues et des journaux de cette période et sur le nombre des abonnés, nous pouvons affirmer que, dès 1840, il s'était formé en Transylvanie un public très réceptif, capable de soutenir les efforts de la presse périodique. « Organul luminării », qui paraissait à Blaj, comptait 328 abonnés en

¹¹ A. P. Alexi, *Importanța romanurilor* (De l'importance des romans), dans « Familia », XVI, 1880, n° 60 (10/22 août), p. 379—380.

1847 et les publications de G. Bariț, 572. En 1862, ces dernières arrivaient à 1 212 abonnés. A peu près à la même date (1863—1865) la revue « Aurora română » enregistrerait 600 abonnés, le journal « Concordia » 700, « Albina » (1866—1867) 600—800, « Familia » 509, « Sionul românesc » 670, ce qui signifie que, dans les années 1870, le nombre des abonnés des périodiques transylvains s'élève approximativement à 3 000¹², chiffre que ne devait atteindre, vingt ans après, en 1893, qu'une seule gazette de Transylvanie, « Foaia poporului » de Sibiu¹³. Deux décennies plus tard, ainsi que nous l'avons déjà mentionné, « Tribuna » d'Arad pourra se vanter d'avoir de 8 000 à 10 000 lecteurs, chiffre énorme pour la diffusion du roman feuilleton.

Il nous faut aussi mentionner le rôle de la critique, qui, dans les dernières décennies du XIX^e siècle, compte des commentateurs avisés, des chroniqueurs et des feuilletonistes passionnés, comme Aron Densusianu, Ilarie Chendi, G. Bogdan-Duică, Sextil Pușcariu, Ion Scurtu, I. Russu-Sirianu, Adrian Corbul et autres, qui mettront beaucoup de passion dans leur analyse de la réalité littéraire de notre pays et signaleront au public les nouveautés en fait de romans parues dans la littérature universelle. Dans les pages de la revue « Familia » on parlera de Gogol, Jules Verne, Zola, Dostoïevski ; dans les colonnes de la « Tribuna » de Tolstoï, Flaubert, Dickens, Balzac, Gorki, Björnson, du vérisme italien, etc. De cette manière et grâce à un travail opiniâtre et persuasif, il se créera, dans les dix premières années du XX^e siècle, une vraie « soif de roman », attestée autant par la courbe ascendante des traductions que par la production autochtone, sans précédent par rapport aux décennies antérieures.

Cette « soif de roman » prouve que, dans les premières décennies du XX^e siècle la société roumaine était largement préparée à recevoir, à apprécier et à choisir le roman. La grande bataille pour un roman roumain de qualité était désormais engagée.

5. MATÉRIEL EMPLOYÉ

Pour le lecteur, roumain ou étranger, qu'intéresse l'histoire du roman, nous offrons ci-dessous une liste complète des romans traduits ainsi que des romans roumains parus dans la presse nationale de Transylvanie entre 1838 et 1918. Pour y parvenir, nous avons consulté *tous* les journaux et revues roumains parus dans cette province, ainsi qu'à Vienne et à Budapest, de même que nous avons noté *toutes* les productions portant la mention « roman » ou « fragment de roman », depuis leur parution jusqu'en 1918. Tout en estimant que ce travail a été correctement exécuté, nous admettons la possibilité de certaines erreurs de calcul, dues au fait que des fragments ou des chapitres de romans ont pu paraître dans la presse sous un titre changé, sans que nous ayons pu les identifier. Cependant, là où les traducteurs ont spécifié qu'il s'agit d'un « roman », nous n'avons

¹² George Em. Marica, *Contribuții la problema abonaților periodicelor românești până la primul război mondial* (Contributions au problème des abonnés aux périodiques roumains jusqu'à la Première Guerre Mondiale), dans *Studii de istoria și sociologia culturii române ardeleni din secolul al XIX-lea* (Etudes d'histoire et de la sociologie de la culture transylvaine du XIX^e siècle), vol. 1, Cluj-Napoca, Ed. « Dacia », 1977, p. 60.

¹³ *Ibidem*, p. 95.

pas hésité, de même que dans certains cas où nous avons assimilé aux romans des productions narratives plus longues, publiées sous forme de feuilletons.

L'espace dont nous disposons étant restreint, nous n'avons pu mentionner au chapitre « Bibliographie » les données bibliographiques complètes, avec la date, le numéro et la page du périodique. Nous avons recouru à un système simplifié de notations, qui, au besoin, permettra au lecteur de trouver l'élément qui l'intéresse. Nous avons estimé qu'un roman peut être considéré comme feuilleton s'il a paru dans plus de trois numéros consécutifs, et nous avons spécifié alors qu'il a paru « en feuilleton ». Pour ceux qui n'ont pas paru en feuilleton et que nous n'avons pas considérés comme tels, cette spécification manque.

Dans le premier cas, pour le roman traduit selon son critère littéraire, l'ordre de la notation des romans suit l'ordre alphabétique des auteurs, pour offrir une meilleure image de ce qui a été traduit. En ce qui concerne le roman roumain, nous avons jugé bon d'utiliser le critère chronologique.

5.1 LE ROMAN ÉTRANGER TRADUIT SELON SON APPARTENANCE LITTÉRAIRE

Littérature française: 1. B. *Les Aventures du Docteur Vander-Ber*. Du français, par Evariste Carrance, dans « Telegraful român », XXVII, 1879, du n° 18 (13 févr.), p. 69–70, au n° 62 (31 mai), p. 245–246; 2. Chateaubriand, René, *Atala*. Traduit d'après Georges Brandes, dans « Lupta » (Budapest), 1910, n° 1, p. 10–12; 3. Chandeneux, Claire de, *Les nuits mystérieuses*. Trad. par Iosif Holodanu (I. Vulcan) dans « Familia », XVI, 1880, du n° 34 (4/16 mai), p. 214–215, au n° 84 (2/14 nov.), p. 525 – en feuilleton; 4. Daudet, Alphonse, *Tartarin de Tarascon*. Trad. du français par Lia Măgură, dans « Familia », XXXIV, 1899, du n° 1 (3/15 janv.), p. 6–7, au n° 19 (9/21 mai), p. 232–234 – en feuilleton; 5. Dumas, Alexandre, *Colomba*. Trad. par Iosif Vulcan, dans « Familia », I, 1865, de la p. 11–12 à la p. 244–245 – en feuilleton; 6. Dumas, Alexandre (père) Trad. par? , dans « Unirea » (Blaj), 1907, du n° 18 (4 mai), p. 170–171, au n° 31, p. 278 – en feuilleton; 7. Feuillet, Octave, *Vienne Marlborg*, Trad. par M.A., dans « Telegraful rom. », XXXVIII, 1890, du n° 103 (2/14 oct.), p. 409–410, au n° 128 (8/20 décembre), p. 509–510 – en feuilleton; 8. Feuillet, Octave, *Histoire d'une Parisienne*. Roman. Trad. par Lucreția Popescu, dans « Tribuna », XI, 1894, du n° 253 (27 nov./9 déc.), p. 1009, au n° 279 (31 déc./12 janv.), p. 1117 et XII, 1895, du n° 2 (3/15 janv.), p. 5, au n° 37 (16/28 févr.), p. 147–148 – en feuilleton; 9. Féval, *Claire ou la Tapisserie*. Traduit par D. P., dans « Telegraful român », XXXII, 1884, du n° 134 (15–27 nov.), p. 535–536, au n° 141 (1/13 déc.), p. 563–565 – en feuilleton; 10. Flammarion, Camille, *Stella*, fragment d'un roman « astronomique ». Trad. par Rosmarin (Sept. Albini), dans « Tribuna », XIV, 1897, n° 195 (4/16 sept.), p. 778; n° 196 (5/17 sept.), p. 782; 11. France, Anatole, *Le Crime de Sylvestre Bonnard*, trad. par Vasile Stoica, dans « Cosinziana », III, 1913, du n° 34 (31 août), p. 501–503, au n° 51 (28 déc.), p. 758–759 et IV, 1914, du n° 1 (7 janv.), p. 17–19, au n° 18 (10 mai), p. 1275 – en feuilleton; 12. Gautier, Judith *André Ivanovitch* (roman).

Trad. par ? dans « Tribuna » (Sibiu), XVII, 1900, du n° 179, p. 713, au n° 207, p. 825 — en feuilleton ; 13. Hugo, Victor, *La Barricade de Saint-Antoine*, extrait du roman *Histoire d'un crime*, dans « Observatoriul », I, 1878, n° 21 (11/23 mars), p. 1—2 ; 14. Le Sage, *Le Diable boiteux*, Fragment, chap. 1. Trad. par « Dame Ec. Sămboteanka », dans « Foaie pentru minte ... », II, 1893, n° 48, p. 380—384 ; 15. Le Sage, *Les Brigands*. D'après le chap. V de *Gil Blas* de ... Traduit par S. Marcovici, dans « Foaie pentru minte ... », IV, 1841, n° 44, p. 347—352 ; 16. Malot, Hector, *De retour au rivage*, Trad. par ?, dans « Telegraful Român », XXIX (1891), du n° 1 (3/15 janv.), p. 1, au n° 12 (29 janv./10 février), p. 45—46 — en feuilleton ; 17. Montépin, Xavier, de, *Les secrets du château*. Roman. Trad. par Iosif Holodanu (Iosif Vulcan), dans « Familia », 1877, du n° 1, p. 6—8, au n° 52, p. 616—618 et 1878, n° 1, p. 4—6, p. 150—154 — en feuilleton ; 18. Montépin, Xavier, de, *La Voyante*, roman de ... Trad. par ? dans « Gazeta ilustrată » (Vienne), II, 1883, n° 1, p. 1—4 ; n° 2, p. 17—20 ; n° 3, p. 33—38 ; 19. Montet, Joseph, *L'Assassin*. Roman. Trad. par ?, dans « Tribuna » (Sibiu), XVII, 1900, du n° 93, p. 370, au n° 110, p. 437 ; 20. Murger, Henry, *Scènes de la vie de jeunesse*. Trad. du français par Georges Stoica, dans « Lupta », II, 1908, du n° 194, p. 6—7, au n° 260, p. 6—7 — en feuilleton ; 21. Naverx, Raoul, *Les Vautours du Bosphore*. Roman. Trad. par G. Trifu, dans « Familia », XI, 1876, à partir de la p. 451—53 jusqu'à la page 570 — en feuilleton ; 22. Nodier, Charles, *Les Secrets du château*. Roman. Traduit par Aureliu Trif, dans « Tribuna », XV, 1898, du n° 265 (4/16 déc.), p. 1062, au n° 286, p. 1148 ; 23. Ponson du Terrail, *Amour d'outre-tombe*. Trad. par N. F. Negruțiu, dans « Familia », 1872, du n° 5, p. 56—57, au n° 11, p. 128—129 — en feuilleton ; 24. Rousseau, J. J., Fragment de *La Nouvelle Héloïse*, vol. 1, p. 1. Reproduction d'après la traduction de Heliade, Iulia sau Noua Eloise, I, 1837, p. 3—4, dans « Foaie pentru minte ... », II, 1839, n° 23, p. 184 ; 25. Quida, *Les Fresques*. Roman. Trad. par I. Russu-Șirianu, dans « Tribuna », VIII, 1891, du n° 185 (21 août/2 sept.), p. 737—38, au n° 205, p. 817—818 ; 26. Sand, George, *Christian Waldo ou les voies de la chance*. Trad. par E.B., dans « Telegraful Român », XXI, 1883, du n° 1 (1/13 janv.), p. 1—3, au n° 137 (24 nov./6 déc.), p. 547—548 — en feuilleton ; 27. Sand, George, *La Petite Fadette*. Roman. Trad. par ?, dans « Tribuna » (Sibiu), IV, 1887, du n° 163 (21 juillet/2 août), p. 649—650, au n° 210, p. 836—837 — en feuilleton ; 28. Sue, Eugène, *Fragn. du Juif Errant*. Trad. par T. Cipariu, dans « Foaie pentru minte ... », VII, 1844, n° 36, p. 286—288, et 1845, n° 2—7, p. 53—55 — en feuilleton ; 29. Sue, Eugène, *La Croix d'Argent*. Récit reproduit d'après « Biblioteca literară », avec l'indication suivante : « D'après la traduction de Ioan Eliade dans « Biblioteca literară », dans « Tribuna », VII, 1890, du n° 40 (20 février/4 mars), p. 157—158, au n° 75 (1/13 avril), p. 297—99 — en feuilleton ; 30. Theuriet, André, *La Maison des deux Barbeau*. Roman. Traduit par I. E. Prodan, dans « Tribuna », XII, 1895, du n° 239 (25 oct./16 nov.), p. 955, au n° 268, p. 1071 — en feuilleton ; 31. Theuriet, André, *Le Pêché Mortel*. Traduit par I.E.P., dans « Tribuna » (Sibiu), III, 1902, du n° 199 (30 oct./12 nov.), p. 793—794, au n° 222, p. 885—886 — en feuilleton ; 32. Verne, Jules, *De la Terre à la Lune*. Roman. Trad. par Iosif Vulcan, dans « Familia », XI, 1876,

p. 31—32 à 185—186 — en feuilleton ; 33. Verne, Jules, *Autour de la Lune...* Roman. Traduit par I. Vulcan, dans « Familia », XI, 1876, de la p. 571 à la p. 618—619 — en feuilleton ; 34. Verne, Jules, *Le Sphinx des Glaces*, dans « Telegraful Român », XXVII, 1879, du n° 132, 10 nov., p. 525—527, au n° 150 (22 déc.), 597—598 — en feuilleton ; 35. Verne, Jules, *Cinq semaines en ballon*. Roman. Traduit par Gil (Virgil Onițiu), dans « Tribuna », V, 1888, du n° 9 (14—26 janv.), p. 33, au n° 64 (19/31 mars), p. 253—54 — en feuilleton ; 36. Verne, Jules, *Le Château des Carpathes*. Roman de la vie du peuple roumain de Transylvanie. Traduit par Victor Onișor, dans « Tribuna », XIV, 1897, du n° 127, p. 505, au n° 192, p. 766 — en feuilleton ; 37. Vincent, Jacques, *Miriam*. Roman. Traduit par ?, dans « Tribuna » (Sibiu), XVIII, 1901, du n° 67 (11/24 avril), p. 265, au n° 132, p. 524 — en feuilleton ; 38. G.B.(?) *Leonora*. Roman de... Traduit par ? ... dans « Gazeta ilustrată » (Vienne) I, 1882, du n° 1, p. 1—3, au n° 24, p. 325—327 — en feuilleton ; 39. Roman par ?, prix de l'Académie Française, trad. sous le titre *Unde dai și unde crapă* (Tel tue qui ne pense qu'à frapper). Traduit par ?, dans « Lupta » (Budapest), I, 1907, du n° 6, p. 7—8, au n° 79, p. 11 — en feuilleton.

Littérature russe : 1. Dostoïevski, F., *Nuits blanches*. Traduit par Gil (Virgil Onițiu), dans « Tribuna », V, 1888, n° 237—240 ; 2. Dostoïevski F., *La vie de N. Baklouchine*. Du volume *Souvenirs de La Maison des Morts*. Traduit par ?, dans « Tribuna », XVI, 1912, n° 39 (2 mars), p. 3 ; 3. Gogol, Nicolas, *Les Voisins* — Les fantaisies de... Traduit par ?, dans « Tribuna » (Sibiu), III, 1886, du n° 192 (22 août — 3 sept.), p. 765, au n° 208, p. 829—830 — en feuilleton ; 4. Gogol, Nicolas, *Les Âmes mortes*. Roman. Traduit par Senior (N. Petra Petrescu), dans « Românu-l » (Arad), I, 1912, du n° 1 (1/14 janvier), p. 12, au n° 48, p. 9—10 et II, 191, du n° 49, p. 9—10, au n° 280, p. 7 — en feuilleton ; 5. Gogol, Nicolas, *Les Âmes mortes*. Roman. Traduit par ?, dans « Românu-l » (Arad), III, 191, du n° 96 (1/14 mai), p. 9, au n° 140, p. 9 — en feuilleton ; 6. Korolenko, Vladimir, *Le Journal d'un voyageur sibérien*, Traduit par ?, dans « Tribuna », IV, 1904, du n° 212 au n° 232 — en feuilleton ; 7. Ler-montov, *Tanen (Un héros de notre temps)*. Traduit par B. Marian, dans « Drapelul », IX, 1909, n° 28 (23 mars), p. 1—2 ; n° 29 (25 mars), p. 1—2 ; n° 30 (27 mars), p. 2 ; 8. Lougovoï, Alexei Alexeevici (pseudonyme de Al. A. Tihonov), *Police verso*. Roman. Trad. par ?, dans « Tribuna », II, 1898, du n° 57 au n° 96 — en feuilleton ; 9. Pouchkine, Alexandr Sergheïevitch, *La Fille du capitaine*. Traduit par Julien Grozescu, dans « Familia », 1866, p. 9—10 à p. 104—107 — en feuilleton ; 10. Tolstoï, Lev, *Résurrection*. Roman. Traduit par ?, dans « Tribuna », XVI, 1899, du n° 71 (31 mars/12 avril), p. 283, au n° 172 (8/20 août), p. 686 — en feuilleton ; 11. Tolstoï, Lev, *Bonheur conjugal*. Trad. par ?, dans « Tri-buna », VII, 1903, du n° 121, p. 1—2, au n° 224, p. 1—3 — en feuilleton ; 12. Tolstoï, Lev, *Guerre et Paix*. Trad. par A. C. Corbul, dans « Tribuna », XV, 1911, du n° 81 (23 avril), p. 42—44, au n° 94, p. 8 et 1912, du n° 35 au n° 41 — en feuilleton ; 13. Tourgueniev, Ivan, *Premier Amour*. Trad. par Vasile Budescu, dans « Familia », VI, 1872, de la p. 234—235 à la p. 355—356 ; 14. Tourgueniev, Ivan, *Les vagues de la jeunesse*. Roman. Traduit par T(raian) H. P(op) dans « Gazeta Transilvaniei », 1888, du

n° 220, p. 1—3, au n° 261, p. 1—2 — en feuilleton ; 15. Tourgueniev, Ivan, *Les vagues du printemps*. Roman. Traduit de l'allemand par Ioan Russu-Şirianu, dans « Tribuna », VIII, 1891, du n° 209 (20 sept./2 octobre), p. 833—834, au n° 262 (26 nov./8 déc.), p. 1045—46 — en feuilleton ; 16. Tourgueniev, Ivan, *Parents et enfants*. Roman. Trad. par ?, dans « Lupta » (Budapest), II, 1907, du n° 134, p. 8, 223, p. 7 — en feuilleton ; 17. Tourgueniev, Ivan, *Premier Amour*. Traduit par George Stoica de l'allemand, dans « Lupta » (Budapest), I, 1908, du n° 63, p. 6, au n° 109, p. 6.

Littérature anglaise : 1. Allan George, (?), *Le Prince Dimitri*. Roman. Traduit par ?, dans « Noua Bibliotecă Română », I, 1883, du n° 18, p. 397—402, au n° 24, p. 537—541 — en feuilleton ; 2. Bulwer Lytton, *Les derniers jours de Pompéi*. Roman. Traduit par Aurel B. Gajia, dans « Unirea » (Blaj), XXIII, 1913, du n° 85 (26 août), p. 6, au n° 120, p. 7 — en feuilleton ; 3. Clifford, K. W., *Le Démon*. Roman. Traduit par ?, dans « Tribuna » (Sibiu), VI, 1902, du n° 47, p. 185 au n° 121, p. 481—482 — en feuilleton ; 4. Doyle, Conan, *Duo*. Roman. Traduit par ?, dans « Revista ilustrată » (Reteag), IV, 1902, du n° 16, p. 175—177 à p. 261—265 — en feuilleton ; 5. Doyle, Conan, *L'Alezan. Les Aventures de Sherlock Holmes*. Traduit de l'anglais par Teuri, dans « Tribuna », X, 1906, du n° 93 (16/21 mai), p. 1—2, au n° 106, p. 1—2 — en feuilleton ; 6. Doyle, Conan, *Le Signe des quatre*. Roman. Traduit par ?, dans « Lupta » (Budapest), I, 1907, du n° 32, p. 6, au n° 58, p. 6 — en feuilleton ; 7. Doyle, Conan, *Les Aventures de Sherlock Holmes* (Fragments). Traduit par Romulus Dogar, dans « Desteptarea », 1907, du n° 14, p. 1—3, au n° 19, p. 2—3 — en feuilleton ; 8. Doyle, Conan, *Les Aventures de Sherlock Holmes* (« L'Architecte de Norwood ») *La vie d'un détective*, dans « Gazeta Trans. » (Braşov), 1907, du n° 67, p. 1—2, au n° 73, p. 1—2 — en feuilleton ; 9. Frankstein, H., *Les secrets des trois nuits ou trois morts vivants*. Roman anglais. Traduit par P. I. Grapini, dans « Amicul familiei », IV, 1880, du n° 1 (13/25 janvier), p. 4—6, au n° 29, p. 241—243 — en feuilleton ; 10. Golding, Percy, *Le serment de Léonie*. Roman. Traduit par G. C. Bănulescu, dans « Minerva » (Bistriţa), IV, 1894, du n° 4, p. 35—37, au n° 20, p. 195—197 — en feuilleton ; 11. Gree, A., *Un enlèvement mystérieux*, dans « Unirea » (Blaj), 1905, du n° 11 (18 mars), p. 92, au n° 29, p. 250—251 — en feuilleton ; 12. Haggard, Rider, *Cleopatra*. Roman. Traduit par Hero, dans « Tribuna » (Arad), V, 1901, du n° 235, p. 2—3, au n° 241, p. 2, et VI, 1902, du n° 5, p. 2, au n° 227—235 — en feuilleton ; 13. Modrach, Elisa, *Lea, ou L'Amour et l'honneur*. Roman. Traduit par Gherasim Domide, dans « Amicul familiei », V, 1881, du n° 1 (11/23 janv.), p. 8—10, au n° 19—20, p. 180—194 — en feuilleton ; 14. *Le Journal d'un enfant endiablé*. Traduit par Giulio, dans « Telegraful Român », XLIV, 1896, du n° 134 (28 nov./10 déc.), p. 534, au n° 143, p. 569, et en XLV, 1897, du n° 3 (9/21 janv.), p. 10, au n° 73 (5/17 juillet), p. 290—291 — en feuilleton.

Littérature allemande : 1. Bleibtreu, Karl, *Une Guerre pour la liberté en Transylvanie*. Roman historique de culture par Karl Bleibtreu, Jena, Herman Constenoble, dans « Lupta » (Budapest), 1908, du n° 214 (16/29 octobre), p. 2—3, au n° 240 (23 nov./6 décembre), p. 2—3, — en feuilleton. 2. Bolanden, Konrad von, *La nuit de la Saint-Barthélemy*. Roman

historique. Traduit par Aurel B. Gajia, professeur, dans « Unirea » (Blaj), XXII, 1912, du n° 76 (20 juillet), p. 6, au n° 136, p. 57, et 1913, du n° 2, p. 6—7, au n° 22, p. 6—7 — en feuilleton ; 3. Ebers, George, *Homo sum*. Roman. Récit des premiers temps du christianisme. Drame de la chrétienté. Traduction supervisée par Mugur (Sept. Albini), dans « Tribuna », VIII, 1891, du n° 3 (4/16 janvier), p. 9—10, au n° 60, p. 237—38 — en feuilleton ; 4. Ebers, G., *L'Empereur*, dans « Dreptatea », (Timișoara), I, 1894, du n° 19 (25 janv./6 février), p. 1, au n° 211, p. 2—5 ; 5. Eckstein Ernst, *Aphrodite* — Récit de l'ancienne Hellade. Traduit par ?, dans « Foaia ilustrată » (Sibiu), I, 1891, du n° 9 (3/15 mars), p. 67—69, au n° 38 (22 sept./4 oct.), p. 297—299 — en feuilleton ; 6. Edhor, I., *Cœurs d'or*. Roman traduit par Julia, dans « Gazeta Transilvaniei » (Brașov), 1891, du n° 136 (10 juin/1^{er} juillet), p. 1—3, au n° 154, p. 1—3 — en feuilleton ; 7. Goethe, W. A., *Les Souffrances du jeune Werther*. En roumain par « Mugur » (Sept. Albini), dans « Tribuna », VII, 1890, du n° 128 (7/19 juin), p. 509—10, au n° 169 (26 juillet/7 août), p. 673—674 ; 8. Goethe, *Les années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, le fragment *Mignon — Ses parents et son enfance* ; livre VIII, chap. 9, dans « Românul » (Arad), I, 1911, du n° 64 (19 mars/1^{er} avril), p. 2—3, au n° 68, p. 1—2 — en feuilleton ; 9. Hauff, (Wilhelm), *La Mendiante du Pont des Arts*. Traduit par B., dans « Telegraful Român », XXVI, 1878, du n° 22 (23 février), p. 85—87, au n° 51 (4 mai), p. 201—202 — en feuilleton ; 10. Kempner, Max Hochstädt, *Les Rivaux*. Roman. Traduit par Hortense B., dans « Tribuna » (Arad), VIII, 1904, du n° 52, p. 1—3, au n° 71, p. 1—2 — en feuilleton ; 11. May, Karl, *Mater Dolorosa*, dans « Unirea » (Blaj), 1901, du n° 8 (23 février), p. 67, au n° 17, p. 143 — en feuilleton ; 12. May, K., *Le Guide dans le Désert*, dans « Unirea » (Blaj), 1902, du n° 28 (12 juillet), p. 246, au n° 52, p. 439 et III, 1903, du n° 1 au n° 17 — en feuilleton ; 13. Nabor, Felix, *Mysterium Crucis* — roman de l'époque de Néron, dans « Unirea » (Blaj), 1908, du n° 1 (4 janvier), p. 13—14, au n° 51, p. 426—428 et 1909, du n° 1, p. 22—23, au n° 16, p. 151—152 — en feuilleton ; 14. *Les Souvenirs du fameux Baron de Münchhausen*. Traduit par Iff, dans « Telegraful Român », XXXIV, 1886, du n° 68 (28 juin/10 juillet), p. 269, au n° 71 (5/13 juillet), p. 281—282 — en feuilleton.

Littérature italienne : 1. Amicis, Edmondo, de, *Cuore*. Roman. Traduit par Pompiliu Robescu, dans « Tribuna » (Arad), XII, 1908, du n° 187, p. 1—2, au n° 249, p. 1—4, et XIII, 1909, du n° 17, p. 1—3, au n° 186, p. 1—4 — en feuilleton ; 2. D'Annunzio, Gabrielle, *Le Criminel innocent*. Roman. Traduit par Aureliu Trif, dans « Tribuna », XVI, 1899, du n° 30 (10/22 février), p. 117, au n° 52, p. 205 — en feuilleton ; 3. Fogazzaro, Antonio, *Le Mystère du Poète*. Roman. Traduit de l'italien par D. Tomescu, dans « Cosinzeana », II, 1912, du n° 1 (6 janvier), p. 19—20, au n° 52 (24 décembre), p. 664—670 ; 4. Foscolo, Ugo, *Les dernières lettres de Jacopo Ortis*, dans « Tribuna » (Arad), III, 1899, du n° 63, p. 2, au n° 212, p. 4—6 — en feuilleton ; 5. Guidotti, Giovanni, *Ebe*, dans « Dreptatea », II, 1895, n° 60 (14/26 mars), p. 1—2. Le chap. IV, *Une Aventure à Constantza* (fragment) ; 6. Manzoni, Al., *Les Fiancées*. Fragment de roman. Traduit par D. Tomescu, dans « Răvașul » (Cluj), V, 1907, n° 47—52 (31 décembre), p. 780—787 ; 7. Pellico, Silvio, *Mes Prisons*. Roman. Traduit par Horică (Petra-Petrescu), dans « Gazeta

Transilvaniei » (Braşov), LV, 1892, du n° 21, p. 9, au n° 63, p. 5—6 — en feuilleton. at

Littérature autrichienne: 1. Langer, Augustin, *L'enfant du comte*. Roman. Traduit par Singeanu Dănilă, dans « Minerva » (Bistriţa), III, 1893, du n° 1, p. 5—9, au n° 24, p. 235—240 — en feuilleton ; 2. Mühlbach, Louise, un fragment du roman historique *L'Empereur Joseph, autocrate*. Traduit par Augustin Paul, dans « Tribuna », XV, 1898, n° 49 (4/16 mars), p. 193—194 ; 3. Zschokke, H., *Quelques feuilles du journal du pauvre abbé de Wiltshire*. Traduit par I. G. Codru (Drăgăşanu), reproduit par « Universul », dans « Foaie pentru minte... », XV, 1852, du n° 47—48, p. 189—192, au n° 52, p. 205—206, et XVI, 1853, du n° 1, p. 1—4, au n° 4, p. 25—27 — en feuilleton ; 4. Zschokke, H., *Feuilles du journal du pauvre abbé de Wiltshire*. Traduit par O., dans « Telegraful Român », XXXVI, du n° 35 (31 mars/12 avril), p. 137, au n° 49 (7/19 mai), p. 95 — en feuilleton ; 5. Zschokke, H., *La Rose de Disentis*. Traduit par Iunius, dans « Românul » (Arad), II, 1911, du n° 131, p. 9—10, au n° 273, p. 10 — en feuilleton.

Littérature américaine: 1. Flemming, May Agnes, *Mariée et pourtant sans homme*. Roman américain. Traduit par Anastasia Tempea, dans « Familia », 1878, p. 326—630, et 1879, p. 2—291 — en feuilleton ; 2. Bret Harte, *Herba Queno*. Roman. Traduit par Ioan Rusu-Sirianu, dans « Tribuna », IX, 1892, du n° 158 (14/26 juillet), p. 629—630, au n° 197, p. 785—786 — en feuilleton ; 3. Mayne Reid et F. Wittaker, *Le Mustang noir*. Roman sensationnel. Traduit par ?, dans « Tribuna » (Arad), IX, 1905, du n° 31, p. 1—2, au n° 119, p. 6 — en feuilleton ; 4. Wallace, Lew, *Ben Hur* ou *Les Journées du Messie*, dans « Unirea » (Blaj), VI, 1896, du n° 18 (2 mai), p. 143—144, au n° 52, p. 415—416 ; 1897, du n° 1, p. 7—8, au n° 38, p. 303—304, et du n° 39, p. 311—312, au n° 54, p. 431—432 ; 1898, du n° 1, p. 7—8, au n° 44, p. 351—352 — en feuilleton.

Littérature hongroise: 1. Eötvös, Br. Josef, *Le Père Carthausi*, Traduit du hongrois, dans « Amicul familiei » (Gherla), 1884, du n° 1 (1^{er}/13 janvier), p. 14—16, au n° 24, p. 282, et IX, 1885, du n° 2 (1^{er}/13 janvier), p. 24, au n° 6, p. 59 — en feuilleton ; 2. Gyulai, Pál, *Le dernier maître de la Cour*. Fragment du mini-roman « Egy régi udvarház utolsó gazdája », dans « Ungaria », II, 1893, p. 237—420 — en feuilleton ; 3. Lázár, Stefan, *La Fleur de Betulie*. Roman de l'époque assyriobabylonienne. Traduit par Al. Ciura, dans « Cosinzeana », III, 1913, du n° 1—2 (6 janvier), p. 23—25, au n° 33 (24 août), p. 486—487 — en feuilleton.

Littérature polonaise: 1. Sienkiewicz, Henryk, *Suivons-le*. Roman. Traduit par ?, dans « Telegraful Român », XLIX, 1901, du n° 46 (26 avril/9 mai), p. 189—190, au n° 62 (7/20 juin), p. 254—255 — en feuilleton ; 2. Sienkiewicz, Henryk, *Les Oroyés* (roman historique du XV^e siècle), Trad. par ?, dans « Unirea » (Blaj), XXI, 1911, du n° 4, p. 48, au n° 98, p. 6 — en feuilleton.

Littérature norvégienne: 1. Björnson, Bjørnstjerne, *Mary*. Traduction libre par le dr Horia Petra-Petrescu, dans « Românul » (Arad), I, 1911, du n° 50, p. 9—10, au n° 100, p. 9—10 — en feuilleton ; 2. Björnson, Bjørnstjerne, *Synnøre Solbakken*. Traduit par Oct. C. Adelina Tăslăuanu, dans « Luceafărul », VII, 1903, du n° 4 (15 février), p. 70—75, au n° 23 (1^{er} décembre), p. 550—552 — en feuilleton.

Littérature bulgare: 1. Konstantinov, Al., *Le voyageur de Bai Ganiu en Europe*. Traduit par H.P.P.(trescu), dans «Tara noastră», II, 1908, n° 45 (2/15 mai), p. 367—368, et (*Bai Ganiu à Dresde*), id. 1908, n° 48 (23 nov./6 déc.), p. 391—393; 2. Konstantinov, Al., *Bai Ganiu à Jirecek*. Traduit par H.P.P., dans «Tribuna», XIII, 1909, n° 9, p. 1—3; n° 10, p. 1—7; 3. Konstantinov, Al., *Bai Ganiu à l'Opéra*, dans «Tribuna» (Arad), XIV, 1910, n° 42, p. 1. Traduit par Horia Petra-Petrescu; 4. Konstantinov, Al., *Fragments de Bai Ganiu*. Traduit par H.P.P. (Petra-Petrescu, Horia), dans «Luceafărul», IX, n° 13—14 (1^{er} — 16 juillet 1910), p. 333—340; 5. *Bai Ganiu en visite*, dans «Gazeta Transilvaniei», 1911, n° 22.

Littérature slovaque: 1. Nemcova, Bojena, *La grand-mère*. Traduit par Jarnik Urban, dans «Tribuna», II, 1885, du n° 74 (2/14 avril) au n° 196 (29 août/10 sept.), p. 782 — en feuilleton.

Littérature espagnole: 1. Oller, Narciso, *Le papillon*. Roman espagnol. Traduit par A. Triff, dans «Tribuna» (Sibiu), XVII, 1900, du n° 22, p. 86, au n° 57, p. 226 — en feuilleton.

Littérature hollandaise (danoise?): 1. Hakenbroich, Louis, *Le pirate de la Mer de l'Ouest*. Roman. Traduit par Ioan Macavei, dans «Minerva», II, 1892, du n° 3, p. 23—25, au n° 14, p. 135—137 — en feuilleton.

5.2. ROMANS ORIGINAUX PUBLIÉS DANS LES REVUES TRANSYLVAINES ENTRE 1838 ET 1918

1. Vulcan, Iosif, *Rănila națiunii* (Les plaies de la nation). Roman, dans «Familia», XII, 1876, du n° 1, p. 7—9 (12/24 sept.), p. 439—441 — en feuilleton; 2. Negruzzi, Iacob, *O societate literară* (Une société littéraire) (Fragment du «roman» *Mihai Vereanu*), dans «Telegraful Român», XXIV, 1876, du n° 73 (12/24 sept.), p. 284, au n° 76 (23 sept./5 oct.), p. 296 — en feuilleton; 3. Alexi, Teochar, *Viața lui Onufriu* (La Vie d'Onufriu). Roman, dans «Albina Carpaților» (Sibiu), II, 1878, du n° 26, p. 297—300, au n° 38, p. 441—446 — en feuilleton; 4. Vulcan, Iosif, *Barbu Strîmbu în Europa* (Barbu Strimbu en Europe). Roman, dans «Familia», XV, 1879, du n° 57 (29 juillet/10 août), p. 377—379, au n° 99, p. 637—639, et XVI, 1880, du n° 1, p. 1—2, au n° 15, p. 89 — en feuilleton; 5. Popescu, Iosif, *Petrea Cazacul* (Petrea le Cosaque), dans «Albina Carpaților», 1879, du n° 12 au n° 20 — en feuilleton; 6. Lungu, Emilia, *Elmura*. Roman original, dans «Familia», XVIII, 1882, du n° 20 (16/28 mai), p. 233—236, au n° 30, p. 362—363 — en feuilleton; 7. Alexi, Teochar, *Ciocoii* (Les nouveaux riches). Roman historique, dans «Noua Bibliotecă Română» (Brașov), 1882—83, du n° 1, p. 1—6, au n° 12, p. 261—265 — en feuilleton; 8. Urechia, V. A., *Logofătul Baptiste Veleli* (Le logothète Baptiste Veleli). Un épisode historique du XVIII^e siècle, dans «Familia», 1884, de p. 389—391 à p. 437—440 — en feuilleton; 9. Zamfirescu, Duiliu, *În fața vieții* (Devant la vie). Roman, dans «Familia»,

XXI, 1885, p. 302—305 à p. 445—448 — en feuilleton ; 10. Vulcan, Iosif, *Fata popii* (La Fille du pape), Roman, 2 tomes, dans « Familia », XXI, 1885, p. 604—606, 623—624, et XXII, 1886, du n° 1, p. 6—7, au n° 35, p. 403—406 — en feuilleton ; 11. Alexi, Teochar, *Babeta*. Roman, dans « Amicul familiei » (Gherla), X, 1886, du n° 1 (1^{er}/13 janvier), p. 3—8, au n° 24, p. 329—35 — en feuilleton ; 12. Alexi, Theochar, *Strada Carmen Sylva* (La Rue Carmen Sylva). Roman, dans « Amicul familiei » (Gherla), XI, 1887, du n° 1 (1^{er} janvier), p. 1—6, au n° 24, p. 299—304, et XII, 1888, du n° 2, p. 32—34, au n° 10, p. 140—142 — en feuilleton ; 13. Alexi, Teochar, *Județul* (Le Jugement). Roman historique, dans « Amicul familiei » (Gherla), XII, 1888, du n° 2, p. 23—26, au n° 24, p. 320—26 ; supplément p. 335—347 — en feuilleton ; 14. Dunca-Schiau, Constanța, de, *Puterea arcușului* (La puissance de l'archet). Court roman contemporain, dans « Familia », XXIV, 1888, p. 553—554 ; 15. Panțu, I.C., *Liniste casei* (Le calme dans la maison). Roman, dans « Gazeta Transilvaniei » (Brașov), 1890, du n° 7, p. 1—3, au n° 53, p. 1—3 — en feuilleton ; 16. Mărunțeanu, Gr., *Constrast* (Contraste). Fragment d'un roman sous presse, dans « Familia », 1895, n° 15, p. 170, n° 16, p. 181—182, et n° 17, p. 194—195. 17. Cloroform, *Sfinx sau din amintirile unei nopți tainice* (Sphinx, ou les souvenirs d'une nuit secrète). Roman mystérieux en 3 chapitres sombres, dans « Revista ilustrată », II, 1899, n° 10, p. 157—159 ; 18. Moldovan, V. E., *Meteor* (Le Météore). Roman, dans « Familia », XXXVII, 1901, p. 4—7 à p. 184—186 — en feuilleton ; 19. Adam, Ioan, *La țară* (A la campagne). Fragment de l'intéressant roman « Sybaris », récemment publié, dans « Tribuna », XIX, 1902, n° 236 (24 déc./6 janv.), p. 941—942 ; 20. Adam, Ioan, *Legenda Floarei Soarelui* (La Légende du tournesol). Fragment du roman « Rătăcire » (Errement), dans « Libertatea » (Orăștie), I, 1902, n° 6 (1^{er} février), p. 3, col. 4—5 ; 21. Popescu, Iosif, *Petru Cazacul* (Petru le Cosaque), dans « Tribuna » (Arad), VII, 1902, du n° 112, p. 1—2, au n° 141, p. 1—2 — en feuilleton ; 22. Moldovan, V. E., *Dușmănie* (Inimitié). Roman, dans « Tribuna », XX, 1903, du n° 22 (4/15 février), p. 85—86, au n° 48, p. 189 — en feuilleton ; 23. Chitul, Tit, *Catastrofa Daciei* (La catastrophe de la Dacie). Roman, dans « Familia », XXXIX, 1903, du n° 30 (27 juillet/9 août), p. 349—51, au n° 52, p. 577—579, et XL, 1904, du n° 1, p. 1—3, au n° 7, p. 74—76 — en feuilleton ; 24. Vulcan, Petru, *Almeiuna. Din Orient*. Roman, dans « Familia », XXXIX, 1903, du n° 14 (6/19 avril), p. 157—158, au n° 20, p. 219—229 — en feuilleton ; 25. Vlahuță, A, *Dan*. Roman, dans « Bunul econom » (Orăștie), V, 1904, du n° 17 (8 mai), p. 1—3, au n° 27, p. 2—3 — en feuilleton ; 26. Hodoș, Constanța, *Martirii* (Les Martyrs) (fragment de roman reproduit de la « Revista noastră »), dans « Libertatea », IV, 1905, n° 32 (23 juillet/5 août), p. 2 ; n° 33 (30 juillet/12 août), p. 2—3 ; 27. Chitul, Tit, *Steaua Orientului* (L'Etoile d'Orient). Roman historique, dans « Familia », XLI, 1905, du n° 9 (27 février/12 mars), p. 97—98, au n° 38, p. 450—451 — en feuilleton ; 28. Slavici, Ion, *Măneștii* (La Famille Mănescu). Extrait du volume *Manea*, récemment paru, dans « Luceafărul », V, n° 9—10 (15 mai 1906), p. 196—199 ; 29. Ionescu-Morel, D.,

In ispită (Dans la tentation). Fragment du roman « *Cărări greșite* » (Fausse route), dans « *Familia* », XLII, 1906, p. 409—412 ; 30. Sandu-Aldea C(onstantin) (Fragments du roman *Două neamuri* (Deux familles) : *Despărțire. Acasă. La oaste* (Séparation. Retour à la maison. A l'armée), dans « *Luceafărul* », IV, 1905, n° 22, p. 463—468, et V, 1906, n° 1, (1^{er} janvier), p. 18—23 ; n° 2 (15 janvier), p. 31—34 ; 31. Slavici, Ion, *Corbeiu*, dans « *Tribuna* » (Arad), X, 1906, du n° 225, p. 1, au n° 240 et XI, 1907, du n° 3 (4/17 janvier), p. 1—3, au n° 56 (10/23 mars), p. 2—3 — en feuilleton. 32. Mirzan, Ioan, *Acasă* (A la maison). Fragment du roman « *Sbucium* » (Tourments), dans « *Familia* », XLII, 1906, n° 15, p. 172—174 ; 33. Theodorian, Caton, *Sîngele slovenilor* (Le sang des Slovènes). Fragment /de roman / dans « *Luceafărul* », VII, 1908, n° 8 (15 avril), p. 175—178 ; n° 9—10 (1^{er}/15 mai), p. 218—221 ; 34. Hodoș, Constanța, *Dezlănțuirea furtunii* (Le déchainement de la tempête). Fragment du roman « *Martirii* » (Les martyrs), dans « *Foaia interesantă* » (Orăștie), III, 1908, n° 8 (9 janv.), p. 34, D'après « *Viața literară* » ; 35. Slavici, Ioan, *Spiru Călin*, dans « *Tribuna* » (Arad), XII, 1908, du n° 222 (5/18 oct.), p. 1—4, au n° 239, p. 2—4 — en feuilleton ; 36. Vodena, Daniel, *Hanul de la Stana* (L'auberge de Stana), dans « *Țara noastră* », II, 1908, du n° 18 (27 avril/10 mai), p. 153—154, au n° 32 (3/16 août), p. 264—265 — en feuilleton ; 37. Gașpar, Mihail, *Altare dărîmate* (Autels démolis) (Le roman d'une jeune fille), dans « *Drapelul* » (Lugoj), IX, 1909, du n° 131 (16 décembre), p. 1—2 au n° 30 (29 mars), p. 1—2 — en feuilleton ; 38. Gașpar, Mihail, *Fata lui Oană Pîntece* (La fille de Oană Pintece). Roman historique, dans « *Drapelul* », X, 1910, n° 40 (21 avril), p. 2—3 ; n° 90 (3 sept.), p. 1—2 ; 39. Gașpar, Mihail, Fragment du roman *În slujba adevărului* (Au service de la vérité). Roman de la vie des prêtres de campagne, dans « *Drapelul* » (Lugoj), XI, 1911, suppl. au n° 42, p. 5—7 ; 40. Stahl, Henric, *Călătoria în Lună a unui Român* (Le Voyage d'un Roumain dans la lune). Fragment. *În drum spre lună. Popas deasupra Carpaților. Mai sus ca Himalaia. Beția oxigenului* (En route vers la Lune. Halte au-dessus des Carpates.. Plus haut que l'Hymalaya. L'ivresse de l'oxygène), dans « *Revista politic și literară* », IV, 1911, n° 2, p. 49—51 ; 41. Munteanu, Cassian, *Focul* (Le feu). Fragment de roman, dans « *Drapelul* » XI, 1911, n° 115 (21 oct.), p. 1—2 ; 42. Gașpar, Mihail, *A fost odată* (Il était une fois...). Souvenirs, dans « *Drapelul* », XI, 1911, du n° 44 (16/29 avril), p. 1—2, au n° 61 (1^{er}/14 juin), p. 1—2, et n° 63 — en feuilleton ; 43. De la Bistriță, *Voievozii* (Les Voïévodes). Récit original de la revue « *Unirea* », dans « *Unirea* », XXII, 1912, du n° 16 (15 février), p. 5—6, au n° 64 (20 juin), p. 6—7 ; en feuilleton, XXXIII chapitres, avec un *Prologue* et un *Epilogue* ; 44. Pop-Florentin, Ioan, *Decebal* (roman historique), dans « *Revista politică și literară* » (Blaj), IV, 1912, du n° 7—8, p. 199—208, au n° 9—10, p. 241—248, et V, 1913, n° 1, p. 19—21 — en feuilleton ; 45. Agirbiceanu, Ion, *Căsnicia lui Ludovic Petrescu* (La vie conjugale de Ludovic Petrescu). Roman, dans « *Cosînzeana* », II, 1912, du n° 8—9 (28 février), p. 113—115, au n° 27 (7 juillet), p. 337—340 — en feuilleton ; 46. Agirbiceanu, Ion,

Povestea unei vieți (L'Histoire d'une vie). Roman de . . . , dans « Luceafărul », 1912, du n° 1, p. 11—15 au n° 33 (16 déc.), p. 769—772 — en feuilleton. Paru en un volume à part sous le titre *Legea trupului* (La loi du corps) ; 47. Gașpar, Mihail, *Din vremuri de mărire* (Des temps de la grandeur). Roman historique, dans « Drapelul », III, 1912, du n° 123 (18 nov.), p. 3 ; n° 142 (1^{er} janvier 1913), p. 3, et XIII, 1913, n° 40 (17 avril), p. 3 ; n° 148 (1914) — en feuilleton ; 48. Agirbiceanu, I(on). Le roman de la revue « Luceafărul », XII, 1913, du n° 1, p. 12—22, au n° 24 (16 décembre) p. 790—808 — en feuilleton ; 49. Gașpar, Mihail, *Serlok Holmes între români* (Sherlock Holmes parmi les Roumains). Fragment d'un roman en voie de parution, dans « Drapelul », XVIII, 1918, n° 43 (4 mai), p. 1—2 ; n° 46 (14 mai), p. 1.¹⁴

¹⁴ Peut-être aurait-il fallu nous occuper aussi des romans publiés par Iosif Vulcan et feuilles détachées, dans les suppléments de la revue « Familia ». Mais comme ils sont aujourd'hui introuvables, nous avons dû y renoncer. Il en va de même pour le fragment de roman *Mania Cocoanei Elena* (La Manie de Madame Hélène) du roman *Doritorii nebuni* (Les Velléitaires fous) de D. Bolintineanu (dans « Familia », XI, 1875, n° 29, p. 336—337), qui, ne portant pas la mention « roman », n'a pas été inclus dans cette étude.

«MARA» DE ION SLAVICI: STRUCTURE SOCIALE ET STRUCTURE ESTHÉTIQUE

NICOLAE MANOLESCU

Dans la présente étude nous essayons d'appliquer au premier roman roumain (*Mara*, de Ion Slavici, 1907) la thèse suivante : qu'il y a, entre le mode de l'évolution sociale et le mode de l'évolution esthétique du roman (chez nous ou ailleurs), une relation déterminée ; que la forme sociale peut être considérée comme un *analogon* de la forme esthétique. Ainsi : à l'époque de l'ascension de la bourgeoisie, la dictature personnelle du romancier classique sur ses personnages est semblable, jusqu'à un certain point, à la soumission de l'individu aux normes de la collectivité sociale. Dans l'euphorie de la classe montante, les valeurs surindividuelles ne sont pas, dès le début, et dans tous les cas, jugées oppressives. Th. W. Adorno, par exemple, découvre chez Beethoven les échos de cet enthousiasme de l'individu pour une « totalité » à laquelle il aspire. Ces mêmes échos nous les découvrirons aussi chez Balzac. Dans le cas du roman roumain, l'explosion « révolutionnaire » bourgeoise ne s'étant produite que tardivement, *Mara* apparaît comme le premier exemple significatif : le conflit entre l'individu et la société triomphante (car elle est sur sa pente montante) se résout avantageusement, et au profit de cette dernière. Il n'est pas encore question d'une antinomie — comme ce le sera pour les romans ultérieurs de Liviu Rebreanu, par exemple, le créateur de notre roman moderne d'après 1920.

Dans ce but, notre analyse s'applique à situer *Mara* dans l'histoire du roman roumain. Les précurseurs de Slavici seront, eux aussi, évoqués : Nicolae Filimon, l'auteur du roman *Ciocoii rechi și noi* (*Les parvenus d'autrefois et d'aujourd'hui*), paru en 1863, et créateur d'un autre héros typique pour la bourgeoisie montante, une sorte de Julien Sorel autochtone, comme il a été considéré, le dénommé Dinu Păturică ; Duiliu Zamfirescu, l'auteur du premier cycle romanesque roumain, cycle inauguré par les romans *Viața la țară* (*La vie à la campagne*), paru en 1894, et *Tănase Scatiu* (1895), ce dernier étant un Dinu Păturică de la deuxième moitié du XIX^e siècle ; de même, D. Bolintineanu, M. Kogălniceanu et autres, les vrais pionniers du genre. Les mérites de Slavici ont été reconnus plus tard par G. Călinescu dans son *Histoire de la littérature roumaine des origines jusqu'à ce jour*, parue en 1941, sans nul doute le critique roumain moderne le plus important, ou bien par Tudor Vianu, l'auteur d'un *Art des prosateurs roumains* (1941). La référence à Vianu est utile, car notre analyse prend son départ au niveau du style et de la pratique narrative (sur lesquels l'auteur de *L'Art des prosateurs*

s'est aussi penché) pour, ensuite, aboutir à la vision sociologique du roman de Slavici (consacré à la petite bourgeoisie transylvaine du siècle dernier), en essayant, en même temps, par de successives intégrations, à trouver des arguments en faveur de la thèse centrale, à savoir que le modèle narratif est bâti à la manière et à la ressemblance du modèle sociologique implicite. Dans ce contexte, *Mara* devient, simultanément, l'occasion d'une analyse du réalisme pratiqué aux débuts du roman roumain (conforme, en cela, au réalisme occidental de la seconde moitié du XIX^e siècle), avec ses procédés et ses limites.

Voici la célèbre phrase par laquelle commence le roman de Slavici : « Pauvre Mara, elle est restée veuve, avec deux enfants en charge, les pauvrets, mais elle était jeune et robuste, et Dieu avait voulu qu'elle ait aussi de la chance ».

Tudor Vianu a souligné l'oralité de type populaire chez Slavici, tout comme G. Călinescu qui, en prenant comme point d'appui une autre nouvelle observe que : « en empruntant le langage des héros, l'auteur aborde ses nouvelles par une sorte d'accord stylistique ». De même, le problème qui se pose dans le cas de la phrase initiale de *Mara* est : qui parle ? Autrement dit, qui est le narrateur ? Le sujet parlant inconnu qui, s'apitoyant sur le sort de la *pauvre* veuve avec deux enfants en charge — *les pauvrets* ! se sert, en réalité, des paroles de Mara, ce dont nous nous rendons compte deux pages plus loin, quand Mara, se signant pour remercier Dieu pour la réussite d'une transaction, dit à ses enfants : « Signez-vous aussi, mes pauvrets ». Et, immédiatement, l'on attribue à Mara la motivation intérieure de cette formule stéréotype : « Ils sont pauvres, *les pauvrets*, car orphelins de père ; elle aussi *est pauvre, car veuve avec deux enfants sur les bras* ». Le style indirectement libre de ce passage révèle le mode de penser de Mara : faut-il, donc, conclure qu'elle est le narrateur ? Certainement pas, car, en se servant des expressions de Mara, comme s'il adoptait son point de vue, le narrateur se démarque pourtant du personnage. Il entre — comme dirait Bakhtine — dans son horizon, mais ne se confond pas avec lui. La distance qui les sépare apparaît, elle aussi, plusieurs fois dans ce chapitre. Nous la percevons comme une ironie : imperceptiblement, la voix du narrateur passe de l'identification avec le personnage pleurnichard et hypocrite de la *pauvre femme*, au dévoilement de sa vraie situation matérielle : dès la première phrase, nous est-il dit, « *Dieu avait voulu qu'elle ait aussi de la chance* ». Nous accordons un intérêt particulier à cette adjonction au portrait, seulement quand la voix poursuivra :

« A vrai dire, feu Birzoveanu, son mari, était, de son vivant, plutôt savetier que cordonnier, et passait son temps de préférence au cabaret qu'à son foyer ; il leur restait, cependant, aux enfants, environ deux cents pruniers sur la prairie du bord du Murăș, la vigne sur la colline vers Păuliș et la maison, reçue par leur mère en dot. Et puis, pour une marchande des quatre saisons, cela compte que Radna soit Radna, que Lipova se trouve tout près sur le Murăș et que, pour aller à Arad, il n'y ait que deux heures de chemin ».

Remarquons la perfidie « il leur restait, cependant, aux enfants... ». Mara, se lamentant pour ses gosses, la révélation est sans équivoque. Enfin, à part sa chance, Mara est une marchande avertie : la bonne femme sait quand et où planter « sa tente et ses paniers chargés », ayant un programme variable selon les lieux et les jours de marché. Et :

« Enfin, une chose des plus importantes, c'est qu'on ne rencontrera jamais Mara les mains vides ; elle vend ce qu'elle peut et achète ce qu'elle trouve, emporte de Radna ce qu'on ne trouve ni à Lipova, ni à Arad, et rapporte d'Arad ce qu'on ne trouve ni à Radna, ni à Lipova. L'essentiel est qu'elle ne rapporte plus ce qu'elle a emporté, et, plutôt que de la laisser « pourrir » elle préfère vendre sa marchandise à bas prix ».

Ce jeu entre une identification apparente et une ironique distanciation permet au narrateur de caractériser, d'une manière presque insinuante, le personnage de Mara sous deux angles, alternativement : sous un angle, pour ainsi dire, extérieur, de la communauté à laquelle elle appartient, et sous un angle intérieur, de ses propres motivations. Nous retrouvons tantôt une Mara telle qu'elle apparaît aux autres ; tantôt *telle qu'elle voudrait apparaître* ou *telle qu'elle s' imagine* qu'elle apparaît. Ni l'identification, ni la distanciation ne sont absolues : il s'agit, plutôt, d'une confrontation permanente, sans qu'aucun des termes soit pour autant privilégié. Une de ces perspectives, celle de l'extérieur, est de nature éthique ; l'autre, celle de l'intérieur, est de nature psychologique. Tout simplement, la collectivité jauge et juge ce que fait l'individu selon ses impulsions naturelles. Le narrateur « épouse » les deux côtés, autant l'instance sur-individuelle, qui règle le système (« les mauvaises langues du village »), que la psychologie, l'instinct, l'imagination de chaque personnage, qui donnent une motivation à ses actions.

Par rapport à sa prose antérieure, c'est le mode d'identification qui est inédit. La description est réalisée par un style indirect libre (existant, incidemment, dans le roman *Elena* de Bolintineanu, mais presque inconnu par Filimon). Une page, comme celle que nous reproduirons plus loin, contient l'un des premiers essais de réalisme psychologique dans notre littérature, par la poursuite de la pensée saisie « sur le vif ».

« A la tombée de la nuit, après être restée seule et avoir fait ses comptes, elle se mit à réfléchir.

Ce qu'elle voulait entreprendre était bigrement difficile. Rien à dire, le bénéfice sur l'octroi pour le pont serait assez important pour qu'elle puisse payer son dû à Persida et acquitter les frais de Trică. Même qu'il lui restait quelque chose en sus.

Cependant, elle avait payé le bail pour le pont avec l'argent de Persida : comment aurait-elle pu rendre sa part à Trică ? N'allait-elle pas faire du tort à sa fille ? »

La méthode habituelle à laquelle on recourrait dans ces cas était le monologue intérieur, introduit par le naïf : « se dit-elle », qui supposait, par la suite, une transcription fidèle du langage du personnage. Le style indirect libre, plus moderne, témoigne d'une perspective subjective déterminée, qui écarte l'inconvénient d'un langage intérieur trop cohérent : le langage se moule sur une psychologie, jaillit d'une réaction vécue, tout en la préservant d'une confuse hésitation. Il aurait d'ailleurs été difficile,

sinon impossible, d'exprimer dans des phrases claires, monologuées, le caractère contradictoire des réflexions de Mara dans le passage cité, l'alternance du ton interrogatif avec le ton péremptoire, le mouvement ondoyant d'une pensée imprégnée de sentiments. Le langage du narrateur est toujours, chez Slavici, contaminé par le langage des personnages. Le personnage même ne ressemble plus au mannequin inerte, manœuvré à volonté par cet autre écrivain dont nous avons évoqué le nom, Nicolae Filimon. Il est une présence dense, irréductible, duquel la perspective de l'auteur doit tenir compte. Le narrateur, chez Filimon, était un chroniqueur distant et autoritaire; la progression, chez Duiliu Zamfirescu (là où elle est saisissable — mais pas toujours — elle est inconséquente et fragile) consiste en une dépersonnalisation du héros : le narrateur devient un œil discret; chez Slavici il est témoin. Il lui manque l'autorité du premier et ne se permet que d'être ironique, perfide, insinuant, se bornant à corriger le point de vue des personnages, sans pour autant réussir à les transformer; en outre, il n'a pas le détachement du second, car il recèle en soi un moraliste. Il est témoin et, en même temps, *raisonneur*. Si, dans *Viața la țară* (La vie à la campagne), le détachement du personnage ne s'effectuait pas jusqu'au bout, à la manière de Flaubert, la faute est imputable à la gaucherie d'une technique assimilée seulement depuis peu. Ici la cause se trouve justement dans la double fonction librement choisie par le narrateur. Le style de Filimon dans *Ciocoii vechi și noi* était, au fond, romantique. Le style behavioriste de Duiliu Zamfirescu était aristocrato-réaliste : fin, subtil, applicable surtout aux sentiments qui transparaissent à travers un comportement qui exclut (toujours dans l'hypostase idéale, que l'auteur de *Tănase Scatiu* ne réussit que rarement à réaliser) toute appréciation. Enfin, le réalisme de Slavici est un réalisme populaire, exigeant une justification éthique. Le problème de Mara est, en lui-même, celui des rapports entre une sur-individualité exigeante, dominatrice et, si nécessaire, répressive, et la libre affirmation de l'individualité humaine. C'est, à un stade incipient, le problème plus général du roman bourgeois. Mais, autant la tension que la solution, existantes dans le sujet, peuvent être découvertes aussi au niveau du style narratif : par le double emploi offert au narrateur, qui se déplace tout le temps parmi les protagonistes (des personnages qui vivent et agissent) et les témoins (présence des Autres, invisible mais saisissable), enfin entre les acteurs et le chœur de la tragédie.

Si, jusqu'à maintenant, il nous a été possible de définir en une formule relativement simple le style narratif des romans, chez Slavici, ce n'est pas une quelconque pratique narrative que nous aurons à relever, mais l'assemblage de plusieurs pratiques en un véritable hybride. L'évolution marque, presque toujours, à l'intérieur de chaque cycle, deux temps : un « enrichissement » et un « appauvrissement ». Comparé à ses précurseurs (non point sous un angle historique, car Slavici était le contemporain de Duiliu Zamfirescu), le premier est plus « riche », et utilise des procédés plus nombreux et plus nuancés. Ce mérite relatif sera, à mesure que le roman avancera en âge, une imperfection relative : deviendra, de cet amalgame de procédés, les romanciers ultérieurs choisiront, par sélection, un seul, tout au plus deux. Sur la pente ascendante du réalisme classique (de Slavici à Rebreanu), le roman adopte sans difficulté plusieurs perspec-

tives et techniques en même temps, comme s'il avait tenu absolument à s'emparer du réel d'une manière des plus complètes et exhaustives. En effet, Filimon ou Duiliu Zamfirescu nous semblent « pauvres », comparés à Slavici ou à Rebreanu, modiques dans leur substance, maladroits dans leurs procédés. Leur modalité narrative pourrait être qualifiée un style hétérogène ou complet, ce qui était la principale caractéristique du réalisme d'avant 1930. Plus tard, ce raccord *normal* de procédés des réalistes sera considéré comme leur *artifice* majeur : le roman moderne, supérieur par son esprit critique, renoncera à toute prétention de possession globale et absolue, deviendra relativiste dans sa vision et favorisera, dans sa technique, les seuls instruments adéquats à sa nouvelle philosophie.

Pour mieux comprendre ce qu'il en est, je ferai une brève analyse du passage de la première rencontre de Persida avec Națl (chapitre IV). En un peu plus d'une page, Slavici collectionne toutes les pratiques stylistiques imaginables jusqu'à son temps. Pour commencer, il y a la présentation, sous forme d'une narration indirecte, si souvent rencontrée chez Balzac, de l'endroit où se trouve le monastère où habite Persida, ainsi que de la maison de la famille voisine, les Hubăr. Cette narration sert d'introduction au « sujet » proprement dit de l'épisode, par le jeu d'un de ces « faits exceptionnels » (dans les deux sens du mot : d'événement et de hasard) qui, d'habitude, déclenchent dans la prose réaliste, l'intrigue : « Un beau jour, les fenêtres étant ouvertes et le vent les heurtant, une fenêtre, précisément celle de la cellule du coin, où habitait mère Aegidia avec Persida, se brisa ». Les lignes suivantes (après un bref interlude), contiennent une *scène représentée* de manière behavioriste. Mais, en même temps, apparaît un troisième style, d'analyse impersonnelle du mouvement des pensées et sentiments du personnage : « Il resta cloué sur place, étreint par l'émotion, les yeux embués ». Le style indirectement libre, le quatrième, coexiste avec le naïf monologue intérieur : « Elles (les fenêtres) ne s'ouvrent pas, mais pourraient s'ouvrir... Bon, bon... c'est défendu, pourtant ce serait possible. Si je veux, je peux — se dit-elle — et puis, quoi, à qui faisait-elle du tort, et en quoi péchait-elle si elle ouvrait la fenêtre? » Dans le cinquième style, nous trouvons le commentaire de l'auteur (la voix d'en off) qui dresse devant les événements et les tourments des personnages, le miroir de la sagesse collective : « Il y a de grands secrets que la raison humaine ne réussit jamais à pénétrer ». Nous remarquons que ces six styles se groupent d'eux-mêmes : le premier, le troisième et le sixième appartiennent à la perspective de l'auteur, assez catégorique ; le second, le quatrième et le cinquième sont plutôt fonction de la perspective des personnages. Le caractère hybride et hésitant entre le plan de l'auteur et le plan des personnages restera inchangé dans la période du réalisme classique, tout comme la participation de l'auteur, caractéristique pour le romantisme, n'a pas beaucoup changé depuis Kogălniceanu et Filimon. De cette pelote de procédés, le roman moderne tirera d'habitude soit un fil, soit un autre, se montrant tantôt analytique, tantôt réaliste-psychologique, tantôt behavioriste. Et, en tout cas, à l'autorité de l'auteur, il préférera l'autonomie de l'angle de vue du personnage. Dans *Mara*, le style reste longtemps indécis entre les deux perspectives, conciliant finalement le dernier avec le premier, par une sorte de sacrifice qui ressemble parfaitement à la conciliation, dans le sujet du

roman, des aspirations de libération et de révolte qui tourmentent Națl ou Persida ou Trică, avec la résignation philosophique proposée par la communauté, et que Mara, ele-même, pratique sans faille.

En commençant par Nicolae Iorga, qui croyait que le meilleur titre pour ce roman aurait été *Les enfants de Mara*, jusqu'à Magdalena Popescu (« Pourquoi *Mara*? Le personnage central, en tant que fréquence des apparitions et intensité de préoccupations est Persida »), nombre de commentateurs furent déçus par le titre. En réalité, le roman est surtout l'histoire de Mara, Persida n'étant qu'une Mara juvénile, susceptible de prendre, avec l'âge, les habitudes et l'apparence de sa mère. A part elles, et en une moindre mesure, Trică et Națl sont des personnages individualisés. Tous les personnages secondaires sont typés, formant la toile de fond du roman : Hubăr et Hubăroaie, mère Aegidia, Codreanu, Marta, Bocioacă et les autres. Un « cas » à part est Bandi, personnification naturaliste de la voix du sang, son crime de la fin nuisant plutôt au livre. Dès qu'un personnage s'impose à Slavici, il s'individualise psychologiquement ; c'est, par exemple, le cas de Trică, qu'on croyait sacrifié aux dépens de Persida. Duiliu Zamfirescu réussissait dans l'instantané ; quand il prolongeait son observation, le personnage s'estompait, au lieu d'imposer sa présence. Le style behavioriste tient d'une « vision » fulgurante, de l'impact du moment et fixe comme un « blitz » photographique l'image d'un geste. Chez Slavici, au contraire, la représentation du personnage est complexe, tridimensionnelle et suivie attentivement sous plusieurs angles, imposant ainsi une prolongation du temps de l'exposition. Ce réalisme méticuleux atteint son apogée avec Rebreanu, chez lequel l'illusion d'une existence accomplie, saisie dans nombre d'hypostases (geste, comportement global, psychologie, esprit social) sera parfaite comme un *trompe l'œil*.

A partir de ces quatre personnages qui forment le groupe des protagonistes, seront choisies les deux narrations principales de l'œuvre : « le roman » de l'avarice précautionneuse de Mara et celui de l'amour de Persida et de Națl. Abrégé, l'épisode de la révolte de Trică aurait pu devenir, à son tour, un roman. Tous ces « romans » ont, comme dénominateur commun, l'étude des mécanismes qui régissent le comportement des individus vivant dans des communautés restreintes et, plus ou moins, cloisonnées, comme le sont celles de Slavici. A l'encontre de ses grandes nouvelles, où son monde est composé presque exclusivement de paysans, le monde de *Mara* est formé de citadins, d'artisans, c'est-à-dire de marchands et de petits bourgeois. C'est Nicolae Iorga qui avait raison, et non pas G. Călinescu ; il n'est pas question de la peinture de « l'âme paysanne d'au-delà des Carpates » — comme affirme le second — mais c'est ce monde bigarré et pourtant homogène des bourgs transylvains qui a attiré l'attention de Iorga, dès la parution du roman. Un autre critique, D. Vatamaniuc, soutient à son tour, que *Mara* — quoique le milieu rural ne fasse pas son objet — peut être situé dans la catégorie des « Bauernromans » (apparentée aux œuvres allemandes d'un K. Immermann), se basant sur le fait que ces milieux de la province et des bourgs peints par Slavici ont, tout comme les milieux ruraux de ses nouvelles, un

caractère fermé, familial, archaïque. Ici, la tradition joue un rôle essentiel par ses lois non-écrites et leurs empiétements provoquent des cataclysmes.

Pourtant, il y a, entre les nouvelles de Slavici, et *Mara*, des différences significatives, qui nous autorisent à voir dans ce dernier plutôt un roman bourgeois que paysan. Si nombre des héros de Slavici sont obsédés par la richesse, dans *Mara* celle-ci se matérialise dans l'argent. Nous savons que dans *Comoara (Le Trésor)*, l'argent est mauvais conseiller et que dans *Moara cu noroc (Le moulin de la chance)* la philosophie de l'auteur s'exprimait par la bouche de la vieille femme : contente-toi de ce que tu as, peu ou prou, ne défie pas le sort. Pour la première fois, dans *Mara*, Slavici n'hésite pas à considérer l'argent comme une valeur positive et l'énergie entreprenante de l'héroïne comme un fait digne d'estime. Tout en représentant — comme l'affirme G. Călinescu — « le type commun de la femme mûre vivant au-delà des Carpates, et, en général, la veuve entreprenante et âpre au gain, chez laquelle apparaît, avec un art consommé, cette proportion d'avarice et d'amour maternel, de fermeté virile et aussi la conscience de la faiblesse féminine » — Mara n'en reste pas moins un type en dehors de la sphère socio-morale paysanne. La marchande Mara est la première femme capitaliste dans la littérature roumaine. L'intérêt que Dinu Păturică ou Sactiu témoigne pour les propriétés foncières, tout comme un Ion de Rebreanu pour la terre, représente qu'un moment historiquement antérieur. Mara est une *businesswoman*. Et ceci nous explique deux choses : la raison pour laquelle elle s'estime pauvre et se lamente, tout en possédant, comme nous l'avons vu, vigne, verger et maison, ainsi que la manière dont elle s'y prend pour faire fortune et se lancer dans les affaires. On ne saurait dire de Mara qu'elle est radin ; elle n'est que très calculatrice. Par elle, tout sera transformé en argent. Elle a l'étoffe d'un usurier et préfère prêter son argent avec de gros intérêts que l'investir. Pour ses enfants, elle met de l'argent de côté. Elle thésaurise, se trouve donc au stade de l'accumulation primitive du capital. La fortune de Mara croît proportionnellement à ce capital monétaire, prudemment investi (le bail sur le pont, suivi par la transaction sur la forêt et les prêts à usure). Cet argent représente tout pour Mara, beaucoup plus (paradoxalement) que ses propres enfants : elle se démène pour ne pas payer la pension de Persida chez les sœurs et ne donne pas un sou pour sauver Trică de l'incorporation. Quand son fils se plaint qu'il ne veut pas devenir « le serf » de Bocioacă et, surtout de sa femme, qui le trouve à son goût (eux l'avaient racheté), Mara lui fait une sévère remontrance, d'un cynisme stupéfiant, en concluant : « Je ne te donnerai pas un sou ! répondit Mara, butée. Si tu t'acoquines avec elle, tant pis ! T'as rien à perdre ! C'est pas à moi d'avoir honte, ni à toi, c'est à elle ! Le tout est de la boucler ». Au baptême de l'enfant de Persida, quand, dans les cœurs règnent « la paix et l'harmonie », après que Hubăr fait don à l'enfant d'une poignée de ducats et la Hubăr de cinq mille florins, Mara, sensible aux convenances sociales et ne voulant le céder en rien aux autres, a, finalement, l'intention d'offrir à Națl la dot de Persida. La scène suivante est extraordinaire par l'intuition exacte des tourments de Mara, entre son aspiration à se montrer digne de l'estime des autres et la difficulté de se séparer de son argent. La thésaurisation est

devenue pour elle une véritable manie. Mara dispose maintenant de plus de trente mille florins : c'est l'argent de Persida, elle l'a mis de côté pour sa fille. Et l'on peut de nouveau se rendre compte que l'avarice de Mara n'est que la passion de l'usurier pour son argent. Son premier élan est de l'offrir à Nați :

« Selon toute apparence, c'était pourtant trop d'argent qui lui tombait, comme cela, du ciel ! Et si elle ne lui donnait que trente, vingt cinq ou vingt mille, c'était déjà largement assez... Les autres, c'est elle qui les gardera... ils seront plus en sûreté... Finalement, elle sortit dix mille : c'était plus que la Hubăr avait donné... même que c'était trop... et Mara pensa revenir sur sa décision ».

Enfin, elle appela Nați, le prit à l'écart et, très émue, lui tendit... huit mille florins. Le sentimentalisme de Mara est visiblement conditionné par l'argent. Et comme Nați prend peur devant une somme pareille, Mara est contente de la garder. Elle tient, cependant, à ce que les gens sachent quelle dot elle donnera à sa fille :

« Les gens ne la regardaient plus comme avant. Tout le monde sait que l'argent t'élève dans tes propres yeux, ainsi que dans les yeux des autres, mais l'argent épargné est une preuve de diligence et les convives comprenaient maintenant pourquoi Mara se tenait droite sur sa chaise comme sur un trône et, en les espaçant, appuyait sur certains mots. Même Hubăr, qui avait, lui aussi, fait fortune, la regardait étonné, car, après tout, elle n'était qu'une pauvre femme sans défense ».

L'argent attire la confiance et le respect ; Mara en savait long là-dessus. Par contre, les soucis qu'elle se faisait pour ses enfants étaient moindres qu'on ne se les imaginait. Evidemment, Mara aime ses rejetons, est fière d'eux. Elle se fait des soucis pour les facéties de Trică à l'école ou parce que, en grandissant du jour au lendemain, Persida devient de plus en plus belle. Elle n'en a cure, pourtant. D'une part, son affection a un côté manifestement démagogique, afin de provoquer la compassion des gens. Mara exploite, instinctivement, autant sa très relative pauvreté, que les difficultés d'une vie de veuve restée seule, avec deux enfants sur les bras — les pauvrets ! Elle les laisse faire à leur tête, ne surveille pas leurs vêtements, ne contrôle pas s'ils se lavent, se peignent. De ce point de vue, par exemple, Persida pose beaucoup de problèmes à sœur Aegidia. Trică effraye ceux dont il franchit le seuil. En fin de compte, les enfants restent des enfants, et quoiqu'il arrive, s'ils avaient un peu de chance, ils réussiraient dans la vie. Sur ce point, Mara se montre brusquement fataliste. Elle, l'usurière énergique et âpre, s'abandonne à la volonté de Dieu. Apprenant la fuite de Persida avec Nați, Mara devrait être anéantie, si l'idée qu'elle symbolise la maternité absurde-ment précautionneuse — se confirmait. Rien de tout cela : au lieu de la détresse « qu'une fois engloutis, à jamais enterrés les beaux projets qu'elle s'était faits pour l'avenir de sa fille », Mara éprouve une bizarre fierté. C'était une preuve que ses projets n'étaient pas trop importants et que Mara savait bien que chacun est l'artisan de sa vie ; la loi triomphe de tous les accidents inévitables ; nous passons tous par des crises pareilles. Si telle est la philosophie fataliste de Mara, il est instructif de savoir que sa fierté devant le geste de Persida s'explique par la révélation de la ressemblance de la fille avec sa mère. Persida est de la même

étouffe que sa mère, elle a l'opiniâtreté de celui qui, se mettant quelque chose en tête, ne s'arrête qu'une fois arrivé à ses fins. « Mara le regarda (Trică) longuement et éclata de rire. Malgré tout, personne n'avait des enfants comme les siens ; s'ils s'étaient mis quelque chose en tête, personne ne pourra les arrêter ». En outre, l'on sait que bon chien chasse de race. Mara a la même réaction, apparemment paradoxale, quand Trică, quoique racheté par Bocioacă, se présente de lui-même à l'incorporation. Pour Persida, la révolte jaillit de l'amour, c'est la crise d'un sang jeune, fréquente dans les romans de Sadoveanu ; chez Trică, la révolte est celle de l'homme qui brave la vie, sans hésitations. Et s'il est vrai que Mara ne l'avait pas trop gâté (nous avons vu qu'elle l'avait encouragé à s'acoquiner avec la femme de Bocioacă, pour qu'elle ne soit pas obligée à payer son rachat), les autres, Bocioacă, par exemple, qui le veut comme gendre, étaient prêts à tout admettre. Enfin, Trică prend la clef des champs à sa manière, en allant droit au bureau de recrutement. Mara et Persida vont à la rencontre du soldat frais émoulu de la caserne. Citons ce passage magistral :

« Comment aurait-elle pu croire que juste maintenant tous ses plans allaient tomber à l'eau ?

Elle se mit à rire aux éclats quand elle vit l'effroi de Persida, qui avait immédiatement compris la décision de son frère.

C'était une pure folie ! L'administration impériale, une fois l'argent empoché, n'avait plus aucun droit sur lui. Elle rit de nouveau quand Persida lui dit que Trică sera remboursé. Elle frissonna en pensant que son fils recevra, tout à coup, une pareille somme ; pourtant elle ne pouvait croire que l'administration serait aussi stupide de rendre l'argent une fois reçu.

Et, toujours riant, elle franchit le Murăș et partit d'un nouvel éclat de rire en apercevant, enfin, Trică, le képi sur l'oreille. Ah, comme il lui séyait ! Ah, le beau gars ! Il n'avait pas son pareil !

Trică frémit à son tour en les apercevant. Ensuite, saisi par un élan douloureux, il fit quelques pas vers sa mère, la serra dans ses bras et l'embrassa plusieurs fois, tandis que Persida commença à pleurer, et tout le monde se mit à pleurer en la voyant pleurer.

Pour se tirer d'affaire, Trică se détacha, leva de nouveau la bouteille de vin et, les larmes aux yeux, poussa de nouveau de tels cris de joie que la ville entière retentit.

— Musique ! Que vienne la musique ! cria Mara hors d'elle et elle se mit à battre des mains.

Après tout, personne n'avait un gars comme le sien ! Et une fois que le cortège s'ébranla de nouveau, elle marcha en tête, à côté de son fils, sautillant comme à la danse, poussant des cris et battant des mains, saisie par le même tourbillon que son fils ».

Les critiques se sont appliqués à voir dans Mara une sorte de force de la nature ; évidemment, elle en est une : femme vitale, dure à la tâche, infatigable, mais elle n'en reste pas moins une force sociale : elle est conditionnée et ne trouve son accomplissement que dans une certaine société. Elle est, sans doute, une parvenue, tout comme Dinu Păturică ou Scatiu — mais aussi la première à laquelle l'idéologie de l'auteur ne ravisse pas, d'une manière arbitraire, son triomphe. Victorieuse,

la veuve devient une femme respectable par la richesse, mais aussi par l'exemple que l'argent durement acquis donne aux autres. Mara a prélevé de son argent pour élever ses enfants ; pouvait-on lui demander davantage ? Tout le monde, dans le milieu social où elle vit, ne pense qu'à s'enrichir et à caser ses enfants. Ceux-ci, devenant donc l'ultime finalité, l'amour est considéré comme suspect. Une fille n'a pas besoin d'aimer pour se marier. Les parents lui choisiront l'époux qui lui conviendra le mieux, et en temps opportun. N'importe quelle Persida trouvera toujours un Codreanu. Les frasques du garçon n'ont même pas l'importance sociale du voyage rituel qui l'initiera au devoir. D'habitude, la violation de ces lois tacites mène droit à la tragédie. Hubăr, n'est-il pas tué plutôt symboliquement, à la fin, par Bandi, pour confirmer la règle ? Et Persida, et Națl, ne peinent-ils pas dur tant d'années, arrivant même à se haïr, parce qu'ils se sont mariés contre la volonté de leurs parents, enfreignant les lois de la communauté et de l'église ? S'ils ont été pardonnés, c'est parce que la jeunesse justifie, en partie, les erreurs. Nombreux sont les jeunes qui ont vécu leur crise, se sont finalement assagis et sont devenus des gens respectables. Le destin de ces personnages — de Mara à Persida — est fondamentalement optimiste. Persida deviendra une Mara, et le cycle recommencera. Rien ne pourra entraver le déroulement des choses. De ce point de vue, *Mara* est donc plutôt un roman bourgeois qu'un roman paysan, et appartient, en cela, à la première époque de l'ascension de cette classe, où tous les rêves semblent se réaliser, où tous les efforts seront, où tous les puissants et les tenaces triompheront.

Si les *Bauernromans*, en Roumanie, sont tragiques, nostalgiques, l'expression d'une classe vieillie, *Mara* est une œuvre optimiste, expression de la confiance en soi de la classe nouvelle. Les tempêtes, inhérentes, ne l'ébranlent pas. Les éléments de la dissolution ne se font pas encore voir. En général, c'est un univers solide et en plein progrès (Mara en est le symbole), semblable en cela à une de ces familles en ascension décrites par John Galsworthy et autres auteurs de cycles romanesques des années 1900. Nous pouvons comparer l'idée dominante dans *Mara* à celle d'un autre roman de Slavici *Cel din urmă armaș* (*Le dernier des gardes armés*) : ici, une famille qui monte, là, une autre qui descend la pente. Cependant, dans *Mara*, cette famille appartient à la bourgeoisie ; dans *Cel din urmă armaș* à l'aristocratie terrienne. Avant d'introduire dans la prose roumaine l'épopée de la vie campagnarde, les Transylvains nous ont offert, avec *Mara*, un solide roman de la vie des bourgs, avec leurs corporations irréprochablement organisées, leurs marchands, petits bourgeois, businessmen, fermiers et usuriers. Au niveau des ambitions, les réussites ne sont pas scandaleuses. Nous nous trouvons encore à l'état de l'innocence paradisiaque des débuts. Les valeurs qui seront considérées négatives par la suite sont, pour le moment, acceptées comme positives. La réussite continue à être encore un critère d'estime. La société, tout comme la famille, garde son prestige intact. Les corporations sont, elles-mêmes, structurées comme des familles. L'exploitation est relativement douce, comme s'il était question d'accoutumer le jeune apprenti aux difficultés de la vie. Les révoltés ne cassent pas l'unité sociale. Tôt ou tard, ils seront ramenés à l'obéissance. La révolte est toujours fonction d'un certain âge, tolérée quand elle part d'un manque d'expérience.

Une socialité triomphante réussit à maintenir en son sein tous les individus, car ils n'ont pas encore découvert le danger de la manipulation, de l'alliégation, ni même de la mutilation.

Le roman d'amour entre Persida et Națl, assez extraordinaire en soi, confirme cette hypothèse. Persida est une jeune fille naïve, mais qui possède quand même cet instinct du réel dans lequel nous reconnaissons l'ascendance de Mara : elle est en même temps timide et déterminée, sincère et dissimulée. Elle tombe amoureuse de Națl dès l'instant où elle l'aperçoit par la vitre cassée de la cellule du monastère. Sa passion ressemble à une maladie contre laquelle elle doit lutter. C'est le mode d'aimer dans presque toute la prose de Transylvanie. Malades d'amour sont tant d'héroïnes d'Agirbiceanu (de *Jandarmul* — Le Gendarme — par exemple) ou de Rebreanu. La fièvre augmente pendant l'absence du bien-aimé et diminue en sa présence. Assez lucide pour le connaître, Persida s'abandonne sans réserve au faible Națl. Toutes leurs rencontres, après de longues séparations, ont une grande finesse psychologique, tout comme la confession de Persida à sa mère, en un moment de dure épreuve, dans le style simple et candide dissimulé employé par Coșbuc dans sa poésie érotique :

« Un de ces jours — continua-t-elle calmement — une brise heurta une des fenêtres de la cellule de mère Aegidia et cassa quelques vitres. Je me suis précipitée de ce côté-là et le vis me regardant bouleversé. Je l'ai regardé à mon tour, car je ne l'avais encore jamais rencontré, et j'ai soudainement eu envie de rire, ensuite de pleurer, par dépit. Mère Aegidia, entrant à son tour dans la cellule et l'apercevant, m'écarta tout de suite. Maintenant, je sais pourquoi, mais alors j'ai cherché à m'occuper dans la maison, et après que mère Aegidia sortit, j'ai ouvert, pour l'embêter, la fenêtre de devant la boucherie, et j'ai jeté de nouveau un coup d'œil pour qu'il puisse lui aussi me voir. Et lui, maman, m'a fait signe de fermer la fenêtre ; tu vois bien qu'il n'est en rien coupable ».

En se confessant, Persida allège son cœur. Elle plaint Națl, mais, au fond, c'est elle qu'elle plaint. C'est une manière comme une autre d'avouer un amour qui la tourmente et qu'elle aimerait ne pas reconnaître. Ses lamentations augmentent en une impeccable gradation du sentiment de douloureuse félicité, jusqu'à l'exclamation finale :

« Et puis, lundi — continua Persida — il est passé quatre fois devant la maison de Claiici, mardi de même, et mercredi, et jeudi. Je ne voulais pas faire attention à lui, mais aujourd'hui, après que vous soyez tous partis au marché, je n'ai plus pu me maîtriser et je suis allée à sa rencontre. Je suis à bout de forces, maman ; j'ai pitié pour lui, mais aussi mauvaise conscience.

— Pitié pour son âme ! fit Mara, en soupirant.

— Où en est-il ? continua Persida, au désespoir. Que fait-il, maintenant ? Que fera-t-il demain ? Comment passera-t-il le reste de ses jours ? Il maudira l'heure néfaste où il m'a vue. Je n'ai fait que briser sa vie ! ».

Aimant Națl, et essayant de l'éviter — il appartenait à une autre religion et, pour arriver à leurs fins, ils auraient dû enfreindre la loi non écrite de la communauté —, Persida est pourtant parfaitement maîtresse de soi et ne perd pas la tête. Quand Codreanu, un prétendant sérieux

la demande en mariage, elle le repousse sans d'inutiles offenses, avec une subtilité insoupçonnée, de femme ayant l'expérience de la vie. Dans cette circonstance, Persida se comporte comme une vraie demoiselle :

« — Et si je vous priais ? — demanda-t-il timide, à mi-voix.

Elle se leva et resta droite devant lui, les yeux rivés au plancher.

— Vous savez que je tiens beaucoup à vous et ne pourrais pas dire non ! répondit-elle, en un souffle. Mais vous aussi tenez à moi et n'êtes pas capable de me forcer la main. Ce sera pour plus tard, n'est-ce pas ?

— Oui, fit-il en se levant.

— Je vous remercie, dit-elle en lui tendant la main.

Il la porta à sa bouche et la baisa.

— Vous repasserez chez maman ? demanda-t-elle.

— Non ! répondit-il fermement.

— Merci — dit-elle — et au revoir !

Il lui baisa encore une fois la main, elle se retira et bientôt entra dans la pièce la vieille sœur, pour ouvrir la porte par laquelle Codreanu devait s'en aller ».

Avec la même finesse psychologique nous sont décrites les deux autres entrevues de Nați et de Persida. L'une a lieu à Arad, où Persida avait été envoyée par sa mère. Rencontrant par hasard Nați, Persida, quoique'elle l'ait vu auparavant, a l'inexplicable sensation qu'ils étaient de vieux et bons amis. Magdalena Popescu exlique admirablement ce sentiment, et surtout du point de vue qui nous intéresse ici. Elle dit que les sentiments de la jeune fille sont en rapport avec le changement de l'endroit : « Les variations du psychique sont, le plus souvent chez Slavici, fonction des alternances entre environnements marqués par un facteur de contrainte et environnements indifférents à la contrainte. Même les grands groupes de personnages peuvent être différenciés selon qu'ils cherchent *un lieu de la cohérence par le reflet dans une communauté*, ou qu'ils fuient de pareilles déterminations, préférant les espaces d'une liberté non contrôlée. Persida appartient à la première catégorie et après chaque déchainement sentimental — qui ne la met à l'épreuve que dans les espaces non surveillés — elle a toujours la solution du retour au bercail, où elle redevient « elle-même ».

Le passage que nous reproduirons est assez éloquent :

« Elle était, la pauvre enfant, saisie par la peur au milieu de ces gens, où personne ne lui mettait des entraves. Oh ! que n'aurait-elle fait si Trică était près d'elle ! Et qu'aurait-elle décidé si elle était seule, à n'en faire qu'à sa tête !

En bien, non et non, l'homme ne doit jamais être seul.

Elle voulait rentrer à la maison, où tous la connaissaient, où tous s'imaginaient avoir le droit de lui barrer la route, où les regards de tous la semonçaient, où elle ne pouvait faire un pas sans devoir rendre compte à tout le monde ».

On voit donc qu'à la révolte par amour de Persida on met un frein, qu'elle encourt le blâme « des commères du village ». Tous ses tourments naissent, d'une part, du respect qu'elle doit aux valeurs générales de la communauté, valeurs imposées par la tradition, d'autre part, de sa passion pour Nați, une passion égoïste, individualiste. Le fait qu'il y ait un frein nous donne plus ou moins l'assurance qu'une femme comme Persida

ne saurait se tromper ; ou que, même si elle se trompait, elle rachèterait sa faiblesse et qu'après le purgatoire de rigueur elle serait de nouveau reçue au sein de la communauté. Significatif est, de ce point de vue, l'épisode décisif, dans lequel, apprenant que Națl avait levé la main sur son père, Persida le fait venir chez elle et le réprimande. Ainsi, il avait dépassé la mesure : son emportement exprimait un trouble qui avoisinait la folie. Du moins, c'est ainsi que juge la prudente Persida, en se plaignant à mère Aegidia, en plaignant aussi sa mère et s'en allant seulement après rencontrer Națl. La scène décide de leurs relations futures :

« — Qu'est ce qui t'a pris, Ignatius ? — dit-elle. Que s'est-il passé ? Pourquoi ce malheur ?

Il y avait, dans cet « Ignatius », qu'il n'avait jamais entendu de la bouche de personne, dans le ton de sa voix, tant de douceur, une telle ouverture de cœur, un amour si pur, qu'il en fut bouleversé. Il la regarda : de quelle hallucination ses yeux étaient-ils remplis ?

Suivent les explications du dostoïevskien Națl et la décision de Persida :

« — C'est une maladie sans remède, une malédiction qui s'est abattue sur ma tête ! Sors de mon chemin ! Laisse-moi m'en aller, poussé par mon destin. Fuis-moi, ne regarde plus en arrière, ferme les yeux pour ne plus me voir, chasse-moi de ta pensée ! Tu es trop bonne pour moi, cria-t-il désespéré, et ton âme si pure se salit en pensant à moi ! Va-t-en !

Le regardant avec de grands yeux tendres, Persida buvait l'une après l'autre ses paroles, et plus grand était le désarroi de Națl, plus sereine devenait l'expression de son visage.

— Non ! dit-elle finalement, avec une calme fermeté. Je n'aurai pas peur, je ne te fuirai pas, je ne te quitterai pas — fit-elle et, lui prenant la main et se serrant contre lui, lui passa tendrement le bras autour du cou. Ah ! continua-t-elle éperdue, comme c'est bon de penser que je te sortirai de ce gouffre où tu es tombé, pour éclairer ton chemin, pour te voir... de nouveau gai comme autrefois. Oui, c'est moi qui te sortirai de là, pour éclairer ta voie, pour te voir. Regarde-moi et ris comme nous riions quand nous nous sommes rencontrés sur le pont. Ignatius ! Regarde-moi — ajouta-t-elle en le fixant avec une indomptable insistance droit dans les yeux.

Au bord des larmes, il regarda en riant dans les yeux ardents de Persida ».

La passion, tout comme la souffrance, est un purgatoire. Mariés et partis de par le monde, de retour au pays, mais toujours isolés par l'opprobre public, Persida et Națl seront finalement pardonnés quand on saura que leur liaison était sérieuse et respectait les convenances (ils s'étaient mariés en secret, pour ne pas compromettre le prêtre insoumis). Malheureusement, cet admirable roman d'amour n'est réussi que dans sa première partie, pour tomber ensuite dans la vulgarité. En parallèle apparaît aussi une dégradation du style narratif, qui utilise les procédés malhabiles du récit indirect, comprimant de grandes tranches de temps, flottant par dessus les choses. Ce qui, avant, n'était que suggéré dans l'imprévisible mouvement de l'existence est, maintenant, énoncé directement, d'une façon sommaire, et manque d'expressivité artistique : « Femme abrutie

par le travail, (Persida) perdit, peu à peu, son apparence délicate et hors du commun. Peinant sur les baquets d'eau et soulevant les marmites du feu, déplaçant les tables d'un endroit à l'autre, bonne à tout faire, elle s'était durcie, raidie, elle avait l'aspect noueux d'un jeune arbre fouetté par les vents ». On doit déplorer aussi l'emphase du style, ainsi que la simplification de la psychologie : « Ayant tout le temps à trimer avec une domesticité inhabile, vivant parmi des hommes rassemblés pour boire, elle perdit, peu à peu, la délicatesse du cœur ». Națl, qui s'était encanaillé, changea brusquement en devenant père et n'hésita pas à baiser la main de son père, prête à le frapper. Confessant qu'il s'était marié avec Persida dans le respect de la loi, Hubăr lui pardonna tout et assista au baptême de l'enfant. Cette partie du roman est sans intérêt, tout comme la complication avec Bandi, le fils adultérin de Hubăr, qui, tuera son père dans un accès de démence. Très significatif est aussi l'épisode de la révolte de Trică, quand, pour échapper aux insistances de la femme de Bocioacă, il se présentera de son propre gré à l'incorporation.

Mara est le roman d'une socialité victorieuse sur tous les plans, dans sa confrontation avec des individus temporairement poussés, par la nature et par l'âge, à l'insoumission. C'est la communauté qui fait la loi et l'individu est obligé de la respecter. C'est une exigence à laquelle il se soumet, n'apercevant pas, pour le moment, son caractère répressif. Il l'accepte comme si la loi de tous était bonne pour lui aussi. C'est ce comportement qu'adoptera Persida, tout en tenant tête à sa mère, c'est le même qu'aura Națl en levant la main sur son père. La confrontation n'est ni irréductible, ni antinomique. La fin ne peut être qu'une réconciliation totale des âmes les plus tourmentées. La mentalité de la paisible et admirablement adaptée Mara triomphera jusqu'à la fin. Le réalisme de Slavici réside dans la description de cet équilibre, provisoirement troublé, entre la vie des hommes et les valeurs qui dirigent, presque à leur insu, leur sort, entre les vérités personnelles des héros et l'unique vérité générale dans laquelle tout se dissout. La double fonction du narrateur, dont j'ai parlé au début, est le reflet stylistique de cette vision, grâce auquel les voix individuelles et distinctes des personnages les plus divers sont, à chaque moment, réunies en une seule voix raisonnable qui planne au-dessus d'elles et qui, pouvant appartenir à chacun, appartient, au fond, à tous et à personne.

ESSAI SUR LE FONCTIONNEMENT DE LA NARRATIVITÉ DANS LE ROMAN BALZACIEN

ANGELA ION

Les travaux de narratologie des poéticiens contemporains (Roland Barthes, Gérard Genette essentiellement), dont l'effort théorique vise à redécouvrir et à redéfinir les catégories formelles héritées d'une tradition très ancienne, en vue d'une histoire de la littérature prise en elle-même (et non dans ses circonstances extérieures) et pour elle-même (et non comme document historique)¹, à savoir une histoire des *formes* littéraires (les conditions du contenu, selon Barthes²), ces éléments à la fois durables et variables, qui à travers les âges durent et se modifient (les codes rhétoriques, les techniques narratives, les structures poétiques, etc.) situent l'analyse du récit dans une triple perspective — théorique, historique et critique, pour souligner l'évolution des formes romanesques, ce qui est constant et ce qui change, comment et dans quelles conditions.

L'analyse du discours narratif selon les catégories empruntées à la grammaire du verbe (*temps, mode, voix*) proposée par Gérard Genette³ a pour prémisse théorique l'idée que tout récit est une production linguistique assumant la relation d'un ou de plusieurs événement(s) et qu'il est légitime en conséquence de le traiter comme *l'expansion d'un verbe*. Cette perspective théorique met à la disposition des historiens de la littérature des concepts opératoires et une méthode d'analyse cohérente, logique et rigoureuse. Profitant de ces suggestions méthodologiques, une étude de poétique appliquée au roman balzacien pourrait le confronter aux divers possibles narratifs, pour montrer comment le changement de certaines fonctions narratives a entraîné la modification du système narratif dans son ensemble pour constituer le modèle narratif balzacien, moment capital dans l'évolution des formes romanesques, continuité et rupture à la fois, archétype du roman classique (réaliste) français, dont l'importance est attestée en égale mesure par l'adhésion et le refus.

L'étude du récit dans le roman balzacien met en évidence l'universalité des procédés narratifs qui le constituent, procédés traditionnels dont le fonctionnement spécifique dans le système littéraire auquel ils participent est déterminé par des motivations réalistes d'ordre philosophique, sociologique et esthétique.

¹ Gérard Genette, *Poétique et histoire*, in *Figures* III, Paris, Éditions du Seuil, Collection « Poétique », 1972, p. 17–18.

² Roland Barthes, *Critique et Vérité*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, p. 57.

³ Gérard Genette, *Discours du récit*, in *Figures* III, p. 67–273.

L'introduction de la perspective historiste et de la dimension sociologique dans le roman représente la grande innovation de Balzac, avec des conséquences capitales sur l'évolution du genre. La structure narrative du roman balzacien exprime, à tous les niveaux, une vision moderne du monde, vision dynamique, déterministe et sociologique. A plusieurs reprises, dans les préfaces ou dans ses romans même (*Le Père Goriot* ou *La Cousine Bette*, par exemple), Balzac a considéré ses œuvres des *dramas* et dans la nouvelle *Les Secrets de la princesse de Cadignan* il a donné une définition de ce concept, en affirmant, par l'intermédiaire de Diane de Maufrigneuse, qu'« un drame est une suite d'actions, de discours, de mouvements qui se précipitent vers une catastrophe », c'est une « catastrophe en action ». Dans ce contexte, le concept de drame, libéré des connotations théâtrales, conserve son sens fondamental, étymologique (gr. drama), celui d'action, conflit, événement en mouvement. Le concept de drame désigne, selon Balzac, l'une des caractéristiques du roman moderne : « L'introduction de l'élément dramatique, de l'image, des tableaux, de la description, du dialogue, me paraît indispensable dans la littérature moderne ». (*Études sur M. Beyle*).

Le roman balzacien est construit sur un modèle dramatique, qui exprime une vision dynamique du réel, une attitude philosophique. L'univers de la *Comédie humaine* renferme son propre modèle dramatique, car la forme du roman balzacien est une réponse aux interrogations de la réalité, une lecture et un commentaire du réel.

Chez Balzac, comme le remarque à juste titre Gaëtan Picon, la réflexion critique n'est pas antérieure à la création, elle fait corps commun avec celle-ci, en exprimant le même processus de pénétration et d'interprétation du réel : « La technique de Balzac ne doit pas être recherchée dans certains principes ou schémas généraux de narration indépendants de l'œuvre même, conséquences d'une méditation antérieure à l'expression. Elle surgit en même temps que la vision ; elle ne fait qu'un avec ses structures »⁴.

L'examen du fonctionnement des médiatisations à travers lesquelles une vision du monde in-forme une structure narrative spécifique permet à l'analyste d'assimiler et d'intégrer dans une perspective critique complexe des données offertes par la socio-critique, la psychocritique ou la critique thématique, au nom d'une conception ouverte de la littérature.



L'analyse de la temporalité narrative selon les catégories formulées par Gérard Genette (*ordre, durée, fréquence*) porte sur les relations temporelles entre le discours narratif et l'histoire racontée (entre le récit et la diégèse). Balzac fait fréquemment appel à l'une des ressources traditionnelles de la narration, les anachronies narratives, les diverses formes de discordance entre l'ordre diégétique (l'ordre de succession des événements) et l'ordre narratif (l'ordre de leur relation dans le récit). Pour le roman balzacien, la forme la plus pertinente d'anachronie narrative est

⁴ Gaëtan Picon, *Balzac et la technique du roman*, in *L'Œuvre de Balzac dans un ordre nouveau...*, sous la direction d'Albert Béguin et Jean A. Ducournau, Paris, Le Club français du Livre, 1950, tome VIII.

l'*analepse*, la rétrospection, l'évocation d'un événement (ou d'une série d'événements) antérieur au moment où débute la narration. On sait qu'après un début *in medias res* (les fameux débuts qui enchantent tout admirateur de Balzac, comme par exemple celui de *Gobseck* : « A une heure du matin, pendant l'hiver de 1829 à 1830, il se trouvait encore dans le salon de la vicomtesse de Grandlieu deux personnes étrangères à sa famille. Un jeune et joli homme sortit en entendant sonner la pendule »), le récit est interrompu par un ample « retour en arrière »⁵ explicatif, où le narrateur expose les *causes* qui expliquent les *effets* (sociaux), conformément au principe de la connexion des phénomènes, affirmé avec insistance par Balzac : « Tout se tient... » (*Le Médecin de campagne*). « De part et d'autre, tout se déduit, tout s'enchaîne. La cause fait deviner un effet, comme chaque effet permet de remonter à une cause » (*La Recherche de l'Absolu*). « Le globe est plein, tout s'y tient » (*Z. Marcas*). « Dans la vie réelle, dans la société, les faits s'enchaînent si fatalement à d'autres faits qu'ils ne vont pas les uns sans les autres » (*La dernière incarnation de Vautrin*). « Tout s'enchaîne dans le monde réel. Tout mouvement y correspond à une cause, toute cause se rattache à l'ensemble ; et conséquemment, l'ensemble se représente dans le moindre mouvement » (*Le Cousin Pons*).

La fonction la plus caractéristique de l'*analepse* dans le roman balzacien est de récupérer la totalité des antécédents narratifs pour expliquer les ressorts du drame, fonction soulignée par les formules célèbres qui introduisent l'*analepse*, « Voici pourquoi », « Voici comment », etc. Le raccord de l'*analepse* au récit premier est tout aussi explicite, le narrateur reprenant le récit là où il l'avait interrompu. Un exemple : le roman *La Recherche de l'Absolu* débute en 1812, par la scène dramatique qui présente les deux protagonistes du drame, Joséphine et Balthazar Claës, dans un moment de grande tension psychique provoquée par les ravages de la recherche de l'Absolu. Le narrateur abandonne le récit pour introduire une *analepse*, dont le début se situe en 1783 ; la portée de l'*analepse* est de 29 ans et son amplitude couvre complètement la période comprise entre ces deux dates. Le narrateur marque le début de l'*analepse* par la phrase : « Pour donner plus d'intérêt à la scène que provoque cette situation, il est indispensable de jeter un coup d'œil sur la vie antérieure de Balthazar Claës et de la petite-fille du duc de Casa-Réal ». Le narrateur reprend le récit premier d'une manière tout aussi explicite : « Telles furent les transitions successives par lesquelles le malheur fit passer la maison Claës, avant de l'amener à l'espèce de mort civile dont elle est frappée au moment où cette histoire commence ».

Chaque insertion d'un nouveau personnage dans le récit entraîne une *analepse* : la première partie du roman *La Vieille Fille* est une succession d'*analepses* qui présentent les antécédents des principaux protagonistes, le chevalier de Valois, du Bousquier, Athanase Granson et Made-moiselle Cormon, introduites par des phrases du type : « Suzanne s'es-quiva pour se rendre chez sa victime, dont voici la biographie ».

⁵ Cf. Maurice Bardèche, *Balzac romancier*, Paris, Plon, 1940.

Attribut du narrateur omniscient, l'analepse est rarement assumée par un personnage, par exemple la biographie de Gobseck racontée par l'avoué Derville (*Gobseck*) ou la jeunesse de Godefroid de Beaudenord évoquée par Bixiou (*La Maison Nucingen*).

Bien que l'analepse dans le roman balzacien soit extérieure au récit premier, toute son amplitude précédant le drame qui constitue la substance du roman, la fonction narrative de l'analepse implique un degré d'anticipation et supplée partiellement la figure inverse, la *prolepse* (l'anticipation), absente presque totalement (en tant que figure caractérisée) du roman classique balzacien. On pourrait affirmer que chez Balzac, en raison du déterminisme causal rigoureusement appliqué, l'analepse cumule une fonction proleptique, elle laisse entrevoir l'évolution des événements. Dans l'introduction du roman *La Recherche de l'Absolu* Balzac affirmait d'ailleurs que « pour l'homme, le passé ressemble singulièrement à l'avenir : lui raconter ce qui fut, n'est-ce pas presque toujours lui dire ce qui sera ? »

Tout aussi caractéristiques sont, dans le roman balzacien, les anisochronies, les discordances entre la durée de la diégèse et la pseudo-durée du récit (entre la durée de l'histoire et la longueur du texte), les effets de vitesse qui accélèrent progressivement le rythme du récit. En réunissant dans des rapports de succession ou d'alternance spécifiques les formes canoniques du *tempo* romanesque (la pause descriptive, la scène, le récit sommaire et l'ellipse), le roman balzacien se définit par un *tempo* narratif progressif, marqué par trois moments caractérisés, nommés dans la critique de spécialité la préparation, la crise et le dénouement (Maurice Bardèche), ou la préparation, l'accélération et la culmination dramatique (Gaëtan Picon).

Dans son intention de présenter les relations d'interdépendance qui relie l'homme au milieu où il vit, le narrateur omniscient interrompt le récit des événements (généralement au premier moment du *tempo* narratif) par des fragments descriptifs, où un segment du discours narratif correspond à une durée diégétique nulle. Selon Gérard Genette, le roman balzacien fixe un canon descriptif typiquement extra-temporel, où le narrateur, en abandonnant le cours de l'histoire (ou bien, comme dans les romans *Le Père Goriot* ou *La Recherche de l'Absolu*, avant de l'aborder), assume la tâche, en son nom et uniquement pour l'information du lecteur, de décrire un spectacle qu'à ce moment-là aucun personnage ne regarde.

Le narrateur accumule une multitude de détails à fonction référentielle (*effets de réel* selon Barthes) concernant le logement, la physiognomie, les vêtements des personnages, détails révélateurs pour leur condition humaine et sociale, *connotateurs de mimésis* (Genette). Un exemple bien connu : la pension Vauquer et ses pensionnaires s'impliquent et s'expliquent réciproquement. Michel Butor observe que chez Balzac les descriptions sont de vrais *voyages*, que le lecteur fait avec le romancier, guidé par celui-ci comme par une caméra dans le monde des objets et des personnages. Au cours de ces voyages, les objets acquièrent une fonction qui dépasse leur fonction primaire, ils expriment une philosophie sociale. « *La Comédie humaine* ressemble à certains moments à un gigantesque grenier rempli de vieux meubles. C'est qu'ils vont lui permettre de mettre en évidence l'ébranlement fondamental d'une société. Il décrit

minutieusement des objets qui ne sont plus à la place pour laquelle ils ont été faits, dans l'état où ils devraient être, aux gens auxquels ils devraient appartenir [...]. Ainsi lorsque Balzac nous décrit l'ameublement d'un salon, c'est l'histoire de la famille qui l'occupe qu'il nous décrit »⁶. Dans la petite maison qu'il habitait à Alençon, du Bousquier avait quelques meubles du temps de sa splendeur, qui contrastaient curieusement avec la médiocrité de sa vie actuelle : « Les vestiges de son ancien luxe faisaient dans sa maison l'effet d'un lustre dans une grange [...]. Comme le temps que représentait du Bousquier, cette maison offrait un amas confus de saleté et de magnifiques choses ». (*La Vieille Fille*).

Les connotations sociales des descriptions balzaciennes mettent en évidence la « socialité » de l'homme, sa nature sociale « qui est une nature dans la nature » (*Modeste Mignon*), les lois du devenir historique.

La description (fait de durée) a une fonction explicative, tout comme l'analepse (fait d'ordre), motivée par le déterminisme socio-historique et le principe de la causalité. Du point de vue de son fonctionnement narratif, la description balzacienne, explicative et symbolique, est subordonnée au récit et ne se justifie qu'en rapport du récit. Le roman balzacien impose la fonction diégétique de la description⁷, qui tend à renforcer la domination du narratif sur le descriptif. Au début du roman *La Recherche de l'Absolu*, Balzac justifie l'importance accordée à cette modalité de la représentation littéraire par « le prodigieux intérêt » qu'inspirent les descriptions où se révèlent les liens qui unissent l'homme au milieu environnant (l'architecture des maisons en l'occurrence). La sombre et austère maison de Monsieur Guillaume, avec son enseigne ridicule (*La Maison du Chat-qui-pelote*), explique la timidité, l'ignorance et la vulnérabilité psychique d'Augustine, l'échec dramatique de sa tentative de vivre et de trouver le bonheur dans un milieu social et culturel différent.

Les antécédents une fois récupérés par l'analepse et/ou la description, le récit évolue dans le roman balzacien par une alternance de *scènes* dramatiques (qui réalisent une coïncidence conventionnelle entre le récit et la diégèse) et le mouvement narratif nommé par Gérard Genette récit *sommaire*, forme synthétique du discours narratif d'une grande densité événementielle, qui précipite le rythme du récit vers le dénouement avec la vitesse d'un torrent, comme l'eau d'un barrage qui se vide lorsque les digues se sont rompues, « comme si le personnage, sous la pression des événements, se décidait tout à coup, non à changer d'existence, mais à la vivre plus rapidement, plus intensément, à s'enfoncer plus profondément dans la voie du destin »⁸. Un exemple entre autres, la nouvelle *La Femme abandonnée* où, après la scène dramatique entre Claire de Beauséant et Gaston de Nucil, le rythme devient de plus en plus rapide, par des condensations successives de la narration, des récits sommaires qui résument une grande durée diégétique : « Pendant neuf années entières, ils goûtèrent un bonheur qu'il est inutile de décrire... ».

⁶ Michel Butor, *Répertoire II*, Paris, Éditions de Minuit, 1964, p. 54.

⁷ Gérard Genette, *Narration et description*, in *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, p. 56—61.

⁸ Georges Poulet, *Études sur le temps humain*, II, *La Distance intérieure*, Paris, Plon, 1952, p. 161—162.

La nouvelle se termine par un « prompt et fatal dénouement », comme nous dit Balzac, formulé en quelques mots : « M. de Nueil passa dans le boudoir attendant au salon, où il avait mis son fusil en revenant de la chasse, et se tua ».

La pratique balzacienne du sommaire qui accélère progressivement le récit, en condensant une grande durée diégétique en un espace textuel restreint, rappelle la définition donnée par Balzac au concept de drame (« une suite d'actions, de discours, de mouvements qui se précipitent vers une catastrophe »), où s'exprime une vision dynamique du réel.

L'analyse de la temporalité narrative dans le roman balzacien du point de vue de la fréquence (des relations de répétition entre le récit et la diégèse) révèle la prééminence du récit *singulatif* (le narrateur raconte une fois ce qui s'est passé une fois), la forme la plus répandue de la narration classique, adéquate à la structure narrative du roman balzacien qui présente des actions et des événements considérés comme des processus et envisage les faits en transformation. Le caractère dramatique et dynamique du roman balzacien explique aussi la fréquence relativement réduite du récit *répétitif* (le narrateur raconte *n* fois ce qui s'est passé une fois) et la subordination au singulatif du récit *itératif* (le narrateur raconte une fois ce qui s'est passé *n* fois, en synthétisant en une seule émission narrative plusieurs événements considérés dans leur analogie). Les gestes quotidiens de Grandet qui mesure parcimonieusement les vivres nécessaires à la consommation de la journée (*Eugénie Grandet*) mettent en lumière le courage de la jeune fille qui, amoureuse de son cousin, ose affronter la tyrannie paternelle et faire préparer une galette pour son petit-déjeuner.

La deuxième détermination du récit, le *mode* narratif, défini par Gérard Genette comme la capacité du discours narratif (et les modalités de son exercice) de régler l'information narrative, en racontant plus ou moins, avec une certaine *distance* vis-à-vis des choses racontées, et selon telle ou telle *perspective*, vise le fonctionnement dans le roman (balzacien en l'occurrence) des catégories de *mimésis* et *diégésis*, c'est-à-dire le problème de « l'imitation poétique », des modalités (formes et degrés) de la représentation narrative⁹. On sait que Balzac considérait le roman un *miroir concentrique* où l'univers vient se refléter (la préface du roman *La Peau de chagrin*), il comparait *La Comédie humaine* à un *speculum mundi* de proportions gigantesques (Félix Davin, *Introduction aux Études philosophiques*), figuration du concept de *mimésis* qui, selon René Wellek, prédomine dans la théorie littéraire depuis Aristote¹⁰.

Puisqu'en littérature, contrairement à la représentation dramatique, l'unique forme possible de *mimésis* est la *diégésis*, le récit (la représentation par des moyens verbaux d'une réalité non-verbale, et exceptionnellement verbale), il s'ensuit que la *mimésis* narrative, comme le souligne Gérard Genette, est en fonction des degrés de *diégésis*, ce qui ramène la discussion à la distinction entre le récit d'événements et le « récit de paroles ».

⁹ Gérard Genette, *Figures II*, p. 50–56.

¹⁰ René Wellek, *Conceptele criticii*, București, Editura Univers, 1970, p. 232.

Dans le roman balzacien, le discours du narrateur et le discours du personnage sont nettement marqués, mais le roman balzacien, forme classique de littérature objective, se définit par une alliance (qui selon Gérard Genette transgresse l'opposition antique du mimétique et du diégétique) entre les scènes dramatiques à grande valeur mimétique et le récit d'événements assumé par le narrateur, forme médiatisée, donc plus distante par rapport aux choses racontées, où le narrateur est généralement absent de l'histoire qu'il raconte.

Des trois formes du « récit de paroles » (discours prononcé ou intérieur des personnages), le discours *narrativisé* ou raconté, le discours *transposé*, en style indirect, le discours *rapporté* (où le narrateur feint de céder la parole au personnage), Balzac adopte presque exclusivement cette dernière forme, la forme la plus mimétique, la moins distante, dans les scènes dramatiques dialoguées et les grands monologues. L'autonomie stylistique des personnages atteste son effort de caractérisation psychologique et sociale, par laquelle Balzac situe la personnage dans le contexte. Le langage des personnages balzaciens, fortement marqué du point de vue social, exprime chez Balzac tout d'abord la socialité de l'homme, sa qualité essentielle d'être social. Dans les études balzaciennes on cite fréquemment le parler de Nucingen, de Schmuke, de la Cibot, etc., comme exemples de personnages marqués par leur appartenance à un milieu caractérisé. La caractérisation des personnages par leur langage est pour Balzac un procédé très efficace pour créer des personnages fortement individualisés, objectivés, qui ont une existence autonome, à laquelle le lecteur finit par croire en raison de leur puissant contour. Le narrateur s'efface totalement derrière les personnages, qui laissent une inimitable et inégalable impression de réalité.

Dans le roman balzacien la *perspective* narrative est généralement l'attribut du narrateur. A la différence du type Narrateur = Personnage, où le narrateur ne dit que ce que sait tel personnage (le « point de vue » restrictif du personnage chez Stendhal et Flaubert, par exemple) et du type Narrateur < Personnage, où le narrateur en dit moins que n'en sait le personnage, Balzac fixe le canon classique de la relation Narrateur > Personnage, où le narrateur en sait et dit plus que le personnage, *narrateur omniscient*, dont l'omniscience dépasse les possibilités de connaissance de n'importe quel personnage. Cette tentation de connaître et de révéler tous les secrets des hommes et de dominer secrètement le monde par la connaissance, Balzac l'a attribuée aussi à quelques-uns de ses personnages, l'antiquaire, Gobseck ou Vautrin, maîtres des destinées et philosophes lucides, sorte de « délégués du pouvoir » balzaciens.

Le type de récit à narrateur omniscient (récit *non focalisé*, ou à *focalisation zéro*, selon la terminologie proposée par Gérard Genette) domine dans la grande majorité des romans balzaciens. Le caractère de chronique sociale (« l'histoire des mœurs contemporaines », selon l'*Avant-propos* de 1842) de *La Comédie humaine* suppose une sphère de références qui dépasse inévitablement les possibilités de connaissance d'un personnage, un contenu narratif qui excède forcément les limites de l'expérience individuelle du héros de l'histoire. L'omniscience d'un personnage est, en réalité, l'omniscience de l'auteur : Bixiou qui raconte aux trois convives l'histoire des liquidations frauduleuses de Nucingen donne des

informations qu'il ne pourrait objectivement connaître en tant que journaliste et caricaturiste (par exemple le dialogue entre Rastignac et Beau-denord pendant le bal où Bixiou était absent). Le récit fait par un personnage n'entraîne pas chez Balzac, comme chez Stendhal ou Flaubert, une restriction de la perspective narrative, qui est toujours l'attribut du narrateur omniscient.

La troisième détermination du discours narratif, considérée par Gérard Genette sous la catégorie de la *roix*, désigne la façon dont se trouve impliquée dans le récit la *narration* elle-même, c'est-à-dire l'instance productrice du discours narratif, le rapport entre le narrateur et le destinataire du récit (nommé *narrataire* sur le modèle de l'opposition proposée par A.J. Greimas entre destinataire et destinataire) ou, en termes de linguistique, la relation entre l'énoncé et l'énonciation.

L'analyse de la situation narrative repose sur la distinction entre *récit* et *discours*¹¹, c'est-à-dire l'opposition entre l'objectivité du récit (absence de toute référence au narrateur) et la subjectivité du discours (l'expression directe de l'instance narrative ou toute référence à celle-ci).

Le roman balzacien, forme classique de la narration objective, institue la domination du récit sur le discours, de l'objectivité sur la subjectivité. Il est évident qu'il n'y a pas de narration pure, sans aucune référence à l'instance narrative. Comme le souligne encore Gérard Genette, il y a presque toujours une certaine proportion de récit dans le discours, une certaine dose de discours dans le récit. Toute remarque générale ou qualification morale, tout adjectif, toute métaphore ou comparaison, etc. sont des éléments discursifs. Dans le roman balzacien les « intrusions d'auteur » (selon le mot de Georges Blin) sont absorbées par la narration, elles n'affectent pas le statut essentiellement narratif du texte, dont la signification est intégralement perçue sans qu'il soit nécessaire de savoir *qui* parle, *où* et *quand*. Un exemple entre autres : « La vicomtesse voulut placer sur une petite table ronde le livre qu'elle lisait ; mais ayant en même temps tourné la tête vers M. de Nueil, le livre, mal posé, tomba dans l'intervalle qui séparait la table de la bergère. Sans paraître surprise de cet accident, elle se rehaussa, et s'inclina pour répondre au salut du jeune homme, mais d'une manière imperceptible et presque sans se lever de son siège où son corps resta plongé. Elle se courba pour s'avancer, remua vivement le feu, puis elle se baissa, ramassa un gant qu'elle mit avec négligence à sa main gauche, en cherchant l'autre par un regard promptement réprimé ; car de sa main droite, main blanche, presque transparente, sans bagues, fluette, à doigts effilés, et dont les ongles roses formaient un ovale parfait, elle montra une chaise comme pour dire à Gaston de s'asseoir » (*La Femme abandonnée*). Les éléments discursifs du texte (par exemple, *cette main blanche, presque transparente, sans bagues*, qui indique évidemment la noblesse, la délicatesse innée mais aussi l'indifférence d'une femme qui s'est retirée du monde après un abandon) sont totalement absorbés par le récit, qui est compris par le lecteur indépendamment des déterminations temporelles ou spatiales de l'instance narrative.

¹¹ Gérard Genette, *Figures II*, p. 61–69.

La seule détermination repérable, marquée par le verbe au passé, est la postériorité de la narration par rapport à l'histoire. Le roman balzacien est un modèle classique de narration *ultérieure* ; les fragments de narration *simultanée* (au présent) sont relativement rares et ne modifient pas le registre temporel dominant qui est le récit au passé. Une isotopie relative, sous la forme d'une convergence finale, entre l'histoire et le récit, est révélée dans le roman balzacien par des références explicites ou implicites à des réalités contemporaines d'une portée plus générale (*Illusions perdues*, *Le Cousin Pons*, etc.).

Au niveau de l'ensemble, *La Comédie humaine* réalise un rapprochement progressif entre le temps de l'histoire et le temps du récit, mentionné par Pierre Abraham dans son livre sur Balzac¹² et mis en évidence par l'édition de *L'Œuvre de Balzac dans un ordre nouveau...* publiée par Albert Béguin et Jean A. Ducourneau ; dans le premier roman des « mœurs contemporaines », *Les Chouans*, la distance entre l'histoire et la narration est de 30 ans, tandis que dans le dernier chef-d'œuvre de Balzac, *Le Cousin Pons*, cette distance diminue au point de devenir une simultanéité. Ces effets de convergence révèlent une isotopie temporelle entre l'histoire et son narrateur, aspect particulièrement important pour le roman balzacien qui épouse une époque bien déterminée de l'histoire du XIX^e siècle (la Restauration et la monarchie de Juillet).

Quant aux déterminations spatiales de l'instance narrative, elles sont non pertinentes dans le roman balzacien, à quelques exceptions près. Par contre, l'histoire est localisée avec précision, en vertu du principe déterministe selon lequel l'homme est en relation d'interdépendance avec le milieu (social) où il vit. Quelquefois l'auteur réunit en un lieu nommé le narrateur et ses narrataires, dans un salon parisien (*Autre Étude de Femme*) ou dans la salle d'un restaurant (*La Maison Nucingen*, *La Messe de l'athée*), mais cette précision n'a pas une fonction explicative par rapport à l'histoire racontée (exception faite pour *Gobseck*, où l'histoire de la famille de Restaud racontée par Derville dans le salon de la vicomtesse de Grandlieu explique et annonce le mariage de Camille avec le jeune comte Ernest de Restaud).

L'analyse des niveaux narratifs dans le roman balzacien (les différences de niveau entre les diverses situations narratives impliquées dans le même récit) révèle la prééminence de l'instance narrative *extradiégétique*, récit au premier degré qui raconte des événements *diégétiques* (ou *intradiegétiques*). Mais Balzac utilise aussi cette autre forme traditionnelle de la narration, le récit au second degré ou récit *métadiégétique* (le métarécit est un récit dans le récit, la métadiégèse est l'univers de ce récit second, comme la diégèse désigne l'univers du récit premier). La fonction du récit métadiégétique (récit second), par rapport au récit premier est d'expliquer les événements de la diégèse, fonction assumée cette fois-ci par un personnage, qui raconte sa propre histoire (dans *La Messe de l'athée*, Desplein raconte ses débuts à Blanchon qui l'avait vu entrer dans une église) ou l'histoire d'un autre personnage (dans *Gobseck*,

¹² Pierre Abraham. *Recherches sur la création intellectuelle. Créatures chez Balzac*, Paris, Gallimard, 1931. p. 119.

Derville raconte à la vicomtesse de Grandlieu l'histoire de Gobseck, dans *La Maison Nucingen* Bixiou raconte à ses convives l'histoire des trois liquidations frauduleuses de Nucingen).

Avec cette fonction explicative, typique pour le roman classique, balzacien, le récit métadiégétique, produit par le narrateur = personnage, est une variante de l'analepse explicative, produite par le narrateur = auteur. Par une sorte de tendance d'expansion et un renversement de la situation narrative, dans *Gobseck*, *La Messe de l'athée* ou *La Maison Nucingen*, le récit métadiégétique tend à devenir récit premier, les personnages et les événements du récit premier disparaissent progressivement au profit des personnages et des événements du récit second. Ce paradoxe est d'autant plus évident que le narrateur = personnage raconte des événements auxquels il n'a pas pu objectivement participer ou qu'il n'a pas pu connaître, par exemple, dans *Gobseck*, la scène dramatique entre le comte de Restaud mourant et sa femme, les pensées de celle-ci au moment de l'agonie de son mari (« Les malades s'abusent toujours sur leur sort, pensa la comtesse... »), etc. Ceci ramène le récit métadiégétique au niveau du récit premier et fait du narrateur = personnage l'équivalent du narrateur = auteur omniscient.

Du point de vue de la relation entre le narrateur et l'histoire qu'il raconte (en son nom ou par l'un des personnages de l'histoire), on sait que le roman balzacien est la forme classique du récit à narrateur absent de l'histoire qu'il raconte (récit *hétérodiégétique* selon la terminologie de Gérard Genette), récit à la troisième personne, la forme la plus typique pour l'ensemble de *La Comédie humaine*.

Cela n'exclut pas le récit à narrateur présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte (récit *homodiégétique*), récit à la première personne, assez rare, il est vrai, dans *La Comédie humaine* (*Le Message*, *Gobseck*, *La Messe de l'athée*, *Le Lys dans la vallée*). Ce dernier type de récit, à la première personne, où le narrateur est personnage principal (*Louis Lambert*, *Le Lys dans la vallée*) ou secondaire, ou témoin d'un événement (*Gobseck*), pose chez Balzac la question de l'identité de personne entre l'auteur (Balzac) et le personnage narrateur / héros de l'histoire (Félix de Vandenesse), entre les deux actants nommés par Spitzer *Je narrant* et *Je narré*. La critique balzacienne a révélé des concordances entre la vie réelle de Balzac et les événements de la vie de certains personnages balzaciens, ces « fantômes du miroir », selon l'expression de Pierre Abraham¹³, qui refont quelques-unes des expériences de leur créateur (*Louis Lambert*, *Félix de Vandenesse*, *Raphaël de Valentin*, *Albert Savarus*, etc.). Dans la préface du roman *Le Lys dans la vallée*, Balzac affirmait avec insistance que le *je* ne doit pas être confondu avec l'auteur : « *Le Lys dans la vallée* étant l'ouvrage le plus considérable de ceux où l'auteur a pris le *moi* pour se diriger à travers les sinuosités d'une histoire plus ou moins vraie, il croit nécessaire de déclarer ici qu'il ne s'est nulle part mis en scène. Il a sur la promiscuité des sentiments personnels et des sentiments fictifs une opinion sévère et des principes arrêtés ». Balzac considérait le *je* une forme conventionnelle

¹³ Pierre Abraham, *op. cit.*, p. 31–65.

du récit d'événements fictifs, capable de sonder le cœur humain « aussi profondément que le style épistolaire ».

Formulé en ces termes (niveau narratif et relation à l'histoire), le statut du narrateur dans le roman balzacien, considéré dans ses aspects caractéristiques, abstraction faite des cas non pertinents, peut être défini comme *extradiégétique* — *hétérodiégétique*, narrateur au premier degré qui raconte une histoire d'où il est absent (paradigme Homère), forme classique de la narration objective, devenue le modèle du roman réaliste au XIX^e siècle.

Ayant une portée bien plus réduite dans l'œuvre de Balzac, les autres types de narrateur attestent cependant la diversité des situations narratives dans *La Comédie humaine* : *extradiégétique* — *homodiégétique*, narrateur au premier degré qui raconte sa propre histoire (Félix de Vandenesse, dans *Le Lys dans la vallée*) ; *intradiegétique* — *hétérodiégétique*, narrateur au second degré qui raconte des histoires d'où il est absent (Bixiou, dans *La Maison Nucingen*) ; *intradiegétique* — *homodiégétique*, narrateur au second degré qui raconte sa propre histoire (Desplein, dans *La Messe de l'athée*).

Considérées dans cette perspective, les fonctions essentielles du narrateur balzacien sont surtout la fonction *narrative* (implicite dans sa qualité même de narrateur) et la fonction *idéologique* (les interventions, directes ou indirectes, du narrateur à l'égard de l'histoire), forme de discours explicatif et justificatif amplement employée par Balzac. Dans le roman balzacien, la fonction idéologique du narrateur introduit les motivations *philosophiques* (l'unité et la connexion des phénomènes, la causalité, le devenir universel), *sociologiques* (le déterminisme socio-historique) et *esthétiques* (la vérité dans l'art, la typicité), motivations qui définissent la vision du monde propre à Balzac, vision déterministe, sociologique et historiste, et expliquent le haut degré de *mimésis* du roman réaliste balzacien. Les motivations invoquées par Balzac fonctionnent dans *La Comédie humaine* comme un médium *esthétique* à travers lequel une vision du réel s'exprime en une forme narrative adéquate.

Au terme de cet essai de poétique appliquée, qui met à l'épreuve une méthode d'analyse pour en confirmer la validité, on est en droit de se demander quel pourrait être l'apport de la narratologie à l'étude du roman balzacien — objet de prédilection de l'histoire et de la critique littéraires depuis plus d'un siècle. Un surplus de précision dans la définition des propriétés du discours narratif balzacien, une mise en ordre et en forme, rigoureusement scientifique, des éléments constitutifs du système narratif balzacien, pour le situer dans l'évolution des formes littéraires et prouver que la poétique rencontre l'histoire sur le chemin de l'analyse.

CRISE ET RENAISSANCE

LA STYLISTIQUE DU « NOUVEAU ROMAN » EUROPÉEN

DES ANNÉES '20

MIHAI ZAMFIR

Le mot *crise*, conformément au Dictionnaire Larousse, signifie aussi « moment décisif » : c'est dans ce sens-là qu'on va utiliser ce terme, en cherchant voir pourquoi le début du XX^{ème} siècle a été pour le roman européen un « moment décisif ». Encore faudrait-il souligner que le sens primordial du terme *crise*, c'est-à-dire « changement subit dans le cours d'une maladie », est aussi présent dans notre esprit lorsqu'il s'agit de la situation du roman au début de notre siècle. Car, pour comprendre les considérations suivantes, il faut préciser que le moment du prodigieux épanouissement du roman « classique » du XIX^{ème} siècle est aussi, pour nous, le moment d'une crise profonde, dans les deux sens évoqués plus haut, le moment d'une « maladie » du roman naturaliste et descriptif. Arrivé au sommet d'une évolution de plusieurs décennies, mais aussi miné profondément par des contradictions stylistiques qui lui étaient propres, le roman européen a dû changer de forme pour subsister littérairement : c'est ce qu'il a fait vers les années '20 de notre siècle, moment où commence la création du nouveau roman qui nous intéresse, moment de sa renaissance. Ce point-là de l'évolution du roman nous semble assez intéressant pour qu'il vaille la peine d'y insister.

Parler d'une « crise profonde du roman » au début de ce siècle pourrait paraître incongru, parce que les signes extérieurs d'une crise manquent. Au contraire, il paraît qu'on assiste à un développement magnifique : l'industrie de l'imprimerie, en pleine expansion, encourage la création des romans et identifie la condition sociale du romancier à la condition de l'écrivain en général ; dans tous les pays occidentaux la réglementation des droits d'auteur provoque une invasion de romans, invasion pressentie dès le milieu du siècle précédent par l'industrie obscure des romans-feuilletons. La condition presque industrielle du roman se trouve être la cause de l'apparition de beaucoup de sous-produits littéraires, de beaucoup de romans acceptables et de quelques chefs-d'œuvre. Même dans des pays dont l'éclosion du roman a été plus tardive, comme la Roumanie, on passe à une production romanesque en série, sous le même signe que celle de l'Europe.

Par conséquent, le roman domine d'une manière autoritaire les autres espèces littéraires. En proclamant l'isolement de la poésie et l'unicité de l'expression poétique par rapport à l'expression normale, le symbolisme a contribué indirectement à la prééminence du roman dans le

mouvement littéraire, en habituant le public à considérer le romancier comme l'écrivain qui s'adresse à tout le monde.

Et pourtant il s'agit bel et bien d'une crise du roman, en dépit du développement quantitatif de l'espèce. À l'instar de toutes les crises, celle-ci se manifeste d'abord dans quelques consciences privilégiées, plus sensibles que les autres aux signes du temps. Tandis que la plupart des prosateurs se contentaient d'une quiétude jamais troublée et fortifiée par le succès auprès du public (de ce point de vue, la psychologie du romancier roumain Duiliu Zamfirescu, par exemple, et du célèbre Romain Rolland sont étonnamment identiques), les plus grands romanciers du moment commencent peu à peu à se rendre compte de l'impasse dans laquelle le roman se trouvait engagé.

Cette impasse était surtout de nature stylistique et, pour ainsi dire, inévitable; elle est due à la qualité « documentaire »¹ du roman au XIX^{ème} siècle. Presque tous les romans « classiques » du siècle passé sont censés d'être des « documents écrits », sont censés de se situer à la prolongation des documents réels ou fictifs. Le roman de la seconde moitié du siècle passé est un roman « documental » non seulement du point de vue de la composition, mais aussi du fait que la construction romanesque imite des documents proprement dits (ordre chronologique vérifiable, construction rationnelle selon le schéma début — développement — fin, texte visiblement soumis à son auteur et dirigé par lui).

Ainsi, les romans prendront comme prétexte des formes documentales telles que les lettres, les mémoires, les relations de voyage, les histoires vraies, les actes juridiques, les analyses scientifiques, etc. L'apparition de documents authentiques dans le texte même du roman (articles de journal, actes officiels, reportages dans les romans de Balzac ou de Zola) ne choque plus personne.

Tout cela a été possible parce que l'expansion du roman coïncide avec l'apogée du scientisme vulgaire et agressif qui submergeait tout à ce moment-là. Les dernières années du siècle passé et le début du XX^{ème} siècle ont consacré la victoire de l'historisme naïf, de l'économie politique et de la chimie quantitative : si tout peut être mesuré ou prévu, il n'y a plus de place pour le *mystère*. Les conséquences de cette vision se sont avérées redoutables. La plupart des romans ont tenté de toucher la « science » par le biais, en recourant aux prétextes documentaux, en se plongeant dans des analyses infinies. La parenté entre l'analyse psychologique des romans et l'analyse scientifique du chercheur (médecin ou chimiste), hautement proclamée, était alors acceptée avec orgueil comme preuve supplémentaire du sérieux du métier d'écrivain. « Faire de la science » dans le roman représente pour l'écrivain en prose un titre de gloire — bien qu'aujourd'hui il soit assez difficile d'en trouver la raison. Finalement, le naturalisme dans la prose, avec tout ce que cette école a produit d'illisible, n'a jamais été autre chose qu'une conséquence logique de la manière dont le roman a été conçu pendant le XIX^{ème} siècle.

¹ Le sens du mot « documental », forgé pour des nécessités démonstratives, n'est pas celui donné par Paul Zumthor, *Langue et techniques poétiques à l'époque romane*, Paris, Klincksieck, 1961. Ici, le mot signifie « rapportable à une source écrite ».

Dostoïevski, Flaubert, Tolstoi, Verga et Eça de Queirós sont contemporains : cet heureux accident biographique a sonné en même temps le glas d'un certain type de prose, de la prose « documentaire » parfaite. Au-delà de cette limite, il devait avoir autre chose que la réédition, en gamme mineure, des chefs-d'œuvre qui ont illustré le roman européen vers la fin du siècle. Cette autre chose devait être non seulement différente, mais bien opposée au spectacle qui s'était déroulé jusqu'ici. Les suggestions dans le sens d'un dépassement de cette formule stylistique existaient déjà dans l'œuvre des plus grands romanciers classiques : la correspondance de Flaubert, la dernière partie des *Frères Karamazov* ou les pages posthumes de Eça de Queirós témoignent d'une exaspération stylistique difficilement négligeable. Mais la plupart des écrivains continuaient dans le même style suranné, comme si la prose européenne aurait été condamnée à perpétuité à un épigonisme étouffant. Au XX^{ème} siècle, les continuateurs de la manière « documentaire » ont été parfois des écrivains brillants (Galsworthy ou L. Rebreau), autrefois seulement honorables ou mondains (Roger Martin du Gard), mais ils se ressemblaient par le culte voué au passé, par l'obsession de raffiner seulement la manière propre au siècle précédent.

Malheureusement, l'exaspération créatrice et prémonitoire d'un Dostoïevski n'a pas trouvé son écho dans l'immédiat. La prose continuait d'être seulement et surtout imitation, selon les règles du document. Ce n'est que vers 1920 que quelques écrivains de génie trouvent la solution du problème. Il serait vain de tenter en faire, en quelques pages, la description, puisqu'ils'agit d'écrivains profondément différents les uns des autres, irréductibles à une formule toute faite. Mais, en échange, on peut tenter de trouver le dénominateur commun des innovations stylistiques qui ont fait changer la face au roman. Et l'on va voir que la tendance intime et inconsciente de tous les grands romanciers des années '20 est précisément celle de renoncer à la source écrite.

Pour illustrer cette situation, on va évoquer deux aspects du grand roman européen : la *dimension chronologique* de la narration et le problème de la *filiation stylistique* des nouveaux romans. Par conséquent, on va chercher d'abord en quoi la nouvelle perception chronologique de la *diégésis* oppose strictement les romans des années '20 aux romans antérieurs et pourquoi ce changement profond signifie une nouvelle phase dans l'évolution de la mentalité romanesque. Les exemples seront fournis par les plus grands noms de l'année 1920 : Marcel Proust (dont la *Recherche* était, en 1920, en pleine apparition), James Joyce (*Ulysses* date de 1922), Robert Musil (qui rédigeait son roman en 1920 et dont le premier volume sortira en 1931) et Thomas Mann (celui du *Zauberberg*, paru en 1924). En 1920, quatre grands romans étaient en train de sortir.

En anticipant sur la conclusion, nous dirons que l'innovation majeure du point de vue chronologique c'est la substitution de l'*Historia*, de l'histoire ordonnée et vérifiable, par une sorte d'anti-histoire, la substitution du principe de la *succession* par celui de la simultanéité.

Le prétexte littéraire d'abord : dans le roman classique du XIX^{ème} siècle, les créations romanesques les plus subtiles restaient pourtant dans le sillage documental. *Les Possédés* de Dostoïevski n'est finalement que

la relation supérieure des événements de la petite ville faite par un gref-fier ; même le non-conformiste Flaubert conserve, dans tous ses romans, le cadre chronologique superposé à l'histoire connue par tous. De sorte que la première règle du roman réaliste semble être celle de la cohérence chronologique, c'est-à-dire d'un temps romanesque inséré intimement dans le grand temps de l'histoire connue.

Renoncer à ce principe de rationalité semblait impossible. Cela n'a pas empêché pourtant Robert Musil de trouver une réponse à la fois personnelle et inattendue : le renoncement complet à l'épique et la rédaction d'un immense roman basé exclusivement sur l'observation morale et philosophique. Une « épopée morale » en quelque sorte, où les mutations infinitésimales de la conscience auront plus d'importance que le déroulement épique de l'ensemble. D'ailleurs, la construction narrative sera finalement « engloutie » par le détail, en dépit de toute une tradition, et à la fin elle disparaîtra complètement en faveur du microcosme humain. La morale n'a pas d'histoire et de chronologie : elle existe depuis toujours.

Der Mann ohne Eigenschaften c'est l'homme abstrait de toutes les époques de l'humanité. Musil prouve qu'on peut faire du roman en dépit de la chronologie, un roman achronique.

Thomas Mann, dans la seconde moitié de son activité, renonce lui aussi à l'histoire explicite : dans *Der Zauberberg* le temps s'est dilaté énormément à un certain point du globe, au sanatorium de Davos et, encore plus, il a concentré l'évolution de l'histoire européenne à quelques mois, dans les discussion des Settembrini et de Naphta. De la chronologie traditionnelle restent seulement les apparences. Il y a des moments et des lieux qui concentrent toute une époque. Selon l'auteur le temps est « un mystère, ... sans réalité, inconcevable ».

Sur la montagne de Davos s'est installé, dans ce roman, un symbolisme primaire, à peu près didactique, mais toujours passionnant ; les personnages représentent des idées, des âges historiques, des mentalités. Or, les symboles est, par sa nature même, atemporel. En renfermant toute la construction romanesque sur un symbole, Thomas Mann non seulement a choqué les habitudes (*Die Buddenbrooks* étaient encore une chronique presque traditionnelle), mais il a refusé une fois pour toutes les facilités narratives. Le symbole culturel sur lequel s'élève la construction de *Zauberberg* fait naître une nouvelle simultanéité narrative.

Le cas de Marcel Proust est plus connu : il faut pourtant souligner un fait qui passa inaperçu, c'est-à-dire que toute la construction romanesque de la *Recherche* naquit par l'amplification aberrante de quelques phrases-clé. Nous n'en avons pas seulement des preuves philologiques (la publication par Maurice Bardèche des fragments les plus importants des « *Cahiers Proust* » a éclairé d'un jour nouveau le problème de la genèse de l'œuvre²), mais aussi des témoignages de l'écrivain lui-même. La *Recherche* prit d'abord la forme des « moments parfaits » de bonheur inexplicable, moments situés « hors du temps » selon l'expression de Proust et par la notation desquels le jeune Proust eût la preuve de sa vocation d'écrivain. Or, la découverte de ces moments privilégiés se situe à l'époque de la jeunesse, à l'époque des *Plaisirs et les Jours* ; du point de vue syntaxique,

² Maurice Bardèche, *Marcel Proust romancier*, 2 vol., Paris, Les sept couleurs, 1971.

ces moments prenaient la forme de phrases très développées ; de ces phrases (mieux — autour d'elles) se développeront les paragraphes essentiels, les paragraphes qui ensuite deviendront des chapitres, puis des volumes. Le roman proustien vit aussi de la nostalgie de sortir du temps. Cela peut paraître curieux, mais cette œuvre richissime de 16 volumes est le produit de quelques phrases que l'auteur a amplifiées sans cesse, désirant toujours atteindre la simultanéité et prouvant toujours la vanité de ce rêve.

Ce rêve se trouve incorporé dans les fragments théoriques de la *Recherche*, d'une manière explicite ; mais il se trouve aussi dans la construction du roman tout entier. Ce roman se dresse sur un compliqué échafaudage d'allusions et de correspondances souterraines afin que, en lisant la dernière page, le lecteur ait en mémoire la première et réussisse à les superposer. Le roman de Proust est moins une récupération du passé (comme la critique anecdotique serait tentée de croire), que la recherche de l'achronie.

La parodie réalisée par James Joyce dans *Ulysses* pourrait être vue sous le même jour. En ce qui concerne la dimension temporelle, l'écrivain irlandais trouve un autre moyen d'occulter la narration traditionnelle — et c'est à l'aide de la parodie extrême ; de cette façon-là, l'inconsistance du schéma consacré se trouve démontrée par réduction à l'absurde. En vérité il existe une *Historia* grande et reconnue comme telle, où l'histoire du roman doit trouver une place : alors pourquoi ne pas imaginer — comme cas-limite — un développement diégétique aux apparences normales, situé dans un seul jour ? Ainsi éclate la fausseté du schéma narratif accepté.

Mais cet aspect compositionnel parodique pâlit devant une autre innovation : celle de la parodie généralisée, qui élargit aux dimensions d'un chant d'épopée les quelques heures de la vie d'un personnage anodin. Ce n'est pas par hasard qu'on a choisi pour objet de la parodie « le père de l'épique européenne », Homère, et le *pattern* de la fiction narrative de notre culture, l'*Odyssée*.

Les savants exégètes du roman de Joyce ont tenté de se mettre d'accord sur la suite d'allusions d'*Ulysses* ; on a identifié, avec plus ou moins de précision, les épisodes de l'*Odyssée* par rapport aux chapitres du roman ; toutefois, il reste suffisamment de points obscurs. Il semble pourtant acquis que la chronologie de l'épopée homérique ne se répète pas telle quelle dans le roman joyceien. Les allusions parodiques se succèdent se référant à des épisodes disparates et en obligeant le lecteur d'avoir présente en esprit l'épopée homérique tout entière. Il y apparaît une nouvelle espèce d'achronie qui dissipe elle aussi la diégésis normale : c'est l'achronie qui ressort de l'allusion à une œuvre atemporelle, qui se trouve à l'esprit de tous les lecteurs européens.

En isolant les divers types d'achronie romanesques des œuvres écrites en 1920, on a réduit peut-être d'une manière abusive la technique de la construction à un seul trait fondamental, afin de faciliter la démonstration. Mais cela ne veut pas dire que les différentes attitudes stylistiques — comme par exemple la parodie ou l'écriture simultanée — seraient exclusivement cantonnées aux seuls confins des romans cités : les formules qui ont renouvelé la prose circulent librement d'un roman à l'autre.

Der Zauberberg contient maints exemples de mémoire involontaire ou de « sortie du temps », exemples qui ont la même valeur psychologique que celle du roman de Marcel Proust (l'épisode de l'amour de Castorp adolescent pour son ami). Ensuite, la parodie, c'est-à-dire le décalque conscient et créateur, préside à la rédaction de beaucoup de pages de la *Recherche* et s'avère n'être pas le domaine exclusif de James Joyce : depuis les allusions balzacienes et saint-simoniennes jusqu'aux amusantes pastiches des Goncourt, le roman proustien fourmille de parodies déclarées. La sortie du cadre documentaire à n'importe quel prix reste une obsession globale pour les grands prosateurs du début de notre siècle.

La seconde composante de la nouvelle technique narrative vise à la filiation stylistique des romans. Les prétextes documentaux disparaissent peu à peu, c'est-à-dire qu'on n'écrit plus de romans épistolaires, de romans-mémoires, de romans-histoire. Les grands romans de l'époque renoncent aux prétextes surannés.

Mais ces prétextes restent finalement un élément alléatoire. Renoncer à la source écrite signifie beaucoup plus et implique, profondément, le statut de l'œuvre même. Vers 1920, le roman ne *pro-vient* plus d'un autre roman ou d'une autre prose. Les grands romanciers du moment ne reconnaissent plus pour maître d'autres prosateurs, et on ne pourrait plus imaginer un Flaubert corrigeant les premières proses de Maupassant ou un Gogol inspirant Dostoïevski. La prose des devanciers est plus ou moins reniée au nom du refus de la source écrite. Mais, étant donné qu'aucune œuvre d'art ne naît du néant, le roman lui-même pourrait difficilement faire abstraction d'une série stylistique déterminée. Il choisira pour cela, de plus en plus souvent, le domaine d'autres arts : la musique, la peinture.

Surtout la musique se transforme, peu à peu, dans une prose spéciale, la prose moderne des années '20. On peut évoquer en passant le cas de Proust, trop connu pour y insister : la musique impressionniste de la fin du siècle (Debussy, Ravel, Saint-Saëns) a donné à sa phrase cette sensibilité spéciale qui l'a faite inapte pour la syntaxe normale. On pourrait suivre, pas à pas, l'influence apparemment bizarre de la musique sur la syntaxe proustienne ; mais en tout cas celle-ci a pris pour modèle la musique fin de siècle, qui cherche toujours à approximer l'objet sans jamais le nommer.

Ainsi, la célèbre « petite phrase » de la sonate de Vinteuil, sonate qui synthétise la musique impressionniste pour se transformer en leitmotiv du roman, n'est que la matérialisation anecdotique d'une tendance plus profonde, celle de continuer la musique par la littérature. La sonate de Vinteuil rend explicite une implication constante au long du roman proustien.

À propos du roman de Proust on peut évoquer d'autres arts non littéraires, surtout la peinture impressionniste et l'architecture médiévale. La peinture de Monet, par exemple, n'incorpore pas seulement l'anecdotique du roman proustien (*Coin d'appartement*, le tableau de Monet de l'Orangerie, est une synthèse de l'atmosphère des premiers volumes de la *Recherche*), mais elle offre aussi le modèle stylistique des descriptions présentes dans le roman.

Sans la musique, d'autres romans sont incompréhensibles et perdent beaucoup de leur signification : c'est le cas de *Der Zauberberg*. Il y a aussi dans ce roman des contacts explicites entre la musique de Wagner, par exemple, et certains épisodes (il y avait depuis longtemps, dans l'œuvre de Thomas Mann, depuis *Tristan*, et il y aura toujours, jusqu'au *Docteur Faustus*, de tels parallélismes), mais la parenté va ici beaucoup plus loin. *Der Zauberberg* est construit musicalement, selon un système d'amplification des fragments et des chapitres, comme dans la musique de Wagner. La musique intervient souvent dans la vie des personnages de Thomas Mann, pour provoquer des décisions, pour modifier le cours de l'action ou seulement pour accompagner la vie (cf. le chapitre *Flots d'harmonie*).

La valeur romanesque de la musique a été fortement soulignée par Thomas Mann lui-même (l'écrivain qui disait que « sans la musique, la vie serait une erreur »), qui s'est considéré musicien, qui s'est considéré une espèce de « musicien parmi les poètes ». Et il a ajouté, dans le même texte, que « pour moi, le roman a été toujours une symphonie, une œuvre du contrepoint, un tissu thématique où l'idée joue le rôle du motif musical ».

Il y a des moments où l'on voit la musique guidant l'inspiration de Joyce. Les premiers textes de l'auteur, ses premiers exercices littéraires ont été les « épiphanies », fragments semblables à des morceaux de musique et dont seule importe la mélodie des mots, indépendante du sens. La leçon musicale passa dans *Ulysses*. Il y a beaucoup de fragments où le flux de la narration s'interrompt brusquement pour laisser la place à des textes poétiques, une sorte d'épiphanie gigantesque, qui ordonne d'une nouvelle et surprenante manière l'architecture du roman.

Bien sûr, ces quelques indices — et l'on n'a souligné que les plus visibles — sont loin d'épuiser la signification de l'achronie et de la musique pour le « nouveau roman » des années '20. Mais ils font ressortir une conclusion dont la signification nous semble beaucoup plus générale : l'option pour la narration achronique et pour la musique dépasse, chez les grands romanciers cités, une prédilection momentanée. Cette option a la valeur d'une définition par négation : c'est le rejet du roman-document, de la source écrite, en somme du légat romanesque des générations précédentes. La « vie des formes » de la prose se trouvait à un de ces carrefours où le choix de certaines formes s'avère lourd de conséquences et définit un moment historique.

PEUT-ON PARLER D'UN «DOSTOÏEWSKISME» DU ROMAN ROUMAIN ?

ROXANA SORESCU

Peut-on parler, à propos du roman roumain, depuis *Ciocoli veci și noi* (« Les parvenus de vieille et de fraîche date »), écrit par Nicolae Filimon au siècle dernier, et jusqu'aux toutes dernières parutions des années '70, de son côté « dostoïewskien » ?

Question troublante, qui implique en fait le problème de l'appartenance de la littérature roumaine à une certaine typologie culturelle, dotée d'un appétit de l'absolu, d'une propension à pousser aux confins de l'impossible les limites de la connaissance ou de la sensibilité morale. Or, pour prouver une telle appartenance, il faut encore chercher des arguments satisfaisants.

L'étude de Dinu Pillat qui porte en sous-titre le mot « essai » et qui est au fond la plus exactement pertinente de l'accueil réservé par la spiritualité roumaine à l'œuvre de Dostoïewski¹ comporte — toujours présente dans la direction imprimée à l'analyse, bien que non formulée expressément — une interrogation, à savoir : est-ce que, au-delà des influences superficielles, la littérature roumaine est-elle apte à s'engager dans la voie du tragique propre à l'éthique dostoïewskienne, ou bien, foncièrement structurée selon un autre type de pensée, reste-t-elle indifférente face au romanesque représenté par Dostoïewski ?

Esprit prudent dans la généralisation, mais très minutieux dans l'enregistrement aussi exact et complet que possible des faits littéraires, Dinu Pillat suggère la réponse, comme il l'a fait pour la question même. Son « essai » note trois sortes de réactions à la lecture de Dostoïewski.

L'une de ces réactions est celle strictement humaine, même lorsqu'il s'agit d'un spécialiste de la littérature ou de quelque écrivain. Autrement dit, c'est une réaction suscitée par l'impact émouvant du monde dostoïewskien, des hantises et des tentatives de l'écrivain russe. On retrouve ce genre de réaction chez un Titu Maiorescu, qui note dans son Journal : « Samedi le 23 avril 1883. La Sainte Georges. Belle journée, très chaude. Je n'ai reçu personne, m'adonnant à la lecture du très original roman de Dostoïewski, *Raskolnikov*, traduit en allemand (assez mal) par Wilhelm Henckel ». De même chez Caragiale, qui, durant sa période berlinoise, avait fait des œuvres de Dostoïewski ses livres de chevet.

¹ Dinu Pillat, *Dostoïevski în conștiința literară românească, eseu* (Dostoïewski dans la conscience littéraire roumaine — essai) avec une post-face d'Alexandru Paleologu, Cartea Românească, 1976.

D'un autre genre s'avère la réaction de la critique littéraire, nourrie par des traductions de plus en plus nombreuses, de plus en plus complètes. Celle-ci va du commentaire simpliste, expositif, jusqu'aux dissociations et aux analogies subtiles avec la littérature contemporaine — comme dans le cas de l'appareil critique dont Ion Ianoși dota son édition des Œuvres de l'écrivain, ou des compétentes analyses que lui ont consacrées les jeunes critiques contemporains Liviu Petrescu ou Valeriu Cristea. Selon le commentateur ce n'est que durant les vingt dernières années que l'œuvre de Dostoïewski bénéficia d'une véritable réception critique susceptible de la saisir dans toute sa profondeur.

Enfin, le troisième type de réaction, celle que nous estimons digne d'une discussion poussée outre la simple notation des faits, c'est la réaction qui s'exprime par une réelle influence, par une analogie sans rien de recherché, un consensus spirituel, entre les écrivains roumains, anciens et récents, et Dostoïewski. Il convient de retenir d'emblée que Dinu Pillat — dont la position positive ou négative dans le débat se dessine en filigrane dès que l'on examine sa mise en page de la réaction manifestée par la critique à l'égard de Dostoïewski — procède dans le chapitre consacré à la réception littéraire proprement dite de l'écrivain russe d'une manière susceptible de donner l'éveil pour peu qu'on l'étudie avec quelque attention. En effet, Dinu Pillat ne relève jamais l'influence exercée par Dostoïewski, il ne souligne jamais certaines analogies avec son œuvre sans mentionner aussitôt celui qui *signala pour la première fois* cette influence ou ces analogies. Ceci revient à dire que, tout en prenant note des thèses avancées par les critiques, dont quelques-uns de grande autorité, à propos d'un côté « dostoïewskien » du roman roumain, il s'abstient pour sa part non seulement d'affirmer de façon explicite, mais même de suggérer son éventuel accord avec l'une ou l'autre des thèses respectives. Quiconque est tant soit peu au courant de la précision et de la franchise caractérisant la notation des jugements littéraires de Dinu Pillat ne saurait manquer de saisir la pointe de controverse que doit cacher une telle abstention. De sorte qu'il nous faut reconnaître le bien-fondé du sentiment exprimé par Alexandru Paleologu dans sa post-face à l'ouvrage de Dinu Pillat, où il écrit : « si nous ne pensions pas tout à fait de même, nous n'étions pas, en tout cas, aussi opposés qu'il nous semblait l'être ». Et, plus explicite que Dinu Pillat, il ajoute : « tout au moins à l'échelon de la bonne littérature nous n'avons pas de roman dostoïewskien, et l'on devrait savoir clairement pourquoi ».

Avouons pour notre part que ni la post-face, ni le texte même de l'ouvrage ne nous ont guère fait comprendre ou au moins supposer la raison de l'absence du roman de type dostoïewskien de la littérature roumaine. Ce qui n'empêche que nous soyons entièrement d'accord avec la constatation de cette absence, même si notre position ne repose pour le moment que sur un raisonnement empirique. Volontairement, la motivation que nous tâcherons d'ébaucher prendra son point de départ des faits littéraires mêmes enregistrés par Dinu Pillat, auxquels il serait difficile d'en ajouter d'autres, surtout dans le domaine de la littérature de l'entre-deux-guerres, dont l'étude est à présent achevée. Chaque fois que les exemples cités par nous seront autres que ceux figurant dans l'étude de Dinu Pillat (notamment dans le domaine de la littérature

contemporaine, dont l'étude n'est pas encore terminée), nous le ferons savoir au lecteur.

La manière dont se prend Dinu Pillat pour cataloguer les réactions littéraires et critiques par rapport au phénomène Dostoïewski suscite — sans sembler le vouloir, mais peut-être justement pour cette raison avec d'autant plus d'efficacité — un besoin de définition, polémique ou tout au moins personnelle. Il s'agit d'un besoin de prendre ses distances par rapport à ceux qui nous ont précédé dans cette voie et dont les assertions apparaissent de par leur découpage et leur agencement dans toute leur splendeur subjectivement controversée.

Quelle est au fond la mécanique de la pensée critique roumaine quand elle procède au rapprochement de quelque écrivain autochtone de Dostoïewski ? Quels traits communs servent de fondement à de telles similitudes ? En voici quelques-uns : sur quelques « insignifiantes déviations des états extatiques, de mysticisme subjectif, sur lequel flotte l'ombre immense de Dostoïewski » (Pompiliu Constantinescu à propos de Liviu Rebreanu, *Pădurea spînzuraților* — « La forêt des pendus »); sur « l'oppression psychique, les élans mystiques, les chutes, le caractère hallucinant d'une démarche quasi somnambulique que l'on trouve dans les écrits dostoïewskiens » (Nicolae Balotă à propos de Liviu Rebreanu, *Pădurea spînzuraților*); sur « les intentions... d'un roman de la conscience sur le patron russe » (G. Călinescu à propos de Carol Ardeleanu, *Am ucis pe Dumnezeu* — « J'ai tué Dieu »); sur « la nature planétaire qui se substitue à la nature biologique, sociale ou simplement humaine du héros ordinaire de roman » (Ion Barbu à propos de Mateiu Caragiale, *Craii de Curtea-Veche*); sur l'aptitude d'idéaliser un type profondément corrompu tel Gore Pirgu, ressemblant à Lébédév de *l'Idiot* (Vladimir Streinu à propos de Mateiu Caragiale, *Craii de Curtea-Veche*); sur le « pathétisme ténébreux, ainsi que le goût de la catastrophe » qui « sont de nature dostoïewskienne » (Șerban Cioculescu à propos de Gib I. Mihăescu, *Rusoica* — « La Russe »).

Le trait commun de ces affirmations appartenant à des personnalités éminentes de la critique littéraire roumaine nous semble évident : les analogies relevées avec Dostoïewski reposent non sur des similitudes concrètes, mais sur les analogies d'une problématique d'ordre général moral ou, plus encore, sur les ressemblances d'un climat psychique ou social. En réalité, les citations sélectionnées, dont la liste pourrait être continuée, sont caractéristiques non quant à la réception de Dostoïewski par les écrivains autochtones, mais plutôt pour les critiques littéraires, plus réceptifs que les premiers, plus subtilement compréhensifs à leur propre point de vue du Russe génial. Tout ce que la littérature roumaine comporte de passion, de contradiction, de touchant aux limites de l'absolu, tout ce qui est jumelé de pureté et de hideux, tout ce qu'elle comporte de profond dans la souffrance, de même que dans la tentation du corrompu attire sur le champ sous la plume le nom de Dostoïewski. C'est ce qui arrive à Dinu Pillat en personne, dans une autre de ses études, dédiée à I. Al. Brătescu-Voinești, où l'on peut lire : « Niculăiță, dit „Mensonge”, modeste martyr de la vérité, „pauvre d'esprit” dans l'acception du terme de *l'Evangile*, tel que reparait aussi à un autre échelon le prince Mychkine

dans *l'Idiot* de Dostoïewski, ne saurait pas du tout être taxé de simple inadaptable »².

Ainsi qu'il advient dans le cas de quelques grands écrivains, ce que l'on pourrait appeler le « dostoïewskisme » a fini par remplacer Dostoïewski. Peut-être seuls Shakespeare et Balzac ont-ils eu aussi le privilège de créer une typologie humaine avec une problématique bien à elle, au point de nous inciter à nous y rapporter comme à une réalité absolue chaque fois que l'incertitude de la pensée fait naître l'incapacité d'action ou de sacrifice total de la personne physique et sociale au nom des grands sentiments paternels. Ce qui attire dans l'immédiat l'attention du critique littéraire roumain c'est le goût du romancier pour une psychologie compliquée par des traits contradictoires, son attrance pour la problématique morale qui fait alterner le sublime avec l'horrible. C'est ce que, sans tenir compte des analogies concrètes, le font penser d'emblée à Dostoïewski, l'écrivain dont l'œuvre synthétise tout ça avec une force visionnaire que la réalité authentique n'arrive presque jamais à égaler.

Malheureusement, les rapprochements possibles entre le roman roumain et celui de Dostoïewski ne dépassent jamais ces généralités de la problématique et de l'atmosphère. Qui plus est, aucun des grands personnages dostoïewskiens — Nicolas Stavroguine, les Karamazov, Raskolnikov, Mychkine — ne retrouvent leur analogon dans l'espace littéraire roumain. S'il est vrai qu'on peut quand même tenter des analogies, c'est seulement avec des personnages épisodiques ou avec des épisodes disparates de tel ou tel roman de Dostoïewski. Pourquoi ?

Pourquoi est-ce si clair pour Alexandru Paleologu qu'il ne suffit pas d'être écrivain de talent, d'admirer Dostoïewski, de le prendre pour maître (comme de juste — tout bon écrivain se doit de faire son apprentissage auprès des grands maîtres) ? Pourquoi pense-t-il que tout cela n'est guère suffisant pour en faire un « dostoïewskien » ? Parce que « on ne l'en fait pas ». Or, telles étant les choses, pourquoi l'espace littéraire roumain ne semble-t-il pas apte à faire éclore des écrivains dostoïewskiens ? La différence entre les écrivains roumains et le grand Russe tiendrait-elle seulement du talent, de la distribution inégale du génie ? Ou bien cette différence est-elle plus profonde encore, tenant de l'appartenance à un certain type de culture, une culture développée selon ses propres lois et pour laquelle les cultures du voisinage quelle qu'en soit leur force ne sauraient avoir qu'un rôle stimulateur ? Ne pourrait-on classer le contact avec la littérature de Dostoïewski parmi les influences catalytiques, fécondatrice en ce sens qu'elle a aiguillé et développé dans la littérature roumaine le goût pour la problématique de la psychologie abyssale, sans que ces deux typologies culturelles laissent voir pour autant une analogie spécifique littéraire ?

Le fait qu'un prosateur de troisième main, comme c'est le cas de Carol Ardeleanu, essaie de rééditer — sans le moindre relief esthétique — le grand drame des personnages dostoïewskiens dans son roman *Am ucis pe Dumnezeu*; le fait qu'un Maxim Muscă, personnage imaginé par un

² Dinu Pillat, *Nuvelistica lui I. Al. Brătescu-Voinești...* (La nouvelle de I. Al. Brătescu-Voinești), dans le volume *Itinerarii istorico-literare* (Itinéraires historiques-littéraires), Ed. Minerva, 1978, p. 221.

autre écrivain de second rang, Victor Papilian, dans son livre *În credința oelor șapte sfeșnice* (« Dans la foi des sept candélabres »), présente quelques analogies avec le monde des « possédés », par l'alternance de son « élan religieux » et de son « agitation paranoïaque » ; le fait qu'un prédicateur impliqué dans le crime tel Krinitzki dans *Animale bolnave* (« Animaux malades ») de Nicolae Breban, soit modelé sur le patron dostoïewskien — ne font que confirmer la valeur stimulatrice, catalytique, de la problématique morale, traduite par les personnages d'une moindre force épique, typiques du roman roumain. Peut-on compter voir un jour paraître dans l'espace littéraire roumain un Ivan ou un Dmitri Karamazov, un Raskolnikov, un Nicolas Stavroguine, un Piotr Verkhovenski, un Kirilov, voire un Aliocha Karamazov ou un père Zosime, ni même un Rogojine ou une Nastasie Filipovna ? Nous ne le pensons pas. Et ceci est une confirmation — même si elle ne fait pas le poids, il n'en reste pas moins que c'est une confirmation — car presque tous les écrivains notables de la littérature roumaine ont connu Dostoïewski et ressenti de toute évidence le besoin de prendre position vis-à-vis de son monde, sans qu'ils eussent créé pour autant des personnages dostoïewskiens.

Il nous semble donc que la différence essentielle réside ailleurs. Le romancier roumain appartient à un type de culture avec une autre échelle des valeurs éthiques, et par conséquent esthétiques que celle du romancier russe. Dans le roman roumain, le personnage est toujours libre de choisir à l'intérieur d'un système dont les valeurs sociales, morales et psychiques sont conçues à sa mesure. Il n'est jamais tragiquement prédestiné par l'impossibilité d'opérer une option, par l'impuissance d'être tout autre qu'il est, et sa problématique morale si dépendante soit-elle d'un système éthique est toujours appréciée dans l'absence d'une instance suprême, qui influe sur l'option et sur ce qui en résulte. Autrement dit, le personnage du roman roumain évolue toujours dans un univers social, historique, moral dont les limites peuvent l'attirer : son essai de les dépasser peut engendrer le tragique individuel sans jamais se rapporter à l'absolu métaphysique. La séduction de la transcendance lui est structurellement étrangère.

Avant de l'affirmer, nous avons procédé une fois de plus à la revue des personnages susceptibles d'être discutés dans le cas d'une démonstration de l'éventuel penchant à la transcendance du personnage romanesque roumain, de sa vocation métaphysique. La simple énumération des noms à avoir en vue à cet égard montre que le drame épique de chacun d'eux s'explique dans le cadre d'un système de valeurs humainement variables et strictement historiques. Ion, Apostol Bologa (dans les romans de Liviu Rebreanu), le pâle consul Sălceanu (du roman de Carol Ardeleanu intitulé *Diplomatul, tăbăcarul și actrița* — « Le diplomate, le tanneur et l'actrice »), quelques autres personnages encore, tels Gore Pirgu, Pena Corcodușa, Arnotenii, le lieutenant Ragaiac, Mihail Aspru, Maxim Muscă, le docteur Minda et Laurențiu Ceea, Krinitzki et l'enquêteur Voștinaru, Țugurlan — tous dépendent d'un système social, éthique, voire religieux, explicable dans les limites du devenir généralement humain ; et les limites que chacun d'eux tâche de dépasser sont celles de l'historicité et non celles de la transcendance.

Ainsi que nous nous proposons de la prouver à une autre occasion, dans la littérature roumaine c'est surtout au domaine lyrique de se rapporter — souvent de manière tragique — à la transcendance et à l'absolu, alors que l'épique, plus concret, plus réaliste aussi, est celui qui prend note de l'affrontement avec les obstacles susceptibles de par leur nature d'être surmontés. Si la destinée du personnage dans le roman roumain peut s'avérer tragique, elle est toujours de nature historique.

Quelle est la raison qui rapproche les romanciers roumains d'un Gide (la théorie de la gratuité de l'acte fait son entrée dans la littérature roumaine avec Lafcadio et non avec Stavroguine) ou d'un Faulkner, plutôt que de Dostoïewski? Serait-ce parce que l'apparente liberté de construction chez ce dernier ou le lien des personnages avec les mythes du paganisme grec, avec l'horizon hellénique de préférence à l'horizon chrétien, permet au romancier — notamment au romancier contemporain — l'illusion de la profondeur grâce à l'alternance des techniques narratives à l'intérieur de certains patrons culturels dont la généralité suffit à ne point engendrer une vision étroite du monde? Ou bien parce que Gide et Faulkner accordent à l'événement historique la portée décisive que Dostoïewski ne saurait concevoir qu'à l'égard du système des valeurs absolues de la transcendance.

Enfin, en dernier lieu mais non la moins importante se pose la question de la valeur esthétique des ouvrages littéraires roumains comparés avec les romans de Dostoïewski et, implicitement, la question des techniques narratives dostoïewskiennes adoptées par certains romanciers roumains. Il n'y a qu'apparemment un paradoxe dans la promesse faite par Alexandru Paleologu de démontrer à force de similitudes techniques, impliquant sans doute une certaine vision du monde (la tradition carnavalesque, la ménippée, le socratisme, l'esprit de l'agora, l'antichambre comme lieu de l'action, etc.), que l'écrivain roumain le plus proche de Dostoïewski est Caragiale. Réduits à l'essentiel de leurs procédés, on pourrait démontrer aussi que les prosateurs roumains qui s'inspirent de telle scène dostoïewskienne, la confession au cabaret par exemple dans l'entretien Marmeladov-Raskolnikov, n'ont reçu de Dostoïewski que la suggestion d'un certain cadre et d'une certaine action, car de par leur nature les personnages sont différents.

Sous son faux détachement des faits littéraires qu'il note, le livre de Dinu Pillat suscite quantité de graves questions, de celles qui, obtenant une réponse, retracent les caractères essentiels d'une culture.

MATEIU CARAGIALE — LES FIGURES DE L'AMBIGUÏTÉ

MARIAN PAPAHAĞI

La conscience de son manque de style («achever le décanaillement», trouve-t-on consigné dans une note d'agenda) a agi de manière diffuse chez Mateiu Caragiale¹ dès les années de sa «formation» (une preuve en est sa correspondance avec N. Boicescu)², pour se manifester ensuite dans le long effort représenté par la rédaction de *Craii de Curtea-Veche*. Cette sensation une fois éveillée en lui, sa vocation se précise : il s'agit d'un programme assez tenace d'autoconstruction ; sur le plan de la vie de tous les jours, cette construction se résout en un masque ; sur celui de l'art, dans l'invention d'un langage. Tels les décadents — français notamment — de la fin du siècle dernier, qui avaient cultivé dans toutes leurs fibres la volupté terrible du crépuscule des grands idéals constructifs, Mateiu Caragiale vit une crise des valeurs (peu importe si ce sont celles de la formation et de l'éducation ou des valeurs velléitaires et livresques). Dépouvu d'une tradition culturelle semblable à celle qui faisait Baudelaire, Barbey d'Aureville ou Huysmans des désabusés, Mateiu Caragiale est poussé malgré lui à inventer une tradition — au sens culturel et moral — à nier ensuite. Son œuvre vit ainsi dès le début sous le signe de la fatalité d'une imposture, imposture qui est elle-même une marque de l'artificiel, de l'antinaturel. Cette volonté impérieuse de style, qui est l'élément le plus constant de ses recherches (dans la vie comme dans l'art), donne le ton du mode particulier de construction et d'autoconstruction que représente son œuvre : produit en conséquence d'un double artifice, consistant dans l'invention et puis dans la démolition d'une chimère, d'une utopie. Il convient d'établir une connexion entre l'Invention (imposée par la recherche d'un style), la Construction (et l'autoconstruction), l'Imposture et l'Artifice, car c'est justement l'ambiguïté de tels concepts qui domine et colore spécifiquement son œuvre. Soulignons dès l'abord le caractère non classique, voire anti-classique de sa vocation constructive. La construction suppose en effet rythme, ordre, harmonie,

¹ Mateiu Caragiale (1885–1936), prosateur roumain, fils du grand dramaturge I. L. Caragiale. A écrit : *Remember* (nouvelle), 1924 ; *Craii de Curtea-Veche* (Les Seigneurs du Vieux-Castel) (roman), 1929 ; *Pajere* (Emblèmes) (poèmes), 1936. *Opere* (Œuvres), édition définitive publiée par les soins de Perpessicius, București, Ed. Fundațiilor, 1936. En traduction française, *Les Seigneurs du Vieux-Castel précédé de Remember*, traduction du roumain par Claude B. Levenson, Ed. L'Âge de l'Homme, Lausanne, 1969 (à ce sujet, voir M. Zăciu, *Lecturi și zile*, București, Ed. Eminescu, 1975, p. 206–211).

² Pour la correspondance, voir «Manuscriptum», V, 1974, n°s 1–4 (14–17) ; pour les journaux et agendas, voir «Manuscriptum», VI, 1975, n°s 2–4 (19–21) et VII (1976), n° 1 (22), excepté les fragments publiés dans *Opere, op. cit.*

volonté de synthèse, un certain enthousiasme créateur et une sérénité née de principes inébranlables. Or, chez Mateiu Caragiale, elle revêt l'aspect d'une solution extrême qui fait converger l'invention d'un climat et celui d'un langage, l'artifice d'une inspiration, l'imposture d'une condition assumée, vers la constitution d'un portrait, d'une biographie, d'une œuvre visant à porter le sceau d'une certaine espèce d'authenticité, celle de la noblesse de sang et de style. Ce même effort mène l'auteur à l'authentification du non-authentique, au forçage délibéré du goût, de la vocation, de la mentalité qui confère à l'ouvrage une configuration originale par laquelle il échappe autant à un épigonisme cosmopolite trop prévisible qu'à un invraisemblable — aussi subtil qu'il soit — « autochtonisme ». Sa condition de « bizarre » a moins des fondements biologiques³ ou sociaux qu'elle n'est le produit d'une puissante imagination et d'une capacité d'intégration hors du commun en ce qui concerne les filons culturels auxquels il s'est rapporté et la tradition linguistique qu'il a modifiée. Il ne s'agit évidemment pas, à l'extrême opposé, d'arracher l'écrivain à toute influence ou à toute continuité culturelle roumaine. Les similitudes relevées par les critiques⁴ entre Mateiu Caragiale et les écrits des décadents français, son goût littéraire, proclamé dans le livre même, plaident en faveur d'une analyse de l'écrivain dans une perspective comparatiste, cependant que sa façon spécifique de manipuler le langage le situe dans une série artistique fort bien représentée dans la littérature roumaine. De toute façon, cependant, l'écrivain se dérobe à la lourde charge des épithètes (indice de la vitalité de l'œuvre) et, provoquant de fanatiques plaidoyers en sa faveur ou de véhémentes diatribes, demeure entouré d'une imperturbable aura d'ambiguïté, point de départ de toujours nouvelles interprétations.

La morgue aristocratique, le snobisme se caractérisent chez Mateiu Caragiale par un style de l'éloignement : la participation de l'écrivain permanente en apparence, n'est de fait qu'une convention narrative, le roman étant écrit à la première personne, ce qui suppose une certaine présence des réactions de l'auteur. Une lentille déformante est ainsi orientée sur le monde, la nature, la ville, les personnages : tenir à distance et déformer sont par excellence deux procédés d'un penchant vers l'artificiel, que l'auteur possède comme le plus authentique de ses dons. Le langage lui-même est soumis à une distorsion : recherchant ou provoquant l'exception, Mateiu Caragiale l'utilise à tous les niveaux de son texte, depuis celui du style jusqu'à celui de la technique narrative, de la composition ou de la construction des personnages. On a ainsi affaire à un effort conscient de création de l'ambigu, perceptible sur tous les plans.

³ La condition de « bâtard » de Mateiu Caragiale et la filiation littéraire entre le père et le fils ont fait l'objet de nombreux commentaires ; voir surtout P. Constantinescu, *Scrieri* (Écrits), éd. par C. Constantinescu, București, EPL, 1967, p. 169–186 ; voir également Șerban Cioculescu, *Caragialiana*, București, Ed. Eminescu, 1974, p. 343–384 ; Al. George, *Semne și repere* (Signes et points de repère), București, Ed. Cartea Românească, 1971 ; O. Cotruș, *Opera lui Mateiu I. Caragiale* (L'œuvre de Mateiu I. Caragiale), București, Ed. Minerva 1977.

⁴ Vladimir Streinu, *Pagini de critică literară* (Pages de critique littéraire), I, București, Ed. Minerva, 1968, p. 150–162 ; t. IV, 1976, p. 138–141 ; Perpersicius, *Préface à Opere, op. cit.* ; I. Vartic, *Spectacolul interior* (Le spectacle intérieur), Cluj, Ed. Dacia, 1977, p. 48–69 (plus les ouvrages déjà cités).

Sur le plan compositionnel, par exemple, l'ambiguïté provient du fait que, en décrivant ses personnages, les définissant et les cernant sans cesse plutôt qu'en les faisant agir, l'auteur crée par tous ces reliefs l'illusion du mouvement et même de la richesse des faits, alors que ceux-ci sont en réalité, le plus souvent, moins un produit de l'action décrite que des introductions par voie d'évocation, d'information du lecteur, de confession, etc. Formé à l'école décadente française, Mateiu Caragiale en a conservé le goût de la fronde, l'attrait de la négativité, le besoin de choquer. Cependant, son attitude n'est pas dictée par des considérations éthiques, ni par la logique fondée par les manifestations de ses personnages, mais elle a pour base des options a priori, dont la justification ne peut, de toute façon, être définie que dans les termes d'une poétique de l'ambigu. La composante « négative » de ses options est donc à la fois un produit affectif et rationnel, le résultat d'une action déformatrice qui se manifeste au niveau de la caractérisation des personnages. Malgré ce besoin « d'agitation perpétuelle, de mouvement »⁵ proclamé par le Narrateur, celui-ci, Pachadia et Pantazi (les trois « seigneurs »), sont en réalité des esprits contemplatifs qui ressentent tout le temps, pour pouvoir exister, le besoin d'une entremise. Le personnage actif par excellence est Pirgu (les trois personnages « élus » — dit l'auteur — sont manœuvrés par celui-ci comme les personnages d'une pièce de Guignol), dont la frénésie dans l'entremise n'est égalée que par le pathos hagiographique avec lequel le Narrateur fait les portraits de Pachadia et de Pantazi. Il y a une double relation d'intégration : l'une explicite, par laquelle les trois « seigneurs » sont entraînés sur la pente de la destruction par leur guide, le maléfique Pirgu ; l'autre implicite, par laquelle, sur la base de l'ambiguïté Auteur/Narrateur, le lecteur assiste au déroulement de l'action comme à une « histoire » véridique.

Mateiu n'a laissé que fort peu de notes sur son métier d'écrivain. Ses journaux intimes, sa correspondance, ses agendas — dans la mesure où ils se sont conservés — ne nous permettent guère de nous prononcer sur la conscience professionnelle de l'auteur de *Remember*. Une seule appréciation plus significative (bien connue justement pour cette raison), datée du 3 novembre 1928, est à retenir par deux idées (en dehors de la satisfaction toujours accrue que lui donne l'ouvrage accompli : « J'ai entendu et lu qu'une œuvre, une fois réalisée, cesse de plaire à son auteur. Chez moi c'est le contraire »)⁶. La première est une indication de technique narrative et compositionnelle (et aussi de stratégie de la rédaction) : « Pour rien je ne m'engagerais à écrire un morceau de littérature, si mince qu'il fût, sans en avoir d'assurée, mot à mot, la fin »⁷. D'où l'on peut déduire la conviction de l'auteur que tout texte, de quelque nature qu'il soit, tend à s'achever, à parvenir au nœud logique de la fin ; puis il apprécie pour la plus grande satisfaction qu'il a tirée du livre « celle de la difficulté vaincue »⁸. Or, cette difficulté vaincue signifie le remplissage d'un vide qui commence dans un point initial indéterminé pour aboutir dans les mots « assurés » de la fin. Si toute œuvre suppose en premier lieu un point de départ, pour Matei Caragiale elle signifie avant tout une

⁵ *Les Seigneurs...*, p. 85.

⁶⁻⁸ *Opere*, p. 316.

fin qu'il faut atteindre⁹. Le point de départ est alors implicite : il s'appuie sur les données autobiographiques, qui ne constituent pas autant un motif à développer dans le texte de l'ouvrage qu'un prétexte, une condition. Elles représentent chez Mateiu Caragiale non pas une incapacité d'objectivisation, mais une entité inéliminable, tant sa propre biographie — réelle ou inventée — est obsessionnelle. L'autobiographisme est par conséquent pour lui un élément préliminaire et l'une des sources principales de l'ambiguïté du texte. Rapporté aux typologies définies par Philippe Lejeune¹⁰, *Craii de Curtea-Vechi* fait partie de la catégorie nommée « pacte romanesque », caractérisée par le fait que le nom du personnage parlant à la première personne n'est pas donné explicitement, que le caractère de fiction de l'ouvrage est évident et que le récit autodiégétique est attribué à un narrateur fictif. Il nous faudra distinguer dans le cadre de la même première personne du roman, entre l'auteur et le narrateur. Philippe Lejeune définit le moment d'intrusion de l'auteur comme fonctionnant « à la fois comme pacte romanesque et comme indice autobiographique, et installe le texte dans un espace ambigu »¹¹. Bien que dans un certain sens l'intrusion de l'écrivain roumain dans son livre diffère de celle signalée par la critique français chez Marcel Proust (le seul exemple qu'il donne), elle a le même effet d'ambiguïté. Quant à son propre jugement sur le dessein du livre, il apparaît lorsque Mateiu Caragiale qualifie celui-ci d'« histoire »¹² et, plus clairement encore, au cours d'un dialogue entre le personnage que nous avons conventionnellement nommé le Narrateur et Gore Pirgu, lorsque celui-ci conteste au premier la capacité d'écrire un « roman sur les mœurs bucarestoises »¹³. Si l'on s'en tenait à l'identité Auteur/Narrateur, on serait en droit de juger le livre selon les termes employés par Pirgu ; mais, suivant ce même personnage, en se bornant aux figures centrales du livre on ne saurait aspirer à cette fin (mieux : la perspective d'une « histoire », se voulant réelle, engagerait trop à interpréter le livre comme un roman à clef, ce qui peut être tentant, mais d'une exactitude douteuse) ; finalement, seule la quatrième partie pourrait constituer le début ou la partie de documentation d'un tel roman. Si, au contraire, on dissocie l'Auteur du Narrateur, on a affaire à l'un des moyens les plus importants par lesquels s'instaure l'ambiguïté du texte¹⁴. Suivant les divisions de Wayne C. Booth¹⁵, le Narrateur de Mateiu Caragiale est un narrateur dramatisé qui oscille entre la condition de simple observateur et celle d'agent de la narration, autrement dit un narrateur conscient de soi, mais qui se situe pourtant à une certaine distance de l'auteur impliqué dans le livre. Sur un plan plus large, on relève ici un cas de non-identité fluctuante (l'obsession d'une vie entière peut en fin de compte se résumer, chez Mateiu Caragiale, à l'obsession de sa non-

⁹ Voir notre traduction de l'ouvrage de L. Pareyson, *Estetica. Teoria formativității*, București, Ed. Univers, 1977, chap. II, par. 14—15.

¹⁰ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Ed. du Seuil, 1975, p. 29—31.

¹¹ *Ibidem*, p. 29.

¹² *Les Seigneurs...*, p. 75.

¹³ *Ibidem*, p. 138.

¹⁴ Ambiguïté évidente dès lors qu'une partie de la critique s'est sentie obligée de juger l'auteur directement à travers le prisme du Narrateur (v. note 3).

¹⁵ Wayne C. Booth, *Rhetorica romanului* (The Rhetoric of Fiction), trad. par A. Clej et Ș. Stoenescu, préface de Ș. Stoenescu, București, Ed. Univers, 1976, chap. VI.

identité). Celui qui, par snobisme, s'imposait une certaine conduite, qui — vivant exemple de ce « phénomène de confusion héréditaire » dont parlait G. Călinescu¹⁶ — se fabriquait une généalogie, ne pouvait se décrire que dans les contours incertains d'un anonyme : le silence dont il entoure son livre (interrompu seulement par une indication de chronologie de la rédaction et par l'accent de satisfaction susmentionné) peut ressortir à ce « cave, age, tace » qu'il prend pour devise, mais apparaît surtout comme la prémisse de l'« anoblissement » par la fiction romanesque. L'auteur s'incarne ainsi dans un personnage situé dans le point incertain, de consistance indéterminée, de celui qui en même temps évoque et s'initie. La condition d'« évocateur » (ou de témoin) et celle de « novice » circonscrivent le besoin qu'éprouve une conscience de s'incarner dans un être. Paradoxalement, les recherches de Mateiu Caragiale doivent avoir à leur origine la connaissance de soi-même. Baudelaire ne disait-il pas : « Pour trouver des sujets, γνῶθι σεαυτόν » ?¹⁷

Dans un fragment des *Curiosités esthétiques* on rencontre l'opposition baudelairienne entre le « mal », produit de la nature, et le « bien », produit de l'art (et de l'artifice). Cette conception de Baudelaire fonde une morale et une esthétique : elle exprime l'une des croyances les plus fermes du romantisme tardif et de l'école décadente. L'hostilité des décadents envers la nature a besoin de très peu d'exemples pour être démontrée. Chez Huysmans par exemple, dit Mario Praz, le titre même de *A rebours* « implica un programma di forzamento sadico della natura »¹⁸ (l'épisode bien connu de la tortue en est un exemple minimal). Le même critique notait que, chez le même auteur, ce programme compte et dans le même ordre parmi ses prémisses l'éloge du paysage exotique. Pour la notion de « nature » chez les décadents, la formule mémorable de « paesaggio dolente »¹⁹ utilisée — avec maints exemples à l'appui — par Mario Praz nous paraît essentielle. L'attitude de Mateiu Caragiale devant la nature est congénère jusqu'à un certain point à celle de tous les décadents, ses auteurs préférés. Le premier pèlerinage (« hagialic ») atteste justement ce goût décadent qui réunit la propension à l'exotique et la description d'un paysage déprimé : « Des ruines altières sous l'étreinte du lierre montaient la garde sur les hauteurs, des châteaux forts écroulés gisaient envahis par la verdure vénéneuse. Des palais abandonnés s'assoupissaient dans des jardins en friche où des divinités de pierre, dans leurs habits de mousse, contemplaient en souriant le vent d'automne éparpiller des amas de feuilles couleur de rouille, des jardins aux fontaines où les eaux ne jouaient plus »²⁰. Cette page célèbre s'achève par une description exotique : « ... nous plongeons dans la mystérieuse perdition des nuits chinoises et indiennes nous frémissons à la fragrance des soirées sur l'eau à Bangkok »²¹. Mais la nature abandonnée, dans le plus pur esprit décadent et crépusculaire,

¹⁶ G. Călinescu, *Istoria literaturii române...* (Histoire de la littérature roumaine...), București, Ed. Fundațiilor, 1941, p. 813.

¹⁷ Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, XCI.

¹⁸ Mario Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze, Sansoni, 1969 (IV^e éd.), p. 286.

¹⁹ *Ibidem*, chap. V, *passim*.

²⁰ *Les Seigneurs...*, p. 70.

²¹ *Ibidem*, p. 72.

est curieusement contaminée dans la description par un certain goût préromantique pour les ruines et complétée, quelques lignes plus bas, par un éloge de « l'âpre vertige des cimes »²², d'un paysage conforme aux goûts esthétiques du « grand » romantisme. Interprété à travers cette synthèse tardive de romantisme et de décadence, Mateiu Caragiale peut servir d'exemple aux théories du « synchronisme » d'Eugen Lovinescu, qui impliquent non seulement une mise en accord, mais aussi une récupération, la répétition succincte de recherches qui avaient eu, ailleurs, le temps d'arriver à maturation. Il peut être intéressant de faire remarquer qu'à peu près au moment où notre auteur écrivait les *Seigneurs du Vieux-Castel*, un peintre comme Giorgio de Chirico faisait un retour semblable à une poétique proche du romantisme et, sensible à la « tragédie du paysage », proposait, dans les termes d'une nouvelle attitude artistique, des goûts qui pouvaient paraître révolus²³. Mateiu Caragiale est un nostalgique d'un passé idéalisé ; ses écrits le montrent détourné du présent, mais sa perception, dilatée jusqu'à une vision déformatrice, se rapproche typologiquement de certaines exigences nées avec les mouvements artistiques contemporains. De toute façon, son esthétique est celle des décadents, même si, dans son roman, un curieux sens de la mesure se superpose au raffinement des descriptions. On peut lire Mateiu Caragiale à travers Baudelaire : les déformations n'en seront que plus révélatrices. L'essai, mentionné plus haut, du grand poète finit par devenir l'éloge du maquillage, du masque, dans la ligne de la même poétique de l'artificiel conçue comme suprême célébration de l'art. Mais dans le portrait d'Aubrey de Vere (*Remember*), le maquillage paraît excessif même au narrateur : « La poudre dont il avait recouvert ses joues était bleue, ses lèvres et ses narines étaient maquillées de violet, ses cheveux brillaient, saupoudrés d'une poussière d'or, tandis que ses yeux étaient cerclés de larges traits noirs violacés qui lui donnaient le visage d'une chanteuse ou d'une danseuse »²⁴. Le maquillage donne à Aubrey de Vere quelque chose de surnaturel, et pourtant il y a là une étrange « candeur » (l'adjectif est baudelairien). Elle existe encore, mais seulement dans une certaine mesure, chez Pantazi, pour s'achever en un rictus amer chez Pachadia. Les métamorphoses du masque chez Mateiu Caragiale comportent ce passage de la candeur au désabusement comme un fait naturel, qui complète le paradigme de la dégradation (l'emblème exclusif sous lequel évoluent ses personnages). Le masque n'a pas chez lui la simple fonction de déguisement, mais désigne sur un double plan une tentative de contrainte de tensions d'ordre dramatique. Le déguisement définit le « mystère » (« taină »)²⁵ comme un « au-delà » caché derrière les apparences de la réalité, exorcisé et représenté par la couleur artificielle du fard et par l'extravagance plus ou moins censurée du costume, soumis ou non aux canons du dandysme brummellien. Mais il décèle, dans le même temps, en une image presque hiératique (Aubrey ressemble à un « chérubin » ou

²² *Ibidem*, p. 70.

²³ Cf. Pierre Cabanne — Pierre Restany, *L'avant-garde au XX^e siècle*, éd. André Baland, 1969, p. 131.

²⁴ *Les Seigneurs...*, p. 27.

²⁵ Il nous faut à nouveau nous référer à Baudelaire : « Le mystère, le regret sont aussi des caractères du beau » (*Journaux intimes, Fusées*, XVI).

à un « archange »²⁶, une tension de l'inconnu auquel il donne, à travers le masque, un emblème dramatique. L'étude de l'esthétisme décadent de *Remember* est surpassée en bonne mesure dans *Les Seigneurs du Vieux-Castel*. Le portrait de Pachadia est cerné par des traits d'une plus grande subtilité ; le déguisement fait défaut, mais l'ambiguïté est déclarée ; la tension, latente chez le toujours inquiet Aubrey, est dévoilée sans équivoque, même si sa consistance n'est que partiellement décrite : « Pachadia était un astre (...) Et pourtant, quelle tête splendide il avait ! En lui on sentait, assoupi, un quelque chose d'inquiétant ; et tant de passion réfrénée, tant d'âpre orgueil, un ressentiment si féroce se décelaient dans les traits de son visage fané, dans le pli désabusé de ses lèvres, dans la puissance de ses narines, dans le regard trouble sous les paupières lourdes ! »²⁷. Le portrait — d'icône byzantine — de Pachadia est la description, en d'autres termes, d'une autre espèce de masque, car ses traits figés n'y sont plus une entrave, mais une connotation de la « passion » qu'ils dissimulent (« ... sous des dehors glacés, Pachadia cachait un caractère passionné, tortueux... »²⁸). L'axiologie romantico-décadente comporte l'institution comme valeurs de la damnation (dans la phase « héroïque ») ou du vice (dans la phase « décadente »). La figure décadente réunit, dans ce qu'elle a de plus prégnant, l'attraction et la répulsion (Mario Praz) ; la beauté devient, dans cette seconde phase, un signe du vice. Chez Mateiu Caragiale, c'est dans le portrait de Rachel Nachmansohn que cette fonction inverse apparaît de la manière la plus révélatrice : « Elle était très bien, Rachel, et merveilleusement faite ; la comparaison éventée de la jeune femme et de la fleur — une fleur noire des tropiques, pleine de poison et de miel — s'imposait d'elle-même par la senteur chaude qui s'exhalait, vertigineusement passionnée, de chacun de ses mouvements. Toutefois, de près, sans que sa beauté perdît de sa splendeur, elle avait quelque chose de repoussant, on sentait en elle, plus qu'en toute forme, Ève, l'étrangère, l'ennemie implacable et éternelle, dispensatrice de tentation et de mort »²⁹. Traduit en langage mythique — la référence intrinsèque de Mateiu Caragiale permet ce transfert — le portrait atteint ici les pôles d'une dialectique pur/impur, qui indique un détachement d'avec le plan strictement moral impliqué dans le renvoi à la Bible, pour atteindre un plan supérieur, de catégorème. Selon la typologie de Mario Praz, Rachel est une « bellezza medusea » ; mais la métaphore « fleur noire des tropiques », est baudelairienne. Dans le cadre de la même typologie se situe également Pena Corcodușa, ou encore la mère de Pantazi ; la première notamment, « fleur des faubourgs » réunit toutes les données typologiques de la « femme persécutée », telle qu'elle a été lancée surtout par le roman français à sensation du siècle dernier (et copieusement imitée dans le « roman populaire » de chez nous), tandis que la seconde confirme la remarque de Mario Praz sur le modèle décadent de la beauté « jocondeenne » : « ... on aurait dit qu'une de ces Madeleines diaphanes des années les plus sentimentales de l'école italienne décadente était descendue vivante de son cadre ». Récapitulant cet

²⁶ *Les Seigneurs...*, p. 28.

²⁷ *Ibidem.* p. 17.

²⁸ *Ibidem.* p. 48.

²⁹ *Ibidem.* p. 55.

inventaire, qui a pour unique justification la tentative de souligner les formes que prennent chez notre auteur l'éloge baudelairien de l'artificiel et du maquillage et l'idiosyncrasie antinaturaliste qui en découle, on pourrait compléter le tableau par un commentaire sur les intérieurs (celui de Pantazi, ou celui de Pachadia) : ils illustrent la tendance, spécifique pour la mentalité décadente (songeons à Des Esseintes ou à Andrea Sperelli), à organiser le décor pour le mettre en concordance avec ce qui est plus qu'une simple aspiration dès lors que la vie elle-même n'est plus réglée selon les préceptes de l'éthique, mais selon une vocation esthétique.

Barbey d'Aureville, que Mateiu Caragiale admirait pour le charme de ses évocations, avait manifesté son dégoût pour les excès auxquels était arrivé le raffinement paroxystique de Huysmans³⁰. Mais dans cette curieuse « querelle » des décadents, notre auteur n'est point impliqué : ce qui chez l'auteur de *À rebours* devenait en dernière instance l'effet d'une distorsion sensuelle de l'intellect est, chez lui, pure délibération intellectuelle. Il existe en réalité une distance appréciable entre le personnage de Huysmans et ceux de Mateiu Caragiale ; s'il est vrai, comme l'affirme Salvatore Battaglia, que chez le romancier français « il personaggio diventa un deposito di sensazioni deformate »³¹, ce jugement ne pourrait s'appliquer chez notre auteur qu'à Pirgu, qui est exécré par principe. Pour Mateiu Caragiale, « volupté signifie intellectualisation »³², tout comme chez Poe ou Villiers de l'Isle Adam, mais seulement jusqu'au point où cette équation permet l'évasion du contingent. Les paysages dégradés et ruinés, la nature dépressive, les décors composés avec raffinement, la nécessité du masque : tout cela marque une action délibérée de distorsion de la nature, ayant à sa base soit le raisonnement et les spéculations de Baudelaire, soit un grave dérèglement de l'acte d'aperception, comme chez Huysmans, donc un excès de naturalisme. Or, chez Mateiu Caragiale, il y a en outre une volonté de se séparer du commun et du contingent. En fait, une relation étrange est entretenue en permanence entre la haute société, représentée par les trois « seigneurs », et la société inférieure, représentée par le bas-peuple, par Pirgu ou par les Arnoteanu. L'artifice est ainsi fonction d'une opposition, et non pas d'une sublimation sensorielle, comme chez Huysmans. Qu'il construise pour ses « seigneurs » un scénario naturel ou un savant décor, Mateiu Caragiale est toujours sous l'emprise d'une dissociation manichéenne du monde : le caractère artificiel du milieu où il se reconnaît crée autour de lui un espace protecteur ; en sortir, poussé par des motivations romantiques (« J'avais aspiré à trouver dans une vie de débauche l'oubli », dit le Narrateur³³), signifie la destruction de cet espace protecteur, prémisse de la chute. D'une certaine manière, tous les personnages du « récit » de Mateiu Caragiale portent en eux les germes de la fin, du « crépuscule », produit justement par le contact avec le monde déclassé des Arnoteanu. En effet, ce n'est pas le vice en soi qui distingue la faune des Arnoteanu de l'élite des « seigneurs », mais la façon dont celui-ci est pratiqué. Chez les

³⁰ Barbey d'Aureville, *Le roman contemporain*, Paris, Lemerre, 1902, p. 271–282.

³¹ Salvatore Battaglia, *Mitografia del personaggio*, Milano, Rizzoli, 1968, p. 342.

³² Mario Praz, *op. cit.*, p. 294.

³³ *Les Seigneurs...*, p. 44.

premiers, la vie a des aspects dégradants par le côté élémentaire, par le libre et « naturel » déclenchement des instincts ; chez les autres, elle représente un expédient possible de l'oubli. Mima ou Tita Arnoteanu donnent libre cours à leurs instincts ³⁴, et cela point tellement à l'encontre des conventions sociales que par renonciation à une certaine condition humaine (le déclassement de la famille noble des Arnoteni en est le symbole), retour à l'état instinctuel. Les « seigneurs », en échange, pratiquent le vice par système : « la discipline, les principes et la méthode » ³⁵ — triade idéale d'un programme de vie, selon une note du journal intime de Mateiu Caragiale — sont importants même dans ce stade de « l'oubli », car le dandysme est une forme de contrainte en vue de l'adéquation à un projet humain. Dans la maison même des Arnoteanu, la vieille Sultana Negoianu est en quelque sorte le personnage qui symbolise cet état de sauvagerie « naturelle », d'abandon en pure physiologie. Quant à la maison, elle est le symbole vivant du déclassement : il y a un contraste saisissant entre les intérieurs étudiés de Pantazi et de Pachadia, d'une part, et la demeure malséante de ces boyards déchus. En tant que lieu du déclassement, elle est aussi, par contamination, l'endroit où toutes les passions se déchainent : Pachadia et Pantazi, dont le Narrateur s'était efforcé de stimuler l'amitié, se battent pour une femme, c'est-à-dire renoncent aux principes souverains et immuables de froide abstention du dandysme. La reconstitution de l'espace privilégié n'est plus possible que par la fiction, c'est-à-dire par une élaboration intellectuelle (même les rêves sont « construits »), par un artifice. Or cela situe d'autant plus l'espace protecteur artificiellement établi des « seigneurs » dans un domaine de l'imposture.

Tous les personnages du roman, si on les examine à tour de rôle, confirment ce point de vue : Pachadia, par l'arrivisme qui marque l'origine des Măgureanu (point très bien mis en lumière par Ovidiu Cotruf); Pantazi, par le recours au déguisement et au pseudonyme comme attributs d'un incognito voulu ; le Narrateur lui-même, par sa situation d'« adopté » dans le cercle des autres « seigneurs » ; Pirgu enfin, qui fait de l'imposture une vocation et une carrière ³⁶. Envisagée sur un plan plus large, l'imposture est une donnée structurale non seulement pour l'œuvre de Mateiu Caragiale, mais aussi pour sa biographie. Comment envisager autrement sa prétention à une origine noble inventée de toutes pièces, ainsi que la morgue que celle-ci lui inspire ? Mieux : le dandysme lui-même comporte obligatoirement l'imposture : mode de vie qui donne corps et consistance de manière presque incroyable à la fatuité, le dandysme n'est en somme

³⁴ Cf. Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, V : « La femme est le contraire du dandy. Donc elle doit faire horreur (...) La femme est naturelle, c'est-à-dire abominable. Aussi est-elle toujours vulgaire, c'est-à-dire le contraire du dandy ».

³⁵ *Opere*, p. 317.

³⁶ Dans *In chestia unei aberații* (Au sujet d'une aberration), *Opere, op. cit.*, p. 271 — 280, Mateiu Caragiale dénonce comme une imposture la prétention de l'Ordre de Malte d'obtenir une légation en Roumanie ; or, dans le deuxième pèlerinage et dans le « rêve » final du Narrateur, les trois « seigneurs » apparaissent vêtus de l'uniforme des chevaliers de Saint-Jean, dits chevaliers de Malte. Dans la représentation idéale du pèlerinage, lui-même fiction et illusion, l'imposture prend ainsi une forme vestimentaire, fait qui ne saurait être le résultat du hasard chez un écrivain qui apporte autant de soin à la description des détails.

que la prétention de faire reconnaître une valeur au néant ³⁷. Dans cette perspective, écrire son livre signifiait pour Mateiu Caragiale exorciser et circonscrire cette fatuité ; la célébrer, mais avec, au fond de lui-même, la conscience implicite de son imposture. Celle-ci est rachetée par les personnages qui sont chers au Narrateur, le style et l'artifice : car si leur condition naturelle peut, d'une part, les pousser à révéler leur imposture, à se déclasser et à retomber dans la vie instinctuelle, d'autre part le raffinement, les bonnes manières, leurs aspirations et certaines idiosyncrasies soigneusement cultivées, les retiennent dans l'espace protecteur privilégié susmentionné. Les certificats de cette pureté foncière sont fournis par leurs « confessions » et leurs « pèlerinages », c'est-à-dire par les projections idéales — intérieures et extérieures — des personnages. Il est intéressant, à cet égard, de souligner que tout ce qui est censé représenter le « réel » apparaît par voie d'évocation, tandis que tout ce qui tient de l'imaginaire apparaît comme action, dans les « pèlerinages ». En fait, pour être encore plus précis, dans ce deuxième cas aussi il s'agit d'une action indirecte, puisque pour chacun des trois voyages il y a un guide. Ainsi, la sensation diffuse de non-appartenance que ressent le moi conventionnel de l'auteur (le personnage anonyme) est transformée par tout un programme d'« initiation ». Un préjugé qui est, somme toute, le résultat d'une tyrannie des symétries du texte sur la perception du lecteur, veut que les trois « seigneurs » soient toujours présents ensemble dans ces pèlerinages. En réalité, il y a toujours progression dans leur déroulement : le premier pèlerinage, déterminé par les évocations de Pantazi comporte un pluriel qui ne comprend que Pantazi et le Narrateur. Pantazi est seul à déployer devant celui-ci « la masse des visions » ³⁸. Le vaste espace du voyage, qui couvre symboliquement tout le globe, se transforme en un espace du discours, le récit de Pantazi étant un authentique poème en prose. Le voyage suivant (le deuxième « pèlerinage ») précise le nombre des protagonistes (mais auparavant avait déjà eu lieu la rencontre entre le couple angélique Pantazi-le Narrateur et l'étrange couple des « bêtes affamées » Pachadia-Pirgu) : « Nous étions trois rejetons de dynastes aux noms glorieux... » ³⁹. Les trois sont évidemment Pantazi, Pachadia et le Narrateur, mais ce voyage a également pour but l'initiation du dernier membre de la triade. L'intégration successive dans « le troisième monde, celui dans lequel on vit » exige la participation de tous les quatre. Aussi ce voyage a-t-il pour guide déclaré Pirgu, qui nous est présenté dans un portrait gravé au burin : « Sale bête plus dangereuse et plus vile était impossible à trouver au monde, mais non plus meilleur guide pour la troisième randonnée que nous faisons presque chaque soir, randonnée dans la vie que l'on vit, non dans celle que l'on rêve » ⁴⁰. La progression que nous avons brièvement indiquée est significative par les lumières qu'elle apporte sur le « point de vue », qui est le « moi » du Narrateur. Elle annule en une certaine mesure l'idée de l'égalité de distribution et de fonction des trois « seigneurs » et transpose l'idée de voyage sur le plan

³⁷ Emilien Carassus, *Le Mythe du dandy*, Paris, Armand Colin, 1971, chap. 5 (*Le triomphe du rien*).

³⁸ *Opere*, p. 189.

³⁹ *Les Seigneurs...*, p. 83.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 89.

initiatique. Les « pèlerinages » appartiennent tous au « novice » : c'est lui qui est conduit par Pantazi dans le paradis irréel du « Beau », à travers « les villes de la tranquillité et de l'oubli » ; lui que Pachadia promène à travers le faste et l'agitation des cours, les Arcadies du XVIII^e siècle ; lui que Pirgu va guider — malgré les reproches de Pachadia — dans « la vie que l'on vit ». La fonction des voyages est, du point de vue du Narrateur et au-delà de toute analogie (le tracé est inverse) avec le symbolique pèlerinage de Dante, celle d'une investiture. Elle provient d'une conscience de la non-identité qui cherche son salut dans un transfert, dans une adoption. Il existe en effet, répandue sur tout le parcours du roman, l'obsession de « l'autre », qui exprime sur un autre plan, celui de l'altérité, le même motif secret de l'imposture. Dans Pantazi le Narrateur a l'impression de découvrir « un autre moi-même », Pachadia est pour lui une espèce de mentor spirituel, le maléfique Pirgu l'obsède et le manipule, exerçant sur lui un transfert de signification ; finalement, quand les trois guides accomplissent d'une manière ou de l'autre leur métamorphose et leur disparition (Pachadia meurt ; Pantazi change littéralement d'apparence et part ; même Pirgu, enrichi et parvenu, disparaît de la vie du narrateur), il est le seul qui reste, témoin de leurs aventures, dépositaire de toutes les influences à l'intersection desquelles il s'est trouvé.

Cette position du personnage narrateur fait mieux comprendre le qualificatif d'histoire donné par l'auteur à son livre (« istoria de față »). Une ample corrélation entre le souvenir et l'oubli s'institue au long du roman, au point de constituer — selon l'expression de Mircea Eliade — une véritable « mythologie de la mémoire et de l'oubli »⁴¹. Ce n'est point par hasard sans doute que le roman commence par un réveil, accompagné d'une véritable intrusion du monde extérieur — sous forme d'une lettre — dans l'intimité du personnage. Or — nous dit toujours Mircea Eliade — « le réveil implique *anamnesis* »⁴². Cet épisode mineur qui sert d'introduction au roman — et en même temps à deux de ses personnages — a son importance. Mircea Eliade souligne la signification initiatique des veilles prolongées⁴³ (tous les « seigneurs » sont noctambules), le sens récupérateur de l'anamnèse, qui mène aux origines comme à une révélation de l'essence, l'indifférence pour l'histoire contemporaine de celui qui est à l'état de veille. Paradoxalement, tous ces éléments se retrouvent chez Mateiu Caragiale et appartiennent à la même obsession générale de l'imposture, qui implique même dans « la vie que l'on vit » « l'oubli » que recherchent les personnages (soit en se jetant dans la débauche, soit — chez Pachadia — en s'appropriant à détruire le fruit des recherches de toute une vie), ou bien le sens initiatique, récupérateur des « confessions », l'anamnèse agissant sur le double plan de ceux qui se confessent et de celui qui s'initie. Le retour dans la mémoire que représente la confession possède une signification symbolique par ce qu'il permet comme participation à celui qui s'initie, au Narrateur. Pour celui-ci, les reconstitutions

⁴¹ Mircea Eliade, *Myth and Reality*, consulté par nous dans la traduction italienne, *Mito e realtà*, Torino, Boringhieri, 1966, chap. VII.

⁴² *Ibidem*, p. 162. Chez Mateiu Caragiale : « Mais brusquement je me retrouvai au beau milieu de la chambre, debout, jetant des regards affolés à la pendule. Je m'étais souvenu (souligné par nous) que Pantazi m'avait invité à dîner » (*Les Seigneurs...*, p. 14).

⁴³ Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 163 et chap. VII, passim.

généalogiques de Pantazi et de Pachadia représentent cet « effort prodigieux d'*anamnesis* historiographique » que Mircea Eliade relevait pour la civilisation occidentale moderne et à propos duquel il avait décrit, pour le Sud-Est européen, le mirage de la « noblesse d'origine »⁴⁴, né chez nous à l'époque romantique (et ayant une signification proprement obsédante chez notre écrivain). L'« anoblissement » du personnage narrateur a lieu dans l'intimité des « confessions » dont il devient le dépositaire et le témoin privilégié. Cependant, même les « pèlerinages » supposent un temps rétrospectif qui sert de prélude, pour chacun des héros à tour de rôle, à leur « crépuscule », ainsi que l'a fort subtilement démontré Mircea Zăciu⁴⁵. En effet, les deux premiers s'achèvent par une évidente équivalence entre le retour au présent et la mort, cependant que le troisième comporte la mort — soit physique, soit symbolique — des personnages (à l'exception de l'évocat, pour lequel, une fois de plus, toute la relation acquiert pleinement le sens d'un passé révolu, de quelque chose qui s'est achevé). C'est dans le prolongement de cette série de faits que se situe aussi le rêve prémonitoire du personnage-narrateur compris dans la quatrième partie (*Le Crépuscule des Seigneurs*), qui reprend les aspects initiatiques des « pèlerinages » et des « confessions » pour les identifier à la « perfection », qui équivalait en dernière instance à la disparition et à la mort, c'est-à-dire à l'« oubli » total. La perspective ouverte par le niveau symbolique du roman est complétée par une nouvelle symétrie : car si le volume commence par un « réveil », il s'achève par une « dormition » dans un décor élégiaque⁴⁶. Le rêve qui lui fait suite est une pièce de grande virtuosité, riche en symboles. Retenons-en ce fragment : « ... rachetés par notre orgueil [,trufie"] nous allions retrouver nos places élevées »⁴⁷. Dans le langage d'un archaïsme voulu de l'auteur, « truffie » signifiait « hybris », péché suprême envers la divinité puni de la peine de mort. Or, dans le catalogue des valeurs inverses qui fonctionnent dans l'œuvre de Mateiu Caragiale, conformément à l'idéologie décadente, le salut ne consiste pas dans la « vie éternelle », mais dans « l'oubli éternel », dans l'annulation — après le saut rétrospectif et initiatique dans les arcanes de la mémoire jusqu'au domaine fictif de l'imagination — du souvenir et de l'état de veille. Pantazi, après avoir pensé à un moment donné au suicide, avait cherché l'oubli dans les voyages, loin des lieux marqués pour lui par de tristes souvenirs ; Pachadia l'avait cherché, lui, dans la débauche. L'oubli, qui donne son plein sens à la sotériologie de Mateiu Caragiale, est obtenu par « hybris », attitude en dernier ressort typiquement dandyste, point culminant de l'imposture, décrite comme un fastueux crépuscule : « Et nous partions tous les trois, sur un pont jeté vers le Ponant, par-delà des voutes de plus en plus profondes, au-dessus du vide »⁴⁸.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 216–218.

⁴⁵ M. Zăciu, dans « *Tribuna* », 1973, n° 10, p. 5 ; cf. également *Lecturi și zile*, op. cit., p. 211.

⁴⁶ « Les feuillages bruisants annonçaient à présent l'automne, les crépuscules accablants étaient plus profonds que jamais, et si pesants que la marche du temps semblait vraiment languir. Comme je m'étais endormi sous l'empire d'un tel crépuscule, je fis un rêve qui demeura le plus beau de ma vie » (p. 178).

⁴⁷ *Les Seigneurs*..., p. 178.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 178.

Le pôle de l'anamnèse et son correspondant, l'oubli, ont pour base toute une mythologie de la décadence, variante transformée du mythe biblique et romantique de la chute. Mais cette facette du roman n'est pas dépourvue d'équivoque. Le dandy lui-même joint en lui certains côtés d'un romantique révolté (« ce grand révolté », pour désigner « l'astre » Pachadia) et d'un conservateur obtus. A ce produit d'époques incertaines — ainsi qu'on l'a fait remarquer⁴⁹ — on ne saurait prétendre d'autre certitude que celle d'une existence qui n'envisage aucune évolution. Marqué par un mépris profond pour tout ce qui l'entoure, son sentiment devient un dégoût du temps, ce qui le mène à une indifférence pour la vie, à un total « oubli » de soi. Tout en se vautrant dans le vice, Pantazi et Pachadia ne sont jamais souillés par ce qui les entoure : l'impassibilité de l'un et l'indifférence rêveuse de l'autre les montrent dans l'attente de ce temps qui languit et qui finit par s'annuler. Il existe toutefois dans cet état d'immobilité et d'atonie un unique mobile capable de secouer les personnages et même d'insuffler en eux une énergie inattendue : l'éros.

Les décadents sont profondément misogynes. Cette aversion pour les femmes est proclamée par le Narrateur dès le début du livre : « Mais les femmes avaient été, résolument et définitivement, exclues de nos dîners ». D'une manière générale, la fonction de la femme est celle d'un objet d'amusement, du jeu : « ...aux femmes et aux jeux de cartes sont réservées les heures qui précèdent le dîner ». Cela tient, évidemment, à un certain « programme » de vie quotidienne, la signification de la femme, de l'amour et de la famille étant beaucoup plus riches dans le corps du roman. Très approximativement, la relation entre les trois « seigneurs » peut être assimilée à l'Eros agapé, qui implique l'intimité spirituelle, mais exclut — comme nous l'avons déjà mentionné — la femme. Dans cette optique, sur le fond rituel des réunions des trois, le pèlerinage (« hagialic ») et la confession (« spovedanie ») évoquent — et non seulement du point de vue lexical — tout un substrat sacré ; il en va de même pour le « rachat » (salut ou rédemption) ; de même, la structure diabolique de Pirgu est évidente, son rôle étant celui du « tentateur » satanique⁵⁰. Associé à l'image de l'Ève biblique » qu'évoque au Narrateur Rachel Nachmansohn, c'est lui qui provoque, par analogie directe avec le mythe vétérotestamentaire, la chute et la mort de Pachadia par la femme. Cette vision de la femme pourrait être approfondie jusqu'au niveau de l'archétype. Pour Pantazi, deux fois déçu par l'amour, la féminité a un caractère de matrice, identifiable dans son obsession de la mer, qui — selon les spécialistes des mythes et des religions (Mircea Eliade, Gilbert Durand) — est « l'élément féminin par excellence » (G. Durand)⁵¹. La description

⁴⁹ E. Carassus, *op. cit.*, p. 69.

⁵⁰ Cf., chez Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, XIX : « Il y a dans tout homme, à toute heure, deux postulations simultanées, l'une vers Dieu, l'autre vers Satan. L'invocation à Dieu, ou spiritualité, est un désir de monter en grade ; celle à Satan, ou animalité, est une joie de descendre. C'est à cette dernière que doivent être rapportées les amours pour les femmes... ».

⁵¹ Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, consulté ici dans la traduction roumaine, *Structurile antropologice ale imaginarii*, trad. par M. Aderca, préface de Radu Toma, București, Ed. Univers, 1977, p. 130. Pour le symbolisme aquatique, voir Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, 1968, chap. V, passim.

de la mer, telle qu'elle apparaît dans le premier « pèlerinage », a un frémissement que lui communique justement son symbolisme maternel : « ... il en parlait avec une dévotion païenne, son seul nom faisait trembler sa voix comme s'il avait avoué un secret ou balbutié une prière ». La mer lui apparaissait comme « ... le giron insoumis et inviolé de tout ce qui vit »⁵². C'est-à-dire qu'elle possède les attributs d'une *mater genitrix*, de la pureté originelle, elle éveille chez celui qui l'évoque le désir de s'y replonger comme dans un abri transcendant, qui renferme aussi, sous le même symbole, l'image de la fin. Il existe chez Pantazi, par ailleurs, l'idée d'une fatalité de l'inceste (« mes parents étaient de la même famille, cousins germains »)⁵³; Wanda est même décrite, inconsciemment, malgré sa définition de son propre idéal de femme dans des termes opposés, avec les mêmes éléments qu'il emploie pour le portrait de sa mère : « ... elle était blonde et pâle jusqu'à la fadeur... » ; « ses cheveux blonds ou ses yeux verts (...), la tristesse du sourire, l'ondoiement de la démarche ou la mélodie de la voix qui me charmait tant »⁵⁴. Sa rencontre, trente ans plus tard, avec Ilinca Arnoteanu, lui donne la sensation d'une annulation du temps (motif qui apparaît aussi ailleurs dans la littérature moderne, par exemple dans une nouvelle d'Italo Svevo), qui réveille les sentiments d'autrefois⁵⁵. Son amour pour Ilinca réunit le motif mythique du retour dans le temps et celui du « plaisir-souffrance », caractéristique pour les décadents. Pantazi, qui est dépeint au commencement et à la fin du roman écoutant la même valse pour laquelle « le plaisir même de l'écouter était mêlé de souffrance »⁵⁶, trouve dans son nouvel amour une grande « volupté de s'exalter et de souffrir ». Les impulsions de Pantazi, cette « passion » qu'il évoque sans cesse ont toutefois quelque chose de morbide⁵⁷, dans le sens suivant lequel les médecins de l'antiquité et du moyen âge définissaient physiologiquement l'amour comme une *mania*. Voici, dans le même sens, la description qu'en fait Ortega y Gasset : « Yo creo (...) que urge desenvolver al vocablo „pasión” su antiguo sentido peyorativo (...) La „pasión” es un estado patológico que implica la defecuosidad de un alma. La persona fácil al mecanismo de la obsesión (...) convertira en „pasión”, es decir, en manía, todo gérmen de sentimiento que en elle caiga »⁵⁸. Sans aucun doute, il existe chez Pantazi une image toujours régressive de l'amour qui exclut un sentiment « sain » (le Narrateur le soupçonne d'ailleurs de posséder, caché quelque part, une poupée pareille à celles qui « tiennent lieu de femmes aux navigateurs au long cours »⁵⁹) et tient plutôt au caractère trouble de l'inceste et à la

⁵² *Les Seigneurs*..., p. 72–73. De même : « C'était celle qui occupait ses pensées, comme dans un coquillage (souligné par nous), elle qui résonnait sans cesse dans son cœur ; c'était en elle, qui avait été la passion de toute sa vie, qu'il souhaitait trouver son tombeau... » (p. 73).

⁵³ *Ibidem*, p. 99.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 113–111.

⁵⁵ *Opere*, p. 177.

⁵⁶ *Les Seigneurs*..., p. 46.

⁵⁷ Voir, une fois de plus, Baudelaire, *Journaux intimes. Fusées*, III : « Moi, je dis : la volupté et la femme savent de naissance que dans le mal se trouve toute volupté ».

⁵⁸ José Ortega y Gasset, *Estudios sobre el amor*, II^e éd., Madrid, Espasa-Calpe, 1960, p. 51. Et à nouveau Baudelaire : « Car la passion est chose naturelle, trop naturelle même... » (*L'Art romantique*, XVIII – Théophile Gautier, III).

⁵⁹ *Les Seigneurs*..., p. 136.

confusion sentimentale de l'androgynie. Accessoirement, on peut établir une corrélation entre la série régressive Ilinca-Wanda-mère (l'attraction-répulsion fonctionnant sous le signe d'un tabou déterminé par l'origine de Pantazi) et la série Pantazi-Aubrey de Vere. De fait, cette dernière corrélation ressort dès la première rencontre du Narrateur et de Pantazi : de l'ambiguïté sexuelle d'Aubrey de Vere l'auteur transmet à Pantazi une composante féminine, justifiée d'ailleurs héréditairement (le père de Pantazi est, à un moment donné, décrit comme un « jeune damoiseau sophistiqué, aux mains de femme »⁶⁰) et perceptible dans le portrait par lequel débute le deuxième chapitre du livre (le regard « indiciblement doux » et cette notation : « chez lui, tout était douceur, nonchalance, délicatesse — son aspect, ses mouvements, sa voix »⁶¹). Même sa sensibilité érotique a d'autres arguments que ceux de l'attraction physique, elle se justifie par la « pitié » (l'amour pour Wanda) ou par le « souvenir » (son amour pour Ilinca). A la virilité déficiente de Pantazi correspond, sur un autre registre, le satyriasis de Pachadia, qui est d'ailleurs décrit, lors de sa première apparition, comme une « bête affamée ». Cette manière d'adjectiver en puise dans le domaine du digestif, exprime du reste un type d'image, décrit par G. Durand, dans lequel les symboles sexuel et digestif concordent. A Pachadia fait pendant Rachel, la femme fatale. La mort de Pachadia est placée sous le signe du vampirisme féminin, son cas représentant une autre hypostase de la masculinité succombant à une féminité dévorante. Au registre opposé, Pirgu, malgré son aspect disgracieux de batracien, est un favori des femmes. Intermédiaire diabolique entre Rachel, « l'Eve biblique », et Pachadia le blasé, il patronne tout un cortège de femmes dont les contours goyesques reproduisent les détails des représentations chtoniennes et thériomorphes de la femme — « des femmes estropiées, édentées, bossues ou ventruës, et surtout démesurément grasses et fortes, des viragos, des colosses qui auraient démoli la bascule de la place Saint-Georges, des épouvantails moches, pansus, difformes »⁶² — où c'est justement l'abondance du tellurique qui est soulignée. Dans des variantes collatérales, Mima et Tita Arnoteanu expriment, par les traits que l'auteur leur donne, l'ambiguïté de la typologie féminine des décadents. Toutes les deux ont quelques chose de morbide et de débraillé ; la première est sourde, l'autre manifeste des penchants contraires à la nature, les deux sont sales au-delà de toute mesure : « elles souillaient les endroits où elles s'asseyaient »⁶³. La métamorphose de la seconde est toutefois étonnante, le mécanisme attraction-répulsion étant déclenché justement par la succession inattendue des hypostases (« Il m'était difficile de croire que la fille négligée et décoiffée de tout à l'heure était la même que cette gentille poulette, bien nippée, qui, un quart d'heure après, marchait à mon bras dans la rue »⁶⁴).

L'assimilation moraliste de la femme à la fatalité et à la mort est présente dans *Les Seigneurs du Vieux-Castel*, comme elle l'est dans

⁶⁰ *Ibidem*, p. 101.

⁶¹ *Ibidem*, p. 65—66.

⁶² *Ibidem*, p. 86—87.

⁶³ *Ibidem*, p. 149.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 159—160.

toutes les œuvres décadentes plus importantes, comme y est présente aussi l'ambiguïté de la représentation féminine. C'est Baudelaire qui, une fois de plus, nous offre l'exemple paradigmatique, lui, qui décrit la femme comme idéal et qui, en même temps, dans *Les Fleurs du Mal*, offre les variantes les plus significatives de la femme fatale. Cette vision de la femme se révèle dans la distance qu'observe le Narrateur lorsqu'il décrit le monde grouillant des Arnoteanu (description pour laquelle il recourt à l'image du « cloaque », dont la récurrence est soulignée par Gilbert Durand, qui en définit les attributs et qu'il exemplifie en littérature par Victor Hugo ⁶⁵). Soulignons à notre tour son aspect de revanche dans l'un des épisodes qui marque symétriquement à la fois le début et la fin du livre, celui de Pena Corcodușă. L'épithète de « Seigneurs du Vieux-Castel ! » « crai » qu'elle lance au début du roman ravit Pantazi visiblement (« Rien au monde plus que cette appellation oubliée, depuis longtemps hors d'usage, n'aurait pu, je crois, faire autant plaisir à Pantazi ») et lui arrache cette exclamation : « Ce serait un merveilleux titre pour un livre » ⁶⁶. La satisfaction de Pantazi est peut-être, dans une certaine mesure, esthétique, comme celle produite par une « acutezza » subtile, mais son plaisir secret est, somme toute, celui de contempler la souffrance féminine, associé à celui, à la fois doux et amer, du souvenir. (« Pauvre créature [...] Que de choses me rappelles-tu » ⁶⁷), ce qui constitue encore un excellent symbole de l'ambiguïté éthique et esthétique du mouvement décadent. En dernière instance, l'amour qui signifie union, relation, est signe de désagrégation. Ce n'est point un fait négligeable que derrière tous les rapports qui se nouent dans le roman on trouve Pîrgu, le démon qui manipule les autres personnages et qui est décrit quelque part comme « un fauve immonde et enragé, acharné à faire le mal, à détruire, à porter préjudice, pareil à un instrument du destin pour anéantir et foudroyer » ⁶⁸. À l'opposé de celui-ci, qui est reçu partout, pénétrant chez tout le monde, au point de susciter l'étonnement du Narrateur, chacun des autres « seigneurs » est ou finit par devenir un solitaire. Le concept de solitude, de dernier descendant d'une race qui s'éteint, apparaît à la fois dans les confessions de Pantazi et de Pachadia, dans la situation de fait de l'auteur-narrateur et même dans les notes du journal de Mateiu Caragiale. Voici par exemple Pantazi contemplant avec amertume et ironie la fin de sa race : « Mais si je ne tire pas vanité de ma famille, elle devrait être fière de moi. Elle ne pouvait mieux finir » ⁶⁹. Avec Pachadia prend fin « le terrible héritage » ⁷⁰ qu'il ressent comme un fardeau. Finalement, le Narrateur même reste seul pour se rappeler de tout. L'idée de solitude s'associe à celles de « famille » et de « perfection » : la famille incestueuse dont il est issu fait de Pantazi une sorte d'androgyne, un être qui se suffit à soi-même et en est évidemment l'ultime ; c'est toujours à une hérédité chargée qu'est due l'extinction, dans la personne

⁶⁵ G. Durand, *op. cit.*, p. 115.

⁶⁶ *Les Seigneurs...*, p. 61.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 61.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 54.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 99.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 79.

de Pachadia, de la famille des Măgureanu. La seule famille qui, par sa vitalité, apparaît comme un ensemble organisé, celle des Arnoteanu, offre le spectacle dégoûtant de la dégradation, du déclassement et de la promiscuité. En fait, la corrélation que l'on peut établir est celle de célibat (solitude) / perfection et de famille / promiscuité, en nette opposition ; on y retrouve l'antinomie pur/impur, « pur » étant ce qui est unique et « impur » ce qui est composite, mêlé.

Quelques notes de journal peuvent compléter ces observations. Se considérant trompé, par les caprices du sort, de la part de sa « race » (donc de son origine), Mateiu la trahit à son tour (« La race m'a trompé et je l'ai trompée aussi ») : « ... consciemment et intentionnellement, par le fait même de l'acquisition de la fortune, a été virtuellement décrétée l'extinction de ma race, ainsi que je l'avais décidé auparavant moi-même afin de lui épargner dans l'avenir les avanies que le sort autant que ma propre inadvertance à un moment de ma vie m'ont infligées et que ma descendance n'aurait peut-être pas eu la force et la patience de traverser »⁷¹. Le sentiment qui se dégage du journal est celui, ambigu également, du ratage et de la perfection à des moments chronologiquement assez proches. Le passage même que nous venons de citer laisse deviner une sensation d'accomplissement difficile à atteindre de la part d'un descendant qui n'aurait pas la force de vaincre tous les obstacles pour se réaliser. Une assez surprenante note de journal (du 21 mai 1933) consigne même : « Suis sur point me réaliser touchant à la perfection. N'ai jamais été si lucide »⁷² (à propos d'une possibilité d'aventure amoureuse) ; mais le 28 octobre de la même année, après la déception causée par « l'affaire L.B. », l'écrivain enregistre le fait d'avoir surmonté sa passion pour cette femme comme « l'aube de ma renaissance »⁷³. Ces deux aveux ne sont pas forcément contradictoires : dans le premier cas, la sensation de la perfection est due moins à la possibilité de l'aventure qui ne peut lui échapper, qu'au regain de la lucidité et de l'habileté dont il considère avoir fait preuve autrefois (ainsi que l'atteste sa correspondance avec N. Boicescu⁷⁴) ; il s'agit, par conséquent, de l'impression d'avoir égalé un moment privilégié de sa jeunesse, d'avoir accompli une espèce de retour aux origines par la reconquête symbolique d'attributs d'autrefois. Dans le second cas, la solitude retrouvée en se séparant d'une femme équivalant à une renaissance et représente donc, ici encore, le regain de sa propre identité. Les innombrables programmes de vie qu'il transcrit et retranscrit dans ses agendas (voici le dernier, daté de 1936 : « Cave, age, tace / Les affaires sont les affaires / Evasion, émancipation / Eclipse, exclusivisme / Morgue, snobisme / Energie, fermeté / Avarice / Calme, froidure glaciale / Réflexion, délibération / Correction, élégance / Style »⁷⁵) démontrent cette recherche de son identité. L'idée de la lucidité, de la solitude, du style traverse ce décalogue, qui est de fait non seulement un programme d'action, mais plutôt un projet en vue de

⁷¹ *Opere*, p. 317.

⁷² Dans « *Manuscriptum* », VII, 1976, n° 1 (22), p. 143.

⁷³ *Ibidem*, p. 144.

⁷⁴ Voir note 2.

⁷⁵ « *Manuscriptum* », *loc. cit.*, p. 148.

réaliser la perfection de son être. L'auto-construction apparaît comme le résultat des « difficultés vaincues » par le renoncement à des sentiments et à des « passions », comme le dépassement de sa propre nature en vue de la reconquête, par l'artifice, de son identité. Mais elle est en même temps un masque qu'il s'est fabriqué après des recherches assidues, composé trait par trait à la suite d'une série d'expériences, réelles ou imaginaires.

Transposée dans le personnage du Narrateur, la recherche de l'identité avec soi-même par l'adoption d'un programme, par la conquête d'une solitude, traverse les expériences, réelles ou oniriques, mises en œuvre par les trois guides. A cet égard, *Les Seigneurs du Vieux-Castel*, ouvrage en apparence statique et de non-devenir, peut être lu comme un « Bildungsroman » de celui que Pachadia considère comme un enfant, que Pirgu patronne, de celui, enfin, qui essaye d'imiter Pantazi, en qui il voit « un autre moi-même ». Ce développement, l'auteur ne le dévoile pas explicitement à la fin du livre, mais il existe, fruit d'une initiation constituée par tout ce que la mémoire — dans l'optique de laquelle « cette histoire » est reproduite — ramène dans le présent (les derniers mots du livre orchestrent à nouveau le motif du souvenir : « Et je me suis rappelé... »). L'auto-construction équivaut, dans les dernières pages du livre, à tout ce que la mémoire peut rappeler ; elle a la consistance ambiguë d'un profil au modelage duquel ont participé et Pantazi et Pachadia et Pirgu, d'un masque fait de toutes les expériences parcourues et de tous les « mystères » auxquels le Narrateur a été initié.

C'est devenu un cliché que de parler de la poétique de Mateiu Caragiale comme étant celle de « mystère » (« taină ») ; les paroles mêmes de l'auteur viennent d'ailleurs à l'appui de cette conception. Mais si elle est acceptable en principe, une telle idée doit en dernière instance être rapportée à un fait de langage⁷⁶. La sensation d'insolite, voire d'obscurité, provoquée par la lecture du livre est justifiée : en effet, décrivant ce qu'il considère comme une élite, l'auteur a délibérément recours à un langage insolite ; dans un certain sens, le langage se masque, se déguise, se propose presque comme une invention. Le recours à une langue étrangère (le français) dans les journaux intimes et dans sa correspondance représente encore un témoignage de la même attitude. Pour notre écrivain, le langage implique une certaine faculté de production du mythe, sa fonction n'est jamais strictement musicale ou esthétique. Sur ce rapport intime entre le langage et le mythe, E. Cassirer a formulé un principe particulièrement révélateur pour l'œuvre de Mateiu Caragiale : « Le lien originel qui unit la conscience linguistique et la conscience mythico-religieuse s'exprime avant tout par le fait que toutes les formations linguistiques apparaissent en même temps comme mythiques, dotées de certaines forces mythiques, au point que tout même le langage devient une puissance primordiale où tout être et tout événement trouve sa source »⁷⁷.

⁷⁶ Voir les observations sur la langue et le style chez Șerban Cioculescu, *op. cit.* ; O. Cotruș, *op. cit.* ; M. Zăciu, *op. cit.* ; I. Vartic, *op. cit.*, Voir surtout Tudor Vianu, *Artă prozatorilor români* (L'art des prosateurs roumains), éd. de Geo Șerban, București, EPL, 1965, p. 233—242.

⁷⁷ E. Cassirer, *Sprache und Mythos*, consulté par nous dans la traduction italienne, *Linguaggio e mito*, Milano, Mondadori/Il Saggiatore, 1968.

Les mots semblent, chez Mateiu Caragiale, être des produits nécessaires de tout un univers référentiel. Il n'y a donc pas lieu d'interpréter notre écrivain par une démarche délibérée d'assimilation et d'adaptation de mythes : ceux-ci se trouvent à l'intérieur du langage, le langage même les « parles » par co-essentialité. L'effort du créateur devient ambigu par le fait qu'il poursuit un double objectif : « masquer », mais aussi « dévoiler ». Dans ce sens, si le concept du mystère est caractéristique pour l'œuvre de Mateiu Caragiale, c'est en tant que fait de langage, qui en même temps recouvre et découvre. L'invention linguistique est le dernier aspect de l'ambiguïté que nous offre la lecture des *Seigneurs du Vieux-Castel*. Elle se rattache à l'idée de construction et à celle d'artifice et représente la forme d'imposture du langage qu'est la situation la plus caractéristique de l'œuvre de Mateiu Caragiale. Dans leur ensemble, les quatre hypostases de l'ambiguïté fonctionnent en étroite corrélation. L'art de prosateur de Mateiu Caragiale envisage la métamorphose continue de ces figures suivant une règle unique de combinaison et de transformation qui n'est pas le moins important des « mystères » dont notre écrivain aimait à s'entourer.

CÉLINE'S *GUIGNOL'S BAND I AND II*, PUPPET SHOW AND GROTESQUE

DANIEL FRIZOT
(Strasbourg)

Céline's apocalyptic vision of the world in *Guignol's Band I and II*¹ is rendered by an elaborate picture which involves the intricate blending of four constituent elements of the grotesque: the human, the animal, the vegetable, and the mechanical. There is, nevertheless, in *Guignol's Band* an hyperbolic expression of joy which is in keeping with Céline's sense of the macabre seen in terms of the farcical, namely what he has called his "laughingly arranged reality."² This laughingly arranged reality takes two complementary directions. First, the apocalyptic scenes are translated into an elaborate grotesque picture; second, the vision of life as *danse macabre* which results from this treatment is again transposed to a special space and time. From the structural point of view of space, death and violence are placed on the conventional stage of the Punch and Judy show, that is, reduced to the closed space of the Guignol show. The time of the narrative is a flashback from the bombing of the bridge at Orléans in 1940 to the happy days of World War I spent by Ferdinand, the wounded hero, who finds refuge in London after he has done his duty for his country. The apocalyptic vision cannot be sustained beyond the second chapter without risking to alienate the reader. As a result, Céline strips it to its essential elements which are integrated into the joyful violence of the Guignol show.

A close examination of the laughably arranged reality as it appears, for instance, in the opening scene of the crossing of the bridge at Orléans, under the heavy fire of German planes, will illustrate Céline's use of the grotesque as the combination of its four constituent elements. The mechanical is the element that Céline uses most often here. The scene is cinematic and is a series of frames. The first one is on the death of things (furniture, bridge, etc.), the second is on the death of machines (cars, trucks, tanks). Then we discover in this "chasse à courre d'enfer" (p. 5) the human beings that first appear as a mob that is run over by tanks, trucks. There is a close-up shot on a bicycle which serves as visual representation of the scene. "Seule une bicyclette en réchappe et sans

¹ *Guignol's Band*, Le Livre de Poche (Paris: Gallimard, 1970); *Le pont de Londres*, *Guignol's Band II*, Folio, (Paris: Gallimard, 1972). *Guignol's Band* is one novel that consists of two parts: the first one published in 1944 and the second in 1961, three years after Céline's death.

² Robert Poulet, *Mon ami Bardamu*, Paris, Plon, 1971, p. 99.

guidon..." (p. 6). The world is shattered and has lost its direction, its steering bar. The human comes to resemble the animal or meet with the animal in death. Men are "charognes freineuses, punaises" (p. 7), a woman dies embracing a sheep. Death strikes simultaneously the machine (un char, deux tricycles), the human (une bonne soeur, un agent de police). There is a transfer of the human, the divine and the supernatural on to the machines and the animals. The airplane is an animal ("une mouche" (p. 8), a human ("le méchant du ciel" (p. 8); "avons massacré" (p. 11), an angel or a supernatural creature ("archange" (p. 10); "aériens" (p. 9). It fires at humans, animals and things without distinction ("Ils s'en foutent hommes bétail ou choses!..." (p. 9).

Allusions to the religious are found throughout the scene. Hinted at first, we witness a crucifixion as a woman "s'affale, bascule en croix"! (p. 7), they become grotesque as the Holy Trinity is represented by a machine (tricycle (p. 7), then ironic or blasphemous ("Tonnerre de Dieu!..." (p. 11), or presented as an unusual prayer: "Nous nous jetons à genoux... Nous implorons la Vierge Marie!... à grands signes de croix très fervents Le Dieu le Père... les Aquilons! Le Trou du Cul!... Miséricorde!" (p. 12). The devil appears as an airplane, a devil of steel, "Je vois toutes ses flammes pointées vers nous... Il est gris, il est noir!... et maudit de la tête en queue!" (p. 12). We witness a parody of the changing of the blood of Christ into wine as Largot (l'argot), the drunken barber, greedily drinks the blood of a badly wounded old lady commenting, "Boah... C'est du rouge! * Qu'il annonce... Boah! C'est du bon!" (p. 13).

In part, the scene is a Célinian version of the massacre of the innocents. We see a baby in flames, "un bébé tout nu sur l'avant du camion en flammes. Il est rôti, tout cuit à point... Bon Dieu!... Bon Dieu!... Merde! C'est pas juste!..." (p. 10). We may suggest that if Mary is dead ("...et Sainte-Marie! et morte et morte! dans la musette aux Ouragans!...") (p. 11), God has turned sour and plays an atrocious music, sets the world to dance ("C'est le musette",** Tonnerre de Dieu!...) (p. 15). The Holy Trinity plays a ferocious music, "Une fantastique déflagration!... trois torpilles ensemble, un bouquet! à fracasser le ciel et la terre!..." (p. 14). The tanks are named "la Mords moi d'Horreur, ... Modèle Nostradame!" which is an intentionally sacrilegious association: Nostradamus-Notre Dame.

Pursuing Céline's inversion of Christian myth, we interpret the scene as the crucifixion of man, "cloué au battant" (p. 14), which precedes his "calvaire" (p. 14). Christ, here, has lost his divinity, he is man and man only. Moreover he is set to dance: "Battre des entrechats" (p. 15), "pirouette dans l'espace" (p. 16), but falls back on earth, "retombe épuisé sur le monde!" (p. 16). There is no transcendence but fall, a notion on which Céline builds in the next two chapters. Gradually man appears as Christlike, as a falling clown, as archetypal scapegoat, crucified to the world. The crucified clown has taken the place of Christ.

* "rouge" idiomatic expression for red wine.

** the pun is on *la musette* or the back-pack that the soldier carries and *le bal musette*, i.e., popular dancing halls on the banks of the Seine or the Marne where people dance to accordion music.

In this scene of apocalypse, Céline pictures the mass panic of the refugees in a complex lacework made of grotesque elements and units. The symbol of the crumbling bridge represents the last remnant of man's architectural achievement that he is destroying. In this inferno, man is a beast, a vampire, killing his own kind and is unable to perpetuate the race as it is suggested by the pregnant lady who wants to commit suicide. Man kills his own offspring and his own creation; he builds and creates in order to destroy; he is his own vampire.

Céline manages at the end to disengage his narrator from the vision of the inferno. It is a poetic transmutation which leads him to a fairyland where he finds his palace of the Arabian Nights ("Le Palais des Nuits", p. 16). The action, then, moves from the present (the present of World War II) to the past of World War I. This is made possible because delirium is an all encompassing principle, the common denominator between the two wars. The literary delirium heals actual madness to perfection in *Guignol's Band*. In order for this to become operative, Céline has to perform a reversal of values.

In this context, the brothel becomes a haven of peace where Ferdinand finds refuge, employment, peace, comfort and respect. We are presented with a world upside down in which the same ones are the outcasts of traditional morality. Dealing with a world upside down and with harlotry, Céline chooses a setting and characterization which has rightly been compared to an *operetta*.³ This suits his comic vein very well and his gusto, as well as his sense of type. Names suffice to indicate the type: "L'Allumeur, Jojo, La Poigne, Pierrot-les-Petits-Bras, La Quenotte La Joconde, etc..." However, Céline seems to feel at this point that the operetta-like staging was not suitable to the portrayal of violence. Having to deal with madness, death, arbitrary violence and still wanting to avoid the creation of a horrible, all too negative impression on his reader, he will select a form which combines violence and fun and will turn to the Guignol show. The closed world of delirium will be the closed space of the Guignol stage on which the madmen will gesticulate like puppets hitting one another over the head with clubs, and the victims of death will spill sawdust rather than blood.

In Céline's view, the world is so chaotic that reference to the Guignol is needed to order, simplify and survive the literary transposition. He avoids the bloody "reality" of the opening scenes as puppets are not meant to suffer. The choice of Guignol is a spatial mode of escape from the unbearable misery of life. As the narrator leads the reader back in the past through the streets of London and to the pub, he gives him a front seat for the show. The friendly narrator and guide makes the reader an accomplice who finds himself with the scum of society without any objection. Taking the reader by the hand to the brothel where Cascade is performing as a king, the narrator leaves him on his own and lets Cascade introduce the rest of the band. The head pimp in a thirty-five page monologue reveals the backstage reality of the profession as he tries to keep control over a fighting dishevelled army of whores. As in the tradi-

³ Nicolae Debrie-Panel, *Louis-Ferdinand Céline*, Lyon, Vitte, 1961, p. 147.

tional Guignol, one finds the policeman in the person of Inspector Matthew of Scotland Yard who gives and receives his share of blows.

The plot goes from one Guignol scene to another as the protagonist experiences war, the bloody Guignol; goes to the band of harlots and pimps, a more comic version of the show; and after another bloody act with Boro, meets Sosthène and finds an even more crazy Guignol. He eventually goes back to the band which has grown so as to include almost all the characters of the novel. The highlights of the show are: the beating of Matthew by the dockers, the pantomime act of the miser,⁴ the narrow escape of the murderers pursued by the police, the mad masked duel between Sosthène and Colonel O'Collogham, the grand challenge as Sosthène dances a rigadon around Picadilly Circus pursued by an army of bobbies who beat him ritually, and the ritual reunion scene or feast of fools.

Céline seems to have chosen the Guignol for his novel as it combines horror with farce, a violence that harms no one, and a language that mimics violence and controls it. The Guignol is a world of gestures and objects and so is the novel which reduces the character's actions to disarticulated gestures and expands the object to human dimensions; the complex is given by the mechanical and the simple. When the reduction of human beings to puppets does not occur, the novel changes to become a scene of Grand Guignol, a horror theater in Paris where real actors take their roles from the puppet show. David Hayman has correctly related this process to the surrealism of Grand Guignol.⁵

The traditional *Guignol lyonnais*⁶ is usually performed with puppets "à gants" and is set in motion by the hands of the puppeteer from below. Céline's *Guignol's Band* is more directly related to the other technique of the puppet show in which the dolls are handled from above and their limbs moved by strings. The "marionnette à fils" offers more potential as the whole body can be shown. If the "marionnette à gants" is a direct prolongation of the puppeteer's arms, the other kind requires a more elaborate technique and enables the puppeteer to display a greater number of characters at once, as well as a more complex plot. A large number of puppets can be manipulated by means of strings which all converge to a cross that keeps them in a central point. The consequences for the narrative technique of the novel become apparent. The second kind of puppet fits Céline's way of controlling characterization in his novel and underlines his function as demiurge. It also renders the distance he places between himself and artistic creation. Handling his characters from above rather than inside, he escapes any possible identification with them.

⁴ The pantomime act Italian in aspiration and the melodramatic death of the miser is patterned after the pantomime of Pierrol and the Merchant that Debureau made famous and which was played by J.L. Barreau in Marcel Carné's film *Les enfants du Paradis* (1944).

⁵ David Hayman, *Louis-Ferdinand Céline*, Columbia Univ. Press, 1965, p. 16.

⁶ I am indebted to R. G. Bensky for my information on the *Guignol lyonnais* as well as to his developments on the aesthetics of the Guignol. Roger-Daniel Bensky, *Recherches sur les structures et la symbolique de la marionnette*, Paris, Nizet, 1971. Roger-Daniel Bensky *Structures textuelles de la marionnette de langue française*, Paris, Nizet, 1969.

The very aesthetics of the puppet show consists of the conflict of two extreme poles, of a tension between the simplicity of the mechanical and the complexity of the human. This is done by talented puppeteers when they manage to make the spectators perceive the skeleton, the bones, the muscles of the puppet and its all too human limitations. Since the gestures of the puppet are potentially freer than those of a man, the spectator sees in its difficulties to move nothing but human limitations. The puppet has imposed itself on the spectator who gives it life. The interplay between the mechanical and the human has performed an interaction which results in the grotesque, and because this interplay lacks a resolution, because it remains incongruous, the aesthetics of the Guignol is truly grotesque.

From the point of view of space, the puppets are extremely free to evolve as they do not obey the laws of gravity. The spectator can be detached from the ordinary perception of space. A deconditioning of the spectator follows, logical thinking becomes invalid. The puppet show defies contingencies, emphasizes nonlogical thinking, and favors a reordering of reality according to subjective rules⁷. It relies for its effects on an intuitive and poetic vision of reality which avoids reference to an objective reality outside of its closed space. The psychological laws of the show transmit to the spectator fixation, hypnosis, hallucinations and dreams. The familiar world is seen by the spectator in a strange aura which combines the comic and the horrid with equal emphasis while the show remains a game. Fear, though, often enters the game, and lends to the comical, human-like puppet a touch of the supernatural.⁸

Given the importance of hallucination and delirium in *Guignol's Band*, Céline uses with the Guignol the perfect form for his novel. All the preceding analysis of the puppet show is applicable to his novel. Of particular importance is the hypnosis which is carefully prepared to turn the reader into a spectator. Céline's novel is intentionally conceived as a puppet show within a puppet show. There is a puppet show involving the characters themselves. Matthew controls Cascade whom he has to bribe to keep quiet. Cascade controls the band as he protects it against Matthew. Sosthène, a "sordide Polichinelle", is manipulated by the Colonel, the devils and the gas. Ferdinand himself is manipulated by his wound, his hallucination, Sosthène, Virginia, who has cast a spell on him, the band, and by the police that keep him running. The puppet show within a puppet show structure pulls the reader even more into the role of spectator.

We should not lose sight of the fact that the Guignol provides Céline with the correct stage for his vision of life as *danse macabre*. By pulling the strings he makes his characters enact an immense farce in the fantastic world of poetry. The London of wonders contributes a

⁷ Bensky, *Recherches...*, p. 55.

⁸ The relationship between the puppet and its power to produce comical and supernatural effects has been pointed out in particular by Wolfgang Kayser in his *Das Grotteske*, Hamburg, 1957. From a practical point of view, the characters in the puppet show and in Céline's novel often appear as falling from above into the action. This device underlines the surreal aspects of characterization and plot.

great deal to the enchantment of the novel but it is in the presentation of the band that Céline places the reader in the position of a spectator who realizes that the characters are puppets handled by strings but is nonetheless willing to close his eyes to the artificiality of the show in order to let himself be enchanted. The dream-like reality of the Guignol show removes the reader from too close a contact with the stench of Death and horror of the macabre: he can always be reminded of the strings when the show becomes too gruesome. The Guignol form of the novel works two ways: the reader-spectator can be enchanted and taken into the show as well as remain detached when need be. For instance, the scene in which Virginia is raped loses most of its horror. She is first called "ma fée" (my fairy, p. 211) and becomes during the scene "ma poupée" (my puppet, my doll). The puppet-like characters enchant the reader when he needs to escape through the dream, they appear as things made of sawdust when he needs to resist the violence done to them.

The blending of the four elements of the grotesque described earlier created the atmosphere of the delirium of a chaotic world which appeared at the outset as an inferno in which death played the lead. As the structural elements of time and space took a more circumscribed reality, delirium was seen as a norm and created a blurring between reality and hallucination. A vision of London as a carnival of the supernatural is followed by a poetic exorcism of death. The circumscribed world of delirium is set to dance on the Guignol stage on which the madmen gesticulate like puppets hitting one another with clubs, but the victims of Death spill sawdust instead of blood. The choice of Guignol reduces the elements of the grotesque to the mechanical and the human in an incongruous interplay of opposites, while leaving ample space to the eerie. With the Guignol, horror is combined with farce, violence is rendered harmless and language mimics violence while controlling it. The Guignol form operates a deconditioning of the spectator-reader who leaves traditional values at the door. The Guignol which is a spatial mode of escape from the unbearable misery of life furnishes Céline with a form which enables him to produce a vital and a joyous book in the depths of war.

**« VIVRE ET TUER LA GUERRE »
(GIONO, REFUS D'OBÉISSANCE)
PROJECTIONS DANS LE SOCIAL***

AURELIA MARIA RUSU

Tenu entre les quatre murs par l'acte de l'écriture, l'écrivain a conscience, à la fois, de la valeur généralisatrice de la création, et, de même, de l'isolement et de l'auto-illusion qui en découlent. Mais laissons parler l'écrivain lui-même. Nous allons citer une phrase d'une « histoire » émerveillée consacrée aux métamorphoses d'un ancien symbole de l'essence cosmique, *La Pierre* :

« On vit solitaire, aux prises avec une œuvre ; on n'en éprouve pas moins une grande curiosité pour le monde. Or, *il faut choisir* (s.n.**). Un livre se fait assis. Il faut donc rester assis devant une table. *Si bien qu'écrire vous prive des joies de la découverte véritable. Vous priverait s'il n'y avait pas un moyen d'expression qui fait venir à vous la montagne ou la mer.* Pour la montagne, j'ai quelques poèmes tibétains ; pour la mer, j'ai les *Instructions nautiques* »...¹

En suivant sa pensée jusqu'aux conclusions finales, nous retrouvons partout le même désir de connaître même au-delà des limites de la connaissance scientifique, grâce à une connaissance plus pénétrante, la connaissance poétique-visionnaire :

« Nous savons qu'il [l'artiste] connaît la forêt où serpente la rivière et qu'il a eu la sensation de poser son pied sur un monstre en le posant sur la terre. Qu'il ait voulu représenter des mages, ou des prophètes, ou des saintes, le fait est qu'il s'est servi de ses propres sentiments, de ses copains ; qu'il a mis les présents, les livres et les sceptres, entre les mains de ses camarades et entre les siennes, qu'il a représenté son corps à lui, son costume à lui, le corps et le costume des compagnons qui buvaient le coup avec lui dans cette scène sacrée »...²

Celle encore de la compréhension par le rêve :

« Sans rêve, pour en revenir à la connaissance du monde, que pouvons-nous en comprendre ? La science est un rêve codifié par des lois qui permettent de reproduire certaines circonstances du rêve.

* Chapitre d'une thèse de doctoral, *Convergences rustiques chez Giono et Sadoveanu*, soutenue à l'Université « Paul Valéry » de Montpellier. (Voir aussi *Synthesis*, II, 1975, pp. 199—211).

** Souligné par nous.

¹ Jean Giono, *Le déserteur et autres récits*, Gallimard, 1973, p. 109.

² *Ibidem*, p. 124.

Je peux me renfourner au chaud sous mes couvertures de chaque soir pour avoir du monde une *connaissance subjective* (s.n.) qui a bien sa valeur. »³

Au moment de la confrontation se produit la prise de conscience grave. C'est pendant cette expérience de connaissance qu'il se détournera de la civilisation contemporaine et projettera un autre monde, utopique, d'essence plus pure, humaniste. Il adhère à un *humanisme lucide* — on l'a appelé *optimisme grave* — projeté sur le drame de l'univers tout entier. Malgré son opposition aux catastrophes (guerres, etc...) et à toutes ruptures (y compris les moments de crise qui les précèdent) dans la vie sociale, Giono aime à se considérer comme un demiurge : il sent humainement « le retour de l'âme prodigue », mais en traversant le moment cosmogonique, de la transformation radicale : « il me venait une âme d'assassin et des bras de boulanger »⁴. Son œuvre est en conséquence l'écho d'un conflit général du dernier siècle, à savoir *le conflit entre l'individu sensible et créateur, possesseur des vraies richesses*, qui a vécu « tous les tumultes de son temps, ses turpitudes et ses espérances, qui a enduré de cruelles épreuves, subi les humiliations de l'histoire »⁵, et *une réalité donnée, la civilisation moderne technique*⁶. Son œuvre, ainsi que celle de Mihail Sadoveanu, représente, jusqu'à la fin, la projection dans le plan artistique et humaniste d'une percutante démonstration de la vérité. Pour les deux écrivains, « partager le malheur des hommes » signifie la mise en accusation des racines du mal qui détruit perfidement et continuellement l'essence humaine. Devant le spectre de la civilisation technique dévastatrice — orienté contre l'homme et ses richesses naturelles —, Giono adhère, pendant sa jeunesse, modestement, à la posture de « *petit piéton à la recherche de sa simple joie* »⁷ (s.n.) et il découvre sa nourriture préférée et sa paix dans le milieu paysan : « je me suis nourri sans cesse du beau côté de votre âme comme à de vraies mamelles de louve »⁸ (1938). De même façon, Sadoveanu avouait, dans son discours de réception à l'Académie, en 1923, consacré à *Mioritza*, « l'Agnelette », la ballade pastorale unique, matrice de la spiritualité roumaine : « Le peuple est mon père en littérature », et de même : « mon héros de prédilection, c'est le paysan roumain »⁹.

Obligé, pendant son enfance, à vivre dans une ambiance mesquine, avec des privations de toute sorte, Giono sera, plus tard, en tant qu'artiste réceptif au spectacle de la vie pauvre où les souffrances sortent « du centre même de la douleur »¹⁰. Sur la toile de fond d'un réalisme cruel défilent devant nos yeux des images atroces, comme celle du lépreux, « l'homme au cheval rouge »¹¹, rongé vif par les rats, imprégné de l'odeur pestilentielle du purin, du salpêtre, d'une épaisse odeur d'urine et de

³ *Loc. cit.*, p. 107.

⁴ *Noë*, p. 273.

⁵ Henri Fluchère, *Réponse à « Un certain silence » : la foi de Giono dans le destin de l'homme*, « Le Monde », 4–5 mars 1973, p. 17.

⁶ D'après l'expression de Giono, cf. *Le Poids du ciel*.

^{7,8} *Le Poids du ciel*, p. 258.

⁹ Cf. *Mes années d'apprentissage* in *Opere*, Bucarest, 1959, vol. 16, p. 486.

¹⁰ Cf. *Jean le Bleu*, p. 93.

¹¹ *Ibidem*, p. 103–107.

putréfaction : nous voyons tous les habitants de la « pauvre cour aux moutons » : son « révolutionnaire de père »¹² qui travaillait seul « dans sa haute chambre sombre, dans le fond de la maison », seul, avec son métier, « il était l'esclave de la ville »¹³. Il y a, là-bas, aussi la pitoyable chambre pleine d'humidité, destinée à tous les trois Giono ; il y a, aussi, la main de son père (« toute mâchurée d'égratignures noires »), la main de ceux qui travaillent, la main-feuille de platane, la main-vieille racine — symbole si expressif toujours chez Giono :

« Je regarde les grosses mains déchirées et à rude écorce de l'homme. Des mains tannées à la grande tannerie, des mains cuites, des mains sans vie, des mains enfournées dans une carapace de peau morte comme dans un gant de boue » (*La main*)¹⁴.

De même que chez Sadoveanu :

« deux mains noires, meurtries, desséchées, noueuses comme des brindilles, deux mains d'esclave de la terre » (*Le Chant du souvenir*)¹⁵.

Poussé par les réalités de la vie et moins prédisposé par tempérament à la solitude (qui d'ailleurs, il faut le dire, ne lui tiendra jamais bonne compagnie¹⁶, à l'encontre de Sadoveanu qui est dans la solitude comme dans son élément), enfant sensible et timide, Jean Giono devient encore plus isolé par la crainte qu'il ne sera pas accepté. Il faut, peut-être, remarquer ici le complexe de l'étranger pas encore tout à fait assimilé. Sa confiance à la manière des *Histoires naturelles*, de Jules Renard, est pertinente : « Je me suis fait doucement compagnie de tout ce qui accepte amitié. Je n'ai jamais rien demandé à personne parce que j'ai toujours peur qu'on n'accepte pas... [Mais] aux étoiles par exemple, aux arbres, aux petites bêtes... Enfin à tout sauf aux autres hommes (s.n.) parce qu'à la longue, quand on prend cette habitude de parler au reste du monde, on a une voix un tout petit peu incompréhensible »¹⁷.

Sur ce fond d'adhésion au monde humble et opprimé — dont fait partie Giono lui-même — s'inscrit le moment de la rencontre avec l'Anarchiste. Or, cette rencontre, toujours sous la sérénité de son père — un errant pacifiste et conformiste —, va se graver profondément dans sa pensée sociale, son idéologie. *Son anarchiste est un visionnaire*. Lui, l'homme qui porte la révolution, il ne peut pas expliquer le devenir, mais il « voit » :

« Je ne sais pas te dire, je vois »¹⁸ la liberté, et celle-là sera comme « un second déluge. »

Les quelques traits dégagés ci-dessus appartiennent à un type d'anarchiste visionnaire, utopique-non organisé. C'est le type de Giono et, de sa conception, dérive aussi le caractère impérieux de l'apocalypse,

^{12,13} *Ibidem*, p. 33.

¹⁴ *Solitude de la pitié*.

¹⁵ Imprimé en 1909.

¹⁶ ... « il faut s'amarrer à quelque chose dans la solitude, sinon elle vous emporte au tonnerre de Dieu... Toi Louiset, tu connais la solitude de la montagne ; moi je connais la solitude des coups de trique et c'est aussi une sacrée solitude. Dans la solitude (la tienne ou la mienne) il faut être deux... mais si je suis seul, je ne reste pas seul : je me dédouble, je suis toujours deux... » dit Tringlot, le héros de *L'iris de Suse*, pp. 66 — 67.

¹⁷ Cf. *Giono par lui-même*, 1970, pp. 95 — 96.

¹⁸ Cf. *Jean le Bleu*, p. 57.

car il trouve qu'il faut admettre « la légalité universelle du meurtre nécessaire »¹⁹.

Les idées enflammées de l'anarchiste de l'époque de *Jean le Bleu* sont une provocation adressée, par les ouvriers et par les paysans ensemble, à l'univers tout entier :

« Camarade, nous, les prolétaires, les ouvriers et les paysans, nous avons les poignets solides, nous secouerons le châtaignier du ciel et les étoiles tomberont sur la terre avec tous leurs piquants comme des châtaignes.

— Ça fera du sang, dit mon père.

— De la pourriture »²⁰.

Filtrées par un « cœur naïf (faire attention au sens gionien du mot) et anarchiste »²¹, ces idées, qui sont plutôt d'un humanisme large que révolutionnaires, sont de nouveau reliées à l'enfance²².

Malgré toutes les corrections que Giono va opérer sur sa pensée sociale au fur et à mesure qu'il avance vers la maturité, ces idées de facture anarchique constitueront, ainsi que l'a fait remarquer Jacques Viard²³, une permanence de son œuvre tout entière. L'ensemble de ses idées qui peuvent se rapporter à une doctrine (le terme exprime peut-être trop pour Giono) de la révolte anarchique comporte un caractère assez contradictoire.

Son anarchisme, surgi d'une société à la configuration plus individualiste que celle de la Roumanie, par suite du niveau de développement du capitalisme, se projettera dans une société à venir (future), elle aussi individualiste : formée par les paysans moyens, par les fermiers de moyennes propriétés, défendant par tous les moyens leur biens. Pourtant le mouvement radical qui toucherait l'ensemble de la société est exclu. L'idée est cumulative ; on marche d'une façon continue, sans interruptions, en excluant les bonds. La question de la réorganisation sociale et de la transformation culturelle admise par Giono en 1932, par exemple (l'année où fut publié *Jean le Bleu*, suivi en 1935 par *Que ma joie demeure*), se trouve ainsi opposée au pacifisme intégral de *Poids du ciel*, 1938.

Mais, de toute façon, l'interprétation de la conception anarchique de Giono uniquement dans le sens de « la religion panique, et [de] la grande

¹⁹ *La Pierre*, p. 127.

²⁰ Cf. *Jean le Bleu*, p. 58.

²¹ Voir *La Pierre*, loc. cit., p. 125 ; à la page 126, il revient, en précisant : « d'un cœur humain et ce cœur, desséché depuis des siècles, continue à lancer du sang et de l'espoir dans nos artères », qui ne laisse aucun doute en ce qui concerne le sens humaniste et, pourquoi pas, optimiste duquel nous parlâmes tout à l'heure.

²² « Il est des heures, disait Gaston Bachelard — où le songe du poète créateur est si profond, si naturel qu'il retrouve sans s'en douter les images de sa chair enfantine. Les poèmes dont la racine est si profonde ont souvent une puissance singulière. Une force les traverse et le lecteur, sans y penser, participe à cette force originelle. » Cf. Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, 1971, p. 13.

²³ Voir Jacques Viard, *Giono et l'anarchie*, « Sud », n° 7, pp. 88-101 : « Mais je crois qu'il n'a pas voué les vingt-cinq dernières années de sa vie aux divertissements des *happy few*, que l'on a tort de couper son œuvre en deux, de dire que sa première manière fut rustique et la seconde heyliste, de le rapprocher d'abord des littérateurs engagés puis des littérateurs désinvoltes. J'essaierai ici de montrer, qu'il n'a pas trahi la solide doctrine qui préconisait l'anarchie par la littérature ». P. 90.

révolution paysanne », et seulement sur le côté socio-psychologique de sursollicitation de l'individu et de ses possibilités (quand même diminuées par la force des circonstances) est, à notre avis, exagérée et représente dans le même temps une frustration ²⁴.

En se ralliant, jusqu'à un certain point, aux métamorphoses du monde entier, son anarchisme doit être mis en rapport avec sa conception théorique-générale concernant le mouvement cyclique de l'univers et, la conséquence, sur la plate-forme sociale individuelle, avec l'impassibilité et le conformisme qui en découlent d'une telle conception.

Ainsi donc l'anarchisme de Giono doit être analysé dans son évolution *contradictoire*, et en rapport avec la dialectique latente du développement social, parce que, ici comme dans l'ensemble, la pétrification absolue est exclue. (L'humanité n'arrête pas de marcher ni non plus de spéculer). Mais écoutons les mots que Giono prononçait le 27 février 1955 :

« Demain, peut-être, d'autres familles d'esprit, prenant la pierre par d'autres bouts, arriveront à la faire agir dans des sens que nous sommes incapables d'imaginer » ²⁵. Et voilà ce que pensait Giono, en 1935, quand il écrivait *Que ma joie demeure*. Troublé par le romantisme utopique, de temps en temps trop métaphorique et finalement triste et inefficace, Adolphe, une sorte de deuxième anarchiste, concède qu'il « nous faudra des poètes », mais, reprend-il avec dureté : « Je vois la chose sur le plan social, dit l'homme. J'ai dit qu'il nous faudra des poètes, mais je dis aussi que, de temps en temps, nous serons obligés de leur foutre des coups de pied au cul » ²⁶. Et quand Bobi reprend :

« — Redevenons », Adolphe intervient sur un ton polémique :

« — *Devenir c'est en avant. Jamais en arrière* » ²⁷.

Encore, pendant sa jeunesse, Giono avait compris, comme un Bobi par exemple, qu'il faut mettre ses efforts au service de l'activité sociale, mais il se rappelle, en 1937, à l'occasion de son *Refus d'obéissance*, « j'ai mené la lutte seul ».

Le penseur libre revendique avec fermeté le droit et la volonté de penser et d'éviter de se laisser duper ²⁸.

L'année suivante (1938), il déclare franchement qu'il est « l'ennemi du parti, quel qu'il soit », parce que :

« Quel qu'il soit, mes petits amis, je n'attaque pas le vôtre de parti, je les attaque tous, même le meilleur, même celui qui emportera la victoire. Les victoires de la force sont toujours provisoires, *les morts sont définitives* (s.n.) Je tiens tous les partis en parfait mépris ! » ²⁹

La logique nous oblige à chercher la source d'une conclusion d'une si implacable fermeté.

²⁴ C'est ainsi qu'il nous semble qu'apprécie Jaques Viard, dans l'article mentionné ci-dessus ; cf. aussi, « *Que ma joie demeure* » de Giono, du même auteur, p. 28 — comp. avec p. 49.

²⁵ Cf. *La Pierre*, vol. cit., p. 140.

²⁶ Voir aussi Noé, p. 212 : quelqu'un dit : « Noblesse ; je t'en fous, c'est bien joli, mais le beefsteack ? Le beefsteack, messieurs, qui le gagnera ? » et l'auteur considère que celui-ci avait carrément raison : « Je me rends compte qu'il avait raison ».

²⁷ Cf. *Que ma joie demeure*, Œuvres..., vol. I, pp. 605—607.

²⁸ Voir dans le discours de Socrate le précepte : « éviter de nous laisser duper », *Le Banquet*, Œuvres complètes de Platon, I, p. 732.

²⁹ Cf. *Le Poids du ciel*, p. 150.

L'expérience de la première guerre mondiale, vécue dans tous ses aspects (voir entre autres *Le Grand Troupeau* ³⁰, un vrai journal du front dédié « A un homme mort et à une femme vivante » ³¹) émeut profondément son esprit de moraliste et de justicier, et le pousse vers l'analyse lucide des causes qui l'ont provoquée et qui vont engager le monde dans la deuxième guerre, encore plus criminelle.

L'écrivain est obligé de constater que, puisque « la guerre est le cœur de l'Etat capitaliste », son sacrifice ainsi que celui de ses amis et semblables ne servent à rien ³², et, ensuite :

« Il n'y a aucune comparaison possible entre celui qui assiste à l'exécution capitale et le condamné à mort » ³³ et, en conséquence, il est préférable de :

« vivre et tuer la guerre et l'Etat capitaliste »
(D'après *Refus d'obéissance*, 1937).

Parce que — remarque l'auteur — les dommages sont encore plus grands qu'on ne l'enregistre, habituellement, du point de vue quantitatif. Car la guerre a dégénéré l'espèce humaine dans son ensemble en créant « une race tremblante, déracinée, sableuse » (s.n.), « des hommes hésitants », « privés de jeunesse » et par conséquent « au temps de l'espoir, ils ont été abreuvés de désespoir », « on a tué en eux le désir de construire » ³⁴.

C'est la guerre qui est le mobile de cette évolution historique tout à fait anormale et qui a apporté un monde angoissé, tyrannisé et terrorisé, incapable de se retrouver :

« L'espoir en la civilisation industrielle date de la guerre et va vers la guerre. La guerre de 1914 à 1918 a tué une grande partie des hommes normaux, c'est-à-dire ayant au moins deux générations paisibles. Ceux qui sont restés vivants n'ont plus rien gardé de leur santé morale et physique et ne peuvent plus être comparés à ce qu'ils étaient avant. *Personne ne sort intact de la guerre.* » ³⁵

Libre de choisir une voie ou l'autre en rapport avec le contexte historique, de prendre une décision qui lui convient, l'homme « reçoit pourtant ses directives morales du fait qu'il est obligé de répondre à une situation historique à laquelle il ne peut se dérober » ³⁶. Ou comme le disait avec scepticisme Sadoveanu : « La grande guerre des peuples

³⁰ De 1915 à 1918 Giono n'a pas quitté les champs de bataille.

³¹ Dans la quatrième version du manuscrit : « A la mémoire de mon ami / Louis David / Tué / (Alsace 1915) ». En 1929, dans les *Matériaux divers*. Giono précise : « La série qui commencera avec *Le Grand Troupeau* fera pendant à la série de *Colline*. Elle sera intitulée *Apocalypse* » (*Œuvres romanesques complètes*, I. p. 1091).

³² Cf. *Le Poids du ciel*, 117, 133.

³³ *Ibid.*

³⁴ Nous ne pouvons manquer l'occasion de remarquer ici-même le fond latin de sa pensée, car E.R. Curtius considère que les Romains étaient éminemment des constructeurs, lucides, hostiles aux divagations métaphysiques, d'où la précarité du mythe dans leur littérature. Giono, lui-même, sensible à cette *qualité de constructeurs* qui appartient aux Italiens (« en Italie... les maçons y ont, plus qu'ailleurs, le sens de la pierre », *La Pierre*, 154), dédie un vrai poème à la pierre (« La pierre est l'âme du chiffre et du nombre »), aux proportions (qui suffisent à donner « cette suprême élégance qu'est la beauté », *id.*, p. 155) et à Rome, l'âme de l'Italie.

³⁵ Cf. *Le Poids du ciel*, p. 274.

³⁶ R. M. Albérès, *op. cit.*, p. 298.

prouve que tout en notre siècle n'est que futilité, et que la volonté et la liberté ne sont qu'une blague... »³⁷.

C'est ici, à notre avis, qu'intervient la contradiction fondamentale de la pensée gionienne, exprimée par le rapport inégal entre le « c o m b a t t a n t » solitaire et la force d'oppression polyvalente d'une institution, l'Etat. Parce que si l'Etat représente une organisation, un cumul, donc un appareil oppressif multilatéral, ayant à sa disposition tous les moyens — techniques et militaires inclus — pour décider et contraindre, l'homme seul (le pèlerin solitaire, l'anarchiste si fanatique qu'il soit dans sa doctrine, ou le poète même) ne dispose que de son bon sens, ses propres forces (« *mais l'homme ne peut se servir que de la force qu'il a ; ceux qui disent le contraire, c'est qu'ils inventent* »³⁸) et sa propre possibilité de raisonner. Les armes ne sont pas égales, ni les mêmes : l'appareil administratif auquel s'ajoute la force technique, armée, est opposé à une individualité dans un rapport tout à fait disproportionné et bien sûr en faveur du premier.

D'autre part, c'est le cas de le dire, en refoulant une attitude, nous adhérons à l'autre (opposée), car même la passivité exprime une attitude. Mais ce n'est pas la passivité qui caractérise l'esprit combatif de Giono. C'est plutôt une complexité profonde qui s'en dégage et la difficulté qui nous accable quand nous essayons de mettre une étiquette ou l'autre à l'attitude de Giono.

En cherchant la force qui réussira à s'opposer à la guerre, Giono va la trouver d'une part dans le *poète*, dont le verbe peut devenir « la dynamite qui soulève et arrache le rocher »³⁹, et aussi dans les paysans qui, économiquement et moralement, sont les seuls qui « peuvent arrêter toutes les guerres »⁴⁰.

Mais le poète peut vivre l'expérience décisive d'un Bobi ou d'un Langlois, en payant par le sacrifice-limite son acrobatie poétique-sociale — et le paysan sera obligé par l'évolution concrète de l'histoire de se battre et de mourir aussi dans la prochaine (la deuxième) guerre mondiale.

Jusqu'à la fin, on pourra constater comment Giono sera déterminé à admettre l'impuissance de l'individu en face de l'histoire.

Un « moi » tout seul est d'ailleurs inconcevable.

Le *moi* est intrinsèque et infini, partie de la société. Même en admettant le *moi* par simple rapport avec *vous* nous admettons l'inversion sociale.

Par ses origines, l'homme a des rapports et est poussé vers des rapports avec le reste de l'existence ; il est solidement ancré dans les couches les plus profondes de l'existence et demeure solidaire de l'univers

³⁷ *Le Héron bleu*, 1921, éd. cit., p. 275.

³⁸ *Que ma joie demeure*, éd. cit.

³⁹ *Lettre aux paysans*, p. 49.

D'une façon exceptionnelle et anticipative, on retrouve dans l'œuvre de Giono, pareillement que dans celle-là de l'écrivain roumain, les éléments définissables pour la description de la crise de cette ère des enfants perdus, au cours de l'aventure intellectuelle du XX^e siècle. « De 1930 à 1942, l'écrivain homme d'action avait été projeté dans l'Histoire comme soldat, militant, combattant ». Cf. R. M. Albérès, *L'Aventure intellectuelle du XX^e siècle, Panorama des littératures européennes*, IV^e édition revue et augmentée, Albin Michel, 1969, p. 295.

⁴⁰ *Lettre aux paysans*, *ibid.* « *Le paysan — aime croire Giono — est en dehors du social [?] et en dehors de la violence.* »

entier : « On ne peut pas isoler l'homme. Il n'est pas isolé. Le visage de la terre est dans son cœur ». (*Chant du monde*). En désirant communiquer, s'exprimer, se manifester il veut sortir de soi-même, il ne se sent pas suffisant à soi-même. C'est à travers le filtre de la personnalité de l'écrivain que l'œuvre résorbe, *volens-nolens*, l'effort entier de celui-ci de penser le monde.

C'est le moment de préciser qu'il y a une distinction à faire — l'idée est suggérée par Giono même — entre la liberté complète et individuelle du créateur, du penseur — l'homme d'exception — et le présent social ou la réceptivité de l'œuvre dans son époque. Ou, en d'autres termes, la différence entre l'idée artistique et le déterminisme social.

Le caractère visionnaire, prophétique de l'œuvre littéraire, devance l'histoire, en déterminant, dans une certaine mesure, l'évolution ; il y a un rapport de connexion entre la superstructure spirituelle et la structure économique-sociale.

L'écho de l'écrivain, de l'artiste, dans son époque est conditionné par plusieurs facteurs. Le processus étant bipolaire, il dégage une permanente interaction.

Dans quelle mesure l'écrivain est-il vraiment libre devant l'opinion publique (devant la société) ? Les deux périodes passées dans des prisons (1939 et 1944), le refus de « toute collaboration », pendant trois ans, à partir de 1944 ; la totale isolation dans son Manosque provençal et provincial ; les discussions défavorables dans la presse de l'époque, etc., nous laissent sceptiques sur ce point.

Le pacifiste implacable (après l'invasion de l'Autriche, le 16 mars 1938 : « Continuer à combattre contre le militarisme », *Journal*) se trouvera tout seul et non préparé devant la deuxième guerre mondiale, ainsi que tant de personnalités et même de peuples entiers : « Etant lui-même à la recherche d'une solution personnelle le concernant individuellement⁴¹, il ne pouvait aider les autres à prendre position »⁴². Après avoir laissé entendre, au Contadour, à l'occasion de Pâques, en 1938, qu'il a rencontré secrètement Hitler et que « celui-ci lui avait promis de ne jamais » rompre la paix — lançant même l'idée d'une possible fuite avec un yacht « mis à sa disposition et à celle de ses 40 camarades » par un ami égyptien —, il se retire, au moment du déclenchement de la guerre, en laissant, dit Giono, « les gens libres de faire ce qu'ils voulaient, comme j'étais libre de le faire »⁴³.

Le yacht que l'écrivain avait promis devient le symbole d'une épave dont le premier passager qui se sauve c'est le capitaine-même.

Dans *Le Poids du ciel*, écrit à Manosque, à la veille de Pâques 1938, nous trouvons l'explication foudroyante de ce point de vue. Face à un terrible besoin humain d'adorer, « la grande vérité est précisément qu'il n'y a rien ni personne à adorer nulle part. Et voilà l'endroit où je puis vous laisser pour qu'à partir de là vous fassiez, vous-même votre espérance »⁴⁴. (S.N.).

⁴¹ 11 mars, *Journal* : « Il me faut rejuster en moi-même toutes les tendances de mon œuvre », voir *Œuvres romanesques complètes*, I, p. LXXIII.

⁴² Cf. Jean Giono et le Contadour « Un foyer de la poésie vivante », 1935-1939, par Lucette Heller-Goldemberg, 1972, p. 189.

⁴³ Cité par Lucette Heller-Goldemberg, *op. cit.*, p. 189.

⁴⁴ *Loc. cit.*, p. 313.

En imaginant «une action internationale contre la guerre, d'une grande efficacité»⁴⁵, et où il aura besoin de tous les vrais pacifistes, Giono lance, à contretemps des événements et en contradiction avec le refus catégorique du peuple français l'idée de bâtir sa vie sur un modèle monstrueux —, c'est l'appel de *Refuser d'obéir à la guerre*.

«Que peut-il nous arriver de pire si l'Allemagne envahit la France ? Devenir Allemands ? Pour ma part, j'aime mieux être Allemand vivant que Français mort... "Mieux vaut cent ans comme brebis qu'un seul jour comme lion".»⁴⁶

Giono semble oublier que mourir ou vivre à cette époque-là n'avait pas une signification individuelle, mais, au contraire, profondément collective.

Les événements se précipitent et certains contadouriens pacifistes se firent incorporer, d'autres passèrent en Suisse ou ailleurs, d'autres, allant jusqu'au bout de leurs convictions pacifistes seront arrêtés et emprisonnés pendant la durée de la guerre⁴⁷.

C'est un *malentendu* qui se place à l'origine du mouvement du Contadour, à savoir la «mise en application directe des principes poétiques». Giono, en tant qu'auteur de *Que ma joie demeure*, etc., et en tant qu'initiateur et animateur de ce divertissement, va payer cher : «L'idole de toute une génération pour avoir célébré la vie paysanne allait devenir pour les mêmes raisons [est-ce qu'ici uniquement pour cela ?] un objet de haine» — dit Mme Heller-Goldemberg⁴⁸.

Sur le plan littéraire, l'échec de Contadour c'est l'échec de Bobi.

Arrêté le 16 septembre 1939, à Digne, il fut conduit au fort Saint-Nicolas à Marseille et emprisonné, semble-t-il, pour son action pacifiste militante⁴⁹.

Resté fidèle à sa pensée — «la paysannerie et l'artisanat sont seuls capables de donner une vie paisible, logique, naturelle»⁵⁰ —, il va publier, en pleine Occupation, à l'époque où s'établissait en France le régime de Vichy, chez Grasset, en 1942, *Triomphe de la vie*.

Publié, sans son consentement, dans des journaux vichyssois, comme «Signal» ou «La Gerbe», il sera considéré, plus tard, en 1953, dans «Lettres françaises», comme «l'homme qu'il fallait à Pétain»⁵¹.

Arrêté de nouveau en 1944, et emprisonné à Saint-Vincent-les-Forts, on lui reproche la publication du livre *Triomphe de la vie*, sa collaboration à *La Gerbe* et un reportage sur lui dans *Signal* — des accusations fondées sur des soupçons, sans preuves —, il restera plus de sept mois en prison.

⁴⁵ Lettre de Jean Giono à Louis Maurel, début de l'année 1938 ; citée par Lucette Heller Goldemberg, *op. cit.*, p. 165.

⁴⁶ Cf. *Journal, Cahiers du Contadour*, III—IV, p. 65.

⁴⁷ Voir la récente évocation du Contadour, *op. cit.*, p. 190 : les noms d'Alfred Compozet et Jean Mayoux.

⁴⁸ *Op. cit.*, p. 133.

⁴⁹ «5 septembre : Jean Giono est mobilisé à Digne. 16 septembre : Il y est arrêté, probablement (s.n.), pour ses publications pacifistes antérieures, et incarcéré au fort Saint-Nicolas à Marseille. » Voir Luce et Robert Ricatte, *Chronologie*, p. LXXV, *Œuvres romanesques complètes*, I. *Id. cit.*

⁵⁰ *Triomphe de la vie*, Grasset, Paris, 1942, p. 13.

⁵¹ Régis Bergeron, *Le cas Giono*, «Lettres françaises», 29 janvier—4 février 1953 ; cité par L. Heller-Goldemberg, *op. cit.*, p. 196.

Inscrit sur la liste noire par les membres du Comité National de Écrivains Français, le 9 septembre 1944, il lui sera interdit, pendant trois ans, de collaborer à toute revue littéraire de l'époque.

«Cet habile marchand de mots — dit Tristan Tzara —, marchand de vies humaines, marchand tout court, ce bonimenteur, les écrivains français ont décidé de l'exclure du rang de ceux pour qui le métier d'écrire n'est pas seulement une habileté mais une dignité, un honneur, une justification, une grâce surtout et une grande honnêteté envers soi-même et les autres ».⁵²

Si encore en 1953, Giono est condamné comme réactionnaire, apologiste de la nature qui veut ruiner la valeur de la science, « prophète du primitivisme le plus reculé »⁵³, — par sa vision générale et symbolique de l'univers, par la poésie pure et noble qui se dégage de son écriture, il devient le mentor dans la ligne moderne d'un récit d'allure symbolique et légendaire, cultivée aujourd'hui en France par un Bernard Clavel (*Le seigneur du Fleuve*, 1972), ou par un Jean Carrière, le Prix Goncourt 1972, qui se considère, lui-même, comme un disciple de l'écrivain de Manosque, et par tant d'autres.

Doué d'un tempérament vigoureux, qui n'est pas touché par le doute, ni par le sentiment de son impossibilité à trouver d'autres ressources pour la création littéraire, Giono renaît, tel le Phénix, plus pénétrant, plus prodigieux, avec sa pensée encore plus dense.



La première guerre mondiale avait mis Giono devant un drame criminel aussi bien qu'absurde : mourir pour rien. Les essais de civilisations modernes — techniques et antinaturelles d'après Giono — sont approximativement récents. Ils datent depuis vingt ans, remarque l'écrivain en 1938, et sont marqués par l'esprit d'une Europe affaiblie par cinq ans de guerre. Par conséquent les réalisations de l'homme d'après la guerre portent dans leur structure profonde le signe du provisoire, l'empreinte du désespoir et de la faiblesse physique accrue par la « médiocrité humaine née de la guerre »⁵⁴.

Les deuxième guerre déclenchera chez Giono une crise de conscience encore plus troublante.

Les valeurs morales traditionnelles perdent ou modifient leur sens.

Le destin du solitaire se tresse, *volens-nolens*, avec le destin collectif.

L'homme d'une telle société, minuscule créature asservie aux lois implacables de la vie sociale et naturelle, doit se soumettre au jeu du hasard.

Etant sous le coup de la psychologie de la foule, d'un moment donné, rejeté même par des confrères et des admirateurs d'autrefois, le solitaire de Manosque a la force de s'échapper de l'abîme d'un pessimisme ravageur en adoptant une attitude positive-sceptique. Le tournoiement des spectres de la vie moderne — l'ironie, la maladie, la solitude qui tue — sont toujours devancés, chez Giono, par l'esprit de l'aventure et par une

⁵² Cf. Tristan Tzara, *Un romancier de la lâcheté*, « Lettres françaises », n° 24, 1944.

⁵³ Cf. « Lettres françaises », 19 janvier — 4 février 1953.

⁵⁴ Cf. *Le Poids du ciel*, p. 275.

santé robuste, comme celle-là des bergers et des paysans qui savent comme Louiset, que « les animaux ne sont jamais fous, mais les hommes, c'est une autre affaire »⁵⁵.

Avouant, en 1968⁵⁶, qu'il a perdu ses illusions, il affirmait en même temps son plaisir de réagir sur le fond de ses propres désillusions.

Déçu par le présent — « notre race humaine... ne contient plus qu'imbécilités et folies »⁵⁷, il lui semble entendre « s'approcher l'heure d'un règlement de comptes général et ce n'est pas celui auquel nos politiques s'attendent »⁵⁸.

S'il faut choisir entre la jeunesse contemporaine et celle d'autrefois, Giono n'hésite pas : c'est la sienne, même « écrasée à dix-neuf ans par la guerre »⁵⁹, qui mérite sa préférence.

La solitude absolue est pratiquement impossible, inconcevable et elle ne mène qu'à une fin tragique et cependant une société d'anarchistes, d'errants,⁶⁰ de toutes les conceptions philosophiques et politiques est, en fait, une non-société. Du point de vue politique, c'est une autocondamnation, et du point de vue social, sa pensée vire vers la dilution.

Les cercles se referment et — pour combien de fois ? — on se pose la question qu'est-ce qui a un sens ?

Et de nouveau, c'est l'oasis du BEAU, source de vie, qui lui apparaît :

« On ne peut pas vivre dans un monde où l'on croit que l'élégance exquise du plumage de la pintade [voir aussi la symbolique du paon chez Giono] est inutile. »⁶¹

Et pour Giono c'est l'ART — et par là, la possibilité de s'arracher à la Mort, à l'oubli général.

L'Italie, l'*Italia-Felix* de ses ancêtres, les *carbonari*, prend, grâce à la distance temporelle aussi, une auréole particulière et résonne plus profondément dans la conscience de l'écrivain. C'est dans cette perspective qu'il faut apprécier le fait que Virgile est le prototype littéraire de Giono aussi dans le sens d'une analyse lucide de la vie contemporaine :

« Virgile nous permet de voir au-dessus de nous les épaves d'un grand naufrage et les palais de l'Atlantide. »⁶²

Ainsi qu'Angelo, Giono se rend compte de ce qui le différencie de l'esprit français et de ce qui, d'habitude, échappe aux Français :

« Je ne sais être léger en rien. Tout est grave pour moi. Pour eux, rien n'a d'importance, ils vendraient leur patrie pour le

⁵⁵ Cf. *L'Iris de Suse*, p. 62.

⁵⁶ Voir Aline Valente, *loc. cit.*

⁵⁷ *Le Poids du ciel*, p. 151.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 262.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 149.

⁶⁰ « Ces gens qui errent sur le plateau, sans feu ni lieu, sont un peu de toutes les classes de la société et de toutes les catégories. Il y a des bourgeois en rupture de ban, des faillis, des veufs inconsolés, des cadets dépouillés, des paresseux, beaucoup de paresseux, des originaux, des extravagants, des mauvais, de petits repris de petite justice, des anarchistes, des idéalistes, des timides, des simples d'esprit, ou carrément des fous », cf. *L'Iris de Suse*, pp. 109—111.

⁶¹ *Un roi sans divertissement*, p. 50.

⁶² Présentation de Virgile, achevée, à Manosque le 13 novembre 1943—20 janvier 1944 : l'édition publiée à Correa, Paris, 1960, voir p. 85.

plaisir de faire un mot d'esprit ou de piquer un ridicule. Est-il seulement encore possible ici d'être passionné pour les sentiments les plus purs ? Y a-t-il même encore des sentiments ? N'ont-ils pas tout tué avec leurs sarcasmes ? »⁶³

L'Hellade et le miracle de l'art antique constituent un terrain béni d'où se dégage un sentiment d'équilibre et d'harmonie.

L'utopiste inorganisé (Giono confie qu'il est « resté amateur d'i d é a l et d ' u t o p i e »)⁶⁴, gagné par la tentation d'une sorte de « communisme » paysan de facture intérieure individualiste, découvre petit à petit le revers d'un monde ruiné et apocalyptique.

Les deux attitudes :

— soit condamner Giono comme philistin ou égocentriste face à certains événements qui, pour les Français, avaient à l'époque la signification d'une décision à prendre et d'une action à mener ;

— soit le considérer comme une victime seront, toutes deux, une erreur.

Son œuvre, en dépit de ses contradictions — voir les aspects mentionnés ci-dessus — représente pour la postérité une expérience de notre époque vécue et décrite sincèrement par un narrateur original, sensible au drame de l'humanité entière.

Son optimisme, source d'une harmonie intérieure, discrète mais persistante, rappelle un trait de robustesse, de vigueur et de bonne santé si caractéristique de la vie paysanne.

C'est ainsi que s'explique sa force de s'approprier l'Espérance dans la victoire de son génie, et de s'en tirer des conflits intérieurs stériles.

L'Homme moderne, dans ses aspirations et dans ces combats libérateurs, trouvera dans l'œuvre de Giono le témoignage d'un effort passionné et téméraire au service de l'Humanité :

« Je ne suis pas l'ennemi de la technique. Je suis l'ennemi des formes modernes de l'emploi de la technique. Je ne veux pas détruire les avions, les phonographes, les cinématographes, la radio. *Je dis seulement qu'il y a quelque chose de plus que tout ça et de plus beau : c'est un homme* »⁶⁵ (s.n.).

⁶³ Cf. *Angelo*, Gallimard, 39^e édition, 1958, p. 22.

⁶⁴ Cf. les *Carnets* de l'écrivain cité dans *Giono par lui-même*, p. 112.

⁶⁵ *Le Poids du ciel*, p. 298.

DER MYTHOS IN DER STRUKTUR DES ROMANS

NICOLAE BALOTĂ

„WAHRE“ GESCHICHTEN, „FALSCH“ GESCHICHTEN

Zu Beginn des 3. Jahrhunderts v.u.Z. als Evhemer seine „*Heilige Geschichte*“ (*Hiéra ánagrapé*) veröffentlichte, in der er unter dem Vorwand eines philosophischen Reiseberichtes seine Thesen bezüglich der Götterabstammung darlegte, hatte der Prozeß der Entweihung des klassischen Olymps schon längst begonnen. Xenophan (im 6. Jahrhundert v.u.Z.) hatte sich öffentlich als Gegner des homerischen Pantheons erklärt. Ohne einen atheistischen Standpunkt anzunehmen, da für ihn „ein Gott über allen Göttern und Menschen existiert; weder seine Form noch sein Denken, haben etwas mit der Form oder dem Denken der Menschen gemeinsam“ (Diels, B. 23), verurteilt Xenophan ironisch den Anthropomorphismus der Götter: „Wenn die Ochsen und Pferde und Löwen Hände hätten und mit diesen Händen zeichnen und Werke schaffen könnten, wie die Menschen, würden die Pferde die Göttergestalt den Pferden ähnlich zeichnen und die Ochsen den Ochsen gleich, wobei sie ihnen ihre eigene Körpergestalt verleihen würden“ (ebenda, B. 15), denn: „Die Sterblichen meinen, daß die Götter geboren werden, Kleider tragen, eine Sprache und einen Körper haben wie sie“ (ebenda, B. 14). Bei den altgriechischen Denkern, mit der Schule aus Milet beginnend, ist ein doppelter religiös-literarischer Gegensatz zu den Gestalten bemerkbar, unter denen die Dichter — und in erster Linie Homer — versucht haben, sich die Götter vorzustellen. Der Anthropomorphismus irritiert vor allem eine empfindlichere Religiosität. Pindar, dessen Pietät unanfechtbar ist, erklärt die Mythen als „unglaublich“ (*Olympische Oden*, I. 28—29). Das gutbekannte Urteil der Mißbilligung, das Platon (*Republik*, 378 f.) gegen die Dichter fällt, ist — unter anderem — auch auf einer ähnlichen moralisch-religiösen Einstellung begründet. Sowohl die Tendenzen einer Säuberung der traditionellen Glauben auf eine vom geistigen Standpunkt erhabener Religion hin, als auch die rationalistische Kritik derselben Glauben (unterschiedliche Tendenzen, die aber bei einem und demselben Denker gleichzeitig vorzufinden sind) führten zu einer Desakralisierung, zu einer Demythisierung der alten Mythen. Deshalb war Evhemers „*Heilige Geschichte*“, mit der er versuchte, den menschlichen Ursprung der Götter zu beweisen (gemäß der die Mythen das Leben, die heldenhaften Taten einiger vergangener Könige verkörperten) nichts anderes als eine rational-geschichtliche — obwohl irrige — Erklärung für die Annahmen, die andere vor ihm einfach abgelehnt hatten.

Bekannt ist schon von den romantischen Forschern der „klassischen“ Mythologie her (Schellings *Philosophie der Mythologie* usw.), daß die griechischen Mythen, so wie sie uns Homer überliefert hat, eine *Literaturisierung* authentischer Glauben darstellen. Doch das eigentliche Verfahren zur Literaturisierung einiger Inhalte sakraler Art (Geschichten der Götter und ihre Verbindungen zur Welt der Sterblichen) schloß unweigerlich eine Desakralisierung dieser Inhalte ein. „Wir kennen die Mythen — meint Mircea Eliade — im Zustand literarischer und künstlerischer *Dokumente*, und nicht als Quellen oder Ausdrücke einer ritusgebundenen religiösen Erfahrung“ (*Aspects du mythe*, S. 193). Wenn die homerischen Poeme — wie auch, auf einer anderen Ebene, Hesiods *Theogonie*, in der der Dichter die Mythen systematisiert, den Ursprung der Götter gemäß kausalen Denkens ordnet — wenn also diese ersten literarischen Monumente der Hellenen eine „späte“, irgendwie säkularisierte Phase des Mythos darstellen, desto spürbarer ist die sakrale Leere, desto demythisierter werden die Inhalte der Erzählungen sein, die in der alexandrinisch-römischen Periode der Antike erscheinen, einer Epoche des Verfalls uralter Kulte.

Man kann behaupten, daß zwischen dem Prozeß der Desakralisierung der Mythen und den in der Antike auftauchenden epischen Gestaltungen, in denen wir die Vorfahren des modernen Romans erkennen, offenkundige Verbindungen bestehen.

Die Protoromane, wie zum Beispiel der Schäferroman *Daphnis und Chloe* von Longos oder die *avant la lettre* pikaresken Erzählungen *Satyricon* von Petronius und *Der Goldesel* von Apulejus, sind bloß in der Welt mögliche Fiktionen, in der (wenn auch nur für einige) der Mythos Fiktion, Erfindung, Fabulieren ohne Beweis geworden ist. Manchmal fiel der realistische Charakter dieser Erzählungen auf (weniger in dem Schäferroman von Longos, eher in den Werken von Petronius und Apulejus). Nun, die Tatsache, daß zahlreiche Szenen aus diesen Romanen in den sozial-psychologischen Gegebenheiten jener Zeit, in der sie erschienen, wurzeln, sind einer wesentlichen Tatsache zu verdanken, die Erich Auerbach in seinem großartigen Werk über die Entwicklung des Realismus in der Literatur des Abendlandes anscheinend nicht in Betracht gezogen hat. Und wirklich, durch die Aufgliederung der ursprünglichen Bedeutung des Mythos als zutiefst bedeutsame „wahre Geschichte“, „heilige Tradition, vorrangige Offenbarung, beispielhaftes Modell“ (nach : M. Eliade, *a. a. O.*, S. 9 f.) verändert sich der Sinn des Mythos. Seiner religiösen Werte barm, verfällt der *mythos*, wird ein Fabulieren ohne Wahrheit (*mythodes* ist bei Thukydides ein Adjektiv mit dem Sinn von „fabuliert, unbewiesen“), verwandelt sich in Illusion, in Lüge. Die Erzählung ohne mythische Grundlagen droht in reine Fiktion, ins *phantastikos* überzugehen. Oder sie ist gezwungen, einen anderen Grund für ihre *Wahrheit*, eine andere Basis der Wahrhaftigkeit, der Glaubwürdigkeit, die in der materiellen, laufenden Realität, im Zeitgeschehen, im geschichtlichen Leben aufweisbar war, zu suchen (*historia* als auch *logos* standen, jetzt, dem unhistorischen, unwahren *mythos* gegenüber). Eine der Hauptquellen des Realismus (mit seinen antiken Spielarten) kann somit in einem Substituieren des Mythos, in einem Ausgleichsprozess der Demythisierung, in der Suche nach neuen Rechtfertigungen der Taten, in dem Austausch „gelogener“ Erzählungen mit „wahren Erzählungen“ gefunden werden. Dieses erklärt übrigens

die immer prägnantere Vorliebe der Antike für die demythisierte geschichtliche Literatur, für die *historia* wider den *Mythos*.

Jedoch bevor der Mythos seine sakrale Bedeutung verlieren sollte, war die Situation eine andere. Man kann sagen, daß die Erzählung, die man als „erlogen“ ansah, eigentlich die „wahrste“ Erzählung war. Überall, wo der Mythos noch lebt — in den archaischen, „primitiven“ Gesellschaften und zweifellos in der uralten Kulturperiode im Mittelmeerraum und im Orient, so meinen die Ethnologen — ist er als „wahre Geschichte“ den weltlichen Erzählungen entgegengesetzt, die in jenen Gesellschaften als „falsche Geschichten“ angesehen werden. Mircea Eliade (a.a.O., S. 19 f.) führt Beispiele von Gemeinschaften an, die zwischen „wahren Geschichten“ — Mythen, die Teil des Glaubensbekenntnisses sind und vor allem den Ursprung der Welt behandeln, die man bei heiligen Anlässen vortrug, da die Helden göttliche Wesen waren — und „falschen Geschichten“ — profane Erzählungen, Legenden, Berichte über alltägliche Taten — klar unterscheiden. Zwischen diesen Mythen und Geschichten bestehen selbstverständlich Beziehungen, letztere sind oft ein Ergebnis der Entweihung der Mythen. Wir erachten, daß sich dieser uralte Unterschied, den man überall dort antrifft, wo der Mythos noch lebensfähig ist, in einem selbstverständlichen und allgemeinen Prozeß der Demythisierung befindet, dann in den literarischen Kulturen — sogar unter den Bedingungen der Desakralisierung und Demythisierung — zu einer grundlegenden Gabelung der literarischen „Gattungen“ oder, noch genauer, der literarischen Systeme führte. Und tatsächlich entwickelten sich die „wahren Geschichten“ zu jenen Gattungen, die die klassische Rhetorik als „edel“ bezeichnete (in erster Linie die Tragödie, jedoch auch die Ode, die Elegie usw.), während die „falschen Geschichten“ die leichten Gattungen erzeugten (unter denen die Letztgeborene, aber durch ihre weitere Entwicklung auch die Wichtigste, die romanhafte Erzählung ist). Diese Dychotomien, weniger der „Gattungen“ als auch der literarischen Systeme, setzen sicherlich keine absoluten Lösungen in der Kontinuität beider Linien oder ihrer Verästelungen voraus.

Doch womit wir uns hier befassen wollen, soll keine Analyse der Beziehungen zwischen dem Mythos und den Urformen des Romans, sondern ein Hinweis auf einige moderne Symptome der (tatsächlichen oder scheinbaren) Remythisierung, einer „Resakralisierung des Romans sein.

Ein solcher Prozeß der Wiederweihung würde eine „Wiederkehr“ der Romans zu den bedeutsamen Strukturen des Sakralen voraussetzen. Doch nicht einmal die erwähnten Protoromane der Antike stellten eine Ausdrucksform des Sakralen dar. Man könnte beweisen, daß die den biblischen Texten entnommenen Keime von Romanen (z.B. Das Buch Tobias, Esthers Geschichte usw. aus dem *Alten Testament*) trotz ihres allgemein *anerkannten* Charakters „weltliche“ Texte sind, wahrhaftige Legenden, parabolische Erzählungen, moralisierende Fabeln, denen die direkte Anwesenheit, die verbundene Äußerung des Sakralen fehlt. Sie drücken nicht jenes „*mysterium tremendum*“, jenes Numinosum aus, in dem Rudolf Otto die Essenz des Sakralen sah. Später, in vollem Mittelalter, einer Epoche religiöser Inbrunst, sind die Romane („galanter“, allegorischer, Tierdichtung usw.) schlechthin weltliche Werke. Zweifellos

weisen die mittelalterlichen Epen, in Fortsetzung jener heidnischen *Sagas* (wie es ursprünglich das Poem über Siegfried war), die den Kontakt zur lebendigen Volksmythologie bewahrt haben, zahlreiche gemeinsame Elemente mit dem christlichen Wunder auf. Hingegen entstehen die ersten modernen Romane aus der Opposition zum mittelalterlichen Epos, in dem das Sakrale — wenn auch unter abgeleiteter, entwerteter Form — noch anzutreffen war. Wenn in einem Epos, beispielsweise aus dem Zyklus über Karl den Großen oder Arthurs' Tafelrunde, oder im *Parzival* mythisierte Heldentaten einer geschichtlichen Gestalt anzutreffen sind oder umgekehrt, ein säkularisierter Mythos ersichtlich ist, so erscheinen Don Quichotte und Gargantua als freiwillige (oder unfreiwillige) Helden einer parodistischen *Gesta*, Helden, die nicht mythologische Ungeheuer, sondern den Mythos selbst, als veraltetes Ungeheuer umbringen. Soviel Unamuno in seinem stellenweise so pathetischen Kommentar zu Don Quichotte versucht, diesen durch die Unbeugsamkeit eines absoluten, hartnäckigen Glaubens einer Tereze von Avila, einem Ioan al Crucii (Johann der Kreuzritter) oder einem Ignatius von Loyola näher zu bringen, besteht die Bedeutung des Cervantesschen Buches nicht im Triumph, sondern im Versagen der entweihten sakralen *Geste* (*Gesta Dei*), die „Form ohne Inhalt“ wurde.

Es bestehen Übereinstimmungen (auf keinen Fall Analogien) zwischen dem Prozeß, der in der Zeitspanne des Verfalls der Antike dazu beitrug, daß durch die Desakralisierung der mythologischen Welt die weltlichen „realistischen“ Erzählungen erschienen, und dem modernen Prozeß des Austausches des Wunderbaren, gefolgt vom Heldenhaften und Tragischen im bürgerlichen Drama und im realistischen Roman. Trotzdem ist die Demythisierung, die — auf literarischer Ebene — voll und ganz im Schaffen eines Cervantes oder eines Rabelais wirkt, in der modernen Epoche kein stetiger und eindeutiger Prozeß. Fast die gesamte romanhafte Literatur der modernen Zeit ist von einer unterordnenden Strömung durchzogen, die selten an die Oberfläche dringt, eine Gegenströmung zur Literatur bildet, die wir als vorherrschend bezeichnen können. Der heimliche, irgendwie klandestine Charakter dieser Strömung führt zu unserer Annahme, daß es eine *nächtliche romanhafte Psyche* gibt, die der *sichtbaren, täglichen* entgegengesetzt ist. Der „gotische Roman“, der „schwarze Roman“, das Werk eines Sade, die phantastische Literatur, die Prosaschriften, die dem romantischen Onirismus entsprungen sind (Gérard de Nerval, E.T.A. Hoffmann usw.), ja sogar die Schriften einiger Visionäre wie Jakob Böhme, Swedenborg usw., alle diese Literaturen (um nicht von ähnlichen viel wichtigeren Äußerungen der modernen Lyrik zu sprechen) versuchen neue Verbindungen zu den Mythen aufzunehmen, stellen Möglichkeiten — oftmals falsche, verschobene, ins Negative umgekehrte — des Ausdrucks durch das literarische Verb des Nennbaren, des Sakralen dar.

Doch keine dieser Schriften, die lange Zeit in einem Kellergewölbe der Literatur verblieben sind, weisen jenen klaren, freien Willen auf, Zugang zu einer mythischen Welt zu finden, das *Numinosum* in Form eines romanhaften Versuchs anzudeuten, den wir in einigen Romanen unseres Jahrhunderts antreffen.

Eine mythische Ader ist im zeitgenössischen Roman schwerer aufzudecken als in der Lyrik. In seinen Anfängen tötete der Roman den Mythos. Don Quichotte hatte mit Windmühlen gekämpft: Die Phantasie wurde von der konkreten Realität bezwungen. Die epische Gattung des Romans begann — wie schon gesagt — mit einer parodistischen *Gesta*. Im vorigen Jahrhundert, dem Jahrhundert großer Realisten, scheint der Roman vollkommen desakralisiert, eine weltliche Gattung par excellence, undurchlässig für Mythen. Von Sade bis Zola triumphiert das Experiment über das Fabelhafte. Doch der vorherrschenden Strömung untergeordnet bestand auch weiter ein epischer Kontinent des puren Fabelhaften. Die Einbildungskraft als unausführbare Funktion verlangte ständig ihre Rechte. Diese unausführbare Tendenz erklärt — wenigstens teilweise — die Hinwendung des zeitgenössischen Schriftstellers zur mythischen Möglichkeit. Es handelt sich, selbstverständlich, nicht um die Renovierung der alten Mythologien, sondern um eine neue Annäherung der Epik an die mythischen Strukturen. Der Mythos als offenbarende Fiktion, als Parabel.

Nach außen hin scheint nichts stärker der mythischen Struktur entgegengesetzt zu sein als die romanhafte Struktur. Da der Mythos in den meisten Fällen auf den Ursprung der Dinge, auf die „Anfänge der Welt“ Bezug nimmt, geht der Roman von einer bestehenden Situation, von einer fertig zusammengefügt „Welt“ aus. Nichts liegt einer kosmogonischen Struktur ferner als jene der Geschichte. Die erstere war für den Einzelnen einer archaischen Gemeinschaft eine „wahre Geschichte“, zweite eine „falsche Geschichte“. Doch mythisch durchsickert war die romanhafte Fiktion immer. Eine davon faßt gerade die *Genese* ins Auge: Sei es nun eine Leidenschaft (*Rot und Schwarz*), ein Vermögen (*César Birotteau*), die Heranbildung einer Persönlichkeit (*Wilhelm Meister*), steht der Punkt *origo*, das Ursprungsphänomen im Mittelpunkt des Epos. Der Roman entfaltet somit eine Handlung, die auf jenem Phänomen beruht. Im Grunde genommen ist die gesamte Epopöe oft nichts anderes als die Entfaltung, die Erklärung einer Ursprungskrisis. Auf diese Weise — da jeder authentische Roman eine Welt, eine selbständige Monade darstellt — kann man über eine romanhafte Kosmogonie in jedem echten Roman sprechen. Ein *Bildungsroman* ist somit eine Epopöe der Gestaltung eines Geistes. In unserem Jahrhundert aber wird das Ursprungsexperiment tatsächlich ein mythischer Akt, der überzeitlich, die Genese eines Kosmos ist. Eine anfängliche Gewalttätigkeit, ein Mord bei Faulkner, ein Schlüsselmoment bei Proust löst eine Kosmogonie und eine Anthropogonie aus. Mehr noch (besonders bei Proust, aber auch bei Joyce, bei den „nouveau roman“-Autoren ist das Ursprungsphänomen nicht bloß weltgebärend, sondern, unweigerlich, der Punkt *Origo* des Romans, als literarisches *Opus*.

Des öfteren wurde eine Auflösung der Gestalt im zeitgenössischen Roman hervorgehoben und manchmal als programmatisch verkündet. Die „Helden“ des klassischen Romans verloren schon seit geraumer Zeit die Umrisse ihrer entschlossenen Individualität. Die Persönlichkeit wird mit einer menschlichen *Nebulosität* ersetzt: ein Halo von Vorahnungen, Befürchtungen, Mutmaßungen, vage Angaben, Teilnahmen, Berichtigungen umgeben die Person und ihre Handlungen. Die Nebulosität hat Grenzen der Verdünnung — die unseres Wissens nach bis jetzt noch nicht

übertroufen wurden — in der Prosa von Beckett und der Lyrik von Michaux erreicht. Wir können somit ein Phänomen verfolgen, das einmal — auf anderer Ebene — stattfand, und zwar das Phänomen der Auflösung der menschlichen Gestalt der Antike und ihre Ersetzung durch einen mythischen Menschen. Sokrates war selbst in der verwandelten Einbildungskraft seiner Jünger keine mythische Gestalt, sondern ein Mensch, Vertreter einer menschlichen Natur. Seine ironischen Anspielungen auf seinen *daimon* hinderten ihn, seine Gefolgschaft, Platon und uns selbst nicht, darin die Person des Philosophen, den denkenden Menschen zu sehen. Trotzdem, aus der Perspektive der Dialoge seines Jüngers, erscheint der Meister in einer mythisierten Form. Der platonische Mythos war eine figurative Interpretation der wichtigsten Beziehungen zwischen Seele und Welt. Für den großen Denker, stellt der Mythos nicht bloß eine Ausdrucksform, ein Geständnis der Hilflosigkeit, der Grenzen des Denkens dar, sondern drückt eine ontologische Realität aus: Seele und Welt stehen in einem mythischen Verhältnis zueinander. Doch der Philosoph greift mit seinen Überlegungen in den kosmisch-psychischen Prozeß ein und beherrscht ihn. Sokrates verkörpert, aus der Platonschen Perspektive her, die Vorherrschaft des Menschen über das Mythische. Zu bemerken ist aber in den späteren Texten Platons, in denen das silenische Bild des Meisters nicht mehr vorkommt, wie eine mythische Anschauung von der Welt voranschreitet. Der Mensch selbst wird später — bei den Neoplatonikern — eine mythische Gestalt, ein kosmisch-unpersönliches oder überpersönliches Wesen. Zwischen der Art und Weise, wie gegen Ende der Antike, noch bevor der ordnende Geist eines Augustin eingreifen konnte, sich eine auf die philosophische Erfahrung der Seele aufbauende mythische Anthropologie herausbildet und der Art, nach der eine gewisse Psychologie und eine gewisse aktuelle literarische Anthropologie eine neue Mythisierung des menschlichen Wesens, seine Weltgebundenheit fördert, können einige aufschlußreiche Beziehungen gefunden werden. Der Mythos der Seele, die sich jenseits der dem Menschen gegebenen vitalen Erfahrung sucht, der Mythos der Seele, die versucht, mit sich selbst in Übereinstimmung zu gelangen, ihrem eigenen Schicksal zu folgen, in dem Augenblick, in dem sie sich voll und ganz gehört, aufhörten sich noch selbst zu gehören, hinübertritt, zum Einen; eben dieser mythische Prozeß Platons, der auf einer philosophischen Ebene in einer demythisierten Welt zum Vorschein kam, findet seine Beziehung im modernen Suchen des Authentischen, im Verlust und Wiederfinden seiner selbst. Dostojewski mehr noch als andere — obwohl nicht der einzige — hatte begriffen, daß jeder Romanheld wesentlich *problematisch* ist. Nur der problematische Mensch kann ein „Held“ in der Welt Dostojewskis werden. Ein „Problem“ zu haben bedeutet, eine offene Wunde zu haben. Die Existenz dieser Helden ist nicht durch die Berührungen mit der objektiven Welt gesichert. Sie befinden sich *im Problem*. Ihre Gewißheit gehört dem Bereiche des Glaubens an — *credo quia absurdum* — und dann, wenn der Glaube verschwindet, bleibt jenes verfolgende und auflösende *absurdum* zurück. Sicher drückt sich diese Verminderung *ad absurdum* der Person bloß sporadisch in der Welt Dostojewskis aus. Die Zerstückelung der Persönlichkeit und die Umwandlung des Persönlichen ins Nebelhafte vollzieht sich steigend

auf einer genauen Linie, die von Dostojewski über Kafka und von diesem zu Beckett führt.

Die Romankunst unseres Jahrhunderts kennt mehrere Versuche, den Mythos in moderne Ausdrücke zu übertragen. Wir möchten bloß „*Ulysses*“ von Joyce und den Roman von Thomas Mann „*Joseph und seine Brüder*“ erwähnen. „Meine Absicht ist, den Mythos in der Art des „*temporis nostri*“ zu übertragen“ gesteht Joyce und das Buch ist tatsächlich eine Konstruktion, in der die mythischen Analogien auf Schritt und Tritt angetroffen werden können.

Ebenfalls stellt der biblische Mythos von Jakob und seinen Söhnen, vom geschickten Joseph, in Form einer umfassenden literarischen Exegese, den Grundgehalt der Tetralogie von Thomas Mann dar. Indem wir jedoch den mythischen Einsickerungen in die Struktur des modernen Romans nachgehen, werden wir bei diesen Formeln der Modernisierung des Mythos, der Verwendung der bestehenden mythischen Formen nicht stehenbleiben, sondern, wie im Falle der Lyrik, versuchen, die Existenz und den Mechanismus einer mythopoetischen Funktion oder, wie im Falle der Epik, eine unrealisierbare Funktion der Einbildungskraft, festzulegen.

Die IREALISIERENDE FUNKTION DER EINBILDUNGSKRAFT

Zweifellos ist der Entdecker der *irealisierenden Funktion* der Einbildungskraft kein zeitgenössischer Romancier gewesen. Doch wir können sagen, daß die bewußte, gewollte Anwendung dieser Funktion erst in unserer Zeit auftaucht. Ein *Will zur Irealität* war schon im Romantismus offenkundig. Denn was konnte der romantische Appetit für das Fabelhafte, das Fantastische, den Drang ins Exotische, der Zuflucht ins Imaginäre, der Erforschung onirischer Gefilde etwas anderes bedeuten, als der Ausdruck solchen Willens? Eine der anthropologischen Finalitäten der Einbildungskraft ist die der Befreiung des Humanen vom Determinismus konkreter Situationen, in der es sich befindet. Die Erlösung aus den Zwängen des Reellen, insbesondere des Banalen, des Täglichen, aber auch des *Objektiven*. Typisch in diesem Sinne ist die gesamte Märchenliteratur und insbesondere die arabische *1001 Nacht*. Die irealisierende Funktion des Imaginären widersetzt sich als Gegenkraft jener Energie der Welt (die wir als Gravitation bezeichnen könnten), die den Menschen anziehend versucht, in sich aufzulösen. Die Realität der Dinge versucht, gemäß einer ontologischen Tendenz des *in der Welt* Vorhandenen, die Realität des *Menschen in der Welt* herabzusetzen, den Menschen in ein Ding unter anderen Dingen umzuwandeln. Das Bild ist ein Ausschnitt der menschlichen Realität in der Realität der Dinge. Die irealisierende Funktion der Einbildungskraft schließt keinen Verlust des Realitätsgefühls ein. Das Imaginäre in Form des Fantastischen, des Fabelhaften provoziert kein Nichts des Reellen als solches. Die Welt der *1001 Nacht* fließt über an konkreten Elementen; in der Welt unseres Volksmärchens sind die Phantasmen verkörpert und es wimmelt an lebenden Wesen. Diese Welten, sind sie wohl eine *andere Welt*, ein neuer Kosmos? Ja und nein. Die irealisierende Einbildungskraft, indem sie eine Tilgung des Humanen aus der objektiven Realität durchführt, zerlegt sie diese Realität und fügt (als „schaffende

Einbildungskraft“) eine andere Realität zusammen. Doch letztere verrät Analogien und Beziehungen zu der „zerlegten“ Realität, der einzige, wesentliche Unterschied zwischen beiden Realitäten ist eben der menschliche Ursprung der zweiten.

In der post-romantischen lyrischen Kunst – von Poe bis zu den Surrealisten – könnte man die Fortschritte verfolgen, die das Gewissen der irealisierenden Funktion der Einbildungskraft verzeichnet. Doch die verschiedenen Tendenzen der Literatur und modernen Künste sind bei weitem noch nicht konvergent in diesem Sinne. Wir wohnen den Auflösungsversuchen des Reellen bei, als auch den systematischen Versuchen, es mittels einer Phänomenologie der Auffassung zu verkraften, dem Ausdruck einer Unfähigkeit, die neue Welt der Wissenschaft und Technik, die uns überholt, nüchtern zu erkennen, doch auch einem Willen, die Unfähigkeit auszugleichen, indem man das Reelle umgeht und das Primat des Imaginären festlegt. Die ältere antinaturalistische Reaktion findet neue Motive der Rehabilitierung der symbolischen, parabolischen Ausdrucksmodalitäten. Der anti-naturale Charakter einiger ernststen menschlichen Erfahrungen tritt immer offensichtlicher zum Vorschein, immer stärker wird die Notwendigkeit verspürt, Ausdrucksmöglichkeiten eines Gefühls der in voller Blüte befindlichen Universalitätsverbundenheit zu finden. Trotz der gegensätzlichen Aufführung der Literatur und Künste unserer Tage können wir eine Konvergenz der bestehenden Tendenzen unterscheiden, ausgehend von der immer aktiveren Anwesenheit der irealisierenden Funktion der Einbildungskraft. Diese Anwesenheit erklärt, in gewissem Sinne, die immer offensichtlichere Annäherung des zeitgenössischen Schriftstellers an die mythischen Strukturen.

Zwischen dem Mythischen und dem Imaginären besteht eine Solidarität, wie die Auflösungsverfahren der mythischen Welt selbst beweisen. Tatsächlich können wir beobachten, daß man jedesmal in der Geschichte eine Kritik des Mythos vornahm, sei es im Namen der Vernunft oder der empirischen Erfahrung; die Demythisierung war gleichzeitig ein Angriff auf die Phantasie, das Imaginäre. Als im 2. Jahrhundert v.u.Z. Aelius Théon aus Alexandria versucht, die Unmöglichkeit des Mythos zu beweisen, indem er die Geschichte Medeas kritisch analysiert, bringt er Argumente für die Unmöglichkeit des Mordes einer von furchtbarer Leidenschaft entarteten Mutter. Diese Kritik erreicht nicht nur die Tauglichkeit des Mythos, sondern bezweifelt die menschliche und ästhetische Gültigkeit einer Fiktion. Jede vereinfachte Psychologie (und die rationelle Psychologie des 18. Jahrhunderts, der Assozianismus des vorigen Jahrhunderts, viel weniger noch die Psychologie des Aelius Théon, der Schreiber aus Alexandria, waren solche Psychologien) ziehen die Schemata eines elementaren Rationalismus den vielfältigen Plänen einer abisalen Psychologie vor.

In unserem Jahrhundert fand eine bestimmte abisale Psychologie sehr schnell Beziehungen zwischen dem Unbewußten und den mythischen Strukturen. Für Freud stellte das Unbewußte eine eigene Mythologie, für C.G. Jung eine kollektive Mythologie dar. In beiden Fällen ist das Unbewußte offenbarend: für unser eigenes Ich oder für das in weiterem Sinne auf gefaßte Selbst des Wesens. In einer Epoche, in der das Sakrale der mensch-

lichen Kultur fahnenflüchtig zu sein scheint, also dem menschlichen Kosmos, entdecken einige Denker (unter ihnen Mircea Eliade) eine Verbindung des Menschen mit dem Sakralen im Unbewußten. „Man kann sagen – meint Eliade –, daß der einzige Kontakt des modernen Menschen mit der kosmischen Sakralität durch das Unbewußte unternommen wird, sei von Träumen und seinem imaginären Leben die Rede, oder von Schöpfungen, die dem Unbewußten entspringen (Poesie, Spiele, Vorstellungen usw.)“ (*Aspects du mythe*, S. 97–98). Die „kosmische Sakralität“, mit der unser Unbewußtes in diesem Sinne einen Kontakt aufrecht erhält, bedeutet nicht eine Transzendenz. Das Sakrale ist – nach Rudolf Otto, der in seinem bekannten Werk „*Das Heilige*“ (Sacrul) eine phänomenologische Beschreibung durchführt – par excellence das Numinosum, das „das ganz Andere“ ist, im Vergleich zu allem Bestehenden. Das Unbewußte unterhält aber keine Verbindung mit dem eigentlichen Numinosen, mit dem Göttlichen, mit dem Außerweltlichen sondern mit bestimmten weltlichen, Realitäten, versehen mit kosmischen Werten, kryptische Realitäten, mit denen unsere Sinne in wachem, bewußtem Zustand keine Beziehung herstellen können.

Aber ähnliche Kontakte nimmt auch das mythische Denken auf. Diese werden wieder von der Doppelsinnigkeit des Begriffs Mythos ausgehen, die die zeitgenössischen Forscher ans Licht gebracht haben. Der Mythos wird allgemein als „Fiktion“, als „Illusion“ eingeschätzt, die mythischen Gestalten werden als jene Phantasmen betrachtet, die nicht in der *natura rerum* existieren, obwohl sie in ihrer vollen Körperlichkeit dargestellt, in eine Ordnung sui generis benannt und eingeordnet werden können. Zwischen dem Weihnachtsmann, der die Einbildung der Kleinen fasziniert und Palas Athene, die der gebildete Mensch aus der gelernten Mythologie kennt, ist – für eine gewisse „erwachsene“ Mentalität – kein ontologischer Unterschied. Die Fiktionen ohne Konsistenz, Schöpfungen einer ludischen oder sakralen Einbildungskraft, sind die betreffenden Wesen im eigentlichen Sinne des Wortes keine *Wesen*, da ihnen jenes wesentliche *Sein* fehlt, das ihnen die Phantasie der Kinder oder, vor geraumer Zeit, die religiöse Phantasie des archaischen Menschen verlieh. Beginnend mit den Romantikern und vor allem seit Nietzsche begann eine Neuwertung, eine Neuverwertung des Mythos. Ethnologen, Soziologen und nicht zuletzt einige Philosophen unseres Jahrhunderts (unter denen wir den Rumänen Lucian Blaga nicht vergessen sollen) versuchten den Mythos als ein Phänomen zu verstehen, das einer Welt, einer Kultur angehört, den Mythos je nach dem Kontext, in dem er erschien, in dem er lebte, zu erklären. So begannen die Forscher einer überholten Mentalität, als auch die Historiker der Religionen dem Begriff des Mythos einen anderen Sinn als den eines illusorischen Phantasmas zu verleihen. In einer archaischen Gesellschaft hat der Mythos, der noch keiner zersetzenden, desakralisierenden Einwirkung ausgesetzt ist, den Sinn einer ursprünglichen Offenbarung, einer Denk- und Lebensstruktur, die in einem Bild oder Bildkörper gestaltet ist, die durch eine heilige Tradition weitervermittelt wird, dabei gleichzeitig ein vorbildliches Modell des Erlebens, der Existenzart in der Welt darstellt.

Die Neuwertung des Mythos, ein genaueres Verständnis seines authentischen Sinnes (wir verstehen dadurch den Sinn, den er in einer Gemeinschaft hat in dem der Mythos *erlebt* wird), zeigen selbstverständlich eine sympathetische Einstellung des Menschen unseres Jahrhunderts für das Ursprüngliche, „Primitive“, Archaische an. Die erstaunliche Erfahrung, die die Entdeckung der „primitiven“ Kunst in den letzten Jahrzehnten hervorgerufen hat, trug, obwohl sie die ältere Reihe der in Berührung mit der Folklore des Abendlandes erlebten Offenbarungen einiger Romantiker fortsetzt, auch einen Teil zu der Neuwertung der mythischen Strukturen bei Blaga plädierte somit (in *Die Genese der Metapher und der Sinn der Kultur* als auch in *Über das magische Denken*) für eine „authentische“ Interpretation des Mythos, als Versuch, ein Geheimnis mit den Mitteln der Einbildungskraft zu enthüllen. Der Denker stellt eine Analogie zwischen Mythos und Metapher fest, indem letztere auch eine wesentliche Rolle im Versuch des Menschen, das Geheimnis zu lüften, spielt.

Der Mensch archaischer Gemeinschaften macht, wie wir sehen, einen wesentlichen Unterschied zwischen „wahren Geschichten“ und „falschen Geschichten“. Die „wahren“ haben einen heiligen Inhalt, beziehen sich gewöhnlich auf ursprüngliche Begebenheiten, auf Ereignisse, die der Kosmogonie angehören und das menschliche Leben näher betrachten. Ihre Helden sind göttliche, überirdische Wesen. Die „falschen“ haben gewöhnlich einen Prozeß der Entweihung durchgemacht, haben ihren heiligen Charakter verloren (oder haben ihn vielleicht nie besessen) und beziehen sich auf Ereignisse weltlicher Natur. Die heiligen Mythen und die weltlichen Geschichten können — auf literarischer Ebene — als verschiedene „Linien“ generierend betrachtet werden. Im Mittelalter, das einen Rückfall ins mythische Denken erfuhr, kann die Legende von Parzival zu den „wahren Geschichten“ gezählt werden, hingegen *Reinhart Fuchs* (*Le Roman du Renard*, *Jsengrinus*) gehört der Kategorie der „falschen Geschichten“ an. Doch gerade diese „falschen Geschichten“ — der Realität in modernem Sinne näher, der wesentlichen Realität im Sinne des Thomas von Aquinos weiter gelegen — werden den Prototyp der späteren Romane ergeben. Ergebnisse eines Desakralisierungsprozesses, werden diese — vom Standpunkt einer mythischen Mentalität — zu „falschen Geschichten“. Pascal, und viele andere *homines religiosi* verdammt die frivole Unterhaltung von Schreiben und Lesen der Romane als eine ausschließlich weltliche Beschäftigung, die den Menschen von seiner Haupttätigkeit, der Sorge für das Seelenheil, fernhält. Ebenso, aus der Opposition heraus, war die Tendenz der modernen Romanciers nur natürlich, jedwelche Spur mythischen Denkens (siehe die Parodie des Ritterromans bei Cervantes, oder bei Rabelais), jedwelche Anspielung auf eine Transzendenz, auf das Numinosum auszumerzen, und eine möglichst solide Verankerung in die *gegebene* Realität zu suchen. Von da aus die Entwürdigung, die von jenem *hieròs logos* des Mythos an nachziehbar ist und über die fromme Legende zur Unterhaltungsliteratur führt. Um *empfangen* zu werden, mußte sich die neue „Geschichte“ — die durch keine transzendente Garantie weiter gültig war, die aus keinem Hintergrund einer heiligen Tradition ausströmte, die durch ihren Ursprung nicht mehr als „wahr“ betrachtet werden konnte — nach einer, in Übereinstim-

mung mit der objektiven Realität befindlichen Gültigkeit umsehen. Der Naturalismus ist vielleicht, die Grenze, die dieses Streben nach einer *Wahrheit* der materiellen Tatsache erreicht, ein Streben, das mit einem Versuch der totalen Demythisierung, ja sogar der Eliminierung der frommen modernen Pseudomythen, übereinstimmt. Der Roman von Dostojewski (im übrigen in der Technik der realistischen russischen und englischen Prosa verpflichtet) bringt darum gleichzeitig — der Naturalismus war in voller Blüte — mit dem Unglaublichen, mit der Brückierung der Objektivität durch Gleichgültigkeit mit grellen „Unechtheiten“, die im Gegensatz zur Übereinstimmung mit dem „Natürlichen“ stehen, eine Rückkehr zur „wahren Geschichte“ im mythischen Sinne des Ausdrucks. Heute ist es offensichtlich, daß der Naturalismus, der wahr schien, infolge Konventionen, Konformismen aller Art falsch war und der Roman Dostojewskis, der unglaublich schien, war im eigentlichen Sinne des Wortes wahr. Eine Mutation im romanhaften Bereich wird durch ihn (und nicht nur durch ihn) ausgelöst, eine Mutation, die wir nur in Analogie zum Unterschied, im Rahmen der mythischen Mentalität, zwischen „wahren“ und „falschen“ Geschichten verstehen. Der Roman strebt dahin, in mythischem Sinne eine „wahre“ Erzählung zu werden.

Als „wahre Geschichte“ verkörpert der Mythos wesentliche Dinge der menschlichen Natur und die Beziehungen des Menschen zur Welt und zu sich selbst. Er enthüllt etwas angeborenes über Mensch und Welt, eine ursprüngliche Wahrheit, die den Menschen dazu bringt, in der Wahrheit zu sein, die dazu führte, daß der Mensch das wird, was er ist. Zum Unterschied von Zola, der die Umwandlungen einer agonischen Gesellschaft verfolgte (vom Standpunkt der Struktur, den tierischen Metamorphosen, den Abenteuern der Kojoten aus den nordamerikanischen Legenden ähnlich), sucht Dostojewski die mythische Wahrheit einer menschlichen Welt, durch die das Heilige verkehrt oder nicht verkehrt, und dann haben wir es mit der Dämonie, mit der negativen Anwesenheit des Sakralen zu tun. Nach Jahrhunderten der Interesselosigkeit in diesem Sinne (selbstverständlich nur auf der Ebene des Romans und auch da wären gegensätzliche Angaben auffindbar), begegnen wir wieder einer Beschäftigung mit dem Numinosum bei Dostojewski und dann bei Kafka. Der Mythos ist wesentliches Sprechen für die Existenz des Menschen im Kosmos. Nun, die Linie Dostojewski — Kafka — Beckett, die Linie des ontologischen Romans, verläßt die Richtung der romanhaften Tradition, für die der Horizont und die Koordonaten des menschlichen Wesens durch die Existenz des Menschen in einer gegebenen Gesellschaft, einer geschichtlichen Epoche, einer Situation bestimmt wird. Die menschliche Existenz bei den Romanciers, die wir erwähnt haben, ist in ihrer ontologischen Struktur erfaßt. Von da aus auch die wesentliche Ungeschichtlichkeit ihrer „Helden“. Der Mensch der modernen Epoche (im gewöhnlichen, historischen Sinne des Menschen der Nach-Renaissance) fühlte sich immer mehr von der Geschichte bestimmt, sah sich als historisches Wesen an. Die Balzacsche Formel des Romans ist von dieser bewußten Geschichtlichkeit des modernen Menschen geprägt. In dieser Hinsicht setzt sie keine Tradition des parabolischen ungeschichtlichen Romans (*Don Quichotte*, *Gargantua und Pantagruel*, die barocke, bizarr-entzückende *Astrée* von

Honoré d'Urfé als auch die parabolisch-satirischen Erzählungen Voltaires oder Swifts) fort. Wenn sich einige zeitgenössische Schriftsteller — und vor allem die Romanciers des „nouveau Romans“ — gegen die Modalität des Balzaeschen Romans auflehnen, so ist das nicht ihrer antirealistischen Einstellung zuzuschreiben, sondern vor allem ihrem Antihistorismus. In einer Zeit, in der die strukturalistische Perspektive die Synchronie jedwelcher diachronischen Sicht bevorzugt, sind die „nouveaux Romanciers“ von einer wahren antihistorischen Leidenschaft beseelt. Wir wissen aber, daß der archaische Mensch nicht, wie man früher behauptete, ganz und gar außerhalb der Geschichte lebt, kein geschichtliches Bewußtsein hat. Das nicht nur, weil solch ein Bewußtsein „noch“ nicht erschienen war, sondern weil der archaische Mensch sich als Resultat mythischer Begebenheiten fühlte, die zeitlich „vor“ der Zeit stattfanden. Der Mythos teilt eine heilige Geschichte mit, eine Begebenheit, die sich zu einer ursprünglichen Zeit begab. Für den „primitiven“ Menschen ist die ursprüngliche Zeit, in der sich sein Schicksal entschied, die Zeit der Abstammungen, eine Art Über-Zeit, perfekt unhistorisch, jedwelcher Chronologie entzogen. Das Überzeitliche bestimmt für sich das Zeitliche, die heilige Geschichte geht der weltlichen Geschichte vor und erklärt sie. Das Moderne kennt aber die heilige Geschichte nicht. Durch die testamentarische Kritik als auch durch alle Demythisierungsmaßnahmen, die von dem modernen Denken getroffen wurden, die Entweihung der menschlichen Geschichte — aus der jedwelcher göttliche Eingriff beseitigt wurde — ist total geworden. Unsere Geschichte ist gänzlich weltlich, ist die Geschichte einiger *gesta*, die der Mensch einzig und allein durch sich selbst durchgeführt hat. Dieser Geschichte entsprach das moderne Epos, das wir nur schematisch anführen, manchmal durch die „Balzaesche Formel“ des Romans. Eigentlich handelt es sich um den Historismus der großen Romanciers des vorigen Jahrhunderts: Stendhal, Thackeray, Flaubert, Zola, Tolstoi. Der Widerhall, den wir im zeugenössischen Roman feststellen können (im Grunde genommen von Dostojewski herwärts), die immer offensichtlichere Tendenz, Ereignisse, die unhistorischen „*gesta*“ zu erzählen, muß als eine Aufgabe des Historismus verstanden werden, und als Versuch, das menschliche Phänomen in einer *ursprünglichen* Perspektive, mittels seiner ontihen Wurzeln zu erörten. Bemerkenswert sind — obwohl außerhalb der Hauptlinie in der Entwicklung des zeitgenössischen Romans — einige Romanciers, die sich über die dörfliche Welt geneigt haben. Autoren eines gebildeten Epos, sind durch den „Stoff“ selbst genötigt worden, die unhistorische Existenz in einem Kosmos zu beschreiben, in dem das *Ursprüngliche* und nicht das Geschichtliche vorherrschte. Die Elemente des bäuerlichen Epos, die wir im Werk von Rebreau oder Reymont, bei Giono oder Ramuz finden, veranschaulichen, einige *Überstaaten* des Archaischen in der Ära der modernen Zivilisation, aber auch die Öffnung der modernen Empfindlichkeit für eine Welt, die „außerhalb“ der Geschichte geblieben ist. Wir werden aber sehen, daß die Forscher des Ursprünglichen, anstatt auf dem Gebiete lebendiger Fossile des dörflichen Archaismus, im Umkreis der vitalen *Primitivismen*, in den Zonen des Unbewußten explorierbare Bereiche gefunden haben.

DIE MYTHISCHE ZEIT IM MODERNEN ROMAN

Auch das so viel besprochene Problem der Zeit im zeitgenössischen Roman muß auf die Veränderung der Auffassung des zeitgenössischen Denkers und Schriftstellers bezogen werden, auf die Ersetzung einer Entstehungsanalyse durch eine Wesensphänomenologie. Es ist bekannt, daß die großen Romanciers unseres Jahrhunderts vom Problem der Zeit verfolgt waren: der erlebten Zeit und einer Zeit des Erzählens. Die Erfahrungen von Proust, Joyce, Th. Mann, Faulkner usw., in der Modalität verschieden, im Wesen konvergent, sind von einer zeitlichen Anschauungskrise, der Zeitidee, ausgegangen. Eine künftige Kulturgeschichte muß unter den wichtigsten Symptomen unseres Jahrhunderts ein Erschöpfen der Validität der Intuition und modernen Zeitidee verzeichnen. Auch in diesem Sinne weisen zahlreiche Zeichen — besonders in der Romanstruktur — wenn auch nicht auf das Einsickern einer mythologischen Temporalität, so doch auf das Erscheinen von „Formen“ der Zeit, die den archaischen Erfahrungen entsprechen. Allerdings ist es falsch zu glauben (sogar über das von uns in den vorhergegangenen Kapiteln Gesagte), daß dem mythischen Denken eine Zeitkategorie fehlt. Der archaische Mensch lebt nicht in der Unzeit. Aber die Struktur seiner Zeit ist doppelt: heilig und weltlich. Die chronologische Reihenfolge einer neutralen, einheitlichen Dauer zählt nicht, sondern die Aufeinanderfolge der heiligen Momente in einer weltlichen Dauer. Der Mythos bezieht sich stetig, jenseits der weltlichen Zeit des gemeinsamen, „alltäglichen“ Lebens, auf eine heilige Zeit, die für gewöhnlich identisch ist mit der *ursprünglichen Zeit*. Ethnologen und Historiker der Religionen (besonders Karl Kerényi in *Die antike Religion*) haben die wesentliche Rolle der *Wiederholung* im Mechanismus des Mythos bewiesen. Der Mensch der altentümlichen Kulturen (und jedermann „erlebt“ den Mythos) verhält sich nicht nur gemäß einiger Traditionen, die angenommen oder zurückgewiesen werden können. Seine Lebensweise ist — wie wir sahen — auf den Ursprung, auf die „Anfänge“ ausgerichtet. Alles in der Welt *wiederholt* etwas, das ein für allemal gegeben ist. Dies ist nicht eine bloße Neigung zur Vergangenheit; es ist eher eine Art, etwas in der Zeit zu erleben, was seinen Ursprung außerhalb der Geschichte, der geschichtlichen Zeit hat. Das Eingreifen des Mythos in die Geschichte ist eine Wiederholung des Metahistorischen. Andererseits verkörpert der Ursprung, uranfänglich, das, was vor der Zeit geschah, für den altentümlichen Menschen das Sakrale selbst. Das in der Welt der „Anfänge“ Geschehene zu wiederholen, bedeutet, das Sakrale wiederherzustellen. Die mythische Zeit ist folglich nicht eine vergangene geschichtliche Zeit. Sie ist eine *Präsenz* durch die ständige Wiederholung. Das mythische Erleben ist das Erleben einer Präsenz.

Der Mensch, der den Mythos erlebt, sucht (indem er eine heilige, ursprüngliche Geste wiederholt) *das Beispielhafte* zu verwirklichen. Er sucht in der Vergangenheit ein Modell, das realisiert werden muß, das denjenigen schützt und zur Erfüllung bringt, der es wiederholt. Eben diese Nachahmung eines beispielhaften Modells stellt das mythische Erleben dar. Der Ritus, die kultische Rezitation der Mythen stellt gewissermaßen die heilige Zeit her, bezieht den Menschen wieder in die unglaubliche

liche Zeit der „Anfänge“ ein. Der Mythos kann einen nicht in die Zeit des Ursprungs versetzen, sowie eine gelesene Geschichte einem ein erzähltes Ereignis vergegenwärtigt. Der Mythos läßt einen direkt an den Ereignissen teilhaben; durch ihn steht der Mensch in Verbindung mit der „dargestellten“ heiligen Wirklichkeit. Diese kultisch-mystische *Mitteilung* ist offensichtlich ein Vorrecht derer, die in einer mythischen Welt *leben*. Der Mythos wird entwertet, indem er zur Legende wird, der Kult wird leere Form, Zeremonie, Mitteilung mit dem Sakralen, die Theonomie hört gleichzeitig mit der Desakralisierung des Mythos auf zu bestehen. Die heilige Zeit wird weltliche Zeit, geschichtliche Chronologie, neutrale Aufeinanderfolge. Unter dieser Form finden wir sie im „klassischen“ Roman. Selbstverständlich könnten wir feststellen, daß so wie der Vortrag des Mythos die weltliche Zeit gewissermaßen aufhebt, um eine Eingliederung in eine unglaubliche Zeit zu ermöglichen, so vergegenwärtigt die Romanlektüre einen mit dem Veranschaulichten, bezieht einen in eine andere Zeit, als die, in der man lebt. Man könnte von einer Pseudo-Heiligkeit der Roman-Zeit sprechen, eine Zeit, die verschieden ist von der „erlebten“, eine in sich eingeschlossene Zeit. Gewissermaßen ist die Zeit des Romans, wie auch jene des Mythos, eine „harte“ Zeit, ungewöhnlich, voller Bedeutungen. Jeder Roman kann für sich einen Raum wie auch eine eigene Zeit beantragen. In Joyces Roman ist der 16. Juni 1904 einer der Tage Blooms, Molly Blooms, Stephen Dasedalus. Aber als Roman-Tag ist es ein neuer, gewidmeter, einzigartiger Tag.

Der zeitgenössische Roman und in erster Linie das Bauernepos bringt (nicht durch die Struktur der Erzählung, sondern durch das Erzählte ein derartiges Erleben einer Zeit mit heiligen und weltlichen Momenten. Selbst die Teilnahme an den kosmischen Zyklen, in der „natürlichen“ Aufeinanderfolge von Geburt, Wachstum, Agonie, Tod und Wiedergeburt bringt das Schwanken zwischen heilig und weltlich, anders als für das blasierte Städtische, mit sich. Im allgemeinen ist es eine verfallene Quasi-Heiligkeit, die aber an das ursprüngliche intensive Erleben erinnert. Der zeitgenössische Roman bricht die Kategorie der Zeit, indem er die „erlebte“ Zeit verwendet, die vital-relative Dauer und insbesondere die Aufhebung der Zeit durch eine Grenz-Erfahrung, gewöhnlich eine Leidenschaftssituation. Wir verstehen die Leidenschaft in weitestem aber auch authentischstem Sinne, da solch eine Situation eine bevorzugte, geschlossene Zeit abgrenzt, eine „andere“, als diejenige, die von Außenstehenden *erlebt* wird. Dies ist die Lage jener, die im Sanatorium vom *Zauberberg* leiden, aber auch jener, die eine große Liebe erleben, eine gewaltige Erfahrung in einer suspendierten Zeit.

Wir haben gesehen, daß die mythische Zeit auf die Ursprünge gerichtet ist. Durch die Vergänglichkeit der Zeit wird die archaische Mentalität von den Ursprüngen entfernt, sie verliert von der ursprünglichen Perfektion. Umgekehrt bedeutet die Rückkehr zum Ursprung, das Rückversetzen in der Zeit, zur Abstammung eine Rückgewinnung der verlorenen Vitalität, eine Reparatur. Die Anziehungskraft des ursprünglichen Paradieses der Perfektion „der Anfänge“ tritt mit besonderer Betonung in der modernen Poesie auf (beispielsweise bei Rimbaud, bei unseren Orphikern). Aber auch der moderne Roman kennt die Obsession des Ursprungs das Thema des verlorenen Paradieses, das Problem einer Ausbesserung

durch die Rückwende. „Die verlorene Zeit“, die Proust sucht, ist jenes verlorene Paradies der Unschuld, des vollen Erlebens. Sein ganzes Werk ist jenen Mythen und Riten der Erneuerung, der Rückkehr zum Anfang, der Wiedergewinnung eines entwerteten Universums ähnlich. Die Schlüssel-Erfahrungen, die die Offenbarung der verlorenen Zeit vermitteln, sind bei Proust kleine ungewollte Riten, durch die die Regression zu dem was war und nicht aufhört zu sein, durchgeführt wird, da sie das Wesen selbst ist (der „heilige“ Ursprung), nur scheinbar dem Werden nicht unterstellt ist (*id est* „der weltlichen Zeit“). Bei Proust hat die Vergänglichkeit der Zeit dieselben zersetzenden Effekte wie auch die mythische Zeit, die sich von den heiligen Ursprüngen entfernt. Das Aufholen der verlorenen Zeit ist ebenfalls bezeichnend, da sie der Rückkehr des Mythischen zum Ursprung entspricht. Wir analysieren den Augenblick des Aufholens (gemäß der Erfahrung der in Tee geweichten „Madeleine“). Vom amorphen Zustand wird zur unerklärlichen Seligkeit übergegangen, damit dann aus dem Chaos das verlorene Universum erscheint (eigentlich wiedererscheint). Ebenso beginnt die Kosmogonie nach einer vorhergehenden chaotischen Etappe. Eine identische Rückkehr praktiziert die Psychoanalyse, indem sie magische Zwecke verfolgt, als auch der kultische Akt durch den Vortrag des Mythos oder seine rituelle Darstellung durch Gebärden. Die Rückkehr, „das Wiederfinden der verlorenen Zeit“ ist übrigens magisch. In Prousts Roman ist sie gleichwertig mit einer erlösenden Enthüllung. Die Rückkehr zum Ursprung, zum heiligen Anfang hat einen erlösenden, rettenden Sinn, durch die Aufhebung der weltlichen Zeit im Mythos wie auch im Roman, im Ritus oder archaischen Kult als auch in der modernen Psychoanalyse.

Die Analyse des mythischen Denkens setzt die *Dauer* mit einer Metamorphose gleich. Für den archaischen Menschen ist die Entwicklung eine Trans-Formation. Nun, machen wir einen Längsschnitt durch eine Romanerzählung, dann werden wir meistens eine Metamorphose entdecken. Das Epos ist die Darstellung einer Änderung, der Umwandlung einer Form oder eines Komplexes von Formen. Wie jede metamorphische Aufeinanderfolge, hat jede Erzählung (Märchen oder Geschichte, Epos oder Roman, Mythos oder Legende) eine proteische Struktur. Die mythologischen Metamorphosen (Theogonie, Anthropogonie usw.) werden nicht von einem Gesetz der Kausalität bestimmt, sondern von einem Prinzip der Analogie. Das, was die mittelalterliche Theologie *analogia entis* nannte (die Analogie der Existenzen, der Entitäten), stellte eine Kategorie der archaischen Mentalität dar. Für den „Primitiven“ wird etwas nicht zu etwas anderem, weil eine verändernde Ursache auftritt, sondern weil etwas gleichzeitig auch etwas anderes ist. Die Metamorphose ist die sukzessive Aktualisierung aller Virtualitäten eines Lebewesens. Man kann sagen, daß eine der großen Entdeckungen des modernen Romans — eine wahre Veränderung in der romanhaften Anthropologie — diejenige des Humanen als *Ort* der Metamorphosen ist.

Ebenfalls an das Problem der mythischen Zeit gebunden ist auch jenes der Apprehension des Mythos. Gebunden an eine heilige Zeit stellt der kultische Vortrag des Mythos die theonome Verbindung wieder her. Der Ritus entfaltet sich in Kreisen von Eingeweihten. Obwohl das mythische Denken allgemein ist, stellt der Mythos eine Art esoterischer Kenntnis dar. Die Themen, Symbole sind allen bekannt, die einer Gemeinschaft angehören (Stamm, Klasse, Volk). Aber selbst diese Beteiligung „aller“ bezieht sich auf die *wirklichen* Mitglieder einer Gemeinschaft, auf die Eingeweihten. Die zahlreichen einführenden Riten haben eben dieses Ziel: Das Individuum ins „Geheimnis“ einzuführen, ihm den Mythos mitzuteilen, der durch seinen heiligen Gehalt nicht wie immer und jedermann mitgeteilt werden kann. Da ein ernstes Vergessen (das eine Sünde, ein unheilvoller Fehler ist) alle bedroht, die den Mythos kennen, sind diese verpflichtet, sich ihn ständig in Erinnerung zu rufen. Wie auch die Einweihung, erfolgt die periodische Auffrischung der Erinnerung des Mythos in den archaischen Gemeinschaften im Rahmen von speziellen kultischen Zeremonien. Die moderne Kunst mißt sich oft solchen esoterischen Charakter bei. Die vorhergehenden Jahrhunderte (besonders die verschiedenen manieristischen Strömungen des 17. Jahrhunderts: der Konzeptualismus, der Kultismus, der Gongorismus, der Euphuismus, der Marinismus und die Preziosen) erlebten die Bekundungen eines mehr formellen poetischen Esoterismus. Die Schwierigkeiten, die eine Hieroglyphik, eine poetische, von einer Elite entzifferbare Emblematis dem Verständnis des poetischen Inhaltes entgegenbrachten, waren geschätzt. Anders ist es in der zeitgenössischen Literatur.

Aber wenden wir uns wieder dem mythischen Denken zu. Die weltlichen „falschen Geschichten“ konnten wann und wem immer erzählt werden. Die „wahren“, die heiligen Mythen erforderten eine Einweihung, wie auch einen rituellen Vortrag innerhalb von speziellen Zeremonien. Genau wie das moderne Gedicht erfordert auch der Roman immer mehr eine Einführung. Prousts Werk ist so aufgebaut, daß es den Leser in dem Maße einführt, in dem er in seiner Entzifferung vordringt, wie jene Bauten, symbolische orientalische Tempel, die durch ihre Konstruktion den Kosmos darstellten, indem sie architektonische „Körper“ einer Gottheit waren und dem, der sie erforschte, nicht nur die Möglichkeit einer vollständigen Ansicht des Universums bot, sondern auch die Gelegenheit, sich in die Geheimnisse des betreffenden Kultes einweihen zu lassen. Das Durchstreifen eines Mythos, eines heiligen, doktrinären Körpers, oder eines symbolischen architektonischen Körpers bildet einen soteriologischen Weg (s. Mircea Eliade: *Barabudur, der symbolische Tempel in Euthanasius Insel*). So hat auch Prousts Route „auf der Suche nach der verlorenen Zeit“ (also des Paradieses — denn jedes Paradies ist für uns ein verlorenes Paradies) einen einführenden Charakter. Der Sinn seines Werkes entspringt einem Voranschreiten, das gleichzeitig ein *in Erinnerung-Bringen* ist, eine Rückgewinnung des verlorenen Ganzen und eine Offenbarung der Geheimnisse, die die Zeit birgt. „Das Wiederfinden“ der verlorenen Zeit, die endgültige Offenbarung, die Erlösung erfolgt

durch die Kunst. Prousts Kunst ist folglich eine einführende Technik. Aber, auf anderer Ebene, folgt Bloom auch einem einführenden Weg, neben Stephen Daedalus und Molly – die Trinität aus Joyces *Ulysses*. Auch dieses Buch benötigt einer Einführung, selbst wenn der Mythos parodisch dargestellt wird („Meine Absicht ist es, dem Mythos *sub specie temporis nostri* darzustellen“ – erklärte Joyce); die Einführung selbst, die mit dem liturgischen „*Introibo ad altare Dei*“ anfängt, wirkt eher entmythisierend als ein Geheimnis offenbarend. Wir werden nicht auf den einführenden Charakter von Kafkas oder Becketts Werken eingehen. In ihren Werken erkennen wir ebenfalls die offenbarende Anstrengung, indem sich die Werke als *revelanda* präsentieren, während die Werke einer Einführung bedürfen, der die Autoren (zum Unterschied eines Proust oder selbst eines Joyce) nicht beistehen.

LE MYTHE DANS LA VISION DE MIRCEA ELIADE

REPÈRES MARGINAUX DE SON ŒUVRE SCIENTIFIQUE ET LITTÉRAIRE*

PAUL SIMIONESCU

L'essai d'embrasser en quelques lignes — nécessairement limitées comme dans le cas présent — l'ensemble des traits caractéristiques, susceptibles d'ébaucher une image aussi complexe que celle de l'imposante œuvre scientifique et littéraire de Mircea Eliade, offre quelque chose d'insolite. Aussi, n'y a-t-il qu'une voie à adopter pour ce faire : y dégager, afin de les mettre en lumière, certaines jointures de sens explicatif.

Sa longue persévérance à se pencher sur les réalités du patrimoine traditionnel de la spiritualité roumaine lui a permis de saisir entièrement, à part leur aura poétique, surtout leurs significances profondes en tant que modèles et expressions d'une création originaire.

Il y a déjà plusieurs dizaines d'années que Mircea Eliade notait à propos des commentaires possibles en marge des faits, des données et des réalités ethnologiques ou folkloriques : « Ce ne sont pas les faits en tant que tels qui importent (car les faits sont le plus souvent réunis de manière, convenable dans des encyclopédies, des manuels et des bibliographies) mais leur fréquentation pendant longtemps, leur étude dans l'univers mental qui les a engendrés, leur intelligence dans le contexte de l'ensemble dont ils se sont dégagés... ». Ce qui revêtait pour lui un caractère particulièrement révélateur ressortait de la signification profonde des pensées : « Non l'histoire de la ballade en soi, mais l'étude du monde qu'elle reproduit », estimant que « chaque œuvre folklorique porte en elle l'univers mental dont elle a germé »¹. Il s'agit, naturellement, de l'univers primordial, archaïque — conservé notamment dans les mythes, les symboles, les traditions. La légende du Maître des œuvres Manole doit être comprise en tout premier lieu non selon sa structure poétique considérée en elle-même, mais comme un mythe central de la spiritualité roumaine, ses vers traduisant une conception archaïque de la mort créatrice.

C'est en ce sens également que s'explique — à notre avis — sa propre notation relative aux deux chefs d'œuvre de la culture roumaine traditionnelle, *Miorița* et la *Légende du Maître des œuvres Manole* : « l'historien

* Voir aussi notre article *Posibile repere în opera științifică a lui Mircea Eliade* (Repères possibles dans l'œuvre scientifique de Mircea Eliade), dans « Revista de etnografie și folclor », t. 23, 1978, n° 2, p. 231—239.

¹ Mircea Eliade, *Comentarii la legenda Meșterului Manole* (Commentaires à la légende de Maître Manole), Bucarest, 1943, p. 17.

des religions a certainement des chances de voir des choses que le pur folkloriste ne voit pas »².

L'obligation de revoir le sens approfondi des œuvres traditionnelles incitait Mircea Eliade à souligner, en parlant de l'effort de ceux qui des années auparavant avaient fondé le Musée du village roumain : « Un œil exercé et une bonne mémoire pourraient y découvrir quelque chose de plus que l'adaptation au milieu environnant (variété des matériaux, des dimensions, de l'économie domestique); ils pourraient y découvrir des parentés stylistiques avec des formes et des cultures archaïques. Toutes ces parentés, cette variété, ces inventions se fondent dans une intuition unitaire; et toutes les formes témoignent de la même intarissable force de création et d'une inépuisable imagination... Fort proche de la vie, imitant le geste initial et essentiel de l'existence — créer, innover, se surpasser — la sensibilité paysanne ne s'arrête pas aux moules et ne se laisse guère conduire par des canons esthétiques »³.

Une telle intentionalité suppose la possibilité de saisir les structures originaires (ces archétypes qui percent depuis les hauts-fonds spirituels), les seules en mesure de témoigner souvent même de la vérité et de la signification incluses dans la prestance de l'œuvre contemporaine. C'est sans doute en ce sens qu'il faut comprendre les paroles selon lesquelles : « Il reste que les chefs-d'œuvre de Brancusi sont solidaires de l'univers des formes plastiques et de la mythologie populaire roumaine, et portent même parfois des noms roumains (*la Maiastra*, par exemple) ... Il a compris que la source de toutes ces formes archaïques — celles de l'art populaire de son pays aussi bien que celles de la protohistoire balkanique et méditerranéenne... était très profondément enfouie dans le passé; et il a également compris que cette source primordiale n'avait rien à voir avec l'histoire classique de la sculpture... Grâce au processus d'intériorisation auquel nous faisons allusion et à l'anamnèse qui s'ensuivit, Brancusi a réussi à voir le monde comme les auteurs des chefs-d'œuvre préhistoriques, ethnologiques ou folkloriques »⁴.

En reprenant cette idée plus tard, il allait reconnaître : « Brancusi n'a pas copié les créations de l'art populaire roumain. Il est allé, au contraire, aux sources mêmes de l'inspiration de ces paysans roumains... et il a redécouvert cette vision extraordinaire d'un homme pour qui la pierre existe, le roc existe, d'une façon, disons, "hiérophanique". Il a retrouvé par le dedans l'univers des valeurs de l'homme archaïque... Si l'on descend vraiment aux sources, aux racines, qui plongent jusqu'au néolithique, alors, on est très roumain, ou très français, en même temps qu'universel. J'ai toujours été fasciné par cette question : comment retrouver l'unité fondamentale, sinon du genre humain, du moins d'une certaine civilisation indivisée dans le passé de l'Europe? Brancusi a réussi à la retrouver... »⁵

² Idem, *L'épreuve du labyrinthe*. Entretiens avec Claude-Henri Rocquet, Paris, Pierre Belfond, 1978, p. 117.

³ Idem, *Insula lui Euthanasios* (L'île d'Euthanasios). Bucarest, « Fundația pentru literatură și artă », 1943, p. 158.

⁴ Idem, *Brancusi et les mythologies*, dans *Témoignages sur Brancusi*, Paris, Arted Éditions d'Art, 1967, p. 11–12.

⁵ Idem, *L'épreuve...*, p. 74–75.

L'une des références de Mircea Eliade concernant la littérature roumaine folklorique vient compléter l'idée de consolider la quête des données originaires de la création grâce au cadre de ces réminiscences folkloriques devenues, d'une manière ou d'une autre, nos contemporaines. C'est la voie possible de l'intelligence du passage de la formulation littéraire proprement dite vers ses origines, vers ses implications d'ordre mythologique. Autrement dit, les éléments fragmentaires d'un mythe (lui-même exprimant une conception « métaphysique primordiale ») peuvent sans cesse se modifier au cours d'un laps de temps historique. La pénétration des choses permet de saisir aussi les sens inverses d'une pareille aventure : car chaque mythe peut perdre sa signification sacrée, dégénérant en légende ; et la légende en tant que telle, par sa diffusion dans divers milieux et à différentes époques, fait revivre dans son contenu le flux des événements historiques. Cette sorte de rupture de niveau suppose, certes, une incessante transformation du contenu d'idées et d'images ; elle suppose un éloignement toujours plus marqué de son noyau fantastique. À la différence du mythe, la légende demeure tributaire au concret local.

Si on les scrute, les choses sont de beaucoup plus nuancées, car leur pleine intelligence suppose aussi — comme Mircea Eliade le montre — la voie en sens inverse, depuis les données et les réalités historiques (personnages ou événements) vers les catégories folkloriques. C'est-à-dire que, « les faits tout comme les personnages historiques se dépersonnalisent avec le temps. Ils perdent tous leurs éléments concrets, contingents, spécifiques ; bref, ils perdent leur structure "historique" s'assimilant à des états ou à des types impersonnels »⁶.

Comme de juste, les références susceptibles d'être dégagées de sa monumentale œuvre scientifique en ce qui concerne les paramètres de la culture roumaine traditionnelle sont innombrables. Réintégrées dans leur ordre naturel, propre à son système d'explications, toutes ces références sont à même d'exprimer plus qu'un simple degré d'originalité ; par leur truchement, l'on peut retrouver maintes correspondances possibles, autrement dit, des ouvertures vers des horizons insoupçonnés de la culture traditionnelle. Particulièrement suggestives, ses conclusions remarquaient, entre autres, à cet égard : « Il nous semble inquiétant de ne point accorder l'importance qui leur convient justement aux disciplines qui nous posent à pied égal avec les grandes cultures européennes. Le peuple roumain a une préhistoire et une protohistoire d'égale valeur avec celle de n'importe quelle nation européenne importante et il a un folklore incontestablement supérieur... [Il faut] étudier et recommander les formes collectives de la vie, les symboles, les traditions orales, etc. Dans ce domaine, notre peuple est riche »⁷.

Entre tous les ouvrages qui se voulaient fondés sur l'analyse de certaines réalités traditionnelles, dégagées de l'espace roumain (qui se recommandent par des sources et des références bibliographiques d'une grande variété, peu communes dans la littérature roumaine spécialisée),

⁶ Idem, *Cărțile populare în literatura românească* (Les livres populaires dans la littérature roumaine), « Revista Fundațiilor », 1939, n° 4, p. 7-9.

⁷ Idem, *Cosmologie și alchimie babiloniană* (Cosmologie et alchimie babylonienne), Bucarest, Vremea, 1937, p. 10.

celui qui s'impose de loin porte le titre significatif : *De Zalmoxis à Gengis-Khan*⁸.

Eu égard aux décryptages qu'implique l'étude minutieuse des mythologies locales comme complément des significations profondes propres aux sources de la documentation historique, Mircea Eliade précisait, entre autres, se rapportant à l'ouvrage susmentionné : « C'est un livre très personnel en même temps qu'une expérience dans la méthode. Le problème était celui-ci : nous disposons d'une tradition folklorique et d'une tradition historique, importante aussi, mais dont les documents sont épars et vagues ; comment à partir de cela, reconstruire les croyances des Daces ? »⁹.

L'idéation si vaste et généreuse de l'ouvrage comporte des références, qui se veulent approfondies quant à leur sens ou pour le moins déchiffrées — des références regardant : les origines religieuses du nom ethnique des Daces, ainsi que le caractère mystagogique du culte consacré à Zalmoxis, le mythe cosmogonique tel qu'il se laisse surprendre dans l'espace carpatodanubien, le mythe entourant la fondation de la Principauté de Moldavie et la chasse rituelle, la légende du monastère de Curtea de Argeș et les rites de l'art du constructeur, les croyances du peuple liées à son « expérience » de la magie, la mandragore (l'herbe de la vie et de la mort). Le livre scrute aussi certaines mythologies qui ont engendré et donné leur forme aux chefs-d'œuvre épiques de la littérature folklorique roumaine. Selon le langage spécifique de cet ouvrage, ceci signifie en fait que : « ... nous nous proposons de présenter l'essentiel de la religion des Géo-Daces et les plus importantes traditions mythologiques et créations folkloriques des Roumains... Si l'on veut parler de "continuité" elle doit être cherchée à un niveau plus profond que celui circonscrit par l'histoire des Géo-Daces, des Daco-Romains et de leurs descendants les Roumains. Car le culte de Zalmoxis, par exemple, aussi bien que les mythes, les symboles et les rituels qui informent le folklore religieux des Roumains, plongent leurs racines dans un monde de valeurs spirituelles qui précède l'apparition des grandes civilisations du Proche-Orient antique et de la Méditerranée »¹⁰.

En remarquant la convergence de certains traits déterminants et, implicitement, de certains concepts révélateurs — de son système particulier de compréhension, on retrouve sous l'échafaudage de sa frappante cohérence logique les facettes multiples et de coloris varié d'un véritable univers de considérants théoriques.

Tout en reconsidérant le contexte de certaines informations fournies par la recherche concrète d'ordre archéologique, historique, ethnologique, etc. (reconsidération fondée sur une érudition apte à en imposer même au plus avisé des commentateurs), Mircea Eliade reprend par la même occasion un itinéraire d'investigation marginale des coordonnées les plus plus éloquentes (mythes, rites, symboles, allégories, croyances, etc.) équipollées aux cultures traditionnelles.

⁸ Idem, *De Zalmoxis à Gengis-Khan. Etudes comparatives sur les religions et le folklore de la Dacie et de l'Europe Orientale*, Paris, Payot, 1970, 253 p. (Bibliothèque historique).

⁹ Idem, *L'épreuve...*, p. 117.

¹⁰ Idem, *De Zalmoxis à Gengis-Khan...*, p. 9.

Insolite, son point de départ proclame, en désaccord avec les repères théoriques plus ou moins récents, que le prestige de toutes ces cultures archaïques, traditionnelles, s'impose tout naturellement si l'on considère l'ensemble de ces réalités en elles-mêmes et non à travers le modèle de la culture moderne. C'est-à-dire que la recherche ethnologique, par exemple, devra reconnaître sans réticence la primauté de certaines formes ou formulations avancées, parfaitement logiques, de la pensée de ces micro-unités sociales de type archaïque. Ce monde redécouvert dans le temps historique — et considéré d'une manière compréhensive — est loin d'être sauvage, primitif ou prélogique, rappelant un concept jadis ouvrant sur certaines significations, concept que son auteur lui-même devait désavouer avec le temps. C'est un monde qui se constitue lui-même comme une réalité sociale d'un tout autre genre (par rapport à ce que nous sommes généralement accoutumés à désigner comme le modèle du monde civilisé).

Pour Mircea Eliade, ce monde éloigné dans le temps, vivant dans la répugnance du temps et de l'événement historique, vivant avec la hantise de la présence conférée par le mythe et le rituel (comme « expériences » religieuses), se doit d'être abordé franchement, à travers les documents qui parlent d'eux-mêmes, définissant et expliquant.

Sans doute, toute expérience primaire de cette sorte (révélatrice pour le *homo religiosus*) se situait dans un contexte socio-économique et culturel déterminé ; une telle réalité, écartant d'emblée toute possibilité d'omission dans n'importe quelle analyse proposée, implique la démarche des recherches communes d'ordre historique, économique, linguistique. On les y trouve soulignées d'une façon remarquable : « Certes il n'y a pas de phénomène religieux "pur" ; il n'y a pas de phénomène uniquement et exclusivement religieux. La religion étant chose humaine, elle est de ce fait, et chose sociale, et chose linguistique, et chose économique car on ne conçoit pas l'homme en dehors du langage et de la vie collective »¹¹.

Il convient aussi de retenir l'idée, essentielle pour l'économie de son système de références, suivant laquelle la sélection de l'immense matériel documentaire (textes, monuments, inscriptions, traditions orales, réminiscences, reliques ethnographiques ou folkloriques, etc.) doit se faire en tenant surtout compte des données qui se dégagent du dedans du profil composite de la pensée mythique (notamment les formulations originaires et non celles résultant des dissolutions des étapes qui ont perdu le sens du sacré). De sorte que, toute société traditionnelle — archaïque — se doit d'être sans cesse rapportée pour déchiffrer les significations profondes de ses mentalités et de ses comportements — ainsi que n'importe quelle autre expression de la vie sociale — au système même des références mythologiques (comme expression d'une vision propre du monde et de la vie). La culture des sociétés archaïques, traditionnelles, dans son ensemble — quelle qu'en soit son importance et son contenu — porte la griffe d'une « réalité » explicative d'ordre mythologique.

Les concepts fondamentaux avec lesquels opère généralement l'analyse proposée par Mircea Eliade visent en tout premier lieu la dichotomie

¹¹ Idem, *Traité d'histoire des religions*. Nouvelle édition entièrement revue et corrigée, Paris, Payot, 1974, p. 11.

sacré-profane, l'« hiérophanie », le mythe et le rite en tant qu'expressions des symboles possibles.

« Toutes les définitions données jusqu'à présent du phénomène religieux présentent un trait commun : chaque définition oppose, à sa manière, le sacré et la vie religieuse au profane et à la vie séculaire. C'est quand il s'agit de délimiter la sphère de la notion de "sacré" que les difficultés commencent... Avant d'essayer une définition du phénomène religieux, il convient de savoir de quel côté il faudra rechercher les faits religieux, et surtout, parmi ces faits, ceux qui se laissent observer à l'"état pur", c'est-à-dire ceux qui sont "simples" et les plus proches possibles de leur origine... Car il s'agit de rites, de mythes, de formes divines, d'objets sacrés et vénérés, de symboles, de cosmologies, de théologoumènes, d'hommes consacrés, d'animaux, de plantes, de lieux sacrés, etc. Et chaque catégorie a sa propre morphologie, d'une richesse luxuriante et touffue. On se trouve ainsi en présence d'un matériel documentaire immense et hétéroclite ». ¹²

Aux premières décennies de notre siècle, Rudolf Otto aussi bien qu'Emile Durkheim avaient souligné — par exemple — partant de points de vue diamétralement opposés, les limites des deux concepts corrélatifs (sacré-profane) comme expression de la sensibilité humaine, à des tensions existentielles différenciées. (Pour le premier, la conscience et le sentiment du sacré supposaient la présence d'une valeur ou d'une donnée extra-temporelle pour la délimitation de laquelle il propose le concept de numinos ; pour le second, le sacré se définissait en tant que produit de la conscience collective, à travers lequel on revivait — dans la réalité individuelle — un certain idéal de cette conscience contraignante, déterminante dans l'ordre social.)

En adoptant cette dichotomie fondamentale pour toutes suppositions dans l'analyse du ressort le plus intime de la sensibilité ou de l'interprétation mythique, Mircea Eliade (tout en estimant en même temps comme particulièrement révélatrice l'étude des structures cohérentes des profondeurs, telle qu'était parvenue à l'indiquer l'œuvre de Georges Dumézil, par exemple) met l'accent sur la conclusion selon laquelle toute donnée d'ordre mythologique pourrait être considérée comme une « hiérophanie » (modalité d'expression du sacré qui lui est propre).

Il en découle, premièrement, l'idée, ou perspective d'intelligibilité, selon laquelle toute donnée (composante d'une mythologie déterminée) doit être considérée de préférence dans sa propre modalité d'expression ; en second lieu, toute donnée de cette sorte représente, de manière implicite ou explicite, une « hiérophanie » (une communication du sacré), différenciant par sa présence même le temps et l'espace sacrés du temps et de l'espace profanes (première dichotomie possible). Le mythe reproduit, dans un langage qui lui est propre, l'histoire sacrée, l'événement primordial, intervenu au commencement des temps historiques. Il constitue donc le modèle exemplaire non seulement pour le parachèvement des rites mais aussi pour le parachèvement de toute activité humaine.

Estimant que le principal but de toute investigation possible dans ce domaine est l'intelligence même de l'essence structurelle des données

¹² *Ibidem*, p. 15—16.

de ce genre de communication sui generis (que nous appelons « hiérophanie »), transmises par réinterprétation dans notre langage réducteur, Mircea Eliade met en lumière le rôle de l'approche typologique (dans le contexte pluridisciplinaire).

L'étude minutieuse de la dialectique propre à la présence de l'« hiérophanie » dans le temps (en tant que manifestation du sacré) par quelque moyen étranger à son essence suscite chez Mircea Eliade la remarque nettement exprimée que toutes les implications de la référence au mythe supposent des formulations autonomes de la connaissance et de la communication typiquement symboliques. Ces expressions symboliques, visiblement distinctes de la logique proposée par l'analyse conceptuelle, peuvent se traduire explicitement en un langage rationnel, discursif, bien qu'elles expriment, en partie ou dans leur totalité, un autre plan de la connaissance et de la sensibilité.

Il convient aussi de remarquer dans le même ordre d'idées explicatives que, dans le contexte des données convergentes de l'existence traditionnelle, les mythes et les rites (dans d'autres termes, les représentations fondamentales et les manifestations ou actes fondamentaux) demeurent des modalités particulières spécifiques de l'expression symbolique. Le mythe exprime — en tant que narration possible — une chose ayant eu lieu à un certain moment, *in illo tempore*; le rite exprime la réactualisation constante, au moyen de l'accomplissement de l'acte, du mythe en tant que tel. D'abord, il faut connaître le mythe, ensuite accomplir l'acte rituel — l'acte rituel équivalant à la réédition du mythe dans le plan temporel.

Comme de juste, au fur et à mesure que le temps passe, un symbole peut acquérir des significances nouvelles (sa modification en ce sens exprime certainement en plus d'un processus naturel, historique, propre à l'évolution dans le temps, le changement du cadre culturel même dans lequel s'était consommée une pareille expérience de vie collective).

Considéré sous le rapport de sa conception, le mythe n'est ni histoire légendaire, ni fantaisie poétique, tout comme il ne comporte non plus aucune référence allusive à l'ordre naturel. Le mythe se doit d'être accepté et compris comme équipollence possible — du fait d'une modalité de communication qui lui est propre — d'un monde à part, il se doit d'être compris en lui-même, en tant qu'expression du sacré. Considéré comme l'irruption du sacré dans le monde, le mythe se révèle en tant que « redécouverte » et modèle originaire. En fonction de ce modèle originaire, on comprend ou, plutôt, il faut comprendre la série des comportements humains d'une société traditionnelle.

Tout comme l'homme des « sociétés civilisées » s'estime formé par l'histoire particulière de la société dont il fait partie — l'homme des sociétés traditionnelles se considère par rapport au modèle que lui propose la « réalité du mythe » accepté.

Les mythes (quelle qu'en soit leur nature), en tant que reproductions exemplaires d'événements intervenus à une certaine époque, *in illo tempore*, représentent en fait les assises de toute la vie culturelle et sociale de la communauté respective. Accueilli par la conscience de l'homme appartenant à la société archaïque ou traditionnelle comme chose réelle et sacrée tout à la fois, le mythe demeure « exemplaire »

pour toute expérience humaine; il se révèle un modèle pour chaque acte humain. Pour l'homme des sociétés archaïques ou traditionnelles — dans l'acception que lui confère les conclusions de Mircea Eliade — le mythe se constitue et s'impose comme histoire véritable (sa fonction étant avant tout d'ordre sotériologique). Il s'ensuit des analyses proposées, si nous nous rapportons à ce qui a été dit ci-dessus, que mythes et rituels réactualisent, selon leurs propres modalités d'expression, le temps et l'événement primordial (par le truchement du mythe on « apprend » ce qui s'est passé jadis, par le truchement du rituel accompli l'acte retransmet le geste de l'accomplissement originaire).

Pour l'homme moderne, le temps historique (seule dimension possible) a de toute évidence un caractère irréversible; pour l'homme des sociétés archaïques, traditionnelles, le temps mythique implique l'incessante référence à ce qui s'est passé jadis, c'est-à-dire qu'il suppose des références de valeur exemplaire. De ce point de vue de la compréhension, l'homme des cultures archaïques ou traditionnelles redevient responsable, par toute son existence, de ce qui s'est consommé en entier une seule fois — comme modèle existentiel.

Les possibilités de compréhension offertes par les recherches de Mircea Eliade dépassent, et de fort loin, toutes les implications positivistes ou néopositivistes (de l'approche et de l'étude « sous-entendue » des mythes).

Le positivisme du siècle dernier traitait le mythe en expression d'une pensée possible (rudimentaire, primitive); dans le système de références avec lesquelles opère le savant roumain, le mythe, loin de se dégager des structures d'une pensée prélogique, constitue, en soi, un univers à part. Ce sont les mythes qui, dans les sociétés archaïques ou traditionnelles, confèrent un sens et une valeur à l'existence; ils déterminent, en dernière instance, la connaissance essentielle; et les rites, en tant que prolongements des mythes pour la connaissance et l'approche du sacré, supposent en fait la répétition de ce qui a eu lieu jadis, *ab origine*.

Proche dans une certaine mesure des recherches développées par Carl Jung — à la découverte dans les couches profondes de l'inconscient collectif des images et des mythes issus des religions constituant des archétypes —, Mircea Eliade a souligné la signification que peut revêtir (dans toute interprétation proposée) la logique des symboles utilisés. Les symboles, de même que les mythes ou les actes rituels, doivent être regardés et compris comme des systèmes de références dans le sens proposé par toute analyse herméneutique.

De l'ensemble de l'œuvre scientifique de Mircea Eliade se dégage, grâce à une pensée exceptionnellement rigoureuse, la preuve d'une profonde érudition, où la tension des grandes synthèses est constamment remodelée par le sens des distinctions, des nuances naturelles. En relisant les pages de ses ouvrages, on s'avance dans une immensité d'idées à riches ramifications et qui embrassent un large horizon. En plus d'une documentation exhaustive on y rencontre la tendance constante de maîtriser et de survoler ce matériel de référence par des classifications comparatistes strictement dressées, par des hiérarchisations valoriques et surtout par une exceptionnelle capacité de réintégration.

« J'appartiens à cette catégorie d'historiens des religions qui, quelle que soit leur "spécialité", s'efforcent à suivre les progrès effectués dans les domaines voisins et n'hésitent pas à entretenir les étudiants sur les différents problèmes posés par leur discipline. J'estime, en effet, que toute étude historique implique une certaine familiarité avec l'histoire universelle par conséquent la plus rigoureuse "spécialisation" ne dispense pas le savant de l'obligation de situer ses recherches dans la perspective de l'histoire universelle. »¹³

Pour lui, ce sont les choses fondamentales, les significations profondes qui importent. Sa manière originale de comprendre, avec leurs nuances et leurs subtilités, les réalités, phénomènes ou données qui sont l'expression authentique de la vie spirituelle d'une société de type archaïque, traditionnel, signifie en fin de compte la redécouverte d'un monde des archétypes que la conscience de l'homme contemporain avait abandonné, pour une raison ou pour une autre, depuis longtemps déjà. Quand il estime que le réel se doit d'être différencié et rapporté aux structures archétypiques (aux données originaires), Mircea Eliade retrouve, implicitement, la voie de la communicabilité : les cultures traditionnelles, archaïques se laissent comprendre, peuvent se refléter, à travers leur contenu idéatif.

Qui plus est, toute création devrait être considérée au point de vue du sens que lui imprime le fond de notre propre profondeur spirituelle. C'est là sans doute aussi la signification de ses propres paroles : « Un événement historique peut susciter une certaine création folklorique, mais il la suscite parce que cet événement historique a gagné une résonance qui le range dans une catégorie archétypique, c'est-à-dire dans la mesure où il cesse d'être un événement irréversible et devient l'actualisation d'un moment répétable à l'infini »¹⁴.

Approfondir la donnée de la connaissance dans ce moule originaire (du parachèvement de toute création traditionnelle-populaire) suppose, de manière implicite, rendre à l'intelligibilité ce qui s'est cristallisé jadis. En fin de compte, si l'on reste fidèle au sens de l'herméneutique proposée, ce qui importe ce n'est pas tant d'avoir la nette conscience de l'histoire ou de la diffusion d'un mythe, mais surtout d'avoir ou de détenir l'acuité du message qu'il exprime (car dans le langage et dans la signification qui sont propres au mythe les événements ou les états essentiels s'y laissent saisir — *ab origine*).

Mircea Eliade est le premier à enrichir et à justifier théoriquement tout à la fois l'idée de la pénétrabilité à travers de larges horizons dont est dotée la culture roumaine traditionnelle, sans que ceci lui fasse diminuer ou sousminer son originalité (l'interpénétration même des cultures traditionnelles n'exclut pas le sens de la spécificité, de l'authenticité et de l'homogénéité).

En proposant le décryptage des sens et des significations profondes des archétypes culturels, il a réactualisé l'étude des mythes avec un talent et une éloquence presque sans précédent. Pour lui, de même que pour bien d'autres encore (Bronislaw Malinowski, Radcliffe-Brown, Raffaele Pettazzoni, Ruth Benedict, A. von Gennep, Franz Boas, Karl

¹³ Idem, *Histoire des croyances et des idées religieuses*, vol. I, Paris, Payot, 1976, p. 10

¹⁴ Idem, *Comentarii...*, p. 20.

Kerényi, Claude Lévi-Strauss, pour n'en mentionner que quelques-uns parmi les plus importants), les mythes forment un aspect profondément significatif de la vie et de la culture humaine. Cette étude, loin d'être primitive et aberrante, comme l'entendait il n'y a pas trop longtemps encore l'homme des philosophies des Lumières et du Positivisme, se révèle — comme elle appert aussi des études de Mircea Eliade — riche de perspectives et de significances d'une profondeur insoupçonnée.

Son œuvre littéraire peut être saisie, « définie », « déchiffrée » comme une autre facette de ces mêmes questions et réponses, réclamées avec tant d'ardeur par ses investigations scientifiques. C'est lui-même qui le confesse : « Au fond ce que j'ai fait depuis plus de quinze ans n'est pas totalement étranger à la littérature. Il se pourrait que mes recherches soient considérées un jour comme une tentative pour retrouver les sources de l'inspiration littéraire »¹⁵.

Comme écrivain, Mircea Eliade n'est pas seulement un créateur de situations, un narrateur d'aventures vécues ou imaginaires, à l'instar de tant d'écrivains du siècle dernier ou de notre siècle, bien que ses écrits ayant respecté toutes les règles de ce jeu aient été accueillis en tant que tels par la critique officielle. Pour lui, chaque page littéraire doit englober et communiquer — d'une certaine manière — la même réalité hypostasée dans le mythe, car selon l'écrivain, ainsi qu'il résulte du reste d'une formulation concentrée, « la littérature, orale ou écrite, est fille de la mythologie... la littérature assume les fonctions du mythe »¹⁶.

C'est en ceci que réside la voie ouverte à la compréhension du « fantastique »¹⁷ de son œuvre littéraire, le fantastique étant d'une manière ou d'une autre la redécouverte de ce que l'écrivain appelle généralement transhistoire, ou pour être plus exact le transhistorique caché dans le champ des données et des événements presque inexpressifs du quotidien banal.

L'inertie de cette tension réclamée par la supposition du fantastique — pays des causes équivoques et des conséquences ambiguës pour employer la formule inspirée de R. Caillois — exprime la touche de charme inédit et de surprise de son écriture. Ce qui confère ses dimensions à l'intelligence de son œuvre littéraire c'est le refus de la narration directe, en clair, des faits se succédant dans leur ordre naturel, par les simples motivations retrouvées dans la suite même de ces faits ou événements. Pour Mircea Eliade, l'œuvre littéraire — telle qu'elle pouvait se présenter — se réalisait tout d'abord dans le désir de communiquer un message. Un message qui venait d'un monde de la sensibilité mythique, sensibilité grâce à laquelle le temps et l'espace vulgarisés par l'histoire de notre destinée quotidienne s'effacent, se transfigurent.

¹⁵ Idem, *L'épreuve...*, p. 190.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Parmi les méditations en marge de ce thème, mentionnons en tout premier lieu quelques ouvrages relativement récents de la critique roumaine : Sergiu Pavel Dan, *Fantasticul doctrinar*; Mircea Eliade (Le fantastique doctrinaire : —), dans *Proza fantastică română* (La prose fantastique roumaine), 1975, p. 235 — 247; Eugen Simion, *Fantasticul lui Mircea Eliade* (Le fantastique chez Mircea Eliade), I — II, « Luceafărul », 17 et 24 janvier 1976; Adrian Marino, *Hermeneutica lui Mircea Eliade* (L'herméneutique de Mircea Eliade), « Revista de istorie și teorie literară », 26 (1977), n° 2, p. 223 — 250; n° 3, p. 371 — 399; N. Steinhardt, *Fantasticul lui Mircea Eliade* (Le fantastique chez Mircea Eliade), « Steaua », XXVIII (1977), n° 4 p. 18 — 20.

Ces fragments de l'insertion du plan et du temps mythiques peuvent s'interpréter, pour reprendre — dans une autre acception — les paroles du même Roger Caillois, comme : « une explosion intermittente à une terne continuité, une frénésie exaltante à la répétition quotidienne des mêmes préoccupations matérielles, le souffle puissant de l'effervescence commune aux calmes travaux »¹⁸.

Insolite par ses modalités personnelles de traiter le fonds d'idées et d'actions communiquées, le roman de Mircea Eliade — depuis *Isabelle et les Eaux du Diable*, *Mademoiselle Christine*, *Maitreyi*, *le Serpent*, *le Secret du docteur Honigberger* jusqu'à ses toutes dernières œuvres littéraires, *la Forêt interdite*, *Chez les Tziganes*, etc. — est par son contenu spécifique l'expression d'une modalité toute particulière de la connaissance et de la sensibilité. L'univers des actions et des images « avouées » doit s'interpréter en tout premier lieu comme un univers des signes ou symboles possibles, eux-mêmes transpositions de la connaissance et de la sensibilité mythique, toile de fond originaire de toute existence ancrée dans les destinées du temps historique¹⁹.

¹⁸ Roger Caillois, *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 1950, p. 129.

¹⁹ Voir aussi les contributions parues dans les deux volumes de mélanges : *Myths and symbols. Studies in honor of Mircea Eliade*, Edited by Joseph M. Kitagawa and Charles H. Long, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1969, 438 p. ; *Mircea Eliade*, « Les Cahiers de l'Herne... », sous la direction de Constantin Tacou, Editions de l'Herne, 1978, 409 p.

LITERATURE AND HISTORY IN SOUTH-EAST EUROPE IN THE 19th CENTURY

The Comparative Literature Symposium held in Bucharest on *Literature and History in South-East Europe in the 19th Century* offered the participants an opportunity to get better acquainted with the national cultures of this area — their development being closely linked with the struggle for political rights after centuries of foreign rule. The symposium was a success, — and credit for it must be given to the competence and talent of the participants — particularly because during the two-day debate, several new aspects of the relationships between literature and history were discussed and a series of interesting theoretical formulations worked out. The way was opened by the paper — rich in ideas — of Prof. Roland Mortier, Chairman of the International Association of Comparative Literature (Bruxelles) as well as by the papers of Prof. Robert Shackleton from Oxford University, Alkis Anghelou (Thessalonica), Al. Duțu (Romania), B. Tuncel (Turkey), Z. Konstantinović (Austria), Penjo Rusev (Sofia) and others.

The genesis of history-inspired literature can be observed in the social, economic and political development of each people. Initially, at least to certain extent, certain type of historical literature — memoirs and records played a role in this domain — was closely connected with the development of historiography. But soon enough creative spirit, fantasy and talent made this new literary category independent of historiography. This happened in western Europe, in the 18th century under the strong influence of Enlightenment and Encyclopaedism, and in the 19th century one could speak of autonomous, interesting historical literature. But the peoples of South-East Europe lived under different historical conditions.

The writers belonging to the 19th century's romantic school developed in this area of our continent show several common features regarding not only their inspiration but also their social conscience. The works of our last century's great historians — Șincai, Xenopol, Kogălniceanu or Bălcescu, to mention only a few Romanian names — were always to be found in the company (even in the libraries of the humblest intellectuals) of books of historical inspiration but of independent system and logic such as for instance Costache Negruzzi's *Alexandru Lăpușneanu* or Alexandru Odobescu's *Doamna Chtajna*. Similar examples have been presented by all south-east European specialists, so that one may assert that regardless of the time each of these peoples chose to start the struggle for liberation, the fight was reflected in the historiography and historical literature of the 19th century.

The restricted available space does not allow us to go into details but we must stress the importance of the papers of Valeriu Răpeanu and Pompiliu Teodor (Romania), Rumeanca Stanceva (Bulgaria), Prof. Luisa Valmarin (Italy) and Dr. Mihai Fridman (U.S.S.R.) dealing with the Romanian realities of the 19th century. Professor B. Tuncel's paper pointed out the difficult but equally interesting beginnings of Turkish literature of historical inspiration within a social and political society particularly reluctant to accept modernization of life and culture in those days of the Ottoman Empire*.

We can rightly assert that this symposium has set forward a whole range of facts and ideas, attempting to draw several theoretical conclusions — in the literary and historical field — arising from the historical evolution of South-East Europe's peoples.

EMIL CONDURACHI

* Alexandru Duțu's paper was published in "Cahiers roumains d'études littéraires", 2/1978. We were very pleased to receive the articles written by Lucian Boia, Adrian Marino and A. Karathanasis and to include them in this issue.

ROMANIAN CONTRIBUTIONS TO EUROPEAN CULTURAL TRENDS AND STYLES IN THE 17th AND 18th CENTURIES

This was the theme of the debate organized by the Section of Art Theory and History of the Academy of Social and Political Sciences, at the end of June. The discussion, opened by two brief reports presented by Alexandru Dușu and Răzvan Theodorescu, centred on some aspects singled out by the organizers, such as : Romanian contribution to European Baroque and Enlightenment ; nature of the cultural contacts with neighbouring areas ; subject-matter and technical alterations undergone by figurative language and writing— traditional and innovative models ; "folklorization" of art and literature in the 18th century ; general character of the period : post-Byzantine or pre-modern ? Of course, other aspects were tacitly introduced in the debate which started from these guiding points to finally cover two centuries of re-assessment and transformations in the Romanian culture. But the main goal was to promote a confrontation of the literature and plastic arts experts' points of view in order to achieve a joint elucidation of this stage of Romania's cultural history. Approaching new subjects or re-assessing well known works from a multi- and inter-disciplinary research position, the discussion proved to be really fruitful, pointing out converging opinions and highlighting areas that should be further investigated.

The debate, led by Prof. Zoe Dumitrescu-Buşulenga and organized by Octavian Barbosa, was particularly fruitful. The participants discussed the Romanian Baroque and Enlightenment which foreshadowed the national Romanticism struggle — especially that of the Transylvanian School (Edgar Papu) ; the birth of a modern concept in the 17th century's Romanian intellectual life and the "folklorization" of the 18th century culture, pointed out by the political and ideological background of the flourishing art of glass-painted icons (Virgil Gindea) ; the oneness of the Romanian culture, strengthened by the intensive circulation of books and wandering of craftsmen from a province to another ; the presence of baroque elements of eastern origin taken up by the Romanians, which did not alter the classical features of the structures (Vasile Drăguț) ; the original character of the 18th century's painting which can no longer be described as "post-Byzantine" and which should be further studied (there is no repertory of themes and this gap must be filled) (Theodora Voinescu) ; the reverting of Romanian culture towards "Europe" in the 17th century ; the great variety of baroque elements in the Romanian poetry and the true patriotism which pervades the Romanian scholars' works (Dan Horia Mazilu) ; the evolution of that time's music which showed the same aspect in different cultural sections (Elena Zoltoviceanu) ; the background of the "creation act" throughout those centuries and the eastern underlayer which promoted the birth of baroque art (Mihai Moraru) ; the prestige of the Byzantine "model" still pervading the 18th century's Romanian culture, as it appears in Gheorghe Șincai's works (Nicolae Șerban Tanașoca) ; the reluctance of Romanian historians of culture to accept baroque, as a consequence of the prevalent opinion that the whole Romanian culture was predominantly "classical" (Dan Ionescu).



Many other important items were set forward or analyzed by the debaters of this theme. The papers and part of the proceedings are published in this number of SYNTHESIS.

LE «SYSTÈME» DES GENRES NARRATIFS

Les romans de Tristan, le système des genres narratifs et la société féodale was the theme of the lecture delivered at the Academy of Social and Political Sciences on May 15, 1978 by Prof. Erich Köhler, Head of the Chair of Romance Languages and Literature of Albert-Ludwigs University (Freiburg i.Br.). The audience—specialists in European literature—were highly interested in the scholarly lecture which was followed by discussions. The guest was welcomed by Prof. Zoe Dumitrescu-Buşulenga, Vice-Chairman of the Academy and by Dr. Alexandru Dușu, Secretary of the National Committee of Comparative Literature. Mrs. Köhler accompanied the guest.

AL. DIMA

Soudainement, le 19 mars 1979, la mort frappa, emportant celui qui fut le professeur Al. Dima.

Né à Turnu Severin le 17 octobre 1905, Al. Dima fit des études secondaires au Lycée Trajan de sa ville natale, qu'il devait continuer à l'Université de Bucarest, où il suivit les cours de la Faculté des lettres et de philosophie (1925—1929), apprécié par les grands maîtres du temps, les professeurs D. Gusti, P. P. Negulescu, Mircea Florian et Tudor Vianu lui-même jeune à l'époque.

En 1932, il eut sa première nomination à Rimnicu Vilcea d'abord et ensuite au Lycée « Gh. Lazăr » de Sibiu. Là, il allait fonctionner jusqu'en 1945, dirigeant en même temps le groupe culturel « Thesls ». Durant cette période, il poursuit des études spécialisées aux Universités de Berlin et de Munich, dans les domaines de l'esthétique, l'histoire de l'art et l'ethnographie. Il passera un doctorat de philosophie à l'Université de Bucarest.

Le 18 novembre 1945, il est nommé maître de conférences à Iași, où il fonctionnera plus tard comme professeur titulaire. Enfin, depuis 1966 jusqu'à la retraite (1974) il sera le titulaire de la chaire de littérature universelle et comparée, à la Faculté des lettres de Bucarest et assumera aussi la direction de l'Institut d'histoire et théorie littéraire « G. Călinescu » (1966—1973). Il devient membre correspondant de l'Académie en 1946.

À part son côté didactique, l'activité de Al. Dima s'est développée dans trois directions typologiques : a) esthétique et philosophie de la culture ; b) histoire de la littérature roumaine ; c) littérature universelle et comparée.

Ses recherches d'esthétique et de philosophie de la culture sont réunies dans les ouvrages intitulés en roumain *Aspecte și atitudine ideologică* (Aspects et attitudes idéologiques), 1933 et *Fenomenul românesc* (Le phénomène roumain), 1938, qui mettent en avant l'idée du « localisme créateur » et proposent la rédaction d'une histoire de la littérature roumaine dans la perspective sociologique, anticipant sur la recherche sociologique de la littérature.

Il publie en 1939 sa thèse de doctorat, qui traitait du concept d'art populaire — *Conceptul de artă populară* — en présentant le phénomène d'art populaire, le processus de la création populaire et la diffusion de l'art populaire, c'est-à-dire le folklore, par rapport à l'art cultivé. Deux études suivront, en 1943 et 1947, sur l'histoire de l'esthétique générale, sous le titre de *Gîndirea românească în estetică* (La pensée esthétique roumaine) et *Probleme de estetică* (Problèmes esthétiques).

Dans le domaine de l'histoire et de la théorie littéraire, Al. Dima a publié bon nombre d'études et articles, dont quelques-uns réunis en volumes. Il devait recevoir le Prix de l'Académie en 1936 pour un ouvrage intitulé *Zăcămintele folclorice în poezia noastră contemporană* (Gisements folkloriques dans notre poésie contemporaine), prix qui lui sera renouvelé en 1956 pour sa monographie *Alecu Russo*. Il convient d'ajouter à cette liste d'ouvrages encore deux titres, à savoir : *Conceptia despre artă a lui G. Ibrăileanu* (La conception de l'art chez G. Ibrăileanu), 1956 et *Studii de istorie a teoriei literare românești* (Etudes d'histoire de la théorie littéraire roumaine), 1962.

L'école comparatiste roumaine a été stimulée par Al. Dima, qui a su lui apporter une contribution féconde. En 1966, il traduisait le livre de Paul van Tieghem, *La littérature comparée* (Paris, 1932), tout en rédigeant aussi le premier ouvrage roumain dans ce domaine, *Principii de literatură comparată* (Principes de littérature comparée), 1969. C'est sous sa direction que l'Institut d'histoire et théorie littéraire de Bucarest rédige en 1972 un ouvrage d'histoire et de théorie du comparatisme roumain : *Istoria și teoria comparatismului în România*. D'autres recherches dans ce domaine ont été réunies sous les titres suivants : *Tudor Vianu, comparatist*, 1966 ; *Motive hegeliene în scrisul eminescian*.

Motifs hégéliens dans l'œuvre d'Eminescu), 1934 ; *Afinități electice: Titu Maiorescu și Goethe* (Affinités électives : Titu Maiorescu et Goethe), 1940 ; *Gherea în cadrul criticii europene* (Gherea dans le contexte de la critique européenne), *Conceptul de literatură universală și comparată* (Le concept de littérature universelle et comparée — 1967), *Aspecte naționale ale curentelor internaționale* (Aspects nationaux des courants internationaux), 1973, *Expresionismul ca fenomen literar internațional* (L'expressionnisme en tant que phénomène littéraire international) — ouvrage en collaboration, 1974.

En tant que maître, Al. Dima a instruit et guidé plusieurs générations d'étudiants ; comme spécialiste coordonnateur, il a dirigé des équipes de recherche de toute première main (c'est lui qui coordonna le traité académique d'histoire de la littérature roumaine : *Istoria literaturii române*, vol. II). Ce fut lui aussi qui anima et étaya le « localisme créateur », concept d'une grande actualité. Spécialiste rigoureux, il a su unir la sévérité acquise à l'école allemande qui l'avait formé à ce minimum d'impressionnisme indispensable au chercheur. S'il fallait relever son trait caractéristique dominant ce serait la passion entière avec laquelle il s'est donné à l'étude de l'esprit et de la parole roumaine — qu'il a définis comme spécificité et auxquels il a dédié un plaidoyer d'accès à l'universel. Ennemi des extrêmes, mais non de l'audace, Al. Dima fut le premier à concevoir en Roumanie une esthétique de l'art folklorique. Il a également fourni son apport à la définition de la spécificité nationale de la littérature roumaine dans le contexte de la discipline à laquelle il s'était dédié ; la littérature comparée.

Emil Manu

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ

1/1978 Radu Constantinescu, *Historia destructionis Trojae* a lui Guido delle Colonne într-o veche traducere românească (*Historia destructionis Trojae* de Guido delle Colonne dans une ancienne traduction roumaine); Cătălina Velculescu, *Legende: reflexe în istoriografie* (Légendes: reflets dans l'historiographie); Mircea Popa, *Biografie și creație la Ion Codru-Drăgușanu* (Biographie et création chez Ion Codru-Drăgușanu); Marlin Bucur, *Pseudonimul Fantasio și Eminescu* (Le pseudonyme Fantasio et Eminescu); Adrian Marino, *L'Expressionnisme et l'avant-garde roumaine*; I. Chele-Pantea, *Dimensiuni orifice în poezia lui Blaga* (Dimensions orphiques dans la poésie de Blaga); Jean Lacroix (Grenoble), *Journalisme et littérature au XIX^e siècle. Un débat stendhalien*; Silviu Iosifescu, *Anatole France și impresionismul* (Anatole France et l'impressionnisme); Mirela Șaim, *O secvență dădă în opera dramatică a lui Lorenzo de Medici* (Une séquence dade dans l'œuvre dramatique de Lorenzo de Medici); Paul Cornea, *Pe marginea unei călătorii de studii în R.D.G.* (A propos d'un voyage d'études dans la R.D.A.).

2/1978 Monica Spiridon, *Conceptul de metodă în știința literaturii* (Le concept de méthode dans la science de la littérature); Andrei Corbea, *Istorie literară și tematică* (Histoire littéraire et thématologie); Adrian Marino, *Ossianismul românesc. Schiță introductivă* (L'Ossianisme roumain. Une introduction); Mihail Rădulescu, *Un problème de stylistique anthropologique: « La grotte intérieure »*; Stan Velea, *Pagini din barocul polonez: Jan Andrzej Morsztyn* (Pages du baroque polonais: Jan Andrzej Morsztyn); Cornelia Ștefănescu, *Les Orientales de Victor Hugo, o geografie imaginară și un program depășit* (Les Orientales de Victor Hugo, une géographie imaginaire et un programme suranné); Dan-Ion Nasta, *Vents de Saint-John Perse ou la météorologie du Poème*; Ileana Verzea, *Tradiție și modernitate în romanul american de culoare* (Tradition et modernité dans le roman nègre américain); Cornelia Papacostea Danielopolu, *O piesă satirică din colecția de manuscrise a Academiei R. S. România* (Une pièce satirique de la collection des manuscrits de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie); Nicolae Scurtu, *Un altro lavoro di seminario dello studente G. Călinescu*;

Nicolae Mecu, « *Eminesciana* » (Chronique des éditions).

3/1978 Al. Săndulescu, *Jurnalul hasdeean sau între mărturisire și observație* (Le journal de Hasdeu ou entre confession et observation); I. Opreșan, *Valori artistice în folieletonul politic hasdeean. Structuri lirice* (Valeurs artistiques dans le feuilleton politique de Hasdeu. Structures lyriques); Ileana Oancea, *Eugen Lovinescu și devenirea stilistică a criticii literare* (Eugen Lovinescu et la transformation stylistique de la critique littéraire); Adriana Mițescu, *Despre ideea de genă și a limbajului poetic* (A propos de l'idée de genèse du langage poétique); Doina Graur, *Avatarurile infernului* (Les avatars de l'enfer); Mircea Popa, *Codicele Erneanu (1749)*; Nedret Mamut, *Citeva modele și motive literare în opera lui Dimitrie Cantemir și Ienăchiță Văcărescu* (Quelques modèles et motifs littéraires dans l'œuvre de Dimitrie Cantemir et Ienăchiță Văcărescu); Dim. Păcuraru, *Clasicism și tendințe clasice în literatura română. Traducerile și semnificația lor (1750–1830)* (Classicisme et tendances classiques dans la littérature roumaine. Les traductions et leur importance, 1750–1830); Ion Brăescu, *Profilul spiritual al poporului român în reprezentarea lui Jules Michelet* (Le profil spirituel du peuple roumain dans la représentation de Jules Michelet); Georgeta Loghin, *Gr. Alexandrescu, fabulist. Influență și originalitate* (Gr. Alexandrescu, fabuliste. Influence et originalité); Al. Hanță, *La France dans l'œuvre de Vasile Alecsandri*; Felicia Giurgiu, *Alexandru Macedonski sau fascinația formei* (Structură și semnificație poetică) (Alexandru Macedonski ou la fascination de la forme. Structure et signification poétique); Victoria Frâncu, *Un roman mai puțin cunoscut al Sofiei Nădejde: Tragedia Obrenovicilor* (Un roman moins connu de Sofia Nădejde: La tragédie des Obrenovici); Stancu Ilin, *O revistă de activism social și literar: « Facla » lui N. D. Cocea*; (Une revue d'activisme social et littéraire: La « Facla » de N. D. Cocea); Ioan M. Dinu, *N. I. Apostolescu, comparatist* (N. I. Apostolescu, comparatiste); Elvira Sorohan, *Mituri și simboluri în poezia lui Goga* (Mythes et symboles dans la poésie de Goga); Ana Maria Brezuleanu, *Poeme în proză de I. S. Turgheniev. Traduceri și recepție în periodicele românești (1883–1916)*. (Les « Poèmes en prose » de I. S. Tourgueniev.

Traduction et réception dans les périodiques roumains. 1883–1916); I. Cruceană, *Citeva date biografice despre Urmuz* (Quelques données biographiques de Urmuz); Pavel Tugui, *Ion Pillat, elev la liceul « Sf. Sava »* (Ion Pillat, élève au lycée « Sf. Sava »); Iordan Datcu, *O autobiografie a lui Aron Cotruș* (Une autobiographie d'Aron Cotruș).

4/1978 Emil Manu, *Literatura unității naționale* (La littérature de l'unité nationale); A. Gh. Olteanu, *Constituenții discursului poetic ca elemente de sens* (Les constituants du discours poétique en tant qu'éléments de sens); Al. Piru, *Draculiada*; Lumința Beiu-Paladi, *Contribuția italiană la succesul internațional al « Cîntecului gîntei latine »* (La contribution italienne au succès international de « La chanson de la race latine »); Zevin Rusu, *Contribuții noi cu privire la geneza Lucașărului lui Eminescu* (Nouvelles contributions concernant la genèse du Hypérion d'Eminescu); Mihai Vornicu, *Realismul clasicului* (Le réalisme du classique); Al. Săndulescu, *Biografie*

și implicare (Biographie et engagement); I. Opreșan, *Dileme sadoveniene* (Dilemmes sadovenienses); Florin Mihăilescu, *E. Lovinescu – scriitorul* (E. Lovinescu – l'écrivain); Stancu Ilin, *Vocația de istoric literar a lui G. Călinescu (Propedeutica ideologicului)* (La vocation d'historien littéraire de G. Călinescu. La propédeutique de l'idéologique); Viorica Nișcov, *Teatrul-document – aspecte ale problematicei teatrelor* (Le théâtre-document – aspects des problèmes théoriques); Ioan Lipovanu-Theodorescu, *Teatrul tragic al lui Radu Stanca* (Le théâtre tragique de Radu Stanca); Marcel Duță, *Paul Everac – calea neliniștită a speranței* (Paul Everac – la voie inquiète de l'espoir); Stan Velea, *Pagini din barocul polonez: un poet sarmat – Wacław Potocki* (Pages du baroque polonais: un poète sarmate – Wacław Potocki); Camil Marius Dădărlat, *Palingenezie orfică la Gérard de Nerval* (Palingenèse orphique chez Gérard de Nerval); Marin Manu Bădescu, *Mario Roques către N. I. Apostolescu* (Mario Roques à N. I. Apostolescu).

CAHIERS ROUMAINS D'ÉTUDES LITTÉRAIRES

1/1978 Viorica S. Constantinescu, *Considerații asupra le baroque roumain*; I. Volovici, *Quand l'écrivain roumain devient professionnel*; Romul Munteanu, *Critique littéraire et la conscience de la modernité*; Adrian Rogoz, *Les prédécesseurs de Ferdinand de Saussure dans le domaine des anagrammes, des paragrammes et des invariances*; Roger Bauer, « *Décadence* »; *histoire d'un mot et d'une idée*; Adrian Marino, *L'avant-garde historique et la question du réalisme*; Pietro Ferrua, *Sur quelques analogies entre le Futurisme et le Lettrisme*; Ion Dodu Bălan, *Tradition und Innovation in der rumänischen Literatur der Gegenwart*; Ion Hobana, *A la recherche de Jules Verne*; Tudor Arghezi, *Selected Poems* (Ileana Verzea); *Dichters uit Roemenia* (Serge Govaert); Fănuș Neagu, *Trunkener Sommer* (Horst Fassel).

2/1978 Paul Cornea, *Prémises d'une poétique du romantisme roumain*; Alexandru Duță, « *La mutation romantique* »; l'exemple roumain; Mihaela Mancaș, *The Structure of Romanian Narration in the Romantic Period*; Mircea Anghelescu, *Le romantisme roumain: direction et méthodes de recherche*; Adrian Marino, *Romanian Ossianism. A Survey*; Ileana Verzea, *Comments on Byronism in Romanian Literature*; Lumința Beiu-Paladi, *Bibliographie du*

romantisme roumain (Contributions); Romul Munteanu, *Abenteuer und Sinn im zeitgenössischen rumänischen Roman*; George Bacovia, *Plumb-Piombo* (Marian Papahagi); *Poets. Poètes roumains contemporains* (Radu Toma); Mihail Diaconescu, *Die Farben des Blutes* (Thomas Kleininger).

3/1978 Marcel Duță, *Idées roumaines sur le comique au XIX^e siècle*; I. Constantinescu, *La relation des signes dramatiques dans les comédies de Vasile Alecsandri*; Pompiliu Marcea, *Le comique de I. L. Caragiale*; Adrian Marino, *Features of the Comic Spirit*; Val. Panaitescu, *Une description possible de l'humour*; Narcis Zărnescu, *Le « modèle » tragique et la réflexion littéraire roumaine*; Ion Ianoși, *Le Tragique, prémisses d'une axiologie marxiste*; Romul Munteanu, *La Farce tragique et les significations du rire contemporain*; Al. Tănase, *Thanatos dans l'espace de l'ancienne spiritualité roumaine*; Jean Rousset, *Don Juan: le réprouvé et ses juges*; Radu Toma, *Intervention, signification, réalisme*; Tudor Arghezi, *Palabras adequadas* (Virgil Ivanovici); Pavel Dan, *Urcan der Alte* (Peter Motzan); Francisc Păcurariu, *The Labyrinth* (Virgil Stanciu).

4/1978 Alexandru Dima, *Constantin Dobrogeanu-Gherea dans le contexte marxiste de la critique européenne*; Adrian Marino, *Eugen*

Lovinescu et les critiques impressionnistes français; Edgar Papu, *Tudor Vianu, Protée et le polymorphisme en critique*; Al. Piru, *La poésie de G. Călinescu*; Mircea Martin, *G. Călinescu et Roland Barthes*; Romul Munteanu, *Critique littéraire et jugement de valeur*; Trevor

Eaton, *Literary Semantics. The Problem of Modality*; Dumitru Radu Popescu, *Königliche Jagd* (Thomas Kleininger); *Antologia de la poesia rumana contemporana* (Domnița Dumitrescu); Adela Popescu, *Entre nous le temps* (Al. Philippide).

SECOLUL 20

9/1977 Edgar Papu, *Secolul romanului* (Le siècle du roman); Nicolae Balotă, *Mutații ale romanului* (Mutations du roman); Nicolae Manolescu, *Paradoxele romanului* (Les paradoxes du roman); N. Steinhardt, « *Viața mea e un roman* »: o iluzie a epice contemporane (« *Ma vie est comme un roman* »: une illusion de l'épique contemporaine); Ov. S. Crohmăniceanu, *Poarta romanului contemporan către miraculos* (La porte du roman contemporain vers le miraculeux); Irina Mavrodin, *Lectura intertextuală și romanul de mine* (La lecture intertextuelle et le roman de demain).

10/1977 *Lautréamont în românește* (Lautréamont en roumain) (Doru Mielcescu).

11–12/1977 Dumitru Ghișe, *Artă-ideologie* (Art-idéologie); Ov. S. Crohmăniceanu, *Accentul estetic* (L'accent esthétique); V. Em. Galan, *Observații complementare* (Observations complémentaires); Mihai Novicov, *Ideologia operei literare* (L'idéologie de l'œuvre littéraire); Mircea Horia Simionescu, *Faptele « fără semn » și teoria* (Les faits « sans signe » et la théorie); Paul Anghel, *Ideologie și cunoaștere* (Idéologie et connaissance); Corneliu Albu, *Relațiile lui Nicolaus Olahus cu Erasmus din Rotterdam* (Les relations de Nicolaus Olahus avec Erasme de Rotterdam); Dan Horia Mazilu, *Petru Movilă sau fascinația cărții* (Petru Movilă ou la fascination du livre); Gabriel Strempel, *Fabulosul Alexandriei în cheie moldavă* (Le fabuleux de l'Alexandria en clef moldave); Andrei Brezianu, *De vorbă cu traducătorul american al « Mioriței »*, W. D. Snodgrass (Interview avec le traducteur américain de « *Miorița* », W. D. Snodgrass); Monica Brătulescu, *Substratul mitologic al colindei* (Le substrat mythologique de la colinde); Ion Caraion, *A trecut un deceniu de la dispariția lui Carl Sandburg* (Une décennie a passé depuis la disparition de Carl Sandburg); « *Cîntecele lui Kra* » de Ted Hughes în

lălmăcirea lui Vasile Nicolescu (« *Les Chansons de Kra* » de Ted Hughes traduite par Vasile Nicolescu) (Andrei Brezianu); Frida Papadache, *Luciditate pînă la capăt* (Lucidité jusqu'au bout, Virginia Woolf); Mihai Ișbășescu, *Heinrich Mann – postum* (Heinrich Mann – posthume); Alexandru Sever, *Romanul și tragedia* (Le roman et la tragédie).

1/1978 Georgeta Hlorodincă, *Găetan Picon și arta lecturii* (Gaëtan Picon et l'art de la lecture); Elena Răutu-Coler, *John Barth sau polemica romancierului cu romanul* (John Barth ou la polémique du romancier avec le roman); Cristina Hăulică, « *Căderea spre centru* » (« *La chute vers le centre* », Julio Cortázar); Alexandru Al. Șahighian, *Festinel istoriei* (Le festin de l'histoire, Günter Grass).

2–3/1978 Gilbert Durand, *Eliade sau antropologia profundă* (Eliade ou l'anthropologie profonde); Georges Dumézil, *Mesajul dinaintea morții* (Le message avant la mort); Zoe Dumitrescu-Bușulenga, *Istorie și mit: de la romantici la Mircea Eliade* (Histoire et mythe: des romantiques à Mircea Eliade); Eugen Simion, *Demnitatea mitică a narațiunii* (La dignité mythique de la narration, Mircea Eliade); Cezar Baltag, *Recuperarea sensurilor* (La récupération des sens, Mircea Eliade); Andrei Pleșu, *Mircea Eliade și hermeneutica artelor* (Mircea Eliade et l'herméneutique des arts); Ion Goian, *De la mit la mitologie comparată* (Du mythe à la mythologie comparée); Nicolae Balotă, *Impactul Nordului: pe marginea unei mitologii germanice* (L'Impact du Nord: considérations sur une mythologie germanique); Dan Hăulică, *Între Septentrion și Hellada* (Entre le Septentrion et la Hellade); Vasile Nicolescu, *Romantic-clasicul Füssli* (Le romantique-classique Füssli); Zoe Dumitrescu-Bușulenga, *Doma eminesciană* (Das Motiv des Doms) (en allemand); Polixenia Karambi, *Ipostaze epistolare* (Hypostases épistolaires, Nikos Kazantzakis).

REVUE DES ÉTUDES SUD-EST EUROPÉENNES

1/1978 Ihor Ševčenko (Dumbarton Oaks), *Agapetus East and West: the Fate of a Byzantine « Mirror of Princes »*.

2/1978 H. Mihăescu ; *La littérature byzantine, source de connaissance du latin vulgaire*; Arshi Pipa (University of Minnesota), *Gli Italo-Albanesi e la tradizione greco-bizantina*; Maria Holban, *Truth and Fiction in Captain John Smith's Adventures in Transylvania and Valachia in the Year 1602*; Nicolae Vătămanu, *Contribution à l'étude de la vie et de l'œuvre de Giovanni Mascellini, médecin et secrétaire princier*; Cornelia Papacostea-Danielopolu, *La guerre d'indépendance de la Roumanie (1877—1878) vue par la presse grecque de Bucarest*.

3/1978 Doru Mihăescu, *Une version roumaine d'Hérodote au XVII^e siècle (I)*; Pirlin

Boiagiev (Siliistra), *La société littéraire bulgare de Braşov (1824—1826)*.

4/1978 Era Vranoussi (Athènes), *Un « discours » byzantin en l'honneur du saint empereur Nicéphore Phocas transmis par la littérature slave*; Doru Mihăescu, *Une version roumaine d'Hérodote au XVIII^e siècle (II)*; *Discussion: Les intellectuels. La formation des intellectuels balkaniques en Roumanie. Introduction* — Al. Duţu; *La formation des intellectuels grecs dans les pays roumains au XVII^e siècle et pendant la première moitié du siècle suivant* — Olga Căncă; *La formation des intellectuels grecs des pays roumains (1750—1830)* — Cornelia Papacostea Danielopolu; *La formation des intellectuels de l'émigration bulgare en Roumanie au XIX^e siècle* — Elena Siuplur; *La formation des intellectuels albanais en Roumanie, 1821—1912* — Cătălina Vătăşescu.

La correspondance, les manuscrits et les publications (livres, revues, etc.) envoyés pour comptes rendus seront adressés à SYNTHESIS, Bucarest, Bd. Republicii 73, 70911 Bucarest

Les articles seront remis dactylographiés en deux exemplaires. Les collaborateurs sont priés de ne pas dépasser les limites de 20 pages dactylographiées pour les articles et de 5 pages pour les comptes rendus.

Toute commande de l'étranger (fascicules ou abonnement) sera adressée à ILEXIM, Departamentul Export-Import Presă, Boîte postale 136–137, télex 11226, 3, str. 13 Decembrie, 70116 Bucarest, Roumanie, ou à ses représentants de l'étranger.

LEI 16,50