

P297

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

COMITÉ NATIONAL
DE LITTÉRATURE
COMPARÉE

SYNTHESIS

FUSS
p 297

**LA LITTÉRATURE
COMPARÉE
ET LES RECHERCHES
INTERDISCIPLINAIRES**

**LUMIÈRES
ET ROMANTISME :
CONTINUITÉ
OU DISCONTINUITÉ ?**



1974

EDITURA
ACADEMIEI
REPUBLICII
SOCIALISTE
ROMÂNIA

9297

ACADÉMIE DES SCIENCES SOCIALES ET POLITIQUES
COMITÉ NATIONAL DE LITTÉRATURE COMPARÉE
DE LA RÉPUBLIQUE SOCIALISTE DE ROUMANIE

SYNTHESIS

LA LITTÉRATURE COMPARÉE
ET LES RECHERCHES INTERDISCIPLINAIRES
LUMIÈRES ET ROMANTISME : CONTINUITÉ
OU DISCONTINUITÉ ?

16557

I 1974

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COMITÉ DE RÉDACTION

ZOE DUMITRESCU-BUȘULENGA — *rédacteur en chef* ;

ALEXANDRU DUȚU — *rédacteur en chef adjoint* ;

MIHNEA GHEORGHIU ; ION ZAMFIRESCU ;

DOINA GRECU — *secrétaire du Comité*

SYNTHESIS

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

1974

SOMMAIRE

COLLOQUE INTERNATIONAL DE LITTÉRATURE COMPARÉE, BUCAREST, 13—15 SEPTEMBRE 1974

Allocution du Prof. MIHNEA GHEORGHIU, Président de l'Académie des Sciences
Sociales et Politiques 5

LA LITTÉRATURE COMPARÉE ET LES RECHERCHES INTERDISCIPLINAIRES

ION ZAMFIRESCU, La littérature comparée dans le contexte de la culture roumaine
moderne et contemporaine 9

DAVID H. MALONE (Los Angeles), Comparative Literature and Interdisciplinary
Research 17

ALEXANDRU DIMA, Le comparatisme dans le cadre de la science littéraire et de l'étude
du spécifique national 27

Д. Ф. МАРКОВ (Москва), Проблемы теории сравнительного литературоведения
в связи с исследованием художественных течений XX века 31

VERA CĂLIN, A Stylistic Approach to Comparative Literature 45

DOUWE W. FOKKEMA (Utrecht), Method and Programme of Comparative Literature 51

ZOE DUMITRESCU-BUȘULENGA, Littérature comparée — Histoire des idées 63

ALEXANDRU DUȚU, L'étude comparée des modèles culturels et des formes d'univer-
salité 69

CORNELIA COMOROVSKI, Ethics and Comparative Literature 77

[NINA FAÇON], Littérature comparée et philosophie de l'histoire 83

G. DIMOV (Sofia), Quelques problèmes actuels de l'étude comparée de la littérature 91

N. I. POPA, Le problème de la valeur en critique comparée 101

NICOLAE BALOTĂ, Das Widersprüchliche im Gegenwartsroman 109

MIHAI NOVICOV, La littérature comparée et la sociologie de la littérature 123

LUMIÈRES ET ROMANTISME : CONTINUITÉ OU DISCONTINUITÉ ?

ZORAN KONSTANTINOVIC (Innsbruck), Le conditionnement social des structures lit-
téraires chez les peuples du Sud-Est européen à l'époque du Romantisme 131

PAUL CORNEA, Les « lumières » roumaines et leur image dans l'historiographie
actuelle 139

ADRIAN MARINO, Au carrefour des Lumières. Transformations du concept de
« Littérature » 147

ROGER BAUER (München), La « nouvelle école » romantique, jugée par la critique
viennoise 159

ROMUL MUNTEANU, L'idée de génie à l'époque des Lumières et du Sturm und Drang 167

ALEXANDRU BALACI, Traits caractéristiques du romantisme italien 171

ERIC D. TAPPE (London), Victorian Glimpses of Romanian Literature 175

D. PĂCURARIU, Le romantisme roumain : essai de périodisation	179
AMITA BHOSE (Calcutta), The Sakuntala Epoch in European Romanticism and Indian Classicism	187

Chronique

Le VII ^e Congrès International de Littérature Comparée, Montréal-Ottawa, août 1973 (ION ZAMFIRESCU); Le III ^e Congrès international des études du Sud-Est euro- péen, Bucarest, sept. 1974 (DOINA GRECU); Le Symposium Dostoievski; Acti- vités du Comité (ILEANA VERZEA); <u>NINA FAÇON</u> (GEORGE LĂZĂRESCU — MICHAELA ȘCHIOPU)	193
--	-----

Notices bibliographiques.	201
-----------------------------------	-----

À travers les périodiques roumains	221
--	-----

ALLOCUTION DU Prof. MIHNEA GHEORGHIU, PRÉSIDENT
DE L'ACADÉMIE DES SCIENCES SOCIALES ET POLITIQUES

Chers collègues,

Ce colloque roumain offre à notre Académie, qui se félicite de la présence des distingués spécialistes venus de l'étranger, une double satisfaction : d'une part d'héberger des débats sur un domaine des sciences humaines que l'histoire et la théorie littéraire de Roumanie a englobé, depuis longtemps et avec compétence, dans son patrimoine, en tant que discipline qui régit une sphère spécifique de préoccupations, et, d'autre part, de s'attarder avec un profit intellectuel incontestable sur une époque exemplaire par les relations qu'elle sût ouvrir entre l'histoire de la philosophie et l'histoire culturelle, sociale et politique, entre les sciences et les arts.

L'Académie roumaine des Sciences Sociales et Politiques — dont la jeunesse reflète, sans doute, l'esprit vif et hardi de ses membres et collaborateurs — se félicite, en même temps, du choix que vous avez fait, notamment d'un thème qui s'avère d'un intérêt sempiternel parce qu'évocateur de la période où — je cite Engels — « le matérialisme est devenu, sous une forme ou une autre, la conception du monde de toute la jeunesse cultivée de la France ».

Notre conception antidogmatique du monde, le matérialisme historique et dialectique, comporte l'avantage de favoriser et stimuler la circulation et la comparaison des idées, l'échange des opinions et leur confrontation, dont les seuls gagnants sont toujours la vérité, la société, l'humanité.

Ce thème du colloque s'insère dans un champ de recherches circonscrit par une certaine période et une certaine aire géographique ; donc, votre plan même d'action, des enquêtes faites dans ce domaine, ne se propose pas, à ce qu'il me semble, de construire des synthèses et généralisations très ambitieuses, du genre « littérature universelle », si une telle notion serait acceptable d'emblée.

Toutefois, je reconnais, dans le programme du colloque, des tendances et orientations extrêmement intéressantes qui pourraient identifier les perspectives actuelles et futures des prolongements des valeurs révolutionnaires, de l'époque des Lumières et du Romantisme, dans un cadre élargi par la coopération des sciences et des arts, et, dans une certaine mesure, par le témoignage de la littérature contemporaine.

Le siècle philosophique européen, qui a retenu votre attention, s'est édifié sur les fondations mises par des constructeurs d'idées comme Hobbes, Descartes, Malebranche, Spinoza, Leibniz, et il fut tourmenté et dépourvu d'homogénéité, en coupant les ponts qui le réunissaient au style accepté par les prédécesseurs.

Dès 1680, les intellectuels anglais, français, hollandais et allemands se sont rendus compte que le rêve cartésien d'une *mathesis universalis* n'est qu'une vaine illusion, car la science universelle figée est impraticable et les systèmes fermés sont sujets aux assauts donnés, de tous côtés, par les forces de la réalité en mouvement. Ces « animaux de l'esprit », selon l'expression de Hegel, ces intellectuels groupés dans un front dont les pointes d'avant-garde avaient dépassé la ligne de « la bourgeoisie conquérante » ont été alternativement soutenus et combattus, élogiés et blâmés par le pouvoir politique avec lequel ils se livrèrent à un jeu dramatique, en évitant une collision décisive, jusqu'en 1789. L'idée de connaissance, promue par Aristote ou Descartes, a commencé à être remplacée par celle de *système ouvert* de connaissances. De nouvelles classifications furent formulées et elles s'imposèrent, dans une autre période, dans l'étude des organismes des êtres vivants, de même que de nouveaux modèles réglèrent la technique du mouvement mécanique; la découverte des causalités, des réalités déterminantes, a soulevé, avec une pertinence accrue, la question des lois qui régissent la société, des « contrats » et des revendications politiques.

Nos historiens et leurs distingués collègues de l'étranger ont opéré des divisions, par étapes, dans cette époque; on a reconnu la présence du « Sturm und Drang » dans la littérature de ce siècle avant même qu'un Klinger se soit affirmé en Allemagne, dans les écrits de quelques partisans passionnés de l'Aufklärung. Le rôle de la littérature dans ce mouvement intellectuel révolutionnaire fut énorme.

Dans ce torrent organisé de nouvelles définitions, dans la guerre des notions, l'intellectuel a su imaginer, juger et affirmer, en attirant autour de soi une masse qui s'en est engagée théoriquement et pratiquement avec une admirable audace. Le penseur de la modernité a été Jean-Jacques Rousseau. « La faute » sera à lui et à Voltaire, si l'apparition de Robespierre avait été une faute.

Sur le territoire de la Roumanie, cette époque se laisse cerner — éclatante et tragique — entre le drame politique et idéologique de Démètre Cantemir et celui socio-national de Horia, le martyr de 1784 et de « l'école latiniste ». Le retardement des processus intellectuels spécifiques a été provoqué par la domination étrangère, prolongée jusqu'au siècle suivant, d'où les traits dominants du romantisme roumain, patriotique et démocratique par excellence. Les rapports entre le mouvement romantique et les mouvements sociaux révolutionnaires ont été très étroits en Roumanie.

Chers collègues,

Les orientations de nos recherches sont inséparables de l'ample et profond processus de réévaluation des traditions culturelles, de la place de la littérature dans les sociétés où les structures se sont transformées, des dimensions mêmes du patrimoine de la culture universelle; la reconstitution du passé et les valeurs que nous élaborons confèrent

une signification nouvelle au concept de civilisation humaine. Durant les trois décennies depuis la Libération de notre pays, en Août 1944, les recherches dans les domaines de l'art, de la littérature, du folklore, ont accordé une attention accrue aux éléments qui dévoilent les interférences du destin de notre peuple et de la destinée d'autres peuples, de même qu'aux voies qui mènent, par le truchement des œuvres littéraires et de la démarche critique, à une compréhension et à un respect réciproque. C'est le motif, d'ailleurs, pour lequel le Comité national de Littérature comparée de Roumanie a décidé de soumettre à une discussion compétente, engagée entre spécialistes de notre pays et spécialistes de l'étranger, le problème des relations entre la littérature comparée et les sciences sociales contemporaines, problème amplifié, dans une perspective historique, par l'investigation des traits spécifiques et des éléments de continuité qui se laissent saisir à travers deux grandes étapes de la littérature universelle et qui ont mis leur empreinte sur l'évolution de la culture contemporaine : l'époque des Lumières et du Romantisme révolutionnaire. En partant de diverses modalités de recherche, qui supposent des moyens et des critères nuancés, vos contributions à ces journées d'études prennent en charge les formes de la création artistique, aussi bien que les formes de la démarche critique, qui se propose d'élucider la place des sciences sociales dans la vie des hommes, nos contemporains.

Ce colloque ouvre ses débats deux jours après la clôture du III^e Congrès international des Etudes du Sud-Est européen, où des spécialistes dans les divers domaines des sciences sociales ont discuté les grandes étapes de la civilisation développée dans cette zone du continent européen, dans leurs relations avec les courants majeurs de l'histoire de l'humanité. Il y a quelques semaines, notre pays a hébergé le Congrès mondial de la Population qui a adopté la résolution initiée par la Roumanie : « Pour un monde plus juste ». J'évoque devant vous ces deux événements scientifiques parce qu'ils mettent en lumière des aspects récents de la contribution de la Roumanie socialiste à la promotion des recherches et débats qui s'insèrent, par leurs conclusions agissantes, dans l'effort collectif de résoudre les nombreux problèmes que soulève la vie contemporaine et dans les préoccupations de l'humanité d'aujourd'hui qui s'est mise en quête de nouvelles solutions.

Je souhaite aux distingués spécialistes, qui ont bien voulu répondre à notre invitation avec une chaleur que nous savons estimer, un bon séjour dans notre pays, et à vous tous un dialogue instructif et enrichissant.

LA LITTÉRATURE COMPARÉE DANS LE CONTEXTE
DE LA CULTURE ROUMAINE MODERNE ET CONTEMPORAINE

ION ZAMFIRESCU

1. Le mouvement comparatiste roumain compte à peu près un siècle d'existence. Il nous présente un tableau ample et varié, où l'on peut énumérer : thèses de doctorat, cours d'université, synthèses d'histoire et de culture, études monographiques sur divers écrivains ou courants littéraires, recherches de spécialité stricte et, également, recherches à orientations interdisciplinaires. Certains de ces travaux ont des titres qui annoncent dès le début leur caractère comparatiste. Dans d'autres, cependant, ce caractère comparatiste est d'ordre contextuel. Nombre de contributions attendent encore à être révélées, notamment celles qui sont disséminées sur un vaste espace, sous forme d'études, communications, exposés, rapports et documents de travail, préfaces, chapitres introductifs, notes ou recensions dans des revues de spécialité ou revues d'intérêt général, études parues dans les bulletins de certaines institutions de culture, dans les annales des universités, dans des volumes collectifs ou volumes-hommages, dans les publications de certains congrès et sessions scientifiques.

On pourrait, avec une certaine approximation, grouper les matériaux dans quelques rubriques. Par exemple : travaux ayant trait à des influences et mouvements d'idées du XIX^e siècle, dans la période de formation de l'État roumain moderne ; études d'histoire littéraire roumaine, conçues et traitées dans une perspective européenne ; contributions roumaines sur des écrivains et courants appartenant à certaines littératures étrangères ; études de thématologie et de circulation des motifs ; synthèses d'histoire littéraire et d'histoire culturelle, certaines d'entre elles représentant des cours d'université ; travaux sur la présence et le rayonnement de la création populaire roumaine sur de vastes régions et au-delà des frontières nationales ; études philosophiques et d'histoire ou de philosophie de la culture avec des implications littéraires.

Les rubriques mentionnées sont relatives. Il peut y apparaître des ambiguïtés, interférences, possibilités de substitution. On pourrait y objecter qu'elles élargissent par trop le domaine proprement dit de la littérature comparée et, tout aussi bien, qu'elles glissent légèrement sur des valeurs importantes de cette matière. En fait, cette systématisation ou classification — quelque nom qu'on lui donne — constitue surtout

un instrument de travail. Il nous faut ajouter : instrument de travail dans un domaine où — il faut le reconnaître avec simplicité et modestie — nous ne sommes pas encore parvenus à établir des lignes de force et des convergences propres à imposer sur le plan universel une école roumaine de comparatisme, mais où se réunissent des données et prennent corps des directions de réflexion capables de conduire, dans un avenir plus ou moins proche, à une telle réalisation.

2. L'intérêt que la littérature comparée a suscité dès le début dans le mouvement culturel roumain n'est pas une question de mode, coïncidences ou hasard ; il représente des déterminations plus profondes. Il se rattache de près à des processus de la vie et du développement de notre pays.

Nous allons essayer d'apporter, d'une manière plus générale, quelques précisions de rigueur.

Tout d'abord, le comparatisme a pénétré dans notre culture surtout par voie universitaire, sous forme de programme qui inclut un contenu doctrinaire aussi bien que des indications de méthode. Plusieurs thèses de doctorat, élaborées et soutenues en France par des chercheurs roumains, vers la fin du siècle dernier, à une époque où cette discipline commençait à obtenir un statut d'autonomie dans le cadre des sciences sociales et humaines, ont été pour nous de remarquables points de départ, en ouvrant des perspectives. L'atmosphère d'exégèse et de méthode rigoureuse qui existe à la Sorbonne, à l'École Normale Supérieure et à l'École des Hautes Etudes a constitué pour nous un patronnage spirituel, est devenue pour nous presque un mot d'ordre, nous a donné des critères et des mesures de jugement dans la constitution de notre vie universitaire. Nous nous sommes rapprochés de la conception normalienne, tant par ce que son formalisme et sa doctrine cartésienne pouvaient nous communiquer, que par son positivisme aux réflexes directs sur le fond historique et social des phénomènes humains.

La timidité et les hésitations du début ont été vite surmontées. Depuis les mémoires d'universités, les exercices d'érudition et de méthode, nombre d'entre eux dans le cadre des règles et conditions nécessaires pour obtenir des titres scientifiques et académiques, on est passé à des domaines de plus en plus vastes, ayant des prolongements et des implications dans des directions variées de la connaissance. Une partie des éléments qui ont pu déterminer ce mouvement relevaient d'influences extérieures ; d'autres se rattachent cependant à des réalités internes de l'histoire, de la culture et de la structure spirituelle du pays. Il nous faut mentionner que ces deux séries d'éléments ou de causes n'ont pas fonctionné séparément, en formant ainsi deux mondes et deux systèmes de pensée différents, mais se sont manifestées par des associations étroites, par des prêts réciproques de substance, par des accords de conception et de méthode.

3. Qu'est-ce qui a contribué, au-delà de la sphère à caractère programmatique de l'activité universitaire, à ce que, entre le milieu culturel roumain et la discipline comparatiste, des affinités puissantes apparaissent avec prégnance et des rapports fonctionnels, riches et tenaces, s'instituent sans retard ?

On se trouve non pas en présence d'une explosion de circonstances, mais dans un long processus aux assimilations et intégrations historiques.

Par-delà tant d'isolement et de contraintes imposés par les circonstances, aux retards inhérents mais récupérés finalement, le peuple roumain a suivi de près le développement culturel de notre continent. Notre vie spirituelle n'est pas restée étrangère aux grands courants occidentaux. Elle a toujours eu l'intuition de la vérité historique et morale de ces courants. Elle les a intégrés organiquement dans le processus de leurs affirmations et aspirations nationales, en confirmant ainsi leur universalité par une contribution roumaine également. Notre vocation méditerranéenne est une réalité pertinente. Les racines profondes qui nous plongent dans la romanité se sont avérées fondamentales. Pensons tout d'abord au millénaire de la période médiévale qui a dû s'écouler entre le moment où l'administration romaine a quitté la Dacie et la fondation des principautés roumaines. Alors que d'autres peuples européens pouvaient s'occuper en toute tranquillité et sécurité à développer leurs aptitudes créatrices, notre peuple continuait à se faire convoiter par les conquérants, à entrer dans les calculs de certaines politiques étrangères, à se réfugier en silence dans des attentes enfiévrées. Dans notre résistance il y a eu, certes, une force instinctive. Il n'en demeure pas moins vrai qu'une force spirituelle secrète est également entrée en ligne de compte : scrutant les horizons, elle a été cependant à même de conserver l'image d'un grand souvenir, celui que l'historien roumain N. Iorga a appelé d'une manière suggestive : *le sceau de Rome*.

Le chapitre byzantin constitue, lui aussi, une preuve de notre vocation méditerranéenne. D'amples aspects du moyen âge roumain — forme d'État, conception princière, protocole de cour, vie ecclésiastique, style architectonique des monastères et d'autres œuvres d'art, caractères des chroniques — portent le sceau byzantin. Ce n'est pas un hasard que, après la chute de Byzance sous les Turcs, les princes roumains soient devenus les principaux protecteurs des monastères du Mont Athos, centre spirituel de l'orthodoxie byzantine.

Maintenant, une référence au phénomène de la Renaissance. Les formes que ce phénomène a connues dans les principautés roumaines sont modestes. On ne saurait les comparer, par exemple, à l'éclat artistique, littéraire, scientifique ou philosophique du Quattrocento italien, de l'époque élisabéthaine, du « siècle d'or » espagnol ou de la Pléiade française. Le fond en est cependant clair et révélateur. En tant que vision sur le monde, sur la société et les destinées humaines, ou bien comme révolution dans la pensée et transposition de cette révolution dans la vie et les aspirations de la nation, l'aspect local de la Renaissance s'est conjugué intimement avec l'aspect européen de nuance méditerranéenne.

Le processus ainsi ébauché continuera aussi dans d'autres périodes de culture. Chaque fois, au-delà des difficultés existantes, l'affinité du peuple roumain pour les valeurs de l'esprit européen s'est manifestée ouvertement et d'une manière féconde. Des initiatives dues à la Réforme ont stimulé l'impression de textes religieux et de textes laïques dans la langue parlée du peuple et ont contribué à la formation de la langue nationale. L'époque des lumières a suscité une pensée politique capable de défendre les droits politiques et sociaux de la population autochtone, a déterminé un courant important en faveur de l'instruction populaire, a imposé l'idée du perfection-

nement moral par l'école, a attiré l'attention sur la signification européenne de certaines institutions historiques roumaines.

Le XIX^e siècle a constitué pour le peuple roumain une période d'événements décisifs : mouvements révolutionnaires, union politique des principautés roumaines, indépendance nationale du pays, réformes sociales, rentrée de notre peuple avec des droits égaux dans les circuits du monde, fondation sur des bases modernes de notre société, récupération sur le plan culturel de certains retards provoqués par les vicissitudes des temps.

Dans tous ces processus, c'est au *facteur culture* qu'ont incombé des missions importantes. Dans leur déroulement, la vocation européenne de notre peuple a pu s'exprimer souvent avec enthousiasme et autorité. La littérature, notamment, a eu pour tâche de mettre en valeur des implications et des vertus majeures de cette vocation. Nous nous trouvons devant une période d'élan et de tensions spirituelles qui voisine, comme sens général, avec le phénomène allemand du *Sturm und Drang*. Un mouvement de type encyclopédique s'est produit, portant des sens et des finalités qui rappelaient celles de la Renaissance. On assistait, d'une part, à un nouveau et profond intérêt pour notre création folklorique ; d'autre part, on éprouvait le besoin d'élargir l'horizon de la création autochtone aux dimensions universelles. Œuvres et écrivains appartenant à des pays, époques ou disciplines différentes — Boileau, Molière, Florian, La Fontaine, Montesquieu, Voltaire, Vico, J.-J. Rousseau, Herder, Goethe, Schiller, Volney, V. Hugo, Lamartine, A. de Vigny, Alfieri, Gessner, Young, Byron, Humboldt, Michelet, Quinet — devenaient pour nous sujets de méditation, sources d'inspiration et de confrontations idéologiques, points de repère dans le développement moderne de notre culture nationale. Nous nous trouvons en pleine période romantique. Il n'en reste pas moins que dans la manifestation de l'époque se frayaient aussi chemin autant d'implications classiques, néoclassiques, illuministes. Nous nous trouvons en présence d'une fusion de styles et de conceptions, démontrant en dernière instance quelque chose de profond et d'important de l'unité intrinsèque de l'esprit européen.

Le processus moderne rappelé ci-dessus a eu lieu sous une évidente et puissante influence de la culture française. Cependant, cette influence n'a pas été exclusive. Les commencements du théâtre roumain en Transylvanie ont enregistré, dès avant le siècle dernier, des traductions de Shakespeare. Dans certaines acceptions, attribuées à la création folklorique par des représentants de notre génération de 1848, l'on distingue des éléments assimilés de la philosophie idéaliste allemande. Le romantisme de Mihail Eminescu, le plus grand poète roumain, présente des points de contact avec le romantisme allemand. L'école historique fondée par Mihail Kogălniceanu, homme d'État et premier titulaire d'un cours d'histoire nationale dans l'université roumaine, avouait des tangences avec la doctrine pratiquée dans certaines universités allemandes. Le mouvement de critique littéraire, initié et dirigé par Titu Maiorescu, mouvement qui visait à découvrir des modalités de contact entre des valeurs de l'esprit universel et des valeurs des réalités locales, avait des points d'appui dans a philosophie de Herbart et dans les idées de l'esthétique hégélienne.

Nous limitons là cette rétrospective historique. Nous pouvons nous rendre compte, de son contexte, à quel point l'idée de la recherche comparatiste a pu trouver dans la société et la culture roumaine, dès le premier moment, un milieu réceptif et propice pour se développer. Il est vrai que, dans une première étape, nous avons vu dans le comparatisme surtout une méthode de recherche, devant par conséquent le subordonner à la théorie et à l'histoire littéraires. Mais, bientôt, nous avons compris que la littérature comparée est en droit de devenir autonome, en s'inscrivant sur l'échelle générale des sciences sociales, ayant rang et statut de discipline fondamentale.

Il y en a qui considèrent le XIX^e siècle comme une période héroïque de la culture roumaine. Cette appellation, de facture et à sonorité romantique, n'est peut-être pas tout à fait heureuse. Ce qu'il nous faut cependant attester c'est que, de plusieurs points de vue, ce siècle a été pour la vie et la civilisation roumaine un siècle dynamique, mobilisateur et efficace.

Quelle est la place des Roumains dans le monde ? Quelle mission est revenue au peuple roumain dans la vie de notre continent ? Quelles formes a prises le sentiment de culture au long de notre existence historique ? Quelles correspondances pourrait-on établir entre le spécifique de la création nationale et certaines directions de l'universalité ? Autant de questions auxquelles, dès le siècle dernier, notre recherche n'a cessé de consacrer une partie importante de ses préoccupations, soit en s'y attaquant directement, soit par des rapports contextuels. Cela en dehors de toute présomption, vanité ou orgueil du peuple : tout simplement par respect envers nous-mêmes, par besoin de nous connaître ; par devoir aussi, évidemment, de mettre à la disposition de l'opinion mondiale des renseignements et des interprétations légitimes sur notre existence historique et spirituelle. Historiens, filologues, sociologues, historiens littéraires, penseurs politiques, tous convaincus que le problème de l'existence roumaine est aussi dans ses données constitutives un problème de culture, ont concentré des efforts soutenus dans cette direction. Le climat comparatiste leur est venu en aide. Ils y ont trouvé les données, exhortations et confirmations dont ils avaient besoin. Ils ont assimilé pour leurs domaines spéciaux ou pour leurs domaines apparentés des critères semblables à ceux initiés et expérimentés dans la recherche comparatiste littéraire. Ce n'est donc pas un hasard que Pompiliu Eliade, l'un des fondateurs du comparatisme roumain, ait ouvert des séries de synthèses roumaines par deux travaux ayant connu un grand retentissement normalien : *De l'influence française sur l'esprit public en Roumanie* (Paris, 1898) et *La Roumanie au XIX^e siècle* (Paris, 1914). Il nous faut également souligner que toute une série de recherches, tendant à définir la position du phénomène roumain par rapport au monde, sont en essence des travaux comparatistes ou, de toutes façons, des travaux dont les lignes de force sont dues au comparatisme. Nous pensons, par exemple, aux recherches d'Ovid Densușianu sur le processus de transhumance sur un espace géographique compris entre les Carpates du nord et les montagnes du Pind, aux travaux de N. Cartoian sur les livres populaires chez les Roumains, à la synthèse qu'essaie de faire E. Lovinescu dans *Istoria civilizației române* (Histoire de la civilisation roumaine), au problème du phénomène roumain

tel qu'il est inclus par Lucian Blaga dans *Trilogia culturii* (Trilogie de la culture), à deux des travaux littéraires de N. Iorga (*Histoire des littératures romanes considérées dans leur développement et leurs rapports*, 1920, et *La littérature roumaine moderne et son intégration dans le rythme culturel occidental*, 1934—1940), etc.

4. Et maintenant quelques références à l'époque actuelle.

Dans notre vie universitaire, dans l'activité des institutions au profil de recherche littéraire, dans les programmes de travail des maisons d'éditions, tout comme dans de nombreuses recherches personnelles, le comparatisme est à l'ordre du jour. La politique culturelle de notre État socialiste encourage et entretient cette tendance. Depuis trois décennies, l'on entreprend chez nous une vaste action de traductions. A l'heure actuelle, nous avons des traductions complètes, dans des éditions d'exégèse et commentées, de nombre de grands écrivains du monde. Les éditions bilingues augmentent leur nombre. On traduit également des travaux fondamentaux de doctrine, esthétique, critique, poétique et histoire littéraire. Nous précisons, par exemple, que l'on a traduit ces dernières années des parties importantes des travaux de Benedetto Croce, Nicolai Hartmann, Curtius, van Tieghem, Paul Hazard, Baldensperger, Auerbach, Welck, I. A. Richards, etc. On attache de l'importance aux questions concernant la création littéraire et l'histoire culturelle des nationalités cohabitantes. Depuis trois décennies, également, l'on a procédé à une reconsidération de tout le processus roumain de création, afin de restituer à la culture nationale et à la culture universelle, à la lumière de la vérité historique et sociale, tout ce qui représente dans le patrimoine national un contenu et une valeur. Réunies, ces actions forment un cadre destiné à assurer à la recherche comparatiste des prémisses fermes et des possibilités de développement.

Dans la manière dont la recherche comparatiste est intégrée aujourd'hui dans nos préoccupations de culture, l'on peut distinguer deux traits qui la définissent.

Le premier trait est, de manière prédominante, d'ordre théorique. Nous estimons qu'il n'y a pas de problème fondamental de l'homme et de la société lequel, d'une manière ou d'une autre, n'ait pas eu recours, également, aux services de la littérature. Il se peut que, parmi les moyens de communication dont dispose l'esprit instruit et sensible, il n'y ait pas d'autre voie, plus active et plus claire, par laquelle les grandes idées pénètrent dans la circulation universelle des valeurs et se trouvent ancrées, d'une manière féconde, dans les âmes. On peut supposer que, sans la chaleur du commentaire, de l'interprétation et de l'expression littéraire, beaucoup des constructions de l'esprit humain seraient restées enfermées dans des sphères abstraites et éloignées, isolées dans des systèmes froids et impersonnels. Or, le comparatisme peut aider à ce que ces faits prennent du relief et de la prégnance. Par le moyen de cette optique, l'on peut créer une zone commune, apte à faciliter des rapprochements et des rapports substantiels d'interdépendance entre la philosophie et l'histoire, entre la doctrine et la réalité, entre l'aspiration idéale et l'engagement effectif. Il s'agit de faits par lesquels la littérature comparée peut acquérir des significations proches de celles représentées par l'histoire des idées et la philosophie de la culture.

L'autre trait se conjugue étroitement avec la politique de paix et de rapprochement avec tous les peuples du monde, politique que notre État socialiste suit avec persévérance, dont il fait un point d'honneur : il entend ainsi tendre des ponts, obtenir des symbioses salutaires entre les forces matérielles et les forces spirituelles de la communauté humaine.

J'ai tenu à apporter ces précisions, surtout pour nos hôtes étrangers, pour les saluer au nom d'une conscience qui compte plus de dévoués que ceux ici présents et pour les assurer que leur participation aux travaux de ce colloque laissera dans nos âmes des images inoubliables.

DAVID H. MALONE

(Los Angeles)

Any American who would speak in Eastern Europe of Comparative Literature and Interdisciplinary Research must immediately assume a posture of humility, or at least of a kind of modest ignorance. Whatever his own scholarly activities and whatever examples he might cite from among his national colleagues, he comes to the topic out of a tradition that has only recently — in the Twentieth Century at least — shown much concern for the systematic study of literature as a part of the systematic study of more than literature. Not that I have just attempted to define Interdisciplinary Research: that I'll get to in a moment. Rather, the principal tradition from which the American student of literature comes has for decades placed special emphasis upon the literary text as a work of art which deserves study for and in itself and to which the knowledge and tools of other disciplines may appropriately be applied only if they help us more fully to understand the workings of that text. It is true that this tradition culminated in New Criticism in the United States and has been the subject of attacks by other critical approaches during the past decade or so. But even many of those who seem to be opposing the tradition of New Criticism soon develop another kind of literary solipsism. For all of the originality and brilliance, for example, of Northrop Frye, myth criticism seldom goes beyond the development of schema which depend primarily upon the tradition of literary texts for their validation, however much these schema may have been derived from Jungian psychology, anthropology, and other sources. During the past decade, as the work of Roland Barthes, Georges Poulet, Jean Pierre Richard, and Jean Starobinski have become better known in the United States, "structuralism" has found more and more interested students. But as French structuralism has impinged upon American criticism, one of two things seems to have happened. Its anthropological foundations in the work of Claude Lévi-Strauss have often been too easily absorbed into one or more of the schema of myth criticism, and the "structures" within the work of literature soon become self-sufficient within that work — or at least, if the structures are to be validated beyond the individual work itself, they are so validated by reference to other works of literature, or to the broadest and most general archetypal patterns of myth — which itself is of course a kind of literature. This form of adaptation of French structuralism quickly picks up on the work of Ferdinand de Saussure and often transmogrifies itself into semiology.

The irony implicit in this particular influence of the French structuralists is all too obvious, since the roots of this aspect of French structuralism lie among the Russian Formalists, particularly in the work of Roman Jakobson.

If for some American students French structuralism provides the basis for a new kind of formalism to replace, or build upon, the formalism of American New Criticism, others see structuralism, as indeed Barthes himself defined it, as a form of ideological criticism. Ten years ago in reviewing the state of criticism in France, Barthes saw two parallel developments: *academic* criticism which he defined as the continuation of the positivist method of Lanson; and *interpretive* criticism, in which the literary work could be attached to "one of the major ideologies of the moment, existentialism, Marxism, psychoanalysis, phenomenology...". Hence, he was just as willing to use the term "ideological" as "interpretive" for the second stream of criticism¹. It is interesting that French "structuralism" is seen among American students of literature as ideological only when the structural patterns are directly or indirectly derived from Marxism. When structuralist readings of a literary text depend upon existentialism, psychoanalysis, anthropology, or phenomenology, the dependence quickly becomes self-supporting within literature itself, and therefore not really "ideological". But when the would-be American structuralist attempts to relate the patterns he finds in a work of literature to definable, or even demonstrable patterns, of behavior in the real social world, he becomes immediately suspect *as a student of literature*. One of two purposes seems implicit in such attempts: on the one hand, the literary text becomes merely the means of studying historical economics and sociology and thus loses its own integrity as a work of art; or on the other, the literary text is seen to be willfully distorted to fit an *a priori* "vision du monde", to use Lucien Goldmann's term, and again is being violated as a work of art.

This is neither the time nor the place to renew the battles over critical formalism — whether the recurrent and still recurring battles over Russian Formalism, or the kind of battle fought concerning French Formalism which we associate with *Tel Quel*, or the present skirmishing in the United States between those who belong to some kind of formalist tradition and the incipiently ideological structuralists. My purpose in these initial remarks has been to justify my claim that the American student of literature in speaking in Eastern Europe about literature and interdisciplinary studies must assume a posture of humility. In the United States literary study is almost totally dominated by those at universities. American universities — like all human institutions — are bureaucracies which acquire their own life and purposes apart from whatever original purposes may have led to their creation. Forty years ago the study of literature conducted in American universities was totally dominated by historical scholarship — essentially the same kind of scholarship that Roland Barthes calls *academic* criticism, "which practices, in essentials, a positivist method inherited from Lanson"². This kind of historical, or

¹ Roland Barthes, *Critical Essays*, trans. Richard Howard, Evanston, Northwestern University Press, 1972, p. 249.

² *Ibid.*

positivist, scholarship was, and often still is, practiced in the discretely isolated compartments of the university bureaucracy known as departments of English, French, German, and so on. With the triumph of New Criticism in departments of English, historical scholarship has been gradually displaced by some kind of formalist criticism, but the autonomy of literature itself implicit in formalist criticism is reinforced by the autonomy and isolation of the bureaucratic department which sustains literary study.

A principal reason for the remarkable growth of Comparative Literature in the United States since World War II has been the desire of so many American students of literature to break out of the bureaucratic restrictions on the study of literature, but even as American comparatists were partially successful in this effort, they remained essentially formalist in their approach to literature. The dispute between the so-called "French" and "American" schools of Comparative Literature which broke into the open at the Second Congress of the International Comparative Literature Association in 1958 was in essence a dispute between the historical, or to use Barthes's term, "positivist", critics of the French academies, and the formalist critics of the United States. Consequently, most American students of literature still tend to confine themselves, both bureaucratically and philosophically, to the study of literature as an autonomous, self-contained discipline. First acquaintance with the work of such critics as Georgy Lukacs, Hans Mayer, Nina Berberova, Ernst Fischer, D. S. Likhachov, Lucien Goldmann, or that of some of our colleagues here and in Hungary can be disquieting. Assumptions and criteria from outside the autonomous world of literature itself seem to be irrelevancies which intrude upon a proper consideration of the literary text. While he wrote it over a quarter of a century ago, the following remark of René Wellek still aptly characterizes the attitude of most American students of literature: "... literature is no substitute for sociology or politics. It has its own aim and justification"³.

On the other hand, the development of Comparative Literature in the United States has been a liberating force. While Henry H. H. Remak's definition of Comparative Literature still occasions arguments over some of its details, it remains the most important concise definition of what Comparative Literature means in the United States:

Comparative Literature is the study of literature beyond the confines of one particular country, and the study of the relationships between literature on the one hand and other areas of knowledge and belief, such as the arts . . . , philosophy, history, the social sciences (e.g. politics, economics, sociology), the sciences, religion, etc., on the other. In brief, it is the comparison of one literature with another or others, and the comparison of literature with other spheres of human expression⁴.

But again in last year's American edition of his *Comparative Literature and Literary Theory*, Ulrich Weisstein, Remak's colleague at Indiana,

³ René Wellek and Austin Warren, *Theory of Literature*, New York, Harcourt, Brace and Company, 1949, p. 106.

⁴ "Comparative Literature: Its Definition and Function" in *Comparative Literature: Method and Perspective*, ed. Newton P. Stallknecht and Horst Frenz, Revised Ed., Carbondale, Southern Illinois University Press, 1971, p. 1.

raised serious questions about any attempt to "compare" literature with "other spheres of human expression". He promised in his book "always to use literature as the starting point and goal"⁵. Even so, Professor Remak's definition has provided a foundation for the evolution of Comparative Literature along at least one path into some form of interdisciplinary study. Indeed, the most stimulating session at last April's Fifth Triennial Meeting of the American Comparative Literature Association was organized by Professor Remak on the topic, "The Comparative Method in the Social Sciences and in Literature", the proceedings of which will appear in the forthcoming *Yearbook of Comparative and General Literature*.

Even if we were to accept Remak's definition of Comparative Literature without quibble, would this mean that the "comparison of literature with other spheres of human expression" involved "interdisciplinary research"? Not necessarily: at least as I conceive of "interdisciplinary research". I would distinguish among three kinds of study, or research, that involve some of the traditional methodologies for the study of literature and the methodologies of other disciplines: extra-disciplinary research, multidisciplinary research, and interdisciplinary research.

I would use the term "extra-disciplinary" for the widespread practice of applying the techniques of other disciplines to the solution of strictly literary problems. At some time or another, every student of literature engages in one or more forms of extra-disciplinary research. Whether we conceive of literature as essentially mimetic, synthetic, or autonomous, in its verbal constructs, the total world contained in literature includes virtually all of human experience. To understand that experience, the student of literature must obviously bring to bear upon the world created in literature as much knowledge as he can — drawn from psychology, history, the social and natural sciences, and every other branch of knowledge. Usually we do this in a relatively unconscious and unsystematic, or undisciplined, way. But a number of the traditional extrinsic approaches to the study of literature quite self-consciously utilize the techniques of other disciplines. The historical and biographical approaches to literary study obviously utilize the methodologies of history. Indeed, one could argue that literary historians have contributed to the discipline of history, especially in their attempts to provide psychological and psychoanalytic interpretations of literary texts based upon a study of the author. The recent development of what the historians call "psycho-history" seems neither unusual nor particularly new to students of literature. While many literary scholars have become excellent historians, with a conscious and sometimes openly articulated set of historiographical principles, they have rarely become genuine masters of other disciplines which they would use in literary study. Psychoanalytic criticism has often been disgracefully sloppy, facile, and ridiculous in its conclusions — because the practitioners had mastered no discipline, but rather had picked up and applied without rigor the terminologies and metaphors of Freud or Jung. Similarly, some of the recent critical efforts to use anthropology as a tool for the study of literature have produced facile

⁵ Bloomington, Indiana University Press, 1973, p. 24.

and silly results because a vocabulary was borrowed from certain anthropologists without any of the rigorous discipline in the use of that vocabulary which must derive from a genuine mastery of the field. Interestingly, the opportunities which computer technology provides for the solution of many problems in the study of literature is leading a number of younger scholars to acquire the kind of disciplined rigor that will enable them effectively to utilize both mathematics and linguistics in their literary research. The computer's mindless genius for solving problems quickly is unrelenting in its demands for precision and rigorous exactitude. Despite the work of a number of younger scholars, I know of no application of mathematics to the study of literature comparable to that done in Russia beginning with Boris Tomashevsky and continuing with Kolmogorov, Zhirmunsky, and their students in the mathematical analysis of verse patterns. For that matter, one rarely finds in western criticism the use of the natural sciences in the study of literature, certainly not on the imaginative level of Kuznetsov's examination of Dostoevsky and Einstein. Perhaps even these are not very good examples of extra-disciplinary research on the part of literary scholars. I understand that Tomashevsky was a mathematician, even as Kolmogorov is a professor of mathematics at Moscow University, and that Kuznetsov is a historian of science.

Extra-disciplinary research might indeed lead to interdisciplinary research if the investigator became a true master of several disciplines and then if he sought to define and solve problems that transcended strictly literary ones. But too few of us live long enough or have the necessary will and intelligence adequately to master a single discipline, much less several. And yet in a world which we recognize to be ever more complex and inter-dependent some scholars from every discipline ought to concern themselves with problems that transcend the boundaries of their own self-defined areas of knowledge. Insofar as they do, they might be regarded as engaging in multi-disciplinary research. I should like to define multidisciplinary research somewhat more strictly than this. Multidisciplinary research occurs when scholars and scientists from a variety of fields attack the same problem, each from the point of view of his own discipline, using his own particular methodology, and asking the questions — and therefore largely pre-determining the kinds of answers — in terms of the purposes and goals of his own discipline. Self-conscious multidisciplinary, as well as interdisciplinary, research is much more common in the natural sciences and even in the social sciences than in the humanities. Ultimately the natural scientist will raise a question which his own discipline cannot answer, and he will be forced to consult a colleague in another discipline. Because the methodologies of the social sciences are less rigorous than those of the natural sciences, there is more of a tendency to manipulate the data until the unanswerable question either seems to be answered or goes away. This tendency, alas, is greatest among humanists and particularly among students of literature. Our most important work is interpretation and criticism, for which questions requiring irrefutable answers are neither possible nor desirable. We rarely solve a problem that asks more compelling questions than we originally raised, and if we do we are more likely to adapt our solution to the answering of those questions than we are to pursue them until we leave the

study of literature and must seek expert knowledge from another discipline.

Especially in the natural sciences, but even in the social sciences and the humanities, multidisciplinary research has produced the ever increasing accumulation of new knowledge. Each disciplinary specialist can with the utmost efficiency and concentration define a small segment of a problem, attack it with his intensely focused skills, and often arrive at a solution which may be satisfying in itself but which may have little significance in isolation. The consequences of multidisciplinary research pile up in journals and bibliographies until even specialists within the same discipline can hardly put together and see the total significance of the many independent, discrete solutions to problems which have been reported. If effectively organized toward a common objective, multidisciplinary research — especially in the applied sciences — can produce startling results quickly. But one is hard put to think of instances in which multidisciplinary research has produced startling, or even significant results, in the study of literature. The History of European Literature project of the International Comparative Literature Association is a kind of multidisciplinary undertaking. However interesting the initial results may be as reflected in the volume on Expressionism, not even Professor Weisstein would claim these results a startlingly significant success. This project is multidisciplinary only in the sense that we pretend that the study of German literature, French literature, Swedish literature, Romanian literature, Comparative Literature, etc. are distinctly separate disciplines, rather than different parts of and biases toward the single discipline which is the study of literature. As the various editorial committees working on the History of European Literature project acquire more experience, they may develop techniques for effectively organizing the efforts of a variety of scholars toward common objectives and may indeed produce significant and startling results. But at best the results will be the consequence of a kind of multidisciplinary activity that will necessarily constitute bits and pieces of solutions, which may or may not be susceptible of being combined into a meaningful totality.

True interdisciplinary research is vastly more difficult than multidisciplinary research, for it must be undertaken on the premise that the problem to be solved is an organic whole which cannot properly be understood — even as a problem — if it is mechanically chopped up into bits and pieces which are parcelled out to specialists in the several appropriate disciplines. In interdisciplinary research the various methodologies of the separate disciplines must be re-examined and modified so that new interdisciplinary, or trans-disciplinary, methodologies are developed and used by those engaged in the research. Interdisciplinary research demands a willingness on the part of the investigator to seek at least partial mastery of other disciplines, if only to learn respect for their capabilities and understanding of their limitations. In the natural sciences one can cite numerous instances of interdisciplinary research. Two decades ago only a few biologists and even fewer sociologists knew what the word “ecology” meant. Today it is already an interdisciplinary specialization, requiring skills drawn from chemistry, geology, meteorology, hydrology, plant and animal pathology, entomology, statistics, and even sometimes history, anthro-

pology, economics, and archeology. Over the last few decades medical research, particularly as it affects patient care, has gone beyond the narrowly focused work of disciplinary specialists to the development of interdisciplinary teams who see the patient as a total physical and psychological organism that cannot be dealt with merely as a collection of moving parts which can be examined and repaired like the parts of an automobile.

Such examples of interdisciplinary research in the natural sciences, and comparable ones in the social sciences—such as research on urban transportation, crime, organization of social services, etc. — are obvious and seem remote from Comparative Literature. Against the background which I have been reviewing, I should like to make a few tentative suggestions about how and why those of us who identify ourselves with Comparative Literature can and should provide leadership for the development of interdisciplinary research projects concerned not only with literature itself, but even with problems beyond literature.

Far too much has been written about the comparative method in literary study. I can accept virtually everything I have read about what it is, even if that means accepting contradictions. For the essence of Comparative Literature is not so much a precise methodology that distinguishes it from other methods of literary study as it is a perspective toward that study. This perspective insists from the start that no literary phenomenon may be understood in isolation: every phenomenon can be understood only in relationship to a number of other phenomena. The comparatist, therefore, is by his very nature predisposed to discovering the organic relationships between the parts of a whole and to resist the study of a single work of literature or the corpus of a single nation's literature in isolation. Despite the fact that so many American comparatists tend toward some kind of formalism in their critical stance, they are quick to acknowledge that the autonomy of a literary text for purposes of critical analysis depends upon a tradition which invests the forms of genre, style, trope, and language with the meaning necessary for them to function within the individual text. And the comparatist, by virtue of his perspective, recognizes that this tradition, essential even for the most highly formalistic criticism, extends beyond national and linguistic boundaries and sometimes even beyond what scholars in this part of the world like to refer to as zonal boundaries.

Comparatists are ideally predisposed, if not very often prepared, to engage in genuinely interdisciplinary research concerning literary problems. But such research would have to be organized in a very different way from that used for the History of European Literature project. A truly interdisciplinary approach to the history of European literature would have to adopt a method such as that outlined by Dr. Istvan Söter in his *Dilemma of Literary Science*, which he calls *complex confrontation*. At the beginning of his essay on the "Dilemma of Literary Science", he repeats the call made by Dr. Robert Weimann among others for "a merging of historical and critical work in literature". Dr. Söter's aphoristic definition of the problem may be a bit exaggerated, but it is none the less felicitous: "The historians of literature and the philologists supply the building materials without hoping to build, whereas the literary critics

would like to build without any building materials.”⁶ Then in discussing the comparatist method, he insists upon the organic interdependence of one literature and others and, by implication, one literary text and a whole tradition of other texts. “Literature is the sum total of far-reaching correspondences and differences. Only the analysis of these agreements and differences, and a familiarity with them can lead us towards the revelation of new connections.”⁷ The comparatist method alone is insufficient to reveal these new connections, and I would suggest so is literary history, philology, or literary criticism. Dr. Söter suggests that the method of complex confrontation will require at least on some level “collective workshop collaboration”. I would go a bit beyond what he suggests and say that such “collective workshops” would have to be made up of comparatists, experts of several national literatures, literary historians, critics, and perhaps even — to help maintain a holistic approach — a historian and philosopher or two who have special interest in and knowledge of literature. The members of the workshop would have to seek initially some common principle underlying their study, but even if they never agreed upon such a common principle the very confrontation of their views and discoveries would, as Dr. Söter proposes, produce new kinds of relationships in which “finally the phenomena, which in the beginning seemed to stand far apart and independent from each other, may form a synthesis”⁸.

This kind of “complex confrontation” or interdisciplinary research would be possible only through some mechanism such as “collective workshops”, and given the economic realities of our profession, it may never be possible to organize even one. Until or unless some government or university or academy or foundation finds the means to bring together such a disparate group of scholars for the length of time necessary to achieve genuine interdisciplinary research on literary problems, two inadequate kinds of collective workshops could be undertaken. Perhaps a major university could undertake the organization of such a workshop made up primarily of members of its own faculty with the addition of as many visiting faculty as resources might allow. I can’t identify any university whose literature faculty would include enough members willing enough, interested enough, and qualified enough to abandon their own specialized research activities long enough to make such a collective workshop effective. Another way of trying out the method simply to test some of the early problems and possibilities it might pose would be to organize such a workshop as a part of the Triennial Congress of the International Comparative Literature Association. Our meetings until now have been at best multidisciplinary exercises, and at worst mere collections of totally unrelated reports on miscellaneous scholarly and critical activities. Perhaps a group of scholars would be interested in spending the full week of the Congress in a continuous “collective workshop” on some single literary problem: such as a particular genre, a literary period, or a thematological problem of widespread interest. Such a collective workshop would be extremely difficult to organize and would be even more difficult to lead. But

⁶ Istvan Söter, *The Dilemma of Literary Science*, trans. Eva Rona, Budapest, Akadémiai Kiado, 1973, p. 9.

⁷ *Ibid.*, p. 28.

⁸ *Ibid.*

short of some kind of collective collaboration *and* confrontation such as Dr. Söter has suggested, I have little hope that genuine interdisciplinary research on literary problems can be undertaken.

It may seem anomalous to propose that what may be almost impossible to accomplish concerning literary problems might be more easily accomplished in interdisciplinary research which involves Comparative Literature and totally different disciplines. Such a proposal may seem blasphemously heretical to many of my colleagues who would see it as further denigration of literary study in a world which already worships abjectly at the heathen altars of the natural sciences and social sciences. And to some of my colleagues in Eastern Europe a proposal that the study of literature might legitimately lead to an examination of problems beyond literature may seem terribly naive. The concern of critics in Russia for the social and political implications of literature has a long and productive tradition. One does not have to be a Marxist, or even sympathetic to Marxism or Marxist criticism, to discover whole new ways of looking at one's own literature in the work of such recent Russian students of American literature as A. P. Shpakova, Ivan Kashkin, and others. The critical tradition of Socialist Realism and such Marxist structuralists as Goldmann and Mayer can teach western non-Marxist students of literature a great deal about how better to understand the interrelationship of literature and the society it reflects or embodies, indeed even how better to understand one's own society through the study of its literature.

But in proposing interdisciplinary research involving comparatists and scholars and scientists from other disciplines, I do not have particularly in mind working with sociologists, political scientists, and economists in the study of the social and political dynamics reflected in literature in comparison with these same dynamics as they exist in a particular society. Rather I am thinking of working with social scientists in the joint examination of problems common both to literature and to the areas of their concern. For example, at the University of Southern California our Comparative Literature Program has for several years been working in close cooperation with our School of Gerontology on the image of aging, particularly in American society. Literature provides both a record of and a formative influence upon the attitudes which societies have toward the process of aging and toward the aged themselves. A study of aging, or the aged, in literature is a perfectly legitimate thematological problem in itself, but if the research is done in cooperation with sociologists, psychologists, physicians, and philosophers who specialize in gerontological problems, new questions emerge for all of the disciplines involved and the understanding both of literature and a human process is significantly enhanced. I can conceive of a great variety of similar interdisciplinary research activities which would examine how symbols function in both literature and in the control of individual and collective lives. As students of literature we are experts on the functioning of verbal symbols. But we might learn considerably more about how symbols function in literature if we engaged in interdisciplinary research in cooperation with psychologists, linguists, aestheticians, art historians, even theologians on how our whole lives are defined and controlled by symbols, both verbal and non-verbal. Still another area in which Comparative Literature could profitably cooper-

ate in interdisciplinary research is the relatively new field of futurology or futurism or futures research. The social scientists have been engaged long enough in attempts to forecast the future by means of extrapolating quantitative trends to know that the only thing about the future which is certain is that they can't predict it. Economists, sociologists, legal scholars, and historians are groping for methodologies that will prove more reliable than their discredited quantitative ones, used alone. We know that the quantitative meaning of a metaphor is non-existent, but that metaphor has an immense capacity for conveying complex truth. We also know from hindsight that many of the most fundamentally important developments of history have been anticipated by great artists. While we may not be able to help improve the forecasting record of futurists, by working closely with them, and they with us, we might mutually acquire greater sensitivity of intuition and greater awareness of the peripheral as an important causative factor.

I am perfectly aware of the great dangers in any such interdisciplinary research as these examples suggest: the obvious danger that one will leave the study of literature for an ill-informed study of something entirely outside literature; the danger of dilettantism; the danger of subverting the literary text into a mere datum to be used in examining a social or psychological or philosophical problem. And it may be that my own interest in this kind of interdisciplinary activity derives from an excessive sense of guilt, personal and collective, toward the isolation of the study of literature from human experience, an isolation that has resulted in part from too much critical formalism. Despite this awareness, I don't think that the involvement of comparatists in interdisciplinary research of the kind I have been talking about is a particularly new idea. All that I suppose I am really suggesting is that the kind of literary study undertaken by the Renaissance humanists be revived. They saw literature as central, not just to education, but to the definition of the forms, values, and purposes of their societies. Literature no longer has this central importance in any of our societies. I think it can and should, but only if we in Comparative Literature, with our concern for organic interrelationships, are willing to take our research out of our libraries and offices back into the world where human beings live their lives.

LE COMPARATISME DANS LE CADRE DE LA SCIENCE LITTÉRAIRE ET DE L'ÉTUDE DU SPÉCIFIQUE NATIONAL

ALEXANDRU DIMA

L'étude interdisciplinaire et pluridisciplinaire des différents objectifs de la recherche, appartenant soit aux sciences de la pensée, soit à celles de la nature, soit encore aux sciences sociales et humanistes, est devenue actuellement une nécessité de premier ordre. Il est évident que ce fait est dû à la complexité des problèmes, aux nombreux et divers aspects dont ceux-ci sont objectivement formés, ainsi qu'aux multiples points de vue sous lesquels on peut les considérer. Au fond, l'optique objective est conjuguée à celle relativement subjective, dans le but d'une connaissance multilatérale et, si possible, complète, de l'objectif étudié. Nous croyons que l'on peut affirmer — sans trop insister sur les arguments — que parmi les disciplines qui sollicitent le plus fréquemment l'étude inter-et-multidisciplinaire, la littérature comparée se place dans les premiers rangs. Nous pouvons même affirmer que celle-ci se situe à la confluence de plusieurs disciplines humanistes et nous nous bornerons à rappeler — à titre illustratif seulement — ses rapports avec la critique, avec l'histoire et la théorie littéraire, avec lesquelles elle est plus étroitement liée dans le cadre du concept général de ce que l'on a nommé « la science de la littérature ».

Nous croyons aussi que c'est le cas d'accorder une priorité aux rapports de la littérature comparée avec la critique, car celle-ci nous accueille au seuil même de la première, c'est-à-dire qu'elle a la responsabilité d'identifier les phénomènes qu'elle devra étudier de son propre point de vue. Nous ne pouvons pas souscrire à l'opinion qui soutient que l'historisme serait autorisé à ignorer le critère esthétique des œuvres étudiées par la littérature comparée, ainsi que même Paul van Tieghem l'affirme quelquefois. Au fond, la littérature comparée doit étudier des problèmes littéraires et non pas sociologiques et par conséquent, l'aspect artistique s'impose d'une manière inévitable. La critique littéraire introduit donc les phénomènes à étudier ; elle est la carte de visite à l'aide de laquelle ceux-ci pénètrent dans l'enceinte de la littérature comparée.

Plus lointaines, mais tout de même présentes, au moins en perspective, se trouvent les relations avec la théorie littéraire. En étudiant les rapports des influences et des sources entre les différentes littératures, ainsi que les nombreux parallélismes anhistoriques entre ces dernières, le comparatisme ne peut pas éviter d'être frappé par les similitudes entre certains phénomènes littéraires disparates. Et il ne peut pas éviter de

méditer sur ces phénomènes, montant ainsi nécessairement les échelons de la généralisation vers la théorie littéraire, et continuant encore plus loin vers la poétique et même vers l'esthétique philosophique. Par conséquent, les perspectives de la littérature comparée, comme celles de n'importe quelle autre discipline authentique, deviennent philosophiques.

Il est évident que les relations avec l'histoire littéraire sont beaucoup plus étroites et plus certaines. En essence, la littérature comparée demeure une recherche à caractère historique prépondérant, tant par son point de départ — le phénomène littéraire concret et unique — que par son point d'arrivée, son intégration dans l'histoire de la littérature universelle. Les influences, les parallélismes et même l'étude des caractères spécifiquement nationaux de la littérature, ne peuvent pas être conçus que dans une vision historique.

Mais, l'étude interdisciplinaire et multidisciplinaire ne s'arrête pas à cette vue d'ensemble concernant les grandes lignes de la discipline, ainsi que nous l'avons montré plus haut. Elle s'applique également aux problèmes particuliers de la littérature comparée et dans notre exposé nous allons discuter un de ces problèmes qui est devenu aujourd'hui, au moins dans une section de la discipline, d'une importance cardinale. Nous nous référons à l'analyse du spécifique national, considéré comme un problème de littérature comparée et comme un objet d'étude inter- et multidisciplinaire.

Selon l'opinion exprimée dans notre ouvrage de synthèse « Principes de littérature comparée » (1968 et 1972), nous avons proposé une systématisation générale de la discipline en trois domaines distincts : 1. étude des relations directes entre les littératures à sphères nationales différentes, avec leurs facteurs déterminants, les problèmes des influences et des sources, par conséquent ; 2. étude des parallélismes en dehors du phénomène des influences et des sources, et 3. l'étude des caractères différentiels de la littérature comme objet du comparatisme. Si les deux premières sections figurent parmi les préoccupations majeures dans la plupart des systématisations contemporaines, on ne peut pas soutenir la même chose concernant la dernière division, quoiqu'il soit impossible qu'une étude comparatiste — sur n'importe quel sujet — puisse éviter les problèmes du spécifique national. Comment pourrait-on aborder l'étude sur les influences et sur les sources sans citer le rôle des réactions nationales à leur égard ? De même, on ne pourrait élucider ni les parallélismes, si l'on ne mettait pas en évidence leurs limites, déterminées justement par les facteurs nationaux. C'est le cas de souligner qu'en général l'orientation d'une grande partie du comparatisme mondial s'est dirigée plutôt vers ce qui lie les littératures entre elles, vers ce qui les rapprochent dans le cadre d'une coopération spirituelle, d'ailleurs méritoire, et moins vers ce qui semble les différencier, c'est-à-dire vers leur spécifique national. Mais, au fond, comme il est bien connu, dans cette dernière situation il ne s'agit pas d'un isolement entre les littératures, mais seulement d'un phénomène de diversité dans l'unité, nuancant ainsi le tableau général de la littérature internationale et déterminant les relations de coopération indirecte entre littératures, justement à l'aide des différenciations nationales.

Comme nous l'avons montré plus haut, dans les études de littérature comparée, le spécifique national apparaît aussi dans les deux chapitres

antérieurs à ce thème. Pour ce qui est du problème des relations directes, l'intérêt provoqué par une certaine littérature est en fonction de la curiosité qu'elle suscite, de son exotisme par rapport aux autres. De même, la préoccupation concernant les influences et les sources ne se réfère pas seulement aux rapports entre les modèles et les œuvres qui les ont captés, mais aussi aux conditions internes de cet enregistrement et, par conséquent, à la structure du spécifique national et à sa capacité d'adaptation, de traitement ou de création. Et on le sait bien que certaines influences ont un caractère catalyseur par leur capacité de cristalliser le spécifique national et d'actualiser les virtualités nationales. En dernier lieu, l'étude des influences et des sources met en relief — par comparaison — la structure distincte du spécifique national et son originalité. Et même les courants littéraires, quoique parfois ils représentent l'expression des parallélismes, ne sont-ils pas modifiés par les conditions particulières du spécifique de chaque littérature ? Dans l'ancien ouvrage de Brandes sur les grands courants littéraires européens du XIX^e siècle on a rigoureusement souligné les aspects nationaux ; le comparatisme de notre siècle peut faire de même.

Mais le spécifique national forme, dans notre conception, un chapitre distinct et ample de la littérature comparée, ayant comme but d'éviter la tendance d'une uniformisation des littératures et de mieux reconnaître leur propre capacité de création.

Quoique le spécifique de chaque littérature a toujours existé, le caractère national a été accentué surtout dans le cadre des idéologies nationales bourgeoises du siècle passé. Une nouvelle discipline, spécialement consacrée à ce problème, est née à cette époque. Il s'agit de la psychologie des peuples (Völkerpsychologie) créée à la moitié du XIX^e siècle par Lazarus, qui appartenait à l'école psychologiste de Herbart. On a constitué ainsi une sorte de science de « l'esprit des peuples » que Wilhelm Wundt, à la fin du siècle et pendant les premières décennies du XX^e siècle, a développé comme une « psychologie évolutive » de l'humanité, depuis ses formes les plus primitives jusqu'aux formes civilisées. Parmi ses objets on compte la langue, l'art et les mythes, mais le caractère trop déductif et trop constructif de la conception de Wundt a été dépassé à l'aide d'une recherche inductive à bases ethnologiques et on est parvenu à une sorte de sociologie ethnologique, cadre ample pour l'étude du spécifique national. Mais l'impulsion décisive ne pouvait être donnée que par la discipline historique proprement dite, par l'étude de chaque peuple à part, celui-ci représentant le résultat du développement social sur la verticale du temps, auquel on ajoute le moment contemporain.

L'étude du spécifique national apparaît aussi dans la théorie de la littérature, comprise dans la philosophie de la culture roumaine également vers la moitié du XIX^e siècle et représentée par le courant de la revue « Dacia Literară ». Les recherches ont évolué dans une direction de plus en plus réaliste, au cours de notre siècle, l'étape de la revue « Viața Românească » étant spécialement importante, car durant cette période le critique G. Ibrăileanu a présenté une conception plus complète qui tenait aussi compte des facteurs sociaux déterminants. Jusqu'à présent, l'étude du spécifique national a représenté une permanente préoccupation des chercheurs roumains du domaine de la philosophie, de l'esthétique et de l'histoire littéraire, comme par exemple les académiciens Athanase Joja

et Tudor Vianu. Mais la contribution comparatiste reste encore inaccomplie chez nous comme d'ailleurs dans les autres pays.

Nous allons faire maintenant, à la fin de notre communication, une dernière remarque. On a dit depuis longtemps que certaines littératures sont caractérisées par l'affirmation presque ostentative de leur originalité, par un très vif et pittoresque sentiment de la nature, par un réalisme vigoureux, quelquefois de type classique ; tandis que d'autres littératures se font remarquées par les tendances métaphysiques et fantastiques, par une sensibilité aiguë et une imagination ardente ; les unes par leur pessimisme atroce, les autres par leur optimisme solide ou encore par leurs tendances matérialistes ou idéalistes, etc. Différents chercheurs, commençant par Alfred Fouillet (1903), ont établi même des tableaux comprenant « les caractéristiques schématiques de certains types de peuples », dénommés ainsi par Freienfels. Mais on peut remarquer, du premier abord, que les mêmes caractéristiques se retrouvent chez plusieurs nations, comme par exemple, l'affirmation de l'originalité, trait caractéristique des Roumains, mais aussi des Français et des Allemands, et que le sentiment de la nature ou le réalisme n'appartiennent pas seulement à certains peuples afin de les distinguer des autres. Au fond, toutes ces choses dépendent d'une complexité de facteurs psychologiques, sociaux et culturels et aussi des différentes époques. On peut donc conclure qu'une analyse du spécifique national, élaborée d'une manière métaphysique, en isolant les nations et puis en les réunissant dans un tableau commun, n'est pas satisfaisante.

Par conséquent, une méthode *sine qua non* s'impose, celle du comparatisme. Il s'avère nécessaire de faire tout d'abord une caractérisation objective de la personnalité des peuples, partant de leurs œuvres représentatives. Afin d'être décrit dans sa propre structure, le spécifique national sollicite donc le concours de plusieurs disciplines, notamment celui de la critique, de la théorie et l'histoire littéraire, de la philosophie de la culture, de la psychologie des peuples, de la sociologie et l'ethnologie et celui de la littérature comparée, qui, à son tour, implique de complexes et nombreuses relations interdisciplinaires.

ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ СРАВНИТЕЛЬНОГО ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ В СВЯЗИ С ИССЛЕДОВАНИЕМ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТЕЧЕНИЙ XX ВЕКА

Д. Ф. МАРКОВ
(Москва)

Сравнительное изучение литератур — важнейшая область литературоведения, которой в нашей стране придается большое значение. В этой области у нас есть богатая традиция, представленная, несомненно, именами мирового масштаба, каким был, например, А. Н. Веселовский. В советское время проблемы сравнительного изучения литератур — объект глубокой разработки в трудах М. П. Алексеева, В. М. Жирмунского, Н. И. Конрада, М. Б. Храпченко, И. Г. Неупокоевой и других видных советских ученых. Особенно возрос приток исследований сравнительного плана в последние десятилетия. И представляется нелишним, хотя бы и в порядке информации, сказать несколько слов о характере этих исследований, тем более, что с ними связана и тема моего настоящего доклада.

Немалый вклад внесли советские ученые в разработку общей теории сравнительного литературоведения. Всесторонне обоснован и широко введен в практику наших исследований принцип историзма. Исходя из того, что в центре художественного творчества — изображение человека, его социальной, духовной, нравственно-психологической жизни, мы стремимся определить направленность такого изображения. Мировая литература представляет собой сложное переплетение разнородных тенденций. Далеко не все они вливаются в русло художественного прогресса, мерой которого служит гуманизм. Мы видим в содержании художественного прогресса прежде всего последовательно сменяющиеся и преемственно связанные между собой различные уровни образно выраженного гуманистического сознания, определяющие собой поступательное развитие искусства. Поэтому представляется ошибочным недифференцированный подход к различным художественным течениям, их оценка лишь по внешне-формальным признакам, замкнутым в себе самих. Ведь художественные формы и стили — не абстракции, а конкретно-исторические категории, требующие к себе конкретно-исторического подхода. Художественная структура есть единство содержательных и формальных сторон, и ее анализ должен соблаговываться с этим единством, если он стремится к объективности.

В советской науке нет резкого деления на так называемое общее и сравнительное литературоведение. И хотя все еще идут споры о самом предмете сравнительного изучения литератур, о том, что следует и что не следует относить к сравнительному литературоведению (одни склонны

считать объектом его изучения лишь литературные связи и влияния, другие — лишь типологические процессы), в последние годы все больше утверждается точка зрения академика В. М. Жирмунского, которая является, на мой взгляд, наиболее обоснованной. В. М. Жирмунский говорит о разных аспектах сравнительных исследований, относя к ним как изучение литературных связей и влияний, так и изучение типологических сходжений, возникающих независимо от прямых литературных контактов в результате сходства, известной однородности исторических условий литературного развития в отдельных странах.

Цель сравнительных исследований — изучение и общего, и различий. Забвение одной из этих сторон неизбежно ведет к абсолютизации другой, к односторонности — в одном случае авторы впадают в схематизм, в другом случае они остаются в рамках частных наблюдений, не поднимаясь до установления общих закономерностей литературного процесса. А смысл сравнительных исследований состоит в конечном счете именно в установлении таких закономерностей. Вот почему проблема общего и особенного в литературе находится в центре внимания наших теоретиков. И мы стремимся к конкретной реализации выработанных принципов.

У нас издано много работ, посвященных литературным связям и влияниям, типологическому изучению литератур. Здесь я их не буду перечислять. Назову только некоторые крупные исследования, возникшие как результат коллективных усилий советских литературоведов.

В Советском Союзе осуществляется издание многотомной *Истории всемирной литературы*. Авторы стремятся найти верный путь к раскрытию соотношения отдельных национальных литератур и мирового литературного развития. В поле зрения находятся различные идейно-эстетические системы, различные течения, представленные наиболее крупными творческими индивидуальностями, наиболее значительными их произведениями. Течения эти, отмеченные национально-специфическими чертами в разных странах и вместе с тем типологически сопоставимые, дают возможность рассматривать мировую литературу как единый, многообразный и противоречивый, процесс.

Хотелось бы подчеркнуть принципиальную важность предпринятого и осуществленного в нашей стране шеститомного издания *Истории советской многонациональной литературы*. Ведь советская литература, представленная более чем семидесятью национальными литературами, является необычайно ярким примером и исторически обусловленной общности, и многообразия форм и стилей. Изучение ее богатого опыта, несомненно, имеет громадное международное значение.

Назову еще две книги: *Взаимосвязи и взаимодействие национальных литератур* (1961) и *Сравнительное изучение славянских литератур* (1973). Книги эти, включающие материалы двух последовательно проведенных конференций и изданные с интервалом в двенадцать лет, дополняют одна другую. В них — и определенный итог достигнутого у нас в области сравнительного литературоведения, и широкая постановка методологических и теоретических проблем компаративистики.

Сравнительные исследования советских ученых касаются всех периодов развития литературы, хотя интенсивность их проведения неравномерна. К сожалению, у нас все еще мало таких исследований, особенно сравнительно-типологических, по XX веку, отличающемуся исключи-

тельной сложностью литературного процесса, возникновением новых художественных явлений, самым непосредственным образом связанных с нашей современностью.

В XX веке, в силу чрезвычайного обострения идеологической борьбы, мы сталкиваемся с многочисленными литературными течениями, иногда близкими, иногда противоположными друг другу. И каждое из них должно быть изучено в его объективной функции. Каково же соотношение этих течений?

На VII Международном съезде славистов в Варшаве (1973 г.) некоторые польские литературоведы, говоря о литературном развитии XX века, характеризовали его как «эпоху модернизма»¹. Вряд ли с этим можно согласиться, во-первых, потому, что такая глобальная формула сразу оставляет в тени другие течения, как бы с порога обесценивает их, во-вторых, нельзя считать убедительным вывод об авангардной роли модернистских течений, якобы составивших целую эпоху в литературе XX века.

Опыт многих национальных литератур мира говорит нам о том, что наиболее значительным направлением литературного процесса и в этот период был реализм. Он возник и сформировался, как известно, в эпоху Ренессанса, которая была настоящей революцией в области художественного познания человека. Главное в эстетической системе реализма — это изображение человека в связи с объективными историческими обстоятельствами, изображение живого процесса формирования и развития человеческой личности. В реализме искусство открыло метод подхода к действительности, обладающий огромной жизненной силой. Как метод, реализм не стареет и тем более не исчезает. Сообразно с развитием самой жизни, он исторически развивается — это динамическая, непрерывно обогащающаяся эстетическая система.

С точки зрения сравнительного изучения реализма большой интерес представляют, например, балканские и славянские литературы. Каждая из этих литератур отличается своими специфическими особенностями и вместе с тем входит в довольно широкую региональную общность: сами эти регионы, в свою очередь отличаясь определенной спецификой в сравнении с другими литературными зонами, выражают в то же время закономерные процессы мировой литературы. И чем глубже, масштабнее выражены такие процессы в данной литературе, тем значительнее ее национальный вклад в мировое литературное развитие. В специфическом открывается общее, а в этом общем ярко светится национально-специфическое.

В настоящее время существует немало работ сравнительного плана, в которых исследуются литературы славян и народов Юго-Восточной Европы. Особенно наглядна своеобразная встреча таких работ на международных форумах славяноведения и балканистики (большой интерес в этой связи представляет и ряд докладов, произнесенных на только-что закончившемся бухарестском съезде). В силу исторически обусловленного сродства многих процессов в этих литературах, в них сравнительно глубоко проявляются общие закономерности литературного развития. Без анализа и обобщения их опыта представления о мировой литературе были бы далеко неполными, а то и просто ущербными, так как некоторые прин-

¹ J. Magnuszewski, *Problem modernizmu w literaturach Słowian zachodnich i południowych*.

ципиально важные художественные явления возникли сравнительно рано и глубоко проявились именно в этих литературах.

Национально-освободительные движения большинства славянских и балканских народов накладывали заметный отпечаток на развитие их культуры. С этими движениями, несомненно, связано своеобразие различных литературных течений, прежде всего романтизма и реализма. Романтизм имел высокие завоевания — достаточно назвать такие всемирно известные имена как Мицкевич, Словацкий, Эминеску, Маха . . . Притом романтический тип творчества сохранял лидирующее положение сравнительно долго. И весьма показательно, что и реализм в этих литературах, в отличие, скажем, от реализма Бальзака или русской «натуральной школы», отличается не только тем, что его формирование относится к гораздо более позднему периоду (ко второй половине XIX в.), но также и тем, что в нем сильно выражено романтическое начало. Назову в качестве примера имя Христо Ботева. Симптоматично, что болгарский литературовед К. Генев относит творчество поэта целиком к романтизму². Это, на мой взгляд, ошибка, но, так сказать, не без оснований — она явилась результатом известной абсолютизации в самом деле сильно выраженных у Ботева романтических тенденций. Суть, однако, в том, что они переплетены с тенденциями реалистическими, точнее — они проникают собой, окрашивают в героико-романтические тона в целом реалистическое изображение.

Тип реализма, определяющими чертами которого являются национально-освободительный пафос, героико-патриотические мотивы — характерное явление в литературах, о которых идет речь. Он представлен творчеством многих художников слова, например, боснийца П. Кочича, словенских писателей О. Жупанчича и А. Ашкерца, болгарских — И. Вавова, З. Стоянова, чешского поэта С. Чеха, словацкого — П. Гвездослава. С национально-патриотической темой связано и довольно широкое развитие исторического романа, достигшего особенно высоких завоеваний в Польше и Чехии (Г. Сенкевич, А. Ирасек).

Вместе с тем в литературе появились и иные черты. Капитализм резко обнажил социально-классовые противоречия. Демократические писатели выступили на стороне народных масс, обличая антигуманную мораль буржуазии. Усиление социально-обличительных тенденций — другая важная сторона реализма этих лет. Большой размах и глубина отражения социальных условий жизни народа наблюдаются и в сербской реалистической литературе, в которой высокого уровня достигла сатира (Р. Доманович, С. Сремац, Б. Нушич)³, и в болгарской, также выдвинувшей ряд крупных сатириков (А. Константинов, С. Михайловский), в творчестве выдающихся писателей Польши (М. Конопницкая, В. Реймонт, В. Оркан и другие).

Социальная дифференциация деревни, драматическая судьба сельского труженика, классовый эгоизм буржуазии — одна из больших тем во всех балканских и славянских литературах конца XIX — начала XX века. Она широко раскрыта в произведениях болгарских писателей Елина

² См. кн.: Кръстю Генев, *Романтизмът българската литература*, София, 1968.

³ См.: М. Б. Богданов, *Сербская сатирическая проза конца XIX — начала XX века*, М., 1962.

Пелина, И. Вазоа и П. Яворова, румынских — Й. Л. Караджале, Д. Кошбука, сербских — С. Матавуля, С. Ранковича и др.

Ощущение социально-классовых противоречий, резко выраженной противоположности между народом и верхами — характерная особенность творчества многих писателей-демократов. В этой облаженной социальной тенденциозности мы и видим одну из важнейших сторон развития и углубления реализма.

Отличаясь огромной обличительной силой, реализм писателей-демократов не имел ясной перспективы, ему не хватало героического. Поиск прогрессивного общественного идеала выдвигался как один из самых острых вопросов. Ощущая отсутствие такого идеала как духовную трагедию, И. Вазов с тревогой писал: «Моя вознегодовавшая душа искала объяснения ала, непременно объяснения, и находила его именно в этом устройстве мира, который представлялся огромной неправдой... И я бессознательно с благоговением сбрал свой взор к сонму великодушных сновидцев, толстовцев-утопистов, мечтателей о всемирной правде и до-вольстве, счастье и других славных безумиях» (рассказ «Пейзаж», 1893).

Неиссякаемая жизненность реализма — в его связи с историей. И он должен был идти на сближение с силами общественного прогресса. В деятельности крупных его представителей постепенно формировалось понимание субъективного хода исторического развития, перспективы. Новые тенденции еще в самом начале XX в. ярко выражены, например, в творчестве выдающейся поэтессы Марии Конопницкой.

Близость к народу, глубоко сочувственное отношение к его социальной судьбе заставляли Конопницкую размышлять о путях к лучшему устройству жизни трудового человека. Революционные события способствовали обострению ее социального чувства. Под влиянием революции 1905—1907 гг. в ее поэзию входят мотивы борьбы — гуманизм пассивного сочувствия перерастает в революционно-действенный гуманизм. И это с особой силой сказалось в поэме «Пан Бальцер в Бразилии» (1892—1908).

Общезвестно, что под влиянием революционно-социалистических идей находились многие писатели мира, среди которых назовем, например, имена Драйзера, Роллана, Шоу, Жеромского, Пуйманову... И это обогащало творчество художников качественно новыми чертами, которые мы обязаны учитывать при общей исторической типологии реализма.

Эволюция критического реализма к сближению с революционно-социалистическими идеями может быть прослежена на творчестве крупнейших писателей-демократов многих национальных литератур. Совершалась она в результате внутренней логики развития реализма, как следствие поисков ответа на самые жгучие вопросы современности. Ведь реализм всегда связан с раскрытием определенных закономерностей жизни, тем более жизни общественной. И естественна тяга многих реалистов XX в. к социализму, как к такой концепции мира, которая способна объяснить общественные противоречия и указать перспективу исторического развития.

Изменения в реализме, о которых идет речь, связаны с изменениями в его идейной основе. Одни из писателей воспринимали новое, социалистическое мировоззрение лишь частично, другие проникались им глубоко и всесторонне, вследствие чего их реализм качественно преобра-

зовывался — перерастал в реализм нового типа. Яркий пример этому — творческий путь Марии Пуймановой.

Свою литературную деятельность Пуйманова начала в 10-х годах. Ее первые рассказы, а затем и повесть « Под крыльями » (1917) отличаются тонкими психологическими наблюдениями, и в этом сразу же проявилась одна из важных особенностей художественного дара писательницы. Но психологизм ее ранних произведений еще замкнут в рамках исключительно личной жизни героев. Притом в основе их отношений лежат абстрактные нравственные критерии добра и зла. Писательница еще далека от понимания социальных связей в обществе. Диапазон ее творчеств ва чрезвычайно узок.

В дальнейшем идет постепенный процесс расширения видения мира. Пуйманова восприняла социалистические идеи, сблизилась с революционными кругами. Новые взгляды писательницы преобразовали и ее художественный метод. То, что в прошлом выступало как сумма разрозненных, хотя часто и глубоких, наблюдений, теперь объединяется единой ясной концепцией действительности. Об этом свидетельствует роман « Люди на перепутье » (1937) — несомненно, выдающееся произведение нашего века.

Свойственный писательнице психологический анализ приобрел в этом романе огромную силу, потому что оказались разгаданными причины душевных движений, коренящиеся в объективном мире. Пуйманова увидела связь психологии человека с его социальным сознанием, и это стало для нее принципом раскрытия человеческих характеров. Если в ранних произведениях она исходила из абстрактно-гуманистических критериев, здесь утверждается путь революционного общественного развития. Именно этот осознанный историзм лежит в основе романа, написанного с позиций, социалистического гуманизма.

Описанное нами вкратце формирование новых черт в реализме, происходившее в результате самой логики развития литературы, как ее внутренняя необходимость — несомненный показатель закономерного направления художественного прогресса в XX в.

И вполне естественно повсюду возникали социалистические литературы. В них отразилось новое историческое содержание — развитие социалистического движения, борьба за реализацию революционных идеалов. Литературы эти с самого своего зарождения не противостояли критическому реализму, они преемственно связаны с ним, с самой логикой его развития в XX веке. В творчестве их представителей формировался новый тип реализма — социалистический.

Некоторые западные литературоведы, говоря о художественных течениях XX века, обходят вниманием эти литературы или искажают их действительное содержание (есть и такие выступления, авторы которых, в силу неприятия ими социалистической идеологии, пускаются в грубую брань — это вообще находится за пределами науки). А явления требуют оценки, соответствующей их настоящей сущности и функции, и научная мысль обязана считаться с реальным ходом истории, иначе она утрачивает объективность позиций.

Напомним широко известные факты. Социалистические литературы зародились еще в прошлом веке: это пролетарская литература в Англии (поэзия чартистского движения, творчество Э. Джонса), в Германии

(поэзия Гервега, Фрейлиграта, Веерта), во Франции (литература Парижской Коммуны, «Интернационал» Э. Потье). В конце XIX — начале нашего столетия в России выступала замечательная плеяда социалистических писателей, выдвинулась фигура выдающегося художника — М. Горького, ставшего основоположником новой эстетической системы — художественного метода мирового социалистического искусства. После 1917 г. началась история советской литературы. Уже в 20-х годах, наряду с такими гигантами, как Горький и Маяковский, выступали известные сегодня всему миру Фурманов, Фадеев, Леонов, Шолохов, Федин ...

И развивались социалистические литературы не только в России. Их вызвала к жизни собственная национальная история во многих странах. Только в период 20-х годов чешская и словацкая литературы выдвинули имена таких крупных революционных поэтов, как Болькер, Нейман, Новомеский, таких видных прозаиков, как Майерова, Ольбрахт, Гашек, Фучик; в Болгарии в это время наиболее значительным явлением литературы была революционная поэзия Смирненского, в Польше — Броневского. Имена и страны можно называть и далее — их немало.

Сходство исторической почвы возникновения этих литератур вело, естественно, к сходству ряда процессов их развития. Советский литературовед Ю. Кожевников, исследуя генезис румынской социалистической литературы, приходит к выводу, что ее начальной стадии свойственны романтические формы обобщения, жанры публицистики, революционной песни⁴. То же самое не менее ярко проявилось, например, в болгарской литературе (творчество Киркова и Полянова), в польской (творчество поэтов Свендцкого, Червенского, Варыньского и др.). И мы ясно видим характерный процесс перерастания революционного романтизма в реализм, процесс утверждения нового художественного метода.

Социалистические литературы развивались и развиваются в разных странах неравномерно, с разной степенью интенсивности. Но они — широкое последовательно гуманистическое, и, несомненно, передовое направление мирового литературного процесса. Основа их новаторства — социалистическая концепция человека, восприятие жизни в ее революционном развитии. Человек видится в системе общественных отношений, притом связь эта выступает не как механическая зависимость личности от внешних (природных и социальных) детерминант, а как процесс взаимодействия объективного и субъективного факторов. Знание законов социального устройства мира, изображение сознательной деятельности человека, направленной на его всестороннее развитие, на подлинный расцвет человеческой личности — в этом суть гуманизма социалистических художников, создавших непреходящие эстетические ценности.



В конце XIX — начале XX в. далеко не все литературные течения основывались на принципах художественной правды и гуманизма. Были и такие, которые уходили в «башню из слоновой кости», в противоположность художественному исследованию действительности провозглашали

⁴ Ю. А. Кожевников, *Становление социалистического реализма в румынской литературе и творчество Александру Сахи*, в сб. «Национальные традиции и генезис социалистического реализма», М., 1965.

субъективизм, изоляцию искусства от общественной жизни. И вполне понятна их антигуманистическая направленность. Для характеристики этих течений в советском литературоведении существует понятие « модернизм » (речь идет в данном случае об определенной философско-эстетической системе, в отличие от терминов « модернизм », « современный » в смысле: новейший, современный).

Как эстетическая система, модернизм противостоит художественному прогрессу, который развивается в борьбе с ним. Но такая характеристика, в общем, конечно, верная, вряд ли все же достаточна. На мой взгляд, как неправы те литературоведы, которые считают модернизм целой эпохой мировой литературы, так неправы и те, кто недифференцированно относит всех писателей, связанных с модернизмом, к литературной реакции. Здесь необходим учет сложности явления, внутренней противоречивости его отдельных представителей.

Выбор позиции тем или иным художником может быть вызван различными обстоятельствами. Я хотел бы обратить внимание на тот факт, что в условиях чрезвычайно острых социальных противоречий не все субъективно честные, гуманистически настроенные писатели могли разглядеть историческую перспективу, выработать ясные ориентиры. Иные из них впадали в отчаяние, стремились уйти в сферу поэтического уединения. Такое уединение было для Л. Стоянова, начинавшего свое творчество как символист, своеобразным « неписанным протестом, молчаливым проклятием жестокой застойности жизни, где казались увековеченными благоденствие и счастье одних и страдание других »⁶.

Характерен творческий путь П. Яворова. Его первые стихи отличаются глубоким социальным содержанием. Поэт принимал участие в подготовке Ильинденского восстания (1903). Но когда восстание было подавлено, Яворов пережил тяжелую духовную депрессию, ушел в замкнутый мир своих личных переживаний. Долгое время эта пессимистическая поэзия ошибочно характеризовалась как реакционно-декадентская. Однако более объективный анализ показал, что почва яворовского пессимизма, его характер во многих стихах отличны от пессимизма декадентов. Пессимистические настроения поэта — результат крушения его высоких общественных идеалов, связанных с социальной и национально-освободительной борьбой народа, идеалов, жестоко растоптанных буржуазной реакцией. Поэтому его стихам присущи черты, абсолютно не свойственные философско-эстетической концепции модернизма, а именно — ощущение социальных противоречий, сочувствие судьбе народных масс, критика социальной несправедливости. Пессимизм в этих стихах — не сентиментальное хныканье, а обжигающая душу скорбь, в которой сильно выражена тоска по светлым идеалам. Эти стихи представляют собой подлинно трагедийное искусство, проникнуты пафосом возвышенных устремлений к лучшему (« Ночь », « Лист опавший », « Приходи », « Завет », « В час синей мглы » и др.).

Высокая трагедийная лирика, отличная от пессимизма декадентов, — явление, характерное для творчества многих художников мира. Она

⁶ Сб. « Национална конференция на българските писатели », София, 1946, стр. 133.

представляет собой значительный вклад в прогрессивное искусство XX века.

Принципиальный интерес в этой связи вызывает отношение А. М. Горького к различным представителям западного и русского модернизма. Горький относился резко отрицательно к произведениям, проникнутым мотивами безнадежности, неверия в человека, изображаемого жалким и ничтожным существом. Но он ценил произведения, в трагическом пафосе которых слышалось недовольство существованию, устремленность к чему-то возвышенному. О П. Верлене он писал: «... в его всегда меланхолических и звучащих глубокой тоской стихах был ясно слышен вопль отчаяния, боль чуткой и нежной души, которая жаждет света, жаждет чистоты, ищет бога и не находит, хочет любить людей и не может»⁶. Горький ценил Ш. Бодлера, особенно его «Цветы зла», видел в нем поэта, который «жил во зле, добро любя»⁷. Решительно отвергая Ф. Сологуба, Д. Мережковского за их антигуманизм, за их борьбу против социального прогресса, он в то же время еще до Октября внимательно и сочувственно относился к В. Брюсову, а позже и к А. Блоку. В свою очередь Блок и Брюсов в своих исканиях правды — общественной и художественной — сближались с Горьким. Другими словами, Горький видел разные позиции писателей, так или иначе связанных с модернизмом, разные тенденции их творчества.

Прогрессивные черты в творчестве ряда крупных художников-модернистов иногда истолковываются как результат возможностей якобы самой идейно-эстетической системы модернизма. При этом ссылаются на то, что многие из этих художников (В. Брюсов, А. Блок, Л. Стоянов и др.) перешли в лагерь революционной литературы. Но такой переход означал полный разрыв с прежней эстетической системой, он — следствие восприятия новых взглядов на мир. Об этом свидетельствуют многочисленные факты. Приведу характерное высказывание В. Брюсова: «... великие события 10-х годов, европейская война и Октябрьская революция побудили меня в самой основе, в самом корне пересмотреть все свое миро-совершенство. Переворот 1917 года был глубочайшим переворотом и для меня лично: по крайней мере я вижу себя совершенно иным до этой грани и после нее»⁸.



Необходимо сказать еще об одном круге явлений, выделяющемся своими особенностями. Речь идет о левых или, как их называют в некоторых странах, авангардистских течениях 20—30-х годов. Мы говорим именно о 20—30-х годах, в отличие от современного авангардизма, к которому теперь нередко относят различные модернистско-реакционные течения, типа, например, крайне антигуманистической драмы абсурда.

В оценке лево-авангардистских течений 20—30-х годов допускаются, на мой взгляд, две характерные ошибки. Одни литературоведы причисляют эти течения к модернизму, полностью отрицая их прогрессивное значение. Другие, наоборот, — считают их авангардными в прямом

⁶ М. Горький, *О литературе*, М., «Советский писатель», 1953, стр. 3.

⁷ Там же, стр. 7.

⁸ В. Брюсов, *Избранные сочинения в двух томах*, т. I, М., 1955, стр. 25.

смысле слова, наиболее передовыми течениями в национальных литературах указанного периода. В этих ошибках сказался недиалектический подход к явлению, отличающемуся противоречивостью: его объективная оценка невозможна путем абсолютизации одних сторон и невнимания к другим. Разграничение авангардизма с модернизмом, установление действительного места в искусстве художников-авангардистов — важный методологический принцип, способствующий более четкому пониманию соотношения художественных течений в XX веке.

К лево-авангардистским течениям мы относим те группы писателей, которые выступили после первой мировой войны и Октябрьской революции, в условиях революционного подъема, характерного для ряда европейских стран. Они отразили атмосферу революционной эпохи, реальную тягу к обновлению мира и искусства. Но отразили все это непоследовательно, противоречиво. В их взглядах и творчестве можно увидеть различные тенденции — и подлинно революционные, и субъективистские, формалистические. И те, и другие должны быть учтены и объяснены. При этом важно разглядеть доминанту, определяющую перспективу творческого развития.

У представителей левых течений есть одна очень важная особенность, отличающая их от представителей реакционной, модернистской литературы, — во всех своих стремлениях, даже в крайностях и заблуждениях, они жили верой, что их деятельность служит революции. И именно это обуславливало логику борьбы и соотношение противоречивых тенденций в их творчестве, в котором шел процесс освобождения от формализма и других влияний и вместе с тем — процесс все более полного утверждения себя на позициях социалистической эстетики.

Характерен в этом плане идейно-художественный путь Бруно Ясеньского. Советские литературоведы⁹ убедительно показали, что уже ранним произведением Ясеньского присущ огромный заряд антибуржуазного протеста. И, конечно, это во многом определяло линию его развития. Как и у русских футуристов, протест польского поэта выливался в первых стихах в эксцентричные образы, дразнящие, шокирующие вкус буржуа (сб. «Сапог в пеглице», 1921). Но уже «Поэма о голоде» (1922) — произведение большого социального содержания. В ней критика капиталистического города сочетается с изображением «легиона голодных братьев всех цветов и племен». Ясеньский освобождался от усложненной поэтики, тем более — от формалистического трюкачества. Становилось все более ясным, что не внешняя новизна слов и словосочетаний сама по себе определяет эстетическую значимость произведения, а образная мысль, связанная с уровнем авторского видения мира. Сближение поэта с революционной действительностью способствовало не только усилению социальных мотивов в его творчестве, но и вообще развитию реалистического метода изображения жизни. Поэма «Слово о Якубе Шел» (1926) — выдающееся произведение польской революционной литературы. Ее отличает последовательный реализм в изображении событий, роста классового сознания крестьянства. И весьма показательное движение к простоте и пол-

⁹ См.: В. А. Хорев, *Польская пролетарская поэзия 20-х годов*, в сб.: «Формирование социалистического реализма в литературах западных и южных славян», М., 1963, Г. Д. Вервес, *Шлях Бруно Ясеньского до соціалістичного реалізму*, в сб.: «Жовтень і зарубіжні слов'янські літератури», Київ, 1967.

новзучности изобразительных средств. Прежняя склонность Ясеньского к метафоричности, к звуковому оформлению стиха не утрачивается им, а обретает реальную почву и силу благодаря ясно проводимой идейно-эстетической концепции.

Авангардисты разных стран обращались к приемам и принципам различных течений — футуризма, экспрессионизма, сюрреализма. И там, где ими полностью владела та или иная школа как метод видения мира, они оказывались вдали от художественного прогресса: там, же, где в их творчество входила социально-гуманистическая проблематика, где ими отстаивались прогрессивные общественные идеалы, там они сближались с революционной литературой — прежние течения теряли функцию метода, системы, от них сохранялись лишь формальные приемы, выполнявшие уже иную роль (такова, например, функция элементов экспрессионистской поэтики в творчестве словенского поэта С. Косовела, болгарского — Гео Милева и др.).

Чешский авангардизм — это, может быть, наиболее левое течение европейского авангардизма в капиталистических странах 20—30-х годов. Многие его представители были коммунистами, убежденными защитниками революционных идей. Самой характерной его формой был поэтизм — течение, объединявшее многих писателей и критиков (В. Незвал, Я. Сейферт, К. Библ, К. Тейге, Б. Вацлавек и др.).

Авангардисты, несомненно, связаны с прогрессивной литературой эпохи. С пролетарскими писателями их сближают критика буржуазной действительности, политические симпатии, творческие поиски отражения новой революционной эпохи. Ими созданы правдивые, глубоко волнующие образы, проникнутые жизнеутверждающим гуманистическим пафосом; в их творчестве звучат революционные мотивы. « За революцию я отдал голос свой », — писал В. Незвал в 1925 г. (« Мотто »). В 1928 г. вышла из печати его поэма « Эдисон », воспевающая величие творческого труда человека. Во второй половине 20-х годов им написаны также превосходные стихи о чешской природе.

Немало правдивых произведений создано и другими поэтами в так называемый авангардистский период их деятельности. И все это, несомненно, живой струей входило в революционную литературу эпохи.

Если учесть, что в творчестве многих пролетарских писателей той поры преобладали политические мотивы и сравнительно малое место занимало раскрытие индивидуальной психологии человеческой личности, можно ярче представить значение того вклада в литературное развитие, который сделан такими крупными художниками, какими были, скажем, В. Ванчур, В. Незвал. Они как бы открывали новые стороны и возможности передового искусства, способствовали практическому утверждению широты его эстетических принципов.

Однако авангардистам были присущи серьезные ошибки и заблуждения. Они отстаивали взгляды, не согласующиеся с основными принципами социалистического искусства. Таково, например, представление об искусстве как о сфере деятельности, изолированной от политики, от общественной жизни. Даже Б. Вацлавек отделял искусство от революции. К. Тейге призывал полностью отстраниться от социальных мотивов и создавать литературу « чистых эмоций ».

Очень характерна для понимания природы чешского авангардизма деятельность выдающегося поэта В. Незвала. Он ценил многое в пролетарской литературе, особенно поэзию И. Волькера. Вместе с тем Незвал видел известную односторонность пролетарских писателей, не уделявших достаточного внимания индивидуальной психологии личности, интимной лирике. И он стремился восполнить недостаток, считая это главной задачей поэтизма, который рассматривался им как течение социалистической литературы. Если он чувствовал, что течение чем-то мешало развитию этой литературы, он выражал свое несогласие с ним — не столько теоретически, сколько поэзией.

Незвал стремился к синтезу эстетических завоеваний XX в. Его творческий опыт — яркое свидетельство того, что синтез этот осуществляется в социалистическом искусстве не путем нивелирования его идейных принципов, а, наоборот, путем все более последовательного их утверждения. Известно, что в 1934 г. была создана группа чешского сюрреализма во главе с Незвалом. Как и ранее, поэт искренне декларировал свою приверженность к марксизму. Сюрреализм привлек его стремлением к раскрытию внутреннего мира человека. И Незвал сделал в этом направлении многое, обогатив чешскую и мировую лирику. Но принципы школы — фактическое отделение искусства от революционной идеологии, иррационализм — сковывали его талант, накладывали на ряд его произведений отпечаток мертвой схемы, формалистического экспериментаторства. Чутьем большого художника Незвал постоянно искал контакта с реальной жизнью, с общественным движением. Книга «52 горькие баллады вечного студента Роберта Давида» (1936), правдиво отразившая социальные проблемы эпохи, роспуск группы сюрреализма (1938), — это вехи определения Незвалом своих гражданских позиций. Поэт пришел к утверждению открытой связи искусства с революционной идеологией, и именно в этой связи широко и свободно раскрылись его творческие возможности.

Незвал — многостороннее воплощение синтезирующей силы социалистического искусства. Творческий путь этого выдающегося поэта, а также развитие идейно-эстетических взглядов такого проникновенного критика, как Вацлавек, который стал в 30-х годах крупнейшим теоретиком социалистического реализма, говорят о том, что авангардизм, несомненно, входил в революционное искусство, но входил отнюдь не как нечто целое: одними тенденциями он сливался с этим искусством, другими — противостоял ему. Путь авангардистов к социалистическому искусству — это и путь закрепления достигнутых ими подлинных эстетических завоеваний, и непременно — путь отказа, освобождения от разного рода субъективистских, формалистических влияний, которые, конечно, не могли стать структурным элементом нового художественного метода.



Как и в прошлые периоды, передовая литература и в XX столетии стремилась к осуществлению своей гуманистической миссии. Именно с этим прежде всего связан вклад того или иного художественного течения в поступательное развитие литературы. И мы видели свою задачу в том, чтобы указать на этот вклад объективно, без предвзятости, избегая односторонности подхода к различным явлениям. Главное, ведущее место в литературе занимал реализм, исторически обогащавшийся новыми чер-

тами. Многочисленные факты литературного процесса ведут к выводу об очень важной тенденции его развития, которую, мне кажется, необходимо подчеркнуть.

В своей устремленности к высоким гуманистическим идеалам литература вполне естественно, искала реальной опоры в общественной жизни. В этот период притягательной силой общественного и духовного прогресса все более становился социализм с его новой концепцией человеческой личности. Примечательно в этой связи развитие большой литературы века — социалистической; примечательна также та большая роль, какую сыграл социализм в судьбах многих художников мира, связанных с разными литературными течениями. Выше говорилось, что под влиянием социалистических идей менялся характер критического реализма — в нем усиливалось социально-обличительное начало, в творчестве его представителей заметен постепенный приход к эстетическому утверждению положительных начал жизни в облике человека, выражающего социально-освободительные настроения народных масс, ряд крупных писателей полностью переходил на социалистические позиции. Путь Брюсова и Блока от символизма к революционной литературе — закономерное и потому характерное явление для действительно больших художников. Показательно, что сходный путь прошли многие писатели в разных странах. И в высшей степени симптоматично, что противоборство различных тенденций в творчестве авангардистов заканчивалось обычно у художников большого дарования победой революционных начал, как это было, например, у выдающегося чешского поэта Неэвала.

А все это указывает на важную направленность развития искусства, на главное содержание и перспективы художественного прогресса в нашем веке.

A STYLISTIC APPROACH TO COMPARATIVE LITERATURE

VERA CĂLIN

To put things bluntly and somewhat pathetically, the question is whether we want comparative literature to survive. The question is, of course, a rhetorical one, since comparative literature looks safe and sound and has lately been in the focus of so many congresses. René Wellek himself — a major presence at those congresses — whose task usually is to pronounce the final apotheosis, speaks of the “crisis” of comparative literature and characterizes Baldensperger’s and Van Tieghem’s methodology as obsolete. Wellek declares himself anxious about the future of our discipline which, to his mind, has not yet been able to establish either a distinct subject matter or a specific methodology¹. The study of interrelations between literatures, detecting sources and influences, the concern for movements and currents, tracing motifs, themes, establishing parallels, etc. seem pointless operations to the author of the *Concepts of criticism* unless they succeed in discovering the way in “which inert matter” is assimilated into a new structure². Wellek’s essay convincingly points out the dead ends comparative scholarship gets into, as long as it remains a “system of cultural book-keeping”³, and mentions symptoms of its “long drawn out crisis”⁴. The American scholar goes even as far as to characterize the comparatist methods now in use as “stagnant backwater”⁵.

These are signs of alarm, rendering questionable not our very discipline, nor, as has been convincingly shown by Prof. Malone, its relations with a multitude of other disciplines, but its methodology which, in spite of congresses “defenses and illustrations” will remain under attack as long as those obsolete instruments of work do not give way to a type of approach, which should not only be in keeping with the most recent methods of investigating the literary phenomenon, but should also be capable of defining the subject matter and focus of the discipline we are now discussing.

I consider that the aims of comparatist research might outline themselves more clearly, if “comparing” relied on the analysis of style. Anybody who has read Spitzer’s studies, the books of Auerbach, Curtius,

¹ René Wellek, *Concepts of Criticism*, Yale University Press, 1965, p. 212.

² *Id.* p. 285.

³ *Id.* p. 285.

⁴ *Id.* p. 290.

⁵ *Id.* p. 292.

Rousset, the most outstanding representatives of American New Criticism, understands not only the interrelations between comparative literature and stylistics, but also the impossibility, in the present stage of philological research, to attempt comparison in the literary area, without the guaranty of stylistic analysis. It is a commonplace to state that the act of associating and establishing similes on one hand and the analytical act on the other are complimentary and obligatory hypostases of any philologist. The comparatist investigator and the stylist are supposed to be active in any literary scholar.

The relation of mutuality remains valid in case when the research is undertaken by means of structuralist methods. Any attempt at generalization in the field we are digging is possible only when the researcher owns a rich stock out of which he can draw examples, and such resources result from both a synchronic and diachronic knowledge of several literatures. The *Rhétorique Générale* edited at Liège by The μ Group, a work based on structuralist principles, mentions compositional structures (*dispositio* in the terminology of Latin rhetoricians) and figures of style (formerly unified under the name of *elocutio*); both these types of structure are the result of numerous and varied operations of suppression, adjunction, substitution, operations which, according to the authors of the above mentioned work, prevail within certain "literary systems". But, after all, those "systems" are not basically different from what we, comparatists, call literary trends or currents.

We usually say that any approach to a literary phenomenon, whether undertaken from the literary historian's or the critic's angle, is doomed to irrelevancy, if it does not reach the core of a literary work, i.e. that center of originality which is style. That is what our late professors and great scholars, Tudor Vianu and George Călinescu, meant to prove when writing, the former: *The Art of the Romanian Prose-writers* and *Eminescu's Poetry*; the latter: *The History of Romanian Literature*.

It is assumed that one of the interests of that discipline we call comparative literature is operating transversal sections across the body of universal literature, thus studying phenomena on large areas, phenomena that are afterwards unified in currents, schools, trends, etc. Roman Jakobson remarked once that the metaphorical device prevailed within romanticism and symbolism, while realism was stylistically governed by metonymy. It seems obvious those conclusions of a linguist and a stylist rely not only on the author's own experiments or on his informations about experiments on aphasic subjects⁶, but also on his deep knowledge of large areas in the history of literature, on researches undertaken by means of comparisons, dissociations, etc. Still, it is noteworthy that the general characterization given to those vast unities we call literary currents is the result of a stylistic approach.

Anybody who undertakes to systematize the rich and often baffling through variety and heterogeneity picture of contemporary literature, may be faced with the question as to whether such an abundant output of

⁶ Roman Jakobson, *Essays de linguistique générale*, Ed. Universitaires, 1963, p. 224.

literature could possibly be unified by means of a stylistic criterium. For example, we may ask ourselves whether the operations peculiar to the types of literature investigated by Jakobson have not been superseded by operations of suppressions, at least in several chapters of the 20th century literature, if one of the main roads of contemporary literature is not stylistically governed by reductive devices. And so we are again confronted with the close connection between the stylistic and the comparatist approach; we are, so to say, obliged to accept the idea that, in the present stage of philological research, the comparatistic activity is supposed to rely on stylistic investigation, unless we accept the risk of losing sight of the literary work itself. We can hardly venture to affirm anything whatever about the way in which apparently or actually contradictory elements in our century's literature can be grouped coherently, if we ignore stylistic data. As I have tried to demonstrate at length elsewhere⁷, certain techniques we term as reductive enable us to trace at least one trend in contemporary literature according to criteria that seem to me as valid as Jakobson's choice of the metaphor to characterize romanticism or symbolism. In Kafka's case the operation may be called "evasion of motivation"; as far as the American behaviorist-labelled novelists are concerned, the operation may be and has been called "a short hand of literary discourse". Roland Barthes suggests the reductive devices may amount to a "zero degree of literature" in the case of Camus. The suppression may be further called "doing away with significance" or with the "myth of depth", expressions used in the comments on Becket's or Robbe-Grillet's works.

It is worth noting that if the literature of our century actually offers a few invariants which may prove helpful for the elaboration of an aesthetics of omission, we are implicitly faced again with the evidence of the cooperation between comparatist research and stylistic investigation.

If cautiously and consistently applied with what in Pascalian language is called "esprit de finesse", the above mentioned cooperation would protect us against so many heresies, misunderstandings and misinterpretations. I would only recall the extension of the concept of realism to dimensions that enable it to cover ancient tragedy, Shakespeare's dramas and Thomas Mann's novels. Such fallacy would have been unimaginable, had stylistic analysis, not necessarily undertaken in Jakobson's spirit and leading to his conclusions, not been superseded by an excessive propensity towards synthesis. To my mind stylistic analysis alone can determine the type of literariness which is decisive in the characterization of a movement current, trend, fashion. Ungarranted by stylistic analysis, any definition of such large systems remains an apodictic enunciation.

One of the commonplaces of literary history is that the literature of 17th century French classicism amounts to a refined art of reticence and litotism. In an essay included in the volume *Incidences*, A. Gide discusses the relations between the spirit of the age (*Zeitgeist*) and the reductive devices. "Each of our classical poets, Gide remarks, is more excited than

⁷ Vera Călin, *Omișiunea elocventă* (The eloquent omission), Editura Enciclopedică, 1973.

he sounds”⁸. What follows is the obligatory comparison with the romantic poets, “with whom the word precedes emotion and thought, sometimes drowning them”⁹. Gide’s comparison remains grounded only as far as French romanticism, so much indebted to the classical rhetoric, is concerned. Had Gide penetrated within the area of German romanticism, even using the much experienced tools of French rhetorical analysis, he would have found out that in Novalis’s *Hymns to the Night*, the word neither precedes nor drowns emotion, but, turned to music, becomes emotion.

Again we are justified to state, that it is on the stylistic level that the definition of a literary trend is to be born. In his works dedicated to literary baroque, Jean Rousset synthesized the spirit of the baroque by means of two symbols: Circe, the principle of metamorphosis and the peacock, the principle of ostentatious decorativeness. But, all along his books on the baroque age, he practises a minute, scholarly analysis of the main motives and devices of baroque art and poetry. Analyses of motives and devices bring us back again to the level of stylistics.

The abysmal, cryptic spirit attributed by Curtius and Hocke to mannerism shapes itself for the two German scholars, only after the analysis of the specific *topoi* and figures of rhetoric contained in the works included within the sphere of mannerism. According to Curtius the most relevant of those *topoi* are: the hyperbola, the periphrasis, a certain type of sophisticated and artificial metaphor, the hyperbaton, etc. According to Hocke, mannerism is characterized by a few symbols, the defining one being the labyrinth which joins the artificiality of an engineer’s construction to the most abysmal fantasy. But just like Rousset, besides condensing in a multivalent symbol the aspects of the formula he is interested in, Hocke feels he has to proceed to an investigation of the techniques used by the mannerist poet and to a description of the metaphorical system, by means of which is created the cryptic note defining mannerist art. Sophisticated (paralogical) metaphors, meant to produce “stupore” and “meraviglia”; the famous conceits, emblems of what is termed an “ars combinatoria”; ellipses, catachreses, etc. are some of the favourite ingredients which allow Hocke to venture the definition of an art whose aesthetics is based on dissonance. Although the examples I have chosen seem to confine me within the sphere of rhetorical analysis, I still consider they plead in favour of a type of “close reading” with wholesome effects on comparatist research.

Thematology (the old *Stoffgeschichte*), tracing themes on vast spacial and temporal areas, cataloguing them a.s.f., remain authorized practices, but, it goes without saying, that such classifications cannot amount to the delimitation of the territory of a literary movement. Great literary themes are likely to suggest various stylistic crystallizations. Archetypal criticism deals with the migration of mythical patterns inaugurated by the Bible or the homeric poems. It may be fascinating to recognize the archetype of the Babel tower in Master’s Solness tower or even, as Northrop Frye points out, in Virginia Woolf’s *Lighthouse*¹⁰. But it remains vital for

⁸ André Gide, *Incidences*, Gallimard, 1924, p. 52.

⁹ André Gide, *Incidences*, Gallimard, 1924, p. 52.

¹⁰ Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton University Press, 1957, p. 206.

the philological research to discover *the specific way* in which those archetypes appear again and again, in new contexts and suggesting new connotations. It is essential for the study of the modern novel to discover not only *that* V. Hugo, Dostoevsky, Camus were interested in the psychology of a man sentenced to death but *how* those writers conveyed artistically the latter's psychology. And whenever we raise the question about *how* a writer or a literary movement treats a certain archetype, we are sure to move on the ground of stylistics.

I do not think the present paper ought to recommend any special type of stylistic analysis. I do not consider that, for the time being, it is important for the comparatist scholar to discuss the assertions of Greimas and of other semiologists who do not accept stylistics as an autonomous discipline, apart from linguistics. Neither am I going to ask, as my colleague Sorin Alexandrescu does, in connection with the structuralist method if "stripping the flesh off the work to the very skeleton of its structure entails the disappearance of the work"¹¹. Whether undertaken in the spirit of Leo Spitzer, now so often blamed, for his unforgivable impressionism, or with the instruments of structuralism, whether stimulated by the refreshed interest in Rhetoric or made by means of the methods propounded by the American New Criticism, the stylistic approach seems to me one of the possibilities — and only one of them — comparative scholarship has to face, in the post new-criticism period, in order to overcome the methodological crisis that may endanger the prestige of our discipline.

¹¹ Sorin Alexandrescu, *Prolegomenona*, II, to *Poetică și Stilistică* (Poetics and Stylistics), București, Editura Univers, 1972, p. CV.

METHOD AND PROGRAMME OF COMPARATIVE LITERATURE

DOUWE W. FOKKEMA
(Utrecht)

In recent years Comparative Literature has been increasingly interpreted as comprising both the comparative and the general study of literature¹. This has widely been hailed as a welcome development. After all, the comparison of literary phenomena is impossible without a general theory about the nature of literature, and the mere comparison of assumedly literary facts for its own sake is not very satisfying in view of the claim that the scientific study of literature should aim at statements with general or, if possible, universal validity.

As a result of the conception of the literary text as a unique organization of semantic and formal materials, the validity of comparing literary texts or their constitutive elements has been doubted. Nowadays, many students of literature are quick to express their reserves as to the study of similarities in literary texts. But, in doing so, they overlook that the comparison of constitutive elements of literary texts is only a first step towards a more general and quite common attempt at explanation through abstraction and generalization. Although the nature of literature often seems to defy rational analysis, it is only through rational analysis that we can discover in what respect a literary text escapes rational explanation.

Recent efforts by semioticians, notably Ju. M. Lotman², have shown rather convincingly that literary texts can be subjected to rational analysis in the same way as the phenomena studied by the biologist or physicist. The traditional hesitance to claim a scientific status for the study of literature must be attributed to a simplified and idealized view of the results of physics and other sciences. It is the great accomplishment of Karl R. Popper to have emphasized the in principle hypothetical status of

¹ For two representative positions see René Wellek, "The Crisis of Comparative Literature", *Proceedings of the Second Congress of the International Comparative Literature Association*, ed. W. P. Friederich, 1, Chapel Hill, Univ. of North Carolina Press, 1959, p. 149–159, rpt. in René Wellek, *Concepts of Criticism*, ed. Stephen G. Nichols, Jr., New Haven and London, Yale Univ. Press, 1963, p. 282–296; and the recent books by Dionýz Durišín, *Vergleichende Literaturforschung: Versuch eines methodisch-theoretischen Grundrisses*, Berlin, Akademie-Verlag, 1972, and *Sources and Systematics of Comparative Literature*, Bratislava, Slovart, 1974.

² Jurij M. Lotman, *Struktura chudožestvennogo teksta*, Moskva, Izd. "Iskusstvo", 1970. Translated in French, German, and Italian. Hereafter the German translation by Rolf-Dietrich Keil will be quoted: *Die Struktur literarischer Texte*, München, Fink, 1972.

all scientific statements³. The corollary of his hypothetical-deductive method is of course a more modest view of the social function of all scientific endeavours. In Popper's view science will never be able to replace metaphysics, religion, other forms of intuitive knowledge, or moral judgement. His publications are a thoughtful and balanced protest against the increasingly presumptuous attempts to inflate science to proportions which would enable it to replace metaphysics and to provide human existence with an all and everything explaining rationale. This is not to defend metaphysics; I have no inclination whatsoever for such a defense. On the contrary, a more modest view of the capabilities of science is necessary, if we wish to maintain the corpus of scientific observations and explanations as a critical apparatus enabling us to criticize metaphysical pronouncements. Only as a result of a clear demarcation between scientific and non-scientific statements, or in Popper's terminology falsifiable and non-falsifiable statements, science can provide a reliable basis for moral, aesthetic, or political decisions and serve society.

The reliability of scientific statements will be enhanced when we heed certain scientific norms. Like in sociology, the claim of value-free research in the study of literature is a contradiction in terms. Scientific research should aim at truth. The search for truth or observations which are in accordance with the facts (or the intersubjectively shared conception of the facts) is the primary value of all scientific endeavour. Derived scientific norms are precision, explicitness, falsifiability, relevance (to the scientific problem), explanatory power, productivity and simplicity⁴. In the study of literature the distinction between literary facts and aesthetic or moral values is of paramount significance. The blending of interpretation and evaluation, of which the work of Emil Staiger provides the paradigmatic example⁵, but which can be found also in other publications, has correctly been criticized by E. D. Hirsch Jr.⁶ and others. As long as statements indiscriminately pertain to both observed facts and attributed literary values, they are unfalsifiable or impervious to criticism.

But is the separation of interpretation and evaluation at all possible? Like the purity of pure science, the complete separation of empirical observations and value judgements is an ideal that probably never will be completely attained. But the attempt towards a clear demarcation between facts and evaluations is preliminary to an approximation of truth. If the ideal of pure science is unattainable, abandoning the approximation of truth will destroy the aim of all scientific discussion, and perhaps even also other attempts to convince people through communication.

In recent years many students of literature have become convinced that it is possible to overcome the subjectivism inherent in literary theory and criticism by introducing a critical language (metalanguage) that is

³ Karl R. Popper, *The Logic of Scientific Discovery*, London, Hutchinson, 6th impr., 1972, which is an expanded translation of *Logik der Forschung* (1934).

⁴ Karl R. Popper, "Die Logik der Sozialwissenschaften", in Theodor W. Adorno and others, *Der Positivismusstreit in der deutschen Soziologie*, Darmstadt und Neuwied, Luchterhand, 1972, p. 103-125.

⁵ Emil Staiger, *Die Kunst der Interpretation: Studien zur deutschen Literaturgeschichte*, München, DTV, 1971, p. 9, 10, 12.

⁶ E. D. Hirsch, Jr., "Value and Knowledge in the Humanities", *In Search of Literary Theory*, ed. Morton W. Bloomfield, Ithaca and London, Cornell Univ. Press, 1972, p. 55-73.

different from the one used in the literary object under examination (object language). Eimermacher provided a useful survey of recent attempts towards the development of a metalanguage and pointed to the various difficulties which the development of a metalanguage encounters⁷. In the study of literature there are at present two main currents in this respect, i.e. generative poetics and structuralist semiotics. The first is primarily concerned to develop an explanatory model for the generation of literary works and deals primarily with the sender's competence, although it does not deny the existence of a receiver's competence⁸. The second recognizes the existence of both a sender's code and a receiver's code, but in practice is more concerned with decoding than encoding; and only with encoding in so far as it may throw light on the nature of the codes which we have to know for decoding the message⁹.

For the time being there are at least three reasons for expecting more from structuralist semiotics than from generative poetics. First, the metalanguage of generative poetics is largely borrowed from generative linguistics, and it is not certain whether it can apply to the object of literary studies. The metalanguage of structuralist semiotics, however, is geared towards all systems of communication, including language and literature. The semiotic metalanguage can not be held to be inadequate, at most it can be regarded as too general. Second, a decoding system is usually less complicated than an encoding system. This can be exemplified by the trivial fact that a passive knowledge of a language is much easier to acquire than active knowledge of that language. Since in the study of literature we all are readers or recipients, we need knowledge of a decoding system rather than an encoding system. It is structuralist semiotics rather than generative poetics which provides us with a framework for constructing the decoding system. Third, the methods of structuralist semiotics are more readily available and easier to handle than those of generative poetics. This is, of course, only a practical advantage. On the other hand, generative poetics has probably the theoretical advantage of being more explicit. Therefore, it is easier to refute, and has also been seriously criticized¹⁰.

Structuralist semiotics can be criticized as well, of course. Notably the pivotal term "structure" needs clarification. It seems that there are various types of structure, varying from the simple juxtaposition of two related elements to large assemblages of which each element forms a relation to all other elements. The often expressed view that a literary text has a structure needs further qualification. Does each element form a relation to all other elements? Or to at least one other element? It seems that statements about the structure of literary texts will remain unfalsifiable as long as the concept of structure has not been explicitized, and, if possible,

⁷ Karl Eimermacher, "Zum Problem einer literaturwissenschaftlichen Metasprache", *Sprache im technischen Zeitalter*, No. 48, 1973, p. 255-278.

⁸ Among the many publications on generative poetics one of the most representative is T. A. van Dijk, *Some Aspects of Text Grammars: A Study in Theoretical Linguistics and Poetics*, The Hague and Paris, Mouton, 1972.

⁹ The most comprehensive theoretical exposition of structuralist semiotics is Jurij M. Lotman, *Die Struktur literarischer Texte* (Cf. note 2).

¹⁰ Albert Berger, "Poesie zwischen Linguistik und Literaturwissenschaft", *Linguistische Berichte*, 17, 1972, p. 1-11; Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*, p. 414.

formalized. Nevertheless, I shall try to show to what extent structuralist semiotics is relevant to the problems of the comparative study of literature.

Structuralist semiotics provides the theoretical framework for selecting comparable data. In conformity with the basically linear character of the literary text, we accept as a working hypothesis that the structure of a literary text consists basically of a chain-type organization of elements. In general the structure of a text can be differentiated into a system of overlapping and corresponding substructures. Each element of a literary structure (or substructure) is related to at least two or more other elements of that structure (or substructure), with the exception of the elements at the beginning and end of the chain which may be related to only one other element. All elements of a structure have at least one aspect in common. A series of rhyme-words provides the obvious example. The common aspect in rhymes is their being organized on the basis of partial phonological repetition. But also the constitutive factors of the narrative structure present themselves as chains of signs. In accordance with the narratological tradition one can distinguish between the narrator's discourse and the characters' discourse (*Erzählertext* and *Personentext*)¹¹; or between point of view, *fabula*, description of characters, thematic material, and setting (or time and space). Also the fictionality of a literary text presents itself as the interpretation of signs of a basically linear system. Since in most cases linguistic knowledge is not enough to recognize the various constitutive substructures in a literary text, Lotman is probably correct in positing that, while functioning against the background of the linguistic system, the literary system itself is supralingual¹². One of the first tasks of the student of literature is to make the literary system perceptible in its correlation with the linguistic system, with which it now concurs, now interferes. It is possible that at the same instance of the same text the signified (*signifié*) at a linguistic level can become a signifier (*signifiant*) at the literary level. Again rhyme is the obvious example, as we all know that the effect of rhyme cannot be attributed to similarity of sound patterns only, but is produced by the semantic features of the rhyming words as well. Moreover the degree of familiarity is a factor in determining the effect of rhyme in correlation with the prevailing aesthetics. The aesthetic code, however, cannot be reduced to purely linguistic terms. Also the constitutive factors or substructures of literary prose consist predominantly of signs to the second power, that is signs which result from an interpretation of linguistic signs.

It has always been a problem for the comparatist not to lose sight of the literary character of the literary text. The temptation to be drawn into problems of intercultural relations or the history of ideas has been great. Of course, as has been argued by Alexandru Dușu, it is quite legitimate to pass from "l'enclos littéraire au domaine culturel"¹³, but the change

¹¹ Cf. Lubomír Doležel, *Narrative Modes in Czech Literature*, Toronto, Toronto Univ. Press, 1973.

¹² Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*, p. 296.

¹³ Alexandru Dușu, "L'étude comparée des cultures européennes et la recherche interdisciplinaire", *Revue des études sud-est européennes*, 12, 1974, p. 195–204.

of subject matter compels one to leave the boundaries of Comparative Literature and to enter the field of cultural history, and does not discharge the comparatist from his obligation to specify his proper object and methods. The danger of ignoring the very object of comparative literature can be avoided if we maintain the view that the literary text is a structure of substructures, which cannot be disentangled without destroying the literary character of the text. Of course, we can abstract certain substructures from the text and discuss, for instance, the structure of the *fabula*, as narratologists from Vladimir Propp to Claude Bremond have done, but we are allowed to do so only if we recognize that this procedure is not enough to explain the structure of literature. In fact, if we wish to discuss the literary nature of a text, we have to take *all* supralingual substructures of that text into account and to investigate the way in which these substructures concur or interfere with each other and with the underlying linguistic structure. This view is in accordance with Lotman's position that the literary text can be considered as having been encoded several times. As a result of its extremely complex organization, it provides a high degree of information (the definition of information being the degree of organization of a system)¹⁴. I assume that compactness of information is a necessary (but not sufficient) condition for considering a text as literature.

In view of the character of the literary text and its constitutive substructures as well as their interrelation, it is useless to compare isolated elements of literary texts, as long as we do not know of their place and function in any of the substructures of these texts. In some cases there may appear to be a similarity between, for instance, the narrative devices in two otherwise quite different texts. But the comparison of the device of the madman's diary in Gogol's "Diary of a Madman" ("Zapiski sumasšedšego", 1835) and Lu Hsün's story of the same name ("K'uang-jen jih-chi", 1918) cannot carry us very far, unless we also examine the relation between narrator's discourse and characters' discourse, as well as the other substructures present in these stories. The study of the relations of facts has to be supplemented by the study of the relations of functions and value¹⁵.

Apart from the distinction between facts and functions, various levels of comparison can be distinguished. At the lowest level one finds the literary text and its constitutive substructures as they are embodied in the text. By way of abstraction and generalization a systematic account of the textual organization can be construed which we call the literary code of the text. A literary code is constructed on the basis of the extant literary text(s) in a similar way as a linguistic code (grammar and lexicon) can be devised on the basis of a corpus of linguistic material. At one level higher there are the complete works of one writer, or the literary code of one writer. Again one level higher one finds all literary texts of a period or movement, or the period code. At another level (not necessarily higher) one may distinguish all texts of a certain genre, or the genre code. At again

¹⁴ Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*, p. 94—95, 121.

¹⁵ Cf. Haskell M. Block, *Nouvelles tendances en littérature comparée*, Paris, A.-G. Nizet, 1970, p. 47.

a higher level one finds all literary texts, or the literary code; here one may further differentiate between national literature (or literature in one language), literatures within one cultural tradition, and literatures belonging to different cultural traditions.

Examination of the relations between all levels within the same code or in different codes is feasible and valid. (As the abovementioned hierarchy of levels is rather well established¹⁶, it might serve as a framework for classifying a bibliography of Comparative Literature.) One may study the relation between one text and the works of one author, or a literary period, or a genre, or a national literature, or the literature of a cultural tradition, or world literature; or the relation between the works of one author and a literary period, or a genre, or a national literature, etc. The aim of such comparative studies will be twofold. Traditionally, the comparatist has attached much value to the study of the "influence" of certain texts and authors. This can be rephrased as an interest in audience and understanding of influential texts and the currency of the codes used in these texts. Knowledge of the dissemination of codes may facilitate the decoding of texts which in their organization have been affected by these codes. It may also help to understand the evolution of literary codes at the level of the period, or the national literature, or world literature. On the other hand, from the point of view of the receiving system, the intrinsic characteristics of a literary text or a national literature may reveal themselves, if we study the way and the degree in which extrinsic impulses are assimilated or rejected. The assimilation and organization of the formal and semantic raw material (including that of the preceding literary texts) in the receiving text is guided by a system of selective principles which belongs to the code of the receiving text. Therefore, investigation of the way extrinsic impulses are dealt with in the receiving text will provide a key for breaking the code of that text. As other ways of determining the code usually are more circumstantial and knowledge of the code is indispensable to the interpretation of a text, the comparative approach is in fact hard to avoid in the study of literature.

Also certain substructures of a corpus of texts or certain characteristics of a literary code can be examined in relation with other texts or codes (for instance, the appearance of the *Ich-Roman* in late nineteenth-century Chinese fiction, or the introduction of free verse in early twentieth-century Chinese poetry). Again most of the comparative studies of this nature can be carried out in accordance with the general exigencies of the study of literature. It is evident that the number of problems generated by a consistent application of the comparative approach is endless and that the way to an approximation of completeness will be a long one.

It is a matter of strategy to study phenomena which may yield a maximum of information. This can also justify why we study *literary* texts and not texts in general. The degree of predictability with which the various levels of the literary text and the corpus of literature are organized is not always the same. Roman Jakobson has concluded that "in the combination of linguistic units there is an ascending scale of freedom"¹⁷.

¹⁶ Cf. Đurišin, *Sources and Systematics of Comparative Literature*, p. 109.

¹⁷ Roman Jakobson and Morris Halle, *Fundamentals of Language*, The Hague: Mouton, 1956, p. 60.

He observed that the selection of phonemes from the phonological paradigm and their combination into words is completely prescribed by the lexical system. He saw less restrictions on the selection and combination of lexical units into sentences, and again less restrictions on the selection and combination of sentences into texts.

It appears to me that the degree of freedom ascends even higher if one considers the selection of the code on the basis of which a literary text has been organized. We may assume that from the point of view of the study of literature a writer is free to choose between several codes, for instance, the dominant period code and a superseded, preceding period code; or the still prevailing period code and a new, emerging period code. There are no firm dividing lines between period codes, and a period code can be in a dominating position only at the cost of one or two repressed codes. The selection of a period code may anticipate the selection of the genre, but not in an absolute way. Although poetry is the dominant genre of the Expressionist code and narrative prose the dominant genre of the Modernist code, there are also Expressionist novels and Modernist poems. Probably no period code is completely restricted to one genre only. This allows the writer to select also his genre more or less freely. The selection of period and genre code by the writer is unpredictable, and, therefore, his actual choice provides a high degree of information¹⁸. With H.H.H. Remak, we hold that also the sociologist has no competence to predict the writer's actual choice of a code: "the poet starving in an attic is as likely to turn out romantic and idealistic verse as he is to write a naturalistic diatribe against society"¹⁹. Of course, from hindsight literature can be explained as the result of certain socio-economic conditions, but it is only a *possible* result, never a *necessary* result of these conditions.

As the selection of the code provides a high amount of information, the comparative study of the period codes in the various literary traditions is an obvious approach to comparative literature²⁰. So far René Wellek has been one of the chief protagonists of the period concept. His investigations into the concept of Baroque, Classicism, Romanticism, Realism, and Symbolism have been inspired by the tradition of Czech structuralism and are extremely convincing, notwithstanding possible criticism of details. According to René Wellek period concepts are "names for systems of norms which dominate literature at a specific time of the historical process". The period concept is "a regulative idea, an ideal type which may not be completely fulfilled by any single work and will certainly in every individual work be combined with different traits,

¹⁸ Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*, p. 35, 36.

¹⁹ Henry H. H. Remak, "Comparative Literature at the Crossroads: Diagnosis, Therapy, and Prognosis", *Yearbook of Comparative and General Literature*, 9, 1960, p. 1-29; quoted from p. 18.

²⁰ The organizers of the VIIIth Congress of the International Comparative Literature Association, to be held in Budapest in 1976, have adequately phrased the first theme of the Congress as follows: "Three epoch-making changes in the history of literatures in European languages (historical, ideological, esthetic and other characteristics of change in the literary process): a) Renaissance, b) Enlightenment, c) Early twentieth century". Evidently this includes studies of the relevant period codes.

survivals from the past, anticipations of the future and quite individual peculiarities" ²¹. It is not only possible to construct period concepts, but they appear to be a necessity in order to arrange the overwhelming amount of material that confronts the student of literature, notably the literary historian. I would argue that the student of literature can profit even more from the notion of the period concept if it will be expanded and further explicitized as period code.

Wellek's studies focussed on European literature of an age when communication was still difficult and slow. His period concepts cover large areas in time and space, and their characterization must therefore be general and brief. It might be argued that, especially as far as twentieth-century literature is concerned, one should be more specific as to the genre, the region, and the social strata (audience) where a period code has its center of gravity. Period codes are related to each other. They partly continue, partly negate preceding period codes. But there can only be continuation and opposition, if there are points of contact between adjacent period codes. Both Expressionism and Futurism stand in opposition to Symbolism, but the center of gravity of Expressionism being in Germany and that of Futurism in Italy and Russia one cannot conclude that these movements stand in opposition to each other, in spite of their differences. Period codes which have their gravity centers in different genres may be more the product of a reaction against another period code with a preference for the same genre, than against each other. For instance, in narrative prose there is an opposition between Modernism ²² on the one hand, and Realism and (to a lesser degree) Symbolism on the other hand. But there appears to be almost no opposition between Modernism and Expressionism, as these period codes have their centers of gravity in different genres. Also social strata may play a role in the distinction between period codes. It is evident that the experiments in Concrete Poetry ²³ and the massive production of Pop literature ²⁴ may exist simultaneously without opposition to each other, as they aim at different audiences. Theoretically the degree of contiguity between two period codes is the highest, if they have their center of gravity at the same time, in the same genre, the same region, and the same social group. This situation, however, is rather unlikely ²⁵.

The qualification of the period code as to its main regional and social basis enables us to apply it also to non-European literature. As any period code is a reaction to preceding codes, they are part of an historical system and will function differently if they are isolated from their original historical context. The comparatist is of course interested

²¹ René Wellek, *Concepts of Criticism*, p. 252 and 129.

²² As conceived by Harry Levin, "What Was Modernism", *Refractions: Essays in Comparative Literature*, New York, Oxford Univ. Press, 1966, p. 271-296; and Malcolm Bradbury, "Phases of Modernism, The Novel and the 1920s", *Possibilities*, London, Oxford Univ. Press, p. 81-90.

²³ Mary Ellen Solt, ed., *Concrete Poetry: A World View*, Bloomington and London, Indiana Univ. Press, 1970.

²⁴ Jost Hermand, *Pop International: Eine kritische Analyse*, Frankfurt a.M., Athenäum, 1971.

²⁵ Yet, the idea that two or more period codes with a certain degree of contiguity can coexist may compel us one day to find a more suitable term than that of "period code".

in the movement of period codes to regions or social groups different from their origin. As to the change of the regional basis of a period code, one may notice, for instance, that the assimilation of Realism in modern Chinese literature results in several shifts of emphasis as the Chinese writer between the two World Wars lacked the ideological certitude which forms the basis of nineteenth-century European Realism. When the Chinese writers later adopted the devices of Socialist Realism, they also changed that code in accordance with the exigencies of their own cultural and literary situation²⁶. Also other, mainly abortive, attempts have been made to introduce European period codes, such as Naturalism and Expressionism, into China, but time and again it appeared that Chinese culture operates with a selective system of its own and admits only those foreign codes which suit its needs and as long as they suit them²⁷. The periodisation of a non-European literature can be designed only on the basis of the immanent development of that literature. The degree of rejection of European codes provides a graduator of the vitality of the Chinese literary tradition.

Examples of the shift of the main social basis of period codes to new social groups can be found closer at home. It is a well-known fact that the constructive principles of contemporary European *Trivialliteratur* have much in common with the code of Realism, but this shift from the center of literary development to the periphery has been accompanied by changes in the Realist code, as the receiving social group, too, is operating with a selective system of its own and rejects elements which it cannot absorb. Jurij Tynjanov has been one of the first to study the movement of modern literary conventions from one social group to another²⁸. The reason behind this movement from the center to the periphery of literary development is that in the course of time the complexity of literary texts gradually decreases. Lotman has convincingly argued that in writing a literary text the modern writer partly conforms to an existing code, and partly stretches it or designs a new code of his own. This procedure adds to the unpredictability of the text, as well as to the information conveyed by it. It implies that the reader may have to learn a new code in the process of reading the text in order to be able to interpret that same text²⁹. This is a rather complex task which can be alleviated by the literary critic. When literary criticism has been effective and the main principles of the code of a text have been popularized, that text may find a wider audience. Simultaneously, such a text does not meet any longer the condition of conveying a maximum of information, as its code has become too familiar. As a result it will be removed to the periphery of the corpus of literature. Then, new literary texts are to be written, which will appear

²⁶ See my *Literary Doctrine in China and Soviet Influence 1956-1960*, The Hague, Mouton, 1965.

²⁷ Marián Gálík, "Naturalism: A Changing Concept", *East and West*, Rome, N. S. 16, 1966, p. 310-329; and by the same author, "Über die kritische Auseinandersetzung Chinas mit dem deutschen Expressionismus", *Nachrichten der Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens*, Hamburg, No. 103, 1968, p. 39-60.

²⁸ Jurij Tynjanov, "Literaturnyj fakt", transl. as "Das literarische Faktum", *Texte der russischen Formalisten*, Bd. 1, ed. Jurij Striedter, München, Fink, 1969, p. 393-432.

²⁹ Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*, p. 413.

to be more complex than previous texts, as again they will be composed partly on the basis of new codes which are designed by the writer while writing the text. It should be emphasized that the law of the decreasing complexity of literary texts applies only to modern times. Older texts, such as of the Renaissance or Enlightenment, may gradually become increasingly difficult, as the codes in which they are written are becoming less familiar.

If we accept the study of period codes in the various literary traditions as one of the more specific aims of Comparative Literature, the concept of code may require further elucidation. Like Welck's period concept, the period code is a construction of the mind which is supported by empirical facts. Individual texts may deviate from the code to which they primarily belong, and in order to convey a maximum of information they indeed have to deviate from a preconceived code.

Any literary code and therefore also the literary period code is supralingual, but can operate only against the background provided by the linguistic code. It consists of a syntactic and a semantic component. The syntax determines the relations between the literary signs characteristic of the period code. One may describe the syntax of a period code as a hierarchical order of selective and organizing principles which control the selection and combination of literary signs in the texts of the period code. The main organizing principle of Modernism, for instance, can be described as the awareness of the narrator that his point of view has only a provisional or hypothetical basis. This implies that the point of view may easily shift, or may become object of reflection in the text. This entails a number of derived principles, such as the avoidance of generalization, the emphasis on the personality rather than the type or hero, the disrespect of chronology and the possibly great divergence between *fabula* and *sjužet*, the use of a to some extent arbitrary myth as a framework for ordering the material, and the defiance of social or political engagement³⁰.

The semantic component or lexicon can be described in terms of semantic categories or semantic features. The lexicon of a literary code cannot be equated with the lexicon of a linguistic code, although the lexical signs of the literary code will often coincide with words of the linguistic lexicon. Certain words may occur frequently in texts that belong to one period code, but if one wishes to detect the lexicon of the (literary) period code, one should not attach exclusive value to the *Wortlaut* of these words, but rather analyse their meaning and look for other words with similar semantic features. Not all lexical signs of the literary code reveal themselves by way of frequent use, as frequent repetition of the same words has a negative effect on the amount of information in the literary text and will most probably weaken its literary character. Moreover, the literary lexicon must be supralingual. The conclusion seems warranted that per definition the lexicon of a literary code is *variable*. In the case of the Modernist code, the lexicon seems to consist predominantly of words belonging to such categories as awareness, observation, and de-

³⁰ More on this in my paper "Some Observations on Modernism as a Period Code with Reference to Thomas Mann's *Der Zauberberg*", read at the First Congress of the International Association for Semiotic Studies, Milano, June 2-6, 1974.

tachment. This implies that words of these categories are used either more frequently than in a contiguous period code, or in a significant context, or both ³¹.

Finally we must return to the problem of literary relations. It is evident that the study of literary relations can safeguard the student of literature against the pitfall of unwarranted generalization, whereas statements of general or universal validity are the final aim of the study of literature. The comparatist may help to find out which conventions in the literary code are autochthonous, and which of alien origin, and which a blending of both. Only in case analogous developments occur in completely separate literary traditions, the comparatist may see comparable and possibly identical laws of literature at work under unrelated conditions. One such case has been signalled by James J. Y. Liu, who suggests that one might distinguish three successive periods in Chinese classical poetry which correspond with the periodization of respectively Renaissance, Baroque, and Classicism in European poetry ³². In this respect the work of the comparatist becomes more interesting as he will detect less literary relations or "influence".

However, the heavy increase in communication between various parts of the world has left very few literary traditions impervious to foreign influence. Modern times have been characterized by a confrontation of codes from varying cultural traditions instead. Yet the difference between the assimilation of raw material from the same national tradition or from a foreign tradition should not be overestimated. In principle there is no difference; in practice it may appear that raw material from a foreign code is more difficult to assimilate, and, if assimilated, will appear seriously distorted. One cannot but endorse Đurišin's position that a structuralist point of view "does not permit an artificial separation of relations of an intraliterary, from those of an interliterary provenance" ³³. A similar view was held by Jan Mukařovský who concluded that "from the standpoint of structuralism there is no essential difference between comparative investigation of several literatures and investigation of one literature" ³⁴. Indeed, what could the difference be between research into Edward Bond's reorganization of material from the life and work of Basho, the seventeenth-century Japanese haiku poet, in his play *Narrow Road to the Deep North* (1968) and the examination of his about equally far-fetched interpretation of Shakespeare's life and work in *Bingo* (1973)? In both cases the raw material is reshaped according

³¹ By a "significant context" I understand, for instance, a sentence expressing a motif which corresponds to the meaning of the text as a whole; e.g. the sentence "He chronicled with patience what he saw, detaching himself from it and tasting its mortifying flavour in secret" in James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916), Harmondsworth, Penguin, 1960, p. 67. The word *saw* can be subsumed under the heading "observation", *detaching* under that of "detachment", and *tasting ... in secret* under that of "awareness".

³² James J. Y. Liu, *The Poetry of Li Shang-yin: Ninth-Century Baroque Chinese Poet*, Chicago and London, The Univ. of Chicago Press, 1969, p. 253-255. The Chinese periods are 1) the formative and mature phase of T'ang poetry (ca. 618-770), 2) the sophisticated phase of T'ang poetry (ca. 770-900), 3) a neo-classical period more or less coinciding with the Sung dynasty (960-1279).

³³ Đurišin, *Sources and Systematics of Comparative Literature*, p. 118.

³⁴ As quoted by Đurišin, *ibid.*, p. 94.

to the selective and organizing principles of Bond's code. In both cases the comparatist will need the same technique to discover the distortion of the original material, which betrays Bond's code and makes his plays into contemporary drama at the same time.

Although there is no methodological difference between comparative research into interliterary relations (between national literatures) and intraliterary relations (within one national literature), Comparative Literature will probably remain a separate discipline. Whether or not the comparatist will primarily restrict himself to the study of interliterary relations and analogies, with the ultimate goal of discovering the general characteristics of literature, his attention will be focussed on problems different from those of the student of a national literature. His interest will be different, and his training will have to be different.

LITTÉRATURE COMPARÉE — HISTOIRE DES IDÉES

ZOE DUMITRESCU-BUȘULENGA

L'ambitus si vaste et encore incertain de notre discipline comparatiste pousse toujours les spécialistes à la chasse aux ressemblances, aux abords méthodologiques et interdisciplinaires les plus variés. Nous sommes toujours tentés d'établir des similitudes et des contacts pour donner à la littérature comparée un statut des plus solides, des plus convaincants. A ce but, nous abolissons des frontières, nous plongeons dans les eaux de multiples sources. Afin de découvrir ce qui relie et ce qui sépare les grandes œuvres de l'humanité, nous nous frayons des voies dans le temps et dans l'espace. On fouille les *strata* des mentalités et des idées, on va plus en profondeur jusqu'aux racines sociales. On en ressort, munis des données précieuses, qui relie le développement des idées, couvrant une surface très étendue, parfois continentale, aux développements particuliers des cultures nationales. C'est que la dynamique des idées est mesurable par le rythme même des cultures nationales, rythme des circonstances spécifiques, sociales-économiques-politiques de chaque pays, mais renforcé ou ralenti, aidé ou freiné par la diffusion des idées. C'est là une des raisons qui expliquent pourquoi la littérature comparée, qui étudie les influences, les interactions littéraires, autant que leur contexte général, ne peut pas se passer, ne peut pas ignorer l'histoire des mentalités et la diffusion des idées. Et c'est surtout en partant du XVIII^e siècle que la littérature s'interfère puissamment aux idées, de sorte que ce qui séparait l'historien, le linguiste, l'artiste à l'époque de la Renaissance, disparaît dans le faiseur du programme culturel des lumières. Celui-ci réunit en sa personne le penseur rationaliste, le critique de la société contemporaine, l'admirateur de la nature, le philanthrope (au sens de l'ami des hommes) affirmant la valeur du peuple et de l'humanité, le citoyen du monde, l'homme de science croyant au progrès, l'écrivain, plutôt semeur d'idées que poète.

Un certain type d'universalité, la fameuse universalité des lumières, remplace l'universalité de l'humanisme de la Renaissance. A cette époque-là, l'universalité des citoyens de la *republica litterarum* est fondée sur la connaissance des langues grecque et latine et des *auctores*. Leur solidarité tenait aux modèles antiques, fidèlement suivis.

Les facteurs sociaux très puissants, qui générèrent les idées motrices du XVIII^e siècle, leur donnèrent la force de tout envelopper, de tout submerger. Jamais les idées, les concepts de liberté, d'humanité ne furent aussi répandus, aussi pércutants qu'au cours de ce siècle.

Et c'est peut-être pour la première fois que *l'homme* apparaît avec tous ses traits métaphysiques et épistémologiques fixés, possesseur de cette raison dont l'unité et la validité lui semblent absolues. La définition que l'Encyclopédie en donne mérite d'être rappelée : « *Homme*. S.M. C'est un être sentant, réfléchissant, pensant, qui se promène librement sur la surface de la terre, qui paraît être à la tête de tous les autres animaux sur lesquels il domine, qui vit en société, qui a inventé des sciences et des arts, qui a une bonté et une méchanceté qui lui sont propres, qui s'est donné des maîtres, qui s'est fait des lois... ». C'est, sans aucun doute, un modèle parfait de l'homme universel. La capacité de généralisation et d'abstraction des Encyclopédistes est toute entière là, dans cette définition si orgueilleuse, si assoiffée de vérité totale, de ce que Lessing appelait *das Streben nach Wahrheit*, et qui constituait l'impulsion fondamentale vers la découverte des lois générales, des lois qui régissent le monde physique et le monde des astres, le monde moral aussi bien que celui de l'histoire, des lois, qui seules fournissent les certitudes. La tendance à généraliser est toujours là, chez les philosophes du XVIII^e siècle, qu'il s'agisse du passage d'un fait particulier à la norme générale, ou de la confiance parfaite dans un état final où l'ordre et la justice régneront, la raison brillera et l'homme trouvera son bonheur.

Les philosophes fixeront dans leur programme les étapes mêmes que l'histoire doit parcourir pour que l'homme atteigne à cette ordre final de perfection et de bonheur universel. Ce fut le sens le plus profond de *Scientia nova* de G. B. Vico, autant que de *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* de Herder. Autour de ce nouveau concept de *l'homme* et de *l'humanité* en tant que totalité abstraite des êtres humains, de nombreuses idées s'accumulent, qui circulent incessamment et qui jouissent d'une diffusion énorme sur le continent européen, dans un immense effort programmatique. Pour répandre *les lumières*, les grandes idées de l'époque, on donne un remarquable essor à l'enseignement, à la presse, à la publication de manuels et de dictionnaires. Tout un programme d'idées exaltant l'homme et ses droits se retrouve dans la littérature du siècle, en France, autant qu'en Allemagne ou en Angleterre. L'analyse comparée de ces œuvres permet de dresser un bilan des idées du siècle. Montesquieu et Voltaire, Diderot et Lessing, Richardson et Fielding et Defoe présentent et éduquent les petits gens du tiers-état, en montrant leurs vertus autant que leur sensibilité. *Nathan der Weise* nous apprend la tolérance déiste ; *Œdipe*, le mépris pour la superstition des oracles contre lesquels Fontenelle s'était déjà acharné ; *Zaïre*, c'est l'horreur du fanatisme. L'idée de l'homme foncièrement bon, sorti du sein de la nature se retrouve dans les œuvres de Voltaire et de Rousseau, celle de la relativité aussi. Et ainsi de suite. Ce ne sont plus les mythes qui nourrissent cette littérature des lumières, mais se sont les idées, qui ont pour but d'éclairer les hommes, afin de les rendre égaux par la raison. Jamais les idées ne furent aussi percutantes et leur force de choc aussi irrésistible qu'au XVIII^e siècle, notamment l'idée renouvelée de l'homme, avec tous ses corollaires. Entre le modèle fascinant de l'homme et de la *humanitas* finale, d'une part et leurs hypostases concrètes, socio-historiques,

offertes par les œuvres de Vico et de Herder d'autre part, les transformations de l'idée de l'homme annoncent l'âge moderne et produisent des effets très marqués sur les contemporains autant que sur les générations qui vont suivre. Herder lui-même s'avère un facteur très puissant dans le processus assez rapide, qui modela, qui modifia les consciences de ce siècle et de celui qui suivra. Idéologue assez tardif des lumières, il fut en même temps un des précurseurs du *Sturm und Drang*, première étape du romantisme allemand (quoique Oscar Walzel nie le caractère romantique de cette période), et, par conséquent, nous pensons bien que l'on puisse trouver dans la pensée le nexus de causalité qui relie les lumières au romantisme. Cet ami de Goethe, dont l'œuvre respire tant de passion et de noblesse, faisait l'éloge de la *Vernunftsfähigkeit des Menschen* et parlait avec une admiration profonde de l'âge de la raison de l'humanité; mais en même temps, il exaltait, tout comme les préromantiques et les sentimentalistes français et anglais, les qualités supérieures du cœur, dont il exigeait l'éducation pour l'accomplissement de la personnalité. C'est lui encore, qui chantait les louanges du génie, chargé des forces nobles et vives de la nature, qui brillait autant par la force de ses facultés rationnelles que par la générosité du cœur et la vocation du sacrifice pour la cause de l'humanité, tel que celui de Prométhée.

On pourra bien aller plus en avant, d'une façon, évidemment, schématique, dans sa *Humanität* qui représente un monde idéal et harmonieux, « unabeliche Harmonie einer Welt Gottes », concept hérité de l'ancien humanisme et passé par Leibniz et les lumières, une des images de l'universalité herdérienne, et se diriger vers la compréhension de l'universalité romantique, édiflée sur quelques idées, proches de celles des lumières. D'ailleurs, l'aventure des idées illuministes se poursuit, plus ou moins ouvertement, à travers la pensée et les œuvres de la plupart des romantiques.

Et l'influence herdérienne même, subie par tous les romantiques européens de l'ouest et de l'est, porte un précieux témoignage en faveur des sources profondes du romantisme qui dépassent, à ce qu'il nous semble, la simple dichotomie classique, opposant raison et sensibilité.

On ne peut certainement pas nier la présence prédominante de la raison dans les lumières, ni celle de la sensibilité ou de l'imagination dans la littérature romantique. Mais, peut-être y a-t-il un développement très profond de certaines idées, du travail rationnel, qui reçoit, au fur et à mesure que l'on y ajoute du nouveau, son complément naturel du cœur et de la fantaisie.

Le chercheur ne se doit pas d'ignorer le rôle de certaines idées, dans la mise en œuvre de l'attitude, de la typologie romantique. C'est seulement en apparence, que les héros de la littérature romantique démentent ou contredisent la vision philosophique des lumières : en réalité, c'est celle-là même qui les a engendrés.

L'esprit critique qui les détache d'un monde dont ils sont dégoûtés, l'amour de la liberté absolue qui les pousse, d'une part, à franchir les

barrières du temps, de l'espace, et de l'autre, à lutter pour la libération de l'homme et des peuples, l'intérêt pour le moi, pour la vie intérieure, complément de la vision du monde objectif, édiflée par les philosophes qui les ont précédés, l'individualisme qu'ils nourrissent, sont autant de traits à retrouver dans les héros de la nouvelle mythologie, construite non pas sur les débris de la précédente, mais en la continuant, en la complétant.

Projeté sur la plan de la fantaisie, l'homme des lumières devient le héros romantique, tout comme la nature, assez abstraite, redécouverte au XVIII^e siècle, devient le milieu où ce héros déploie sa pensée, ses actions. Et ainsi de suite.

En ce sens, je me permettrai de fournir un seul exemple sur ce prolongement des idées de l'illuminisme, dans la littérature romantique roumaine. Il s'agit d'une œuvre de jeunesse de notre poète national Eminescu, le dernier des romantiques européens, d'un roman portant le titre de *Geniu pustiu*, écrit entre 1868—1870. Le héros, ce génie stérile, Toma Nour, a eu une vie de souffrances indicibles. Orphelin, malheureux en amour, il a une sensibilité exaltée réunie à une pensée lucide, profonde. Entré dans la révolution de '48, où il perd son meilleur ami, il en sort vaincu, désabusé et s'engage dans la lutte sociale qui suit. Il finira par être emprisonné et condamné à mort dans une petite ville d'Allemagne.

La structure du personnage, son portrait, « ses façons d'agir » tiennent indubitablement de la typologie romantique. Le « beau Satan », « fier de sa chute », « Satan divin », à « l'expression généreuse quoique infernale », etc., s'avère un héros typiquement romantique, tiré sur les plus beaux clichés du motif satanique. Mais ses idées viennent de plus loin. Sa véhémence critique à l'égard de la société contemporaine se répand en imprécations contre les rois et les diplomates faiseurs de politique qu'il compare à des nuages empoisonnés, dont les foudres qui ruinent et tuent les peuples sont les guerres. « Foulez aux pieds les rois ! Anéantissez leurs serviteurs les plus vils, les diplomates ; abolissez les guerres et ne portez les querelles des peuples que devant le Tribunal des peuples et alors, le Cosmopolitisme le plus heureux réchauffera la terre avec ses rayons de paix et de bien ». Et l'image du monde idéal s'édifie selon une idée herdérienne. Le héros déclare : « ... Je suis cosmopolite moi-même ; je voudrais que l'humanité soit pareille à un prisme, un seul, brillant, pénétré par la lumière, mais qui a tant de couleurs. Un prisme à mille couleurs, un arc-en-ciel à mille nuances. Les Nations ne sont que les nuances prismatiques de l'Humanité et la différence qui les sépare est aussi naturelle, aussi explicable que la différence qui sépare les individus. Faites que toutes ces couleurs soit également brillantes, également polies, également favorisées par la Lumière qui les engendre et sans laquelle elles se perdraient dans le néant de la non-existence parceque dans les ténèbres de l'injustice et de la barbarie, toutes les nations sont également abruties, stupides, fanatiques et vulgaires ; c'est seulement lorsque la Lumière leur envoie ses rayons qu'elles forment des couleurs prismatiques ». Humanité, universalité, cosmopolitisme, lumière, éclaire, Tribunal des peuples (et tous les mots écrits avec majuscule), c'est le véritable champ

sémantique des lumières. Et cela, dans l'œuvre d'un romantique à outrance.

C'est dire combien les idées évoluent et se transforment, selon les conditions spécifiques de la vie des peuples et des individus. Elles subissent le choc ou les remous de divers facteurs déterminants et revêtent autant d'images que de moments historiques. Elles fertilissent le sol où la littérature, avec ses fruits étranges et bigarrés, poussera. Et ces très brèves réflexions tendant à relier les idées et les œuvres littéraires de deux étapes très importantes de la culture européenne, ne font que brosser une nouvelle variation sur le thème, depuis longtemps suggéré par Van Tieghem et par Hazard.

L'ÉTUDE COMPARÉE DES MODÈLES CULTURELS ET DES FORMES D'UNIVERSALITÉ

ALEXANDRU DUȚU

Les transformations profondes et continues qui marquent l'existence des hommes d'aujourd'hui, leur pensée et leur sensibilité, mettent en question le schéma conceptuel accepté par nos prédécesseurs. La classification des disciplines scientifiques ne ressemble plus à celle qu'Auguste Comte proposait, il y a plus d'un siècle. Nous nous demandons, et de juste, si l'histoire littéraire et l'histoire de l'art doivent être pratiquées comme auparavant, et s'il est normal qu'elles s'ignorassent réciproquement ; nous nous posons la question des frontières de l'histoire des idées ou de l'histoire des mentalités qui constatent que tout près d'elles une autre discipline surgit, l'histoire de la vie intellectuelle, prête à les dévorer toutes les deux. Nous nous préoccupons de l'information et de l'acculturation, en survolant les vieilles barrières. Arthur Lovejoy recommandait à ses collègues de monter des portes dans les murs qui séparaient les départements universitaires, et précisait : « je pense surtout aux chaires de philosophie et de littératures modernes »¹. Lucien Febvre demandait à l'historien littéraire de connaître les méthodes et objectifs de l'historien, s'il désirait « apporter une contribution de valeur à l'histoire générale et particulière des civilisations »². Les historiens de la vie intellectuelle rassurent leurs collègues qu'ils ne feront pas des incursions dans le domaine de l'art, de la musique, de la littérature, à condition que les spécialistes en ces domaines réussissent à fournir des données probantes et significatives pour la reconstitution de l'histoire globale de l'humanité³. Car l'universel et le général que nous envisageons aujourd'hui ne ressemblent pas, eux non plus, aux concepts acceptés par nos prédécesseurs.

La littérature comparée qui a tant contribué à l'effondrement des cloisons du provincialisme, au renouvellement permanent du patrimoine de la culture mondiale et à l'actualisation dans la vie quotidienne des collectivités de nos connaissances sur l'humanité, doit-elle rester exclusivement attachée à l'étude du texte et de la biographie de l'auteur ? Les analyses enrichissantes sur les rapports des niveaux culturels, dont il faut rappeler le beau livre de M. Bahtin sur Rabelais et la culture populaire

¹ Voir *The Great Chain of Being*, 1^{er} chapitre : *Introduction. The Study of the History of Ideas*, Harvard University Press, 1966, p. 16—19.

² Voir *Combats pour l'histoire*, Paris, A. Colin, 1965, p. 266.

³ Dans ce sens, Arthur A. Ekirch, *American Intellectual History. The Development of the Discipline*, American Historical Association, 1973, p. 5 (AHA Pamphlets, 102).

de son âge, se refusent d'enregistrer les menus faits mis en vedette par l'érudition stérilisante⁴. En même temps, la destinée diverse du livre dans le monde ne justifie pas l'utilisation d'un seul type de questionnaire ; en partant d'un schéma étroit, un tel questionnaire enregistrera soit des blancs, soit des réponses imprévues qui n'indiqueront pas une fâcheuse rencontre avec un pauvre sire, mais plutôt le refus de l'enquêteur d'accepter une double ouverture : vers la vie intellectuelle mise en lumière par d'autres catégories de témoignages que le texte littéraire ; vers la diversité des processus historiques dont découle l'évolution dissemblable des structures littéraires. Or, le comparatiste n'aspire pas, de toute évidence, de devenir, ce que Lucien Febvre appelait, un juge suppléant de la vallée de Josaphat. Il se rappellera, peut-être, l'histoire des citadins qui, un jour, ont visité un vieux sage ; ils lui ont posé bon nombre de questions, mais le sage se taisait. Celui qui semblait être le plus compréhensif dit en guise de conclusion : « Ne le harcelons plus, le pauvre ! Il ne peut parler, parce qu'il ne mange pas ». Mais la réponse du vieux fût prompte : « Moi, quand j'en sens le besoin, je mange ».

La littérature et l'art n'ont pas occupé, dans le passé, la place assumée dans la culture contemporaine. Les témoignages sont nombreux, en ce sens, et il suffit de rappeler ici, par exemple, la présentation de l'*Histoire de l'empire ottoman* de Démètre Cantemir par Desmoletz, en 1743 : le prince « a tâché de rendre aimables et de faire remarquer les faits dignes d'être imités et capables d'encourager à la vertu par la force de l'exemple » dans cette histoire qui a comme seul but la vérité. Car « la vérité, nous persuade Desmoletz, est l'âme de l'histoire, si les faits en sont le corps ; sans elle l'historien le plus ingénieux devient le méprisable auteur d'un roman ». Dans la période moderne de l'histoire européenne, les œuvres littéraires ont enregistré, à l'instar des écrits historiques, philosophiques ou scientifiques, les pensées et les sentiments dominants dans les diverses époques, et ont influencé le mode de penser et de sentir des lecteurs. Serait-il justifié de séparer les documents littéraires des autres documents et leur accorder une place qu'ils n'ont pas détenue ? Ou bien il faut essayer de reconstituer les structures mentales de la société où a vu le jour l'œuvre que nous désirons prendre comme terme de comparaison ?

Les structures mentales se laissent saisir surtout dans les périodes où l'activité intellectuelle devient intense. Dans ces périodes, les catégories de livres se transforment sous l'impulsion d'une « littérature » qui s'affirme vigoureusement et qui rend sensibles les nouvelles directions de la vie intellectuelle. La restructuration de la culture écrite met en lumière la transition d'un mode de pensée à un autre, les changements dans le champ des connaissances sur l'univers et l'homme, la transformation du système de valeurs hérité. Ces modifications sont confirmées par la nouvelle distribution de l'espace dont rendent compte les déplacements dans le cadre architectural. Les thèmes et symboles se renouvellent dans le langage figuratif. Les rapports entre le discours individuel et le discours collectif, entre la vie intime et la vie publique sont soumis à une révision dont les conséquences se reflètent dans les relations entre culture écrite et culture orale, entre styles architecturaux ou entre divers courants artistiques.

⁴ Voir *Tvorcestvo François Rabelais i narodnaia kultura srednevekovlia i Renessansa* ; cite d'après la traduction roumaine, București, Ed. Univers, 1974, p. 146.

Les transformations évidentes des structures culturelles dans les étapes où les structures mentales se modifient nettement révèlent les rapports intimes entre mentalité et activité culturelle. Ces rapports permanents ne peuvent être ignorés lorsqu' on se propose de comparer deux œuvres intellectuelles. L'œuvre littéraire ne saurait être détachée du contexte culturel dans lequel elle s'est insérée ; tout au contraire, elle doit être implantée dans le cadre de l'expression culturelle⁵, propre à la société saisie à un certain moment de son évolution.

Cette première obligation n'implique pas la nécessité de passer en revue tous les œuvres figuratives ou orales qui coexistent avec l'œuvre analysée, sous forme d'un inventaire ; le devoir primordial, c'est de mettre en lumière les orientations intellectuelles majeures qui se reflètent dans l'œuvre analysée ou qui expliquent son plan intellectuel. Les thèmes et symboles qui émergent avec une persistance significative de la série des textes et de l'iconographie de l'époque offrent des indications éclairantes. Mais l'historien ne doit pas s'arrêter là ; une analyse plus poussée lui permettra de découvrir les images mentales qui ont aggloméré les idées et concepts dans le programme culturel. Car ce programme s'avère être le résultat d'une attitude face à l'héritage culturel, d'un tri des tendances parues sur d'autres niveaux culturels ou dans d'autres sociétés, d'un choix d'objectifs fixés à l'activité future. Trois représentations collectives se dessinent — l'image du passé, l'image de l'univers culturel, l'image du développement culturel — et elles s'imposent dans la mentalité collective à travers les œuvres diffusées par le groupe dans le but d'assurer le ciment de l'équilibre social nécessaire à toute société⁶. Ces trois images collaborent à la parution d'une forme qui s'avère être un prototype des formes de l'activité culturelle⁷ ; en tant que schéma de l'organisation de l'activité intellectuelle, cette forme contient les normes qui offrent à ceux qui l'acceptent la possibilité de séparer les faits culturels normaux de ceux anormaux, et d'accéder à la posture de l'homme exemplaire. Le modèle culturel inspire la formation du modèle d'humanité⁸.

Le modèle culturel et le modèle d'humanité contiennent, en même temps, une certaine vision du monde, élaborée à la suite des attitudes, prises face aux formes transmises par les modèles précédents et par les modèles promus par d'autres groupes ou sociétés ; l'image de l'univers culturel, formée avec des données transmises soit par l'héritage culturel, soit par les nouveaux objectifs proposés à la collectivité, se cristallise au long des contacts établis avec d'autres sociétés. Cette image, une fois précisée, domine les contacts avec les cultures voisines ou plus éloignées et délimite la place assumée par la société qui l'accepte dans un contexte

⁵ Des détails dans mes articles *Vie des œuvres et vie des hommes dans la société roumaine, 1650—1848*, « Revue des études sud-est européennes », 1972, 2, p. 393—410 ; *L'étude comparée des cultures européennes et la recherche interdisciplinaire*, *Ibidem*, 1974, 2, p. 195—203.

⁶ Robert Mandrou, *Cultures ou niveaux culturels dans les sociétés d'Ancien Régime*, « Revue des études sud-est européennes », 1972, 3, p. 422.

⁷ Voir Pierre Francastel, *La Réalité figurative* ; je cite d'après la traduction roumaine, București, Ed. Meridiane, 1972, p. 152—153.

⁸ Dans ce sens mon livre *Eseu în istoria modelelor umane*, București, Ed. științifică, 1972. De précieuses indications chez Werner P. Friedrich and David H. Malone, *Outline of Comparative Literature*, Chapell Hill, 1954.

culturel plus ou moins universel. Des témoignages convaincants, en ce sens, peuvent être recueillis de la série des images de l'Europe ou du monde, parues dans les diverses cultures.

Dans les périodes d'activité intellectuelle intense les modèles culturels élaborés par les diverses sociétés ne sont pas uniformes ; les structures sociales et les structures mentales diffèrent d'une société à une autre, d'une aire historique à une autre. « Höflichkeit » et « cortesia » évoquent le rôle joué par les cours princières dans le développement culturel ; « civility » rappelle l'effort des groupes nouveaux de faire revivre les vertus antiques ; « policer » — l'action d'adoucir les mœurs — fait apparaître à l'esprit la contribution apportée à la modélisation des collectivités et des individus par « l'ensemble des règlements qui maintiennent la vie publique », aussi bien que par l'institution créée par l'Etat centralisé qui « veille à leur observation » (d'après les explications du Larousse), la police. Les formes culturelles ont été élaborées avec des matériaux intellectuels divers ; dans une certaine période historique, la tradition culturelle, l'idée d'universalité, le projet culturel ne sont pas identiques partout. Les modèles culturels et les formes d'universalité qu'ils proposent ne dépendent pas d'un « Zeitgeist » omnipotent ou de la capacité d'irradiation d'un modèle exemplaire. Le modèle qui se détache de chaque cadre de l'expression culturelle a joué un rôle dans la vie collective des sociétés que seule *la comparaison des modèles culturels* peut tirer au clair.

La troisième coordonnée de l'étude comparée des modèles culturels nous semble prendre en charge les aspects que la priorité, parfois exclusiviste, accordée à un groupe de cultures — laisse de côté. Si l'analyse du cadre de l'expression empêche la surenchère de la place occupée par les belles lettres dans l'évolution des civilisations, en tenant compte aussi bien de la prépondérance, dans certaines périodes, de la création orale ou des œuvres figuratives, que de l'influence exercée sur les mentalités par d'autres catégories de livres que celles littéraires ; et si l'analyse des représentations collectives met en relief, à son tour, le contenu divers des modèles culturels — un fait primordial s'impose à l'attention de l'historien : les formes d'universalité ne se sont pas succédées selon une chronologie qui suggérerait une série unique de phénomènes culturels. Une attention accrue est accordée de nos jours au baroque : mais le baroque italien a coexisté avec d'autres programmes culturels — ceux de l'Europe du Sud-Est ou des pays protestants⁹ — et même au moment culminant de son expansion l'assimilation ne s'est pas transformée en simple copie.

⁹ Voir Erwin Panofsky, *Comments on Art and Reformation, in Symbols in Transformation. Iconographic Themes at the Time of the Reformation*, Princeton University, 1959, p. 13 : « What I have called the 'quietism' or 'introspectiveness' of Protestant Art is manifested, in a general way, by the marked, reluctance, not to say opposition, with which the Protestant countries reacted against that final phase of the Mediterranean Renaissance which we call Baroque — a style in which the organic interpretation of man (and nature in general) was not denied or evaded but strained to the limits of its possibilities ». Mais pendant que cette interprétation organique est rejetée par l'art protestant, elle est considérée trop artificiellement exprimée par l'art Sud-Est européen dans lequel les valeurs sentimentales n'ont pas encore submergé les valeurs intellectuelles — c'est au moins le cas de la culture roumaine, comme j'ai essayé de le démontrer dans ma contribution aux *Mélanges Victor — L. Tapié*, Publications de la Sorbonne, 1973, p. 371 — 379.

Les refus et les adaptations indiquent une confrontation souvent dramatique des modèles culturels orientés vers une universalité qui ne peut être réduite à un seul type. Il est nécessaire, donc, d'étudier *l'existence synchronique et diachronique des formes d'universalité*.

On parle de nos jours, et avec insistance, de la nécessité de tuer l'histoire européocentrique, et on évoque même des théories tyranicides qui justifieraient le recours, dans le domaine des études historiques, aux méthodes expéditives, quasi-meurtrières... Des orientations destinées à saisir les grands processus et catégories, dans une universalité comparative, et les facteurs d'intégration des différentes histoires particulières en un tout, dans l'universalité organique, sont soumises à l'attention des chercheurs¹⁰.

Il va sans dire que l'européocentrisme a déformé l'histoire universelle et que les attaques qu'il subit sont justifiées. Nous ne pouvons plus accepter aujourd'hui, quand la connaissance des diverses formes culturelles a fait des progrès notables, le panorama d'une évolution qui a atteint le terme final dans la civilisation européenne et qui continue sa marche grâce à la force de cette civilisation de diffuser son modèle. Mais s'agit-il, au fond, d'un seul modèle ? Et s'il y en a plusieurs, est-il suffisant de les présenter dans un tableau synoptique, auquel on pourrait ajouter d'autres modèles parus sur d'autres continents ? Les longues listes de noms et œuvres ne sont jamais convaincantes. Il est aisé de remarquer que les centres culturels se sont déplacés d'une zone à une autre sur une voie de plus en plus large, au bout de laquelle nous avons pris conscience, surtout grâce à la télévision, que nous vivons tous dans un village, d'après la remarque de Mac Luhan.

Mais nous ne réussissons pas à expliquer le passé de la conscience contemporaine, si nous ne rendons pas compte non seulement des déplacements successifs des modèles culturels, mais aussi des réactions que les modèles exemplaires ont provoqué dans les cultures développées dans d'autres coordonnées historiques. Les modèles en expansion ont déterminé des répliques souvent substantielles qui ont modifié les contours de la forme initiale et lui ont donné des proportions vraiment universelles. René Etiemble constate, lorsqu'il s'occupe du passage des cultures cléricales aux cultures laïques, l'existence du « paradoxe byzantin »¹¹. L'analyse de tels paradoxes peut contribuer à la découverte du « missing link » qui préoccupe les historiens de la culture universelle, car ils mettent en lumière les zones de confluences qui ont reprogrammé les éléments contenus dans les formes diffusées par les cultures en pleine expansion et leurs ont donné de nouveaux contours.

La zone qui a cumulé les éléments les plus divers, au moment où a eu lieu la transition du cosmopolitisme promu par la forme élaborée par le groupe qui s'est considéré situé dans le centre du monde vers l'universalité qui devait enregistrer tous les modèles parus dans les centres

¹⁰ Jean Chesneaux, *Tuer l'histoire européocentrique et construire l'histoire universelle*, « Annuaire de l'Institut universitaire d'études européennes de Turin, 1969 », XVII, 1970, p. 5-17.

¹¹ Dans *Essais de littérature (vraiment) générale*, Paris, Gallimard, 1974, p. 62-63.

situés dans les réalités vécues, a été le Sud-Est européen. Dans cette zone, les survivances de l'Antiquité et les traditions locales ont donné une nouvelle direction aux impulsions venues du Centre, de l'Occident et de l'Est du continent, aussi bien qu'à la forme promue par l'Empire ottoman tricontinental. « Ouvert à toutes les formes de la culture et très fidèle à la sienne propre », comme le remarquait Henri Focillon à l'occasion d'une exposition d'art roumain ancien et moderne organisée à Paris (en 1925), le peuple roumain a fait une synthèse, au XVIII^e siècle, dont s'est détachée une nouvelle image de la culture européenne. A l'instar des autres « centres de connexions » — les Pays-Bas et le pays helvétique — les relations entre lettrés de formation différente et le travail en commun ont été considérablement favorisés dans l'espace carpatodanubien où les courants d'idées du Sud-Est, du Centre et de l'Est du continent se sont entrecroisés en contribuant au développement de la forme d'universalité que les humanistes roumains (Miron Costin, Constantin Cantacuzino, Démètre Cantemir) ont su cristalliser à la fin du XVII^e siècle¹². L'analyse du modèle culturel roumain, à l'époque des Lumières, rend intelligible non seulement la transformation que la forme d'universalité promue par les Lumières anglaises ou françaises ou par l'Aufklärung a subie dans la culture roumaine, mais aussi la genèse d'une nouvelle image de l'Orient et du Sud-Est européen dans le romantisme occidental. Dans la série des modèles culturels du XVIII^e siècle, le modèle roumain peut être envisagé comme un pont qui a facilité le passage vers une autre universalité.

Œuvre représentative des Lumières roumaines, l'épopée *Țiganiada* de Ion Budai Deleanu a assimilé les leçons offertes par un prestigieux genre littéraire européen, et surtout celles fournies par les poèmes d'Alexander Pope et de Voltaire¹³. Mais elle fut réalisée, en premier lieu, avec les matériaux puisés dans l'épique et la sagesse populaire ; le renouvellement des préceptes traditionnels et la refonte des concepts véhiculés par « les philosophes » ont ouvert une voie qui, tout en contournant les pâles abstractions et généralisations, a dirigé les lecteurs vers les permanences capables de définir une nouvelle identité culturelle. Sur cette voie, l'idéal cosmopolite des Lumières s'est converti en idéal national¹⁴, et l'ironie philosophique a démantelé les mythes acceptés pour faire place aux vertus des hommes qui agissent pour le bien-être de leur patrie, célébrée avec un enthousiasme romantique.

Dans d'autres œuvres majeures des Lumières roumaines des données semblables permettent de reconstituer la coexistence et l'alternance des

¹² Pour les centres occidentaux, voir René Pomeau, *L'Europe des Lumières*, Paris, Stock, 1966, p. 147 ; pour les connexions roumaines, le dernier chapitre de mon livre *Umanistii români și cultura europeană*, București, Ed. Minerva, 1974.

¹³ Voir Ioana Petrescu, *Ion Budai-Deleanu și eposul comic*, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1974.

¹⁴ D. Popovici, *La littérature roumaine à l'époque des Lumières*, Sibiu, 1945, dernier chapitre.

formes d'universalité. Cette reconstitution, favorisée par l'étude comparée des modèles culturels ne saura être ignorée par la littérature comparée. L'insertion de cette étude dans l'histoire culturelle ouvrira, sans doute, des perspectives enrichissantes à l'histoire globale qui se préoccupe de l'humanité de partout et de toujours¹⁵. Et il est certain que, lorsque la littérature comparée saura refaire tous ses liens avec les autres sciences de l'homme, elle n'adressera plus au passé et au présent des questions perdues dans la nuit des silences.

¹⁵ A propos des modèles culturels proposés aux sociétés occidentales au XIV^e siècle, Georges Duby affirme qu'il convient de chercher leurs ressorts « dans le jeu de trois mouvements conjugués. Celui de la société, dont les transformations retentissent sur les circonstances et sur les intentions de l'acte créateur. Celui des croyances et des représentations mentales, dont l'évolution modifie à la fois le contenu et la destination de l'œuvre d'art. Celui, enfin, des formes expressives. Car, l'artiste, tout comme le philosophe, tout comme l'écrivain, use d'un langage qui lui vient du passé, fixé, engoncé dans les routines ; il n'en parvient à vaincre les résistances que lentement, avec peine, et toujours de manière imparfaite » — *Fondements d'un nouvel humanisme, 1280—1440*, Genève, Editions Skira, 1966, p. 13. Voir aussi son étude *La vulgarisation des modèles culturels dans la société féodale dans Niveaux de culture et groupes sociaux*, Paris, 1967, p. 38—39.

ETHICS AND COMPARATIVE LITERATURE

CORNELIA COMOROVSKI

It is a long time since the interrelation between the ethical values and the aesthetical ones — though sometimes still queried — can no longer be denied. Baudelaire, just like Walter Pater later on, stated that the purpose of literature *was not* morality; thereby they also maintained that literature *is* morality. Georg Lukacs pointed out the very close relationship between the ethical conduct and the aesthetical one. Writing about *The Critic's Concern with Value*, I. A. Richards stressed the “unfortunate opinion that the arts have no connection with morality”.

Relying on such a premise I will dwell on the modality specific to comparative literature of conveying moral values, or, to paraphrase I. A. Richards, I will dwell on the comparatist's concern with value.

Comparative literature is not merely a branch of knowledge which gives a general literary background useful to an erudite, but, above all, a discipline necessary for the building of the accomplished man of learning, of the authentic scholar.

To teach each national literature separately, with a view to training specialists, implies the tendency towards dealing with certain questions and chapters as exhaustively as possible; thus, thanks to the information imparted, one can reduce the unknown data in the field under investigation on the one hand, and one can convey rigorous methods of study — those very methods that contributed to reducing the unknown data — on the other hand. To teach national literature requires first and foremost an analytical — genetic and structural — investigation: historical literary data are scrutinized, the literary patterns are highlighted by means of the subtlest methods made available by linguistics and stylistics as well. In both cases moral categories are not in the foreground, they are resorted to as a term of reference only.

It goes without saying that the student of comparative literature had to go and still has to go steadily through these stages in order to get trained or to keep his skill; but his first and foremost duty is to carry on research work and to draw up a synthesis of his findings. In such syntheses, which are, as a rule, illustrated by great writers and masterpieces, moral categories no longer occur as a mere reference; such categories are the subject of the research work itself. Paul Hazard wrote about *La crise de la conscience européenne* (The Crisis of European Consciousness), Tudor Vianu drew a comparison between *The Pathos of Truth with Oedipus and Hamlet*; while in *Bilan littéraire du XX-e siècle* (The Balance Sheet of

20-th Century Literature) of R. M. Albérès, a whole chapter, entitled *L'aventure morale* (The Moral Adventure), dwells, among others, on frankness, moral order and the worship of action. (That does not mean ignoring the study of moral categories in national literatures and outside any comparative approach — let us mention Curtis Brown Watson on *Shakespeare and the Renaissance Concept of Honor*, Elder Olsons' analysis of the moral universe of Dylan Thomas' poems, etc.

Any history of one national literature taken up for the sake of strict specialization compulsorily includes also minor, more or less gifted writers, with one or several prominent writers shining alongside the former. But works written with gift alone strike one with what Simone Weil called "the absence of virtues"¹. Young people who study but *one single* literature — which also includes a certain number of talents that sometimes amount to virtuosity and mannerism, talented writers who do not voice a consciousness tortured by various problems² — may affix a sign of inequality between talent and the quest for moral virtue; they may conjecture that lack of talent is equal to virtue. "What can one conclude, if not that virtue is peculiar to mediocrity"³, Simone Weil notes.

It does not follow from this, however, that comparative literature should exclude minor authors from its field of research, authors who, as is known, are often more representative as examples of the characteristics of an epoch or of a peculiar trend. Comparative literature should not bring face to face only the peaks — that is, the prominent writers and the great epochs of resounding influence —, but also the minor periods of a great author as well as the minor literary trends, movements and currents of short life and slight echoes. But for those steadily striving to extend and deepen their knowledge, the same literary patterns — artistically deficient —, when considered in large scale groups, mean a stronger support than the patterns observed in individual cases. Man's moral make-up naturally gains a larger place in the field of research work when this field is extended, even though a number of the literary works there included are minor ones. "I think to have derived from the comparative study of literature an idea much more comprehensive of the human nature than the idea usually held on this subject"⁴ — Ernest Renan wrote. The ability of enriching one's consciousness by broadening one's outlook can be felt in the comparative history of literature, as a result of both the diachronic and the synchronic approach to literary creations; for instance, it is felt by the research worker exclusively engrossed in the present-day literary phenomenon, a research worker whose outlook is

¹ Simon Weil, *L'encracinement*, Paris, Gallimard, Collection Idées, 1949, p. 294–295 — "l'absence des vertus".

² Writing *à thèse* should not be mixed up with moral questions. In his *New Notes on Edgar Poe*, Baudelaire made the welcome distinction between "didactic heresy" and the ennobling moral function discharged by poetry.

³ Simon Weil, *ibidem*, p. 295 — "Que peut-on en conclure, sinon que la vertu est le propre de la médiocrité".

⁴ E. Renan, *L'avenir de la science in Oeuvres complètes*, Edition définitive établie par Henriette Psicari, Paris, Calman-Levy Editeurs, 1949, tome III, p. 868. — "Je crois avoir puisé dans l'étude comparée des littératures une idée beaucoup plus large de la nature humaine, que celle qu'on se forme d'ordinaire".

broadened thanks to synchronically embracing several literatures. Every issue of *La Revue Des Lettres Modernes* reveals the main endeavour of the periodical, "to make literatures generally better known in the broader perspective of present-day humanism".⁵

Comparative literature — as a branch of study, sooner than as a field of scientific research — dwells on the great creations which are, as a rule, as many opportunities of meditating on the great problems. There is to be found in the teaching of masterpieces an interdependence of values, a solidarity of values — what Louis Lavelle called "la solidarité des valeurs". There is an undeniable unity between artistic beauty and moral beauty in a masterpiece. "It is therefore only at a comparatively high level of the tension reached by man's consciousness there, where the profound human responsibilities are completely assumed that the moral function of art can be perceived. But at this high level this function stands out so conspicuously that there is no mistaking it with the inferior forms of an art plainly moralizing, there is no conflict with the off-hand moral manner of certain forms of dilettantism which are outclassed from the height of an awareness rising to the conquest of genuine unity"⁶. The reading and the study of masterpieces, linked to one another through their themes or their style, through geographical or historical coordinates, provide the conditions for a direct moral experience.

Ethics and aesthetics have common concepts, among which *the comic* (Bergson wrote about the socially useful function of laughter) and *the sublime*. "The category of *the sublime* would suit ethics, where it would indicate the highest summits of heroism, as well as aesthetics, where it would recall the superhuman purity of the peaks"⁷. If laughter is a concept that can easily be analysed within one national literature, then the concept of the sublime may adequately be illustrated only by intersecting several literatures with the privileged plane of summit creations.

In his work *Despre Sublim* (On the Sublime), Titus Mocanu rejected the older idea, taken up again by Etienne Souriau, of the sublime as an exclusively aesthetic category. After recalling the *Treatise on the Sublime*, Burke's, Kant's, Schiller's ideas on this subject, Titus Mocanu remarks that enhancing spiritual values "through the medium of the sublime" occurs in several spheres of human activity; and of these spheres, the sublime dimension of sensibility is particularly present in aesthetics and morality; since the feeling of the sublime is much stronger in "a system of spiritual values"⁸.

⁵ "à mieux faire connaître les littératures en général dans la perspective élargie d'un humanisme moderne".

⁶ Georges Bastides, *Traité de l'action morale*, Paris, Presses Universitaires de France, 1961, Tome premier, p. 350. — "C'est donc seulement à un niveau relativement élevé de la tension de la conscience, là, où les profondes responsabilités humaines se trouvent intégralement assurées, que peut être aperçue la fonction morale de l'art. Mais, à ce niveau, elle apparaît alors d'une façon si éclatante, qu'aucune confusion n'est plus possible avec les formes inférieures d'un art platement moralisateur, ni aucun conflit avec la désinvolture morale de certains dilettantismes qui se trouvent surclassés de toute la hauteur d'une conscience s'élevant à la conquête de l'autentique unité".

⁷ Bastide, *ibidem*, p. 351 — "La catégorie du sublime conviendrait aussi bien à l'éthique où elle désignerait les plus hauts sommets de l'héroïsme, qu'à l'esthétique où elle évoquerait la surhumaine pureté des cimes".

⁸ Titus Mocanu, "*Despre sublim*", Cluj, Editura Dacia, 1970, p. 154.

Great literary themes and motifs make it imperative that reference should be made to ethical values. For instance, the source of suffering in the Greek tragedy (the lack of moderation) is featured in correlation with the ideal of harmony of ancient Greece.

While diachronically approaching the evolution of a myth or a motif, the student of comparative literature also demonstrates the differing moral values which the myth or the literary motif has incorporated in different epochs. This is how Tudor Vianu approached the myth of Prometheus; in pointing out what is specific to the ancient as well as to the modern interpretation of the myth of Prometheus, the critic made a distinction between ancient ethics and modern ethics. This topic is dwelt upon with equal competence in *Filozofia Valorii* (The Philosophy of Value) and in *Studii de literatură universală și comparată* (Studies of World and Comparative Literature). Without sharing Spengler's view about the chasm between ancient culture and modern culture, in *Filozofia culturii* (The Philosophy of Culture), Tudor Vianu stressed the change the cultural values had undergone in the course of history. With the Ancients, the static harmony of the cosmos was threatened by the Titans' rebellion, while Prometheus' deed ranged under Titanomachia is viewed at least with certain reserves, if not even censured; with the Moderns, the universe is in a perpetual evolution, and Prometheus, the reformer, ranks highly in this universe⁹.

The moral ideal of a certain age is sometimes so conspicuously embodied in a literary hero, that the hero lends his name to that particular age as a whole; modern culture, as it stood out towards the late Middle-Ages, could be called Faustus' culture.

Against the comparative background of the great literary works, the moral and human constant values break out in the foreground. To state that Hamlet's individuality includes universally human factors seems a postulate, an axiom; to prove this statement both synchronically and diachronically is the subject of a comparative exposition.

The return to moral constant values confers a certain unity on "an imaginary literary history" in which the foremost works stand side by side. The comparative study of various literatures enabled E. Renan to draw the image of one single literature: "One may say that there is but one literature since all the literatures live on the same common bedrock of feelings and ideas"¹⁰.

The need for an outlook that integrates the smaller units of spiritual activity into a larger unit that includes them, but which also preserves its organic existence, has often occurred: Pascal said that the succession of men along centuries should be looked upon as one single man's continued existence, a man engaged in a steady process of appropriating knowledge; Whitman looked upon himself as part of a great procession *always on the move*, and Apollinaire considered himself integrated into a *Procession* within which he contributed what he, in his turn, had taken over from

⁹ See Tudor Vianu, *Filozofia culturii*, București, "Publicom", 1945, p. 249—263.

¹⁰ E. Renan, *ibidem*, p. 868 — "On peut dire qu'il n'y a qu'une littérature, puisque toutes les littératures vivent sur le même fond commun de sentiments et d'idées."

his forerunners. To eliminate, at least hypothetically, the analytical approach appears a temptation that meets the permanent need for understanding by embracing, in units of large scope, more or less dissimilar phenomena. The literary comparative approach — more particularly when studying literature as falling within the compass of Goethe's concept of *Weltliteratur* (World literature) — is also an echo of such a temptation. The outlook on culture is essentially an outlook of unity within manifoldness; this is what Goethe looked forward to when saying: "Profund respect is the true source of every culture"¹¹.

To stress the differences between the products of the human creative mind leads to an enhanced critical spirit and to the sense of relativity. Tudor Vianu remarked that Nietzsche's anti-historical view, by ignoring relativity, was unpropitious for cultural creation. "If this world has been turned into stone, if there is neither motion nor relativity in this world, then it seems to me that the cultural effort should rather disarm. (. . .). The consideration that this world is relative and that it is still inadequately organized, but that motion and, consequently, also the possibility of improving it are inherent to the very nature of this world, this consideration is deeply permeated by the enthusiasm of the man who creates culture. (. . .) It is not in the awareness of motionless and absolute eternity that cultural creation can thrive, but only in the perspective of relativity and of the eternal movement of circumstances in this world, as also in the perspective of human history"¹².

The awareness of relativity, itself an outcome of a historical approach, is a pre-requisite of openness, of responsiveness and dialogue. Every man is "an open inner life" (this is Mikel Dufrenne's term), with virtual self-centred attributes as well as with generous ones. The ability, gained through knowledge of the great literary works, to establish a dialogue both diachronically and synchronically should induce the student of comparative literature to shun spontaneous self-centredness and should strengthen his capacity for empathy. Ideal reading is, according to Georges Poulet, "an identification of man with man, of one inner self with another inner self"¹³. The act of revealing the ethical permanent values extant in literary works meets the great impulse of communication.

The obvious differences and similarities between various literatures lessen the possible heterogeneity between the subject who knows and the things to be known; likewise, the confidence in man's ability to comprehend also broadens. In his *Philosophy of Culture*, Tudor Vianu rejected

¹¹ "Ehrfurcht ist der wahre Quellpunkt aller Kultur".

¹² Tudor Vianu, *ibidem*, p. 243—244 — "Dacă această lume este împietrită, dacă în această lume nu există nici mișcare, nici relativitate, atunci ni se pare că efortul cultural trebuie mai degrabă să dezarmeze (. . .). În considerația că lumea aceasta este relativă și că ea este încă rău organizată, dar că în firea ei este mișcarea și ca atare posibilitatea desăvârșirii, se înrădăcinează prin ultimul fir al rădăcinei sale entuziasmul creatorului de cultură(. . .). Nu în cunoștința eternității imobile și absolute, creația culturală poate să înflorească, ci în perspectiva relativității și a veșnicii mișcări a împrejurărilor acestei lumi și a istoriei omenești".

¹³ "une identification d'homme à homme, d'intériorité à intériorité".

Spengler's statement on the incommunicability between different cultures viewed as "closed cycles"¹⁴.

Georges Poulet speaks about the act of criticism as a possible means of knowing the moral presence of the creator. It is incumbent on the act of criticism to perceive in the literary work the writer's capacity for self-awareness; as a moment of openness and as a response to an act of self-awareness, it also becomes a moment of self-awareness in its turn¹⁵. This is how by investigating literary works, the student of comparative literature also investigates the efforts made by the writers' moral consciousness. Tudor Vianu dealt with the writer's ethical personality as well; he looked upon Schiller as "the poet who loved mankind, who was moved by generous impulses"; in Cervantes, he saw the builder of human consciousness; in Dostoevsky, the man who knew a great deal about man's soul, and "a consciousness".

When Croce speaks about *Historiography and Moral Ideality*, he stresses that his statements about practical and moral actions also apply to literary history, since all arts were born "from the fulness of universal life"¹⁶. Just like historiography, literary history does not call forth the moral act by imitation, but it prepares this act: "the way has been paved for a new and original act, the practical act"¹⁷.

And this new act could be even more valuable when prepared by the manifold and complex methods of the student of comparative literature, the man who highlights the varied moments of the tormented human consciousness as these moments have been expressed in the works of that *Weltliteratur* (World Literature) Goethe was speaking of.

As I have attempted to show here above, the act of comparative approach which presupposes a forceful ethical problem at its very core, actuates concurrently the critical spirit and the sense of relativity as well, both of which are propitious for a wide-awake moral attitude. To understand the differences and the similarities is to extend the means of communication; it is a dialectical process which enables the student of comparative literature — he who perceives a large number of differences in ethical thought and aesthetic expression — also to point out the great ethical and aesthetical equivalences in *Weltliteratur* (World Literature); such equivalences suggest the unity underlying the moral aspirations of mankind.

¹⁴ Tudor Vianu, *ibidem*, p. 232.

¹⁵ see Georges Poulet, *La conscience critique*, Paris, José Corti, p. 310—314.

¹⁶ B. Croce, *Storiografia e idealità morale*, Bari, Laterza, 1950, p. 82 — "dal pieno della vita universale".

¹⁷ B. Croce, *Storiografia e idealità morale*, Bari, Laterza, 1950, p. 82 — "si apre la via a un nuovo e originale atto pratico".

LITTÉRATURE COMPARÉE ET PHILOSOPHIE DE L'HISTOIRE

NINA FAÇON

Pour intégrer la littérature comparée dans l'orientation méthodologique actuelle, des rapports multi- et interdisciplinaires, il est nécessaire, nous semble-t-il, d'établir tout d'abord la typologie des recherches comparatistes et d'en déduire ensuite la voie de l'approche la plus adéquate. La variété des études se subordonnant au concept de littérature comparée n'est point étendue ; l'histoire littéraire positiviste a donné lieu à la formation d'une série de types de recherches qui ont acquis leur statut bien déterminé ; l'immense quantité de matériaux et de faits, constituant le point de vue comparatiste dans toute étude littéraire, est bien le fruit de cette première approche qui, tout en se limitant aux phénomènes les plus extérieurs, n'en est pas moins importante par leur richesse et leur variété. Pour établir donc la brève esquisse d'une typologie des recherches comparatistes¹, il suffit de rappeler les études qui font date dans l'histoire de notre discipline ; la classification qui en résulte tient compte de la nature des rapports qu'on réussit à découvrir entre les écrivains et les œuvres des diverses littératures nationales ; elle nous donne un tableau suggestif des influences réciproques qui se sont exercées entre deux littératures ou deux groupes de littératures, de l'influence exercée en dehors de son pays par un auteur ou une œuvre, de la circulation d'un thème ou d'un motif le long des siècles ou dans l'ensemble d'un groupe de cultures, qui est homogène par ses déterminations historiques ; les études portant sur la « fortune » d'un auteur et d'une œuvre font partie désormais du comparatisme classique, et nul parmi nous ne doute de leur utilité. Mais il s'agit là d'une utilité toute matérielle et immédiate, qui consiste dans les matériaux mêmes et non pas dans leur interprétation ; réunis et ordonnés selon des critères qui se placent à leur tour au niveau de la recherche descriptive, cette quantité de faits, dont la découverte et la classification supposent un long travail de recherche, s'offre à l'attention non plus des historiens mais des philosophes de l'histoire, c'est-à-dire de ceux pour qui l'explication historique aboutit à la considération de ces ensembles significatifs que sont les courants de pensée et les courants artistiques, dans leur substance et leur dynamique au sein des diverses civilisations. Il nous semble donc que, tout en répondant aux exigences actuelles des re-

¹ Cf. Al. Dima, *Conceptul de literatură universală și comparată*, București, 1967, pp. 30–32.

cherches multi- et interdisciplinaires, la littérature comparée ait accumulé désormais la matière qui lui permet d'accéder au niveau des études explicatives ; par la nature complexe des faits soumis à son observation, elle participe à l'étude philosophique ; par la nature historique de ces mêmes faits, elle est, parmi les sciences de l'homme, celle qui appartient le plus directement à la philosophie de l'histoire qui est, à son tour, une histoire raisonnée des civilisations.

Essayons de justifier cette affirmation par l'exemple des principaux types de recherches comparatistes ; leur diversité ne réside point dans les problèmes qu'ils posent, mais dans la matière qu'ils traitent ; la typologie des études comparatistes suppose uniquement la définition de l'objet immédiat de la recherche respective ; mais chacun de ces objets, que ce soit la fortune de Dante en France ou l'imitation de Pétrarque à la cour d'Elisabeth, l'exotisme des romantiques européens ou l'influence de la Renaissance italienne dans les pays protestants, nous oblige à une approche de même nature, qui est l'approche philosophique, de la philosophie de l'histoire, et nous ramène par là à une explication des faits au même niveau philosophique ; et nous entendons par là justement cette recherche multi- et interdisciplinaire qui est propre aux études actuelles, et que pour notre part nous limitons aux sciences de l'homme qui sont toutes des sciences historiques, recherchant, au-delà des faits, simples signifiants, les processus qu'ils signifient, les signifiés ; le comparatisme positiviste s'étant arrêté à l'étude des faits, il s'agit aujourd'hui de trouver, au-delà des signifiants, les signifiés, et de retrouver dans une certaine succession des faits, la nécessité qui la détermine.

En affirmant qu'il y a une unité des recherches comparatistes de divers types, nous voulons dire qu'il y a toujours dans les phénomènes d'histoire littéraire, considérés dans leur existence parallèle ou dans leur action réciproque, une nécessité du même ordre, réunissant en elle les facteurs déterminants qui agissent aux différents niveaux des processus respectifs ; ces facteurs sont de la compétence des sciences de l'homme, et ils créent, par leur action commune et concordante, la nécessité dont il est question : à savoir l'apparition, à un moment donné, et le développement nécessaire d'un fait littéraire — dans ses prolongements de culture et de civilisation —, dans l'histoire de peuples différents, dans les circonstances bien déterminées d'une influence ou bien en dehors de tout contact directement saisissable. Cette dernière précision s'impose comme la plus nécessaire, car elle justifie de façon essentielle le recours à la philosophie de l'histoire.

Le comparatisme positiviste, aussi fertile qu'il fût dans la découverte des rapports et des influences, avait une tâche facile parce qu'il partait, le plus souvent, de la constatation des conditions déterminantes de tels rapports et influences ; il en supposait donc l'existence et se proposait comme but d'en prouver les conséquences ; il partait de l'étude des traductions de la *Divine Comédie* ou de sa diffusion en France par d'autres moyens, pour en déduire les échos chez tel écrivain et dans telle œuvre de la littérature française ; la cause et l'effet se situaient dans ce cas au même niveau des faits historiquement déterminés et constatés, de sorte qu'il était naturel d'établir une comparaison entre le fait littéraire — cause,

à savoir, dans ce cas, l'influence de la *Divine Comédie*, et le fait littéraire — effet, à savoir l'écho ou l'imitation auxquels elle donnait lieu ; le comparatisme positiviste se doublait donc d'une conception philosophique empiriste présidant à ses recherches ; car il ne se hasardait point au-delà des faits constatés — qu'ils fussent causes ou effets, influences ou imitations — et devenait par là une discipline doublement positiviste, recourant par cela même une méthode unidisciplinaire, telle la méthode historique tout court.

Les recherches de ce genre ont découvert pourtant une série de phénomènes que le simple historicisme ne se propose point à expliquer, ou bien le fait très brièvement, considérant que ce n'est pas à lui de le faire. L'étude de la fortune de Dante en France — pour revenir au même exemple — découvre des influences actives et des refus d'influences ; tantôt la France accueille l'exemple de la *Divine Comédie*, et tantôt elle le repousse ; telle variation de la fortune de Dante est visible dans le temps et dans l'espace ; il y a des époques et des milieux qui sont réceptifs à la parole du poète, il y en a qui ne l'entendent pas ; et bien que les échanges intellectuels entre les deux pays ne manquent jamais de conditions favorables à leur développement, il est des moments où la France reste fermée à l'Italie, où l'Italie à son tour est sourde aux messages de la civilisation française. Le comparatisme positiviste ne manque pas d'enregistrer ces faits, et parfois il les commente ; il devrait s'adresser, pour en trouver l'explication, à l'histoire de la civilisation des deux peuples, donc à l'ensemble des sciences humaines qui ont comme objet l'étude historique des civilisations ; à la lumière d'une étude de ce genre, le refus d'un écrivain à un moment donné vient à marquer un état d'esprit, une opinion publique, une option spirituelle qui représentent une étape de civilisation, favorable ou non à l'influence respective.

Pour celui qui se propose à étudier l'histoire entière des rapports de culture entre la France et l'Italie, et non seulement la fortune de Dante, les exemples prouvent de nombreuses fois l'entente réciproque — et c'est le cas de Boccace en France, de Molière en Italie — mais ils prouvent tout aussi souvent, et peut-être encore plus, un désaccord tacite, se manifestant par un refus ou bien par une incompréhension. C'est, nous semble-t-il, le cas de Pascal en Italie, comme celui de Dante en France, et les variations enregistrées dans la fortune de la pensée et des œuvres respectives nous offrent autant de prémisses pour une étude des deux civilisations au niveau de la philosophie de l'histoire ; et nous entendons par là, car c'est maintenant le moment nécessaire à le préciser, une étude historique multi-et interdisciplinaire, qui tienne compte de l'histoire religieuse et de la pensée philosophique, de l'histoire enfin des productions artistiques, sans omettre à tout moment l'histoire de l'esprit public ou des groupes intellectuels qui sont, le long de l'histoire, les témoins actifs et lucides des vicissitudes humaines auxquelles eux-mêmes ne cessent de participer.

Voilà donc comment le type le plus commun de recherche comparatiste, l'étude de la « fortune » d'un écrivain et de son œuvre, tout en partant d'une étude des faits, aboutit à l'étude des raisons historiques de ces mêmes faits, et devient par là même tributaire de la philosophie de l'histoire ; dans laquelle, outre les disciplines des sciences humaines déjà mentionnées, nous devrions inclure l'ethnologie et la psychologie des peuples,

même lorsque, étant donné l'espace spirituel homogène de l'Europe occidentale, il est à supposer que la préhistoire ait été la même pour les peuples respectifs. Mais tout en faisant appel aux données ethniques et psycho-ethniques, nous en trouverons les racines au niveau de l'histoire complexe des civilisations respectives, les disciplines énumérées plus haut venant donc à être les seules composantes véritables de cette recherche complexe qu'est la philosophie de l'histoire.

Elle s'impose encore plus dans la recherche comparatiste, toutes les fois qu'il s'agit de parallélismes et non d'échos, de faits littéraires comparables mais ne remontant à aucune influence, de quelque genre que celles-ci puissent être. Il s'agit en effet, dans ce cas, d'identités spirituelles se manifestant par l'identité des significations, dans l'emploi des motifs ou des thèmes, dans le choix des métaphores, dans la finalité seconde ou sous-jacente de tout ce qui fait la matière d'une œuvre poétique. Le folklore démontre l'existence des aires spirituelles unitaires, et il en appelle, pour l'expliquer, à la circulation des motifs dans des zones géographiquement contiguës ; telle légende populaire, le « Meșterul Manole », pour n'en mentionner qu'une des plus fameuses, se retrouve, au-delà des variations locales, dans tous les pays de l'aire des Balkans, et elle y présente le même sens figuré, la même valeur de vaste métaphore existentielle portant sur les rapports essentiels entre l'homme et l'univers.

L'histoire des littératures nationales montre des identités et coïncidences de même nature, et c'est à la littérature comparée, en tant que philosophie de la littérature, de les expliquer. Tel phénomène, le goût de l'exotisme ou le mal du siècle, pour n'en mentionner que deux des plus marqués dans les différentes littératures, se rangent dans le courant romantique commun à tous les pays de l'Europe ; il n'y paraissent pourtant pas comme effets d'une influence extérieure, mais comme signes d'une étape de l'esprit, qui est à son tour le produit d'une accumulation historique bien déterminée ; c'est de cette accumulation que naît le phénomène littéraire, et il est, comme tel, le fruit d'une croissance et d'un mûrissement intérieur à chaque civilisation marquant, en effet, le processus de son histoire.

Car il y a bien un mal du siècle propre de Chateaubriand et non confondable avec le mal du siècle des « scapigliati » italiens ; il y a, entre ces deux manifestations d'un même trait du romantisme, une différence de substance, due à la distance historique qui les sépare, et donc aux ensembles de circonstances les ayant déterminées : dégoût de la vie d'un aristocrate dépossédé, non tant dans sa fortune matérielle que dans ses possibilités de mépris ; indignation et sarcasme des intellectuels de la petite bourgeoisie, confinés eux-mêmes dans leurs habitudes de pensée ; le mal du siècle, qui est de fait le mal des débuts et de la fin du XIX^e siècle, n'est ni une mode ni un fait d'influence du dehors ; il marque un moment socio-politique dans ses conséquences au niveau des idées et de l'esprit.

Pour entendre la totalité du phénomène et en embrasser l'étendue, la littérature comparée devra recourir aux données des principales sciences de l'esprit ; à l'histoire politique, pour rappeler les événements qui touchent aux milieux aristocratiques, tel que celui d'un Chateaubriand, ou bien les événements immédiatement successifs à l'unité nationale de l'Italie et qui touchent aux milieux intellectuels des « scapigliati » ; à l'histoire sociale pour définir les structures nouvelles, issues des révolutions respectives,

de la révolution en France, de 1789, de l'avènement de la monarchie bourgeoise en Italie ; à l'histoire religieuse, pour rappeler, d'une part, la répression et la renaissance de l'Eglise en France au cours de cette période brève qui marque le passage de l'ancien régime à l'Empire de Napoléon, et, d'autre part, le mouvement anticlérical en Italie, au moment de l'unification nationale que la Papauté avait longuement entravée ; à l'histoire des idées philosophiques qui, en France comme en Italie, se trouvent arrêtées aux limites d'un spiritualisme vidé de ferveur, car il n'y a pas de chef de file en France ni en Italie, ce qui fait que la pensée n'offre point le remède à ce « mal du siècle » qui est essentiellement le signe d'une crise morale de fin de régime et de début d'une époque dont on craint les dangers et l'audace ; et il devra enfin se rapporter à l'histoire des groupes intellectuels, montrer le rattachement et de Chateaubriand et des « scapigliati » aux groupes d'opposition qui nourrissent de leur indignation cette « conscience malheureuse » encore à ses débuts, et que nous ne considérons pour cela même que comme un simple « mal » des hommes du siècle passé.

Le comparatiste s'attachant à l'étude de ce phénomène devra exclure dès l'abord toute action directe des modèles français ; la priorité dans le temps n'implique point l'action causale ; en France, le mal du siècle avait cessé de marquer les esprits, lorsqu'il se retrouva en Italie, aux alentours des années 1865. Le recours aux disciplines différentes que nous avons indiquées plus haut s'impose justement pour pouvoir expliquer la naissance, en Italie, à distance de plus d'un demi siècle, d'un « mal » qui avait nourri de sa substance l'œuvre la plus propre du romantisme français. Il y a ensuite, dans l'histoire des rapports entre la France et l'Italie, un exemple qui prouve les transformations d'un phénomène littéraire au cours de sa « fortune » dans d'autres lieux que celui où il est né.

Il est certain que l'humanisme et l'ensemble des orientations laïques qui marquent les temps modernes apparaissent pour la première fois en Italie ; la permanence de la tradition latine en a été une des conditions favorables, que l'éclosion de la bourgeoisie a su mettre à profit pour consolider son rôle directeur. Devenue le centre le plus avancé de la civilisation, l'Italie exerça son influence, et la France fut la première à en ressentir les effets. Mais l'humanisme français allait s'orienter autrement que l'humanisme italien ; il allait ouvrir à la bourgeoisie plus récente, mais plus forte, la voie de la pensée libre et allait la soutenir dans ses options religieuses favorables à la Réforme ; repoussant la « mode italienne » envahissante, la Pléiade allait bénéficier de l'exemple italien, mais créer à son tour les prémisses d'un classicisme tout empreint des problèmes de son propre public ; dans le cours d'un siècle, qui va de François I à Louis XIII, la France absorbe et transforme le modèle italien selon ses besoins, qui sont ceux d'une bourgeoisie nationale consolidée et d'une aristocratie d'apparat.

L'influence italienne est fructifiée en fonction des exigences d'une civilisation libre à garder son option laïque, tandis que, dans ses lieux d'origine, l'humanisme italien se videra peu à peu de sa substance philosophique et éthique, et l'esprit nouveau qu'il avait engendré ne pourra empêcher l'action de la Contreréforme. L'étude comparée de l'humanisme en France et en Italie ne pourra donc omettre l'étude des circonstances politiques des années respectives — renforcement du pouvoir royal d'une

part, défaites militaires successives des Etats de la Péninsule, d'autre part —, de même qu'il devra faire une part très large à la formation de source différente de cette conscience nationale qui conduit, en Italie, au culte de la latinité, et conseille à la France de repousser toute influence italienne et de construire sa propre culture moderne ; l'histoire de la religion et de la philosophie, le sort des idées de la Réforme et l'humanisme chrétien, la formation des groupes intellectuels qui défendent chacun ses propres options — les académies italiennes, la Pléiade et son manifeste, les premières attaques à l'Italie de Henri Etienne, le bref succès de Marino à la cour de France, l'opposition aux jésuites et l'autonomie de l'Eglise gallicane — sont autant d'aspects de l'histoire complexe des deux civilisations et que le comparatiste ne peut ignorer.

L'approche comparatiste se devra donc d'être une approche multidisciplinaire, capable d'expliquer les similitudes et identités des réactions de l'esprit à des époques et dans des milieux différents mais équivalents ; les recherches élaborées par le comparatisme positiviste ont réuni une quantité de matériaux que l'approche multidisciplinaire pourra éclairer dans leur causalité complexe.

Il est clair que le comparatisme positiviste marquait une approche où l'apport des disciplines différentes des sciences humaines n'était pas marqué comme tel ; la sélection des faits ne pouvait ne pas tenir compte des données de l'histoire politique et sociale, mais celles-ci n'étaient, pour le chercheur respectif, que le point de départ d'une étude s'exerçant sur le plan horizontal de la causalité, au même niveau ; l'historiographie littéraire positiviste, qui établit des rapports entre les seuls faits littéraires, ne voit dans les autres catégories des faits historiques que leur cadre extérieur et non point leur matrice ; l'histoire des idées étant considérée comme indifférente ou étrangère à l'histoire de la poésie, l'histoire même de la culture semble être faite de couches étanches entre elles, ayant chacune sa causalité interne et non rapportable aux processus de formation et de développement des autres faits ; il y a, dans cette historiographie positiviste, non seulement le vice d'une vue empiriste du monde, mais encore celui de sa considération comme un ensemble hétérogène et, par conséquent, nullement structuré.

L'approche multidisciplinaire part d'une vue philosophique opposée à la précédente : elle considère l'ensemble de la civilisation comme un tout homogène dans sa signification, comme une totalité de signifiés unitaires, la diversité étant donc celle des signifiants uniquement, qui sont les faits politiques ou sociaux, religieux, philosophiques, intellectuels ; cette unité de signification, qui marque le signifié unique qu'est l'histoire de l'esprit humain, le comparatisme ne peut la découvrir que par les moyens de la recherche multi-et interdisciplinaire. L'étude comparée du romantisme, dans chacune de ses modalités nationales, doit conduire à des conclusions qui coïncident avec celles de l'histoire politique et sociale, religieuse et philosophique de chacune des nations respectives, parce que le romantisme n'est qu'un des signifiants, parmi les autres, d'un signifié qui est le même, à savoir l'histoire d'une nation, considérée au niveau de son individualité spirituelle qui est, à son tour, le fruit d'une accumulation d'expérience et de création dans le même plan de l'histoire. C'est donc la considération organique des civilisations, comme unités spirituelles homogènes dans

leur signification, qui impose à la recherche comparatiste une pluralité de sources d'information qui représentent autant de points de vue sur les faits pris en considérations ; et c'est pourquoi une approche qui soit guidée par un point de vue unique ou isolé ne peut être efficace.

L'approche stylistique en histoire littéraire comparée ne peut réussir que si elle considère les structures stylistiques comme des signifiants équivalents des structures sociales, religieuses ou philosophiques, et qui ramènent, par conséquent, à un signifié unique, qui est la civilisation et la culture qu'on se propose d'étudier. L'approche stylistique implique une approche de l'ordre de l'histoire de la pensée en premier lieu, de l'histoire de la logique, et celle-ci à son tour est liée à l'histoire de l'esprit humain dans ses autres modalités de connaissance, religieuse et scientifique, mystique et rationnelle. L'approche stylistique, pour être véritablement efficace, devra donc se rapporter à cet ensemble de signifiants qui ramènent au signifié unique d'une culture donnée ; toute approche par un seul signifiant, qu'il soit de l'ordre historique ou artistique, reste inefficace si elle n'est pas intégrée dans une approche totale ou multidisciplinaire, et si l'approche stylistique, par exemple, ne se convertit point en une approche englobant l'ensemble de l'histoire de la pensée.

Cette exigence de la totalité, dans la méthode, correspond, certes, à la nature même de l'objet considéré, à savoir l'histoire des civilisations qui est l'histoire de l'esprit humain dans la totalité de ses manifestations. La recherche comparatiste se propose de découvrir l'unité dans la totalité ; elle ne procède à son œuvre de comparaison que parce qu'elle suppose l'existence d'une unité essentielle, d'un univers diversifié dans ses signifiants mais identique dans chacun des signifiés qui le constituent. C'est dans ce sens que le comparatisme se rattache à la philosophie de l'histoire et en est une discipline des plus fertiles. Cette unité des signifiants constituant l'univers humain n'est certes pas encore, à cette heure, une unité parfaite ; le comparatisme ne se hasarde pas à confronter des œuvres appartenant aux civilisations encore éloignées entre elles parce que situées à un degré différent de l'histoire de l'esprit humain.

Le progrès du comparatisme se fera donc dans deux sens ; ce sera, d'une part, un progrès de l'ordre de la quantité, réussissant à réunir des ensembles de faits comparables entre eux, de plus en plus nombreux et variés ; et ce sera, d'autre part, un progrès de l'ordre de la qualité au moment où il pourra découvrir l'unité croissante des signifiants, cette unité qui marquera à son tour le processus de la graduelle unification de l'esprit humain dans les civilisations différentes qu'il a créées.

Il est hasardeux, encore, de tenter, par exemple, une recherche comparée de phénomènes littéraires entre l'Europe et l'Extrême Orient ; les contacts et influences entre les civilisations respectives, et ces dernières se sont exercées pour la plupart dans un sens unique, de l'ouest vers l'est, ont faussé et non enrichi la nature des phénomènes considérés, parce que la distance entre elles est encore une distance lourde d'histoire et d'accumulations spirituelles nettement différentes ; le comparatisme ne peut être dans ce cas qu'une recherche positiviste se contentant d'établir des rapports superficiels, des influences contingentes, des échos sans fondement.

La recherche comparatiste en profondeur, qui est la recherche multidisciplinaire, ne pourra commencer, dans l'exemple que nous avons choisi, que lorsque l'unité de l'esprit humain se sera manifestée par une unité plus accentuée des signifiants que sont les faits littéraires, et cela non pas par l'effet des influences extérieures, mais par l'effet d'une croissance venant de l'intérieur et marquant le processus de développement des civilisations respectives dans le sens que la civilisation, comme telle, impose à chacune de ses actualisations particulières. Le comparatisme aura donc acquis à sa recherche le territoire de la littérature universelle lorsque, les inégalités du rythme de développement ayant diminué ou cessé, la littérature de chaque nation, de chaque pays et de chaque continent aura acquis une conscience égale des tâches et des finalités de l'histoire humaine, et que la dignité de l'esprit aura atteint partout la conscience de sa propre valeur. Il se prouve par là, encore une fois, que la recherche comparatiste, considérée comme faisant partie de la philosophie de l'histoire, est une discipline ouverte à l'avenir, car elle pourra offrir aux chercheurs la preuve de cette unité de l'esprit humain qui est la garantie de son harmonie, et, par conséquent, de son existence.

QUELQUES PROBLÈMES ACTUELS DE L'ÉTUDE COMPARÉE DE LA LITTÉRATURE

GUÉORGUI DIMOV
(Sofia)

La maturation et l'évolution culturelle-historique et esthétique de chaque peuple et de l'humanité en général, est conditionnée par des facteurs nombreux et variés d'ordre spirituel-créateur. Leur genèse mène à des sources nationales et étrangères ayant engendré phénomènes et tendances qui ont déterminé par des voies visibles et invisibles, d'une manière artistique, des élans populaires, des événements sociaux, des collisions idéologiques et morales, des tourments humains intimes. Aujourd'hui on accepte comme une vérité scientifique irréfutable que la littérature de chaque époque, de chaque peuple s'est développée aussi sur la base d'un contact incessant avec les conquêtes culturelles, les mouvements idéologiques et les conceptions esthétiques des peuples voisins proches et lointains. Par la force des conditions historiquement déterminées, des rapports créateurs mutuels ont contribué à enrichir les littératures nationales à l'aide des meilleures traditions du processus littéraire mondial. Ces rapports mutuels ont stimulé l'énergie créatrice des écrivains des différentes générations tout en déterminant à un grand degré le sens de l'évolution de la pensée théorique-esthétique et critique.

La diversité et la complexité, le caractère national et international des processus spirituels-intellectuels, de l'engendrement et du fonctionnement des valeurs artistiques et scientifiques déterminent aussi la grande actualité des études comparées. Car c'est à la base d'une analyse complète comparative qu'on peut éclairer le caractère, le rôle et l'importance des conditions variées ayant déterminé la naissance, la portée durable ou temporaire des phénomènes artistiques, la manière de leur perception. L'examen comparé des phénomènes littéraires et culturels généraux permet de mieux voir et apprécier les processus qui accompagnent le progrès spirituel général, de découvrir et préciser aussi bien ce qui est d'ordre général que le national-spécifique, l'individuel, dans l'évolution d'une littérature, d'un écrivain, d'une communauté régionale ou ethnique, de toute une époque littéraire. Ceci suppose cependant que le chercheur littéraire examine un phénomène ou un autre sous l'éclairage d'un vaste cercle de mouvements et de faits sociaux, idéologiques, esthétiques, culturels; qu'il tienne compte aussi des résultats des contacts et rapports mutuels variés caractéristiques pour le temps; qu'il confronte avec des conquêtes anté-

rieures et contemporaines, pour voir jusqu'à quel point il a reflété les traditions du passé du point de vue de la résonance idéologique et sociale ou des particularités formelles du style, etc. Car la continuité et les rapports mutuels à échelle nationale ou à une plus vaste échelle sont organiquement propres à l'évolution littéraire elle-même. Seulement à condition que l'on tienne compte de l'ensemble de faits ayant participé à la maturation et à la manifestation d'un phénomène on pourrait saisir plus nettement la logique dans la formation et dans le changement des courants littéraires et des principes esthétiques, des genres et des styles, et la lutte ininterrompue entre le traditionnel et le nouveau, lors de la compréhension des phénomènes de la vie. En suivant un pareil procédé de recherche scientifique, on pourra pénétrer plus profondément encore dans l'essence de ce qui caractérise la base socio-psychologique et philosophique-esthétique de l'activité littéraire, dans les « secrets » de la création artistique. Car aussi complexe et contradictoire que puisse nous sembler, le processus littéraire suit des lois déterminées qui affirment la victoire de la littérature progressiste, démocratique, indépendamment des errements, des déviations et des épreuves qu'elle traverse parfois.

D'une autre part, il est nécessaire de souligner que les recherches historiques comparatives des processus et phénomènes littéraires ont non seulement une importance scientifique, mais aussi des aspects socio-philosophiques, idéologiques. Pareilles recherches nous permettent de mieux saisir la différence dans les positions théoriques-méthodologiques des chercheurs, leurs différentes conceptions sur les objectifs socio-historiques et individuels-psychologiques des œuvres d'art, de leur essence et de leur destination.

Les recherches comparées des littératures nationales dans leur évolution historique et dans leur essor contemporain, des différents phénomènes artistiques dans leur essence sociale, esthétique, idéologique et émotionnelle doivent être conduites au point de révéler complètement aussi bien les conquêtes individuelles et populaires que leur rôle dans l'enrichissement du processus littéraire mondial, elles doivent contribuer à la mise en valeur de la continuité du progrès spirituel-créateur. On donnera de la sorte une réponse persuasive, argumentée scientifiquement à certains littérateurs occidentaux contemporains qui renoncent à reconnaître le rôle de la continuité dans l'évolution spirituelle, en ignorant tous les liens de la vie littéraire contemporaine avec les traditions démocratiques de leurs littératures nationales ou avec la littérature mondiale humaniste, ou à ceux qui s'efforcent de prouver l'existence d'une littérature supra-nationale, privée de tout contenu historique concret, populaire, d'attribuer à l'activité artistique un certain caractère irrationnel, mystique, inconscient.

La problématique des recherches comparatives devient particulièrement actuelle et de perspective de nos jours parce que, par leur essence, les questions littéraires sont étroitement liées à la vie idéologique de l'époque, aux discussions qu'on mène dans le domaine de la philosophie et de la sociologie, dans celui du savoir humaniste, en somme.

Quoique la science littéraire comparée ait parcouru un chemin d'évolution déjà assez long, elle traverse toujours une période de cristallisation de ses principes méthodologiques ; on discute encore au sujet du

champ des questions qui entrent dans sa sphère et de son indépendance comme discipline scientifique, — si donc elle fait partie de la théorie de la littérature ou de la science littéraire générale, si elle n'est pas seulement un procédé méthodologique déterminé ou bien une méthodologie constituée, un singulier point de vue, etc.

Malgré les succès des comparatistes du passé et des temps plus proches de nous, qui ont systématiquement non seulement un matériel historico-littéraire riche et varié, mais ont fait des observations précieuses, en tirant au clair des caractéristiques et des conclusions, nous sommes témoins toujours d'une méthodologie hétérogène, mise à profit dans les travaux comparatifs. Sans réfuter les efforts d'un grand nombre de spécialistes quant à une interprétation matérialiste de la genèse et de l'éclaircissement du caractère des phénomènes artistiques, il est toujours en processus d'affirmation une méthodologie scientifique de perspective qui pourrait révéler les traits généraux et spécifiques des phénomènes littéraires, tracer les lois naturelles du processus historico-littéraire national et mondial dans sa marche progressive, dans sa dépendance de la vie entière de la société, de la lutte de classe idéologique accompagnant le développement de la pensée artistique et esthétique scientifique. Ne sont pas peu nombreuses les publications de nos jours où les auteurs cherchent à dégager les influences basées uniquement sur des signes extérieurs soit par rapport aux motifs et thèmes, soit par rapport aux formes d'expression et de style et à la structure compositionnelle, sans tenir compte des objectifs préalables qui ont conditionné la genèse et le caractère du phénomène littéraire. D'une part, on n'entre pas plus profondément dans la matière artistique de l'œuvre, dans sa structure sociale et esthétique, dans le monde original de l'écrivain-créateur. D'autre part, on n'analyse pas à un degré suffisant jusqu'à quel point le contact avec d'autres littératures, avec des conquêtes antérieures et contemporaines a eu un caractère créateur ou est resté dans la sphère des contacts formels-empiriques, jusqu'à quel point les similitudes existant entre deux littératures ou deux œuvres sont le fruit d'analogies typologiques, etc. Il est de toute évidence que la constatation empirique des faits, de ressemblances et de différences ne mène pas à une caractéristique totale du général et du singulier dans les phénomènes littéraires, à ce qui distingue ou qui rapproche une littérature nationale d'une autre ou bien qui est inhérent à l'activité spirituelle d'une plus vaste région géographique.

Durant les dernières années, on est de plus en plus conscient de la nécessité — afin que les recherches comparatives puissent conduire à des résultats fructueux, scientifiquement argumentés — qu'il faut que les observations, les analyses et les généralisations concernent un plus vaste cercle de phénomènes de différents domaines humanitaires et qu'on construise sur une base socio-historique, populaire-psychologique, idéologique-esthétique, stylistique-structurale, totale. En partant de l'analyse complète de l'ensemble des contacts et des rapports mutuels vis-à-vis des conquêtes étrangères, caractéristiques pour une période donnée, il est nécessaire qu'on tienne toujours compte du fait que plusieurs phénomènes littéraires et culturels généraux qui déterminent les coordonnées du processus littéraire dans les cadres nationaux ou régionaux ont une base historico-typologique. A cause de cela, les similitudes

qu'on découvre dans ce genre de phénomènes ne peuvent pas être expliquées par nuls contacts et influences, ce dont plusieurs ne se rendent pas compte encore. C'est là un obstacle pour les théoriciens de la littérature qui ne peuvent pas comprendre le principe matérialiste que les conditions similaires d'ordre socio-historique engendrent des processus homogènes, des phénomènes artistiques similaires. Et encore, seulement ces contacts et rapports mutuels qui donnent impulsion à la pensée créatrice répondent à l'esprit des traditions sociales, des tendances objectives d'évolution. L'histoire de plusieurs littératures vient confirmer cette vérité.

Avec l'élargissement de la problématique des recherches comparatives contemporaines, on voit surgir toujours plus nettement une série de questions non résolues ou de discussions d'un caractère soit théorique-méthodologique, soit historico-littéraire ou terminologique.

Si paradoxal que cela puisse nous sembler, la notion même de « science littéraire comparée » est considérée par certains théoriciens littéraires comme non-rationnelle. Cette question a été largement discutée à la conférence de Moscou, en 1960 (voir Recueil en russe « Rapports mutuels et action mutuelle des littératures nationales », M. 1961). Il me semble que le remplacement de la notion « science littéraire comparée » par « rapports mutuels et action mutuelle entre les littératures nationales », recommandé par certains, aurait limité beaucoup le champ thématique des recherches comparatives. Comme on sait, on soumet à une interprétation comparée aussi des phénomènes à l'intérieur d'une littérature nationale. Nombreux sont les arguments qu'on peut opposer à une pareille thèse.

En connexion avec ce qui précède, une autre question vient s'imposer à notre attention. En partant du principe méthodologique que l'historisme doit être le principe irrévocable des recherches comparatives, nous trouvons qu'il est plus convenable et rationnel de parler d'« étude historique comparée de la littérature ». Il n'est pas par hasard, évidemment, que déjà à la fin du siècle dernier l'éminent savant comparatiste bulgare Ivan Chichmanov a parlé dans ce même sens, à la différence des comparatistes qui dans le passé et aujourd'hui, tout en transgressant le principe historique, sont arrivés et arrivent inévitablement à des interprétations sans fondement, à des conclusions antiscientifiques. Une pareille accentuation ne limite pas, en aucun cas, les recherches comparatives uniquement dans le domaine de l'héritage, comme certains le pensent. (Voir Em. Guéorguiev, *Science littéraire générale et slave*, S. 1965). Car le procédé historique est obligatoire, également quand on étudie les phénomènes du passé et quand on analyse les œuvres des temps nouveaux, de nos jours. L'examen des phénomènes artistiques du passé par rapport aux processus et aux tendances contemporaines, et vice-versa — l'implantation des créations récentes dans le contexte des traditions antérieures — constitue une condition préalable pour leur juste compréhension, aussi bien en ce qui concerne leur genèse que leur importance fonctionnelle. C'est ainsi qu'on peut voir leur véritable place dans l'évolution littéraire. D'autre part, le procédé historique permet de mieux voir le caractère hétérogène des liens et des rapports mutuels dans la vie spirituelle pendant les diverses époques, de même que la singularité des phénomènes ayant paru dans une même époque ou dans des temps divers.

Quant à la sphère, au champ des recherches comparatives, l'une des questions les plus nouvelles à discuter est si elles doivent embrasser seulement les phénomènes des résultats des contacts, des influences, des actions mutuelles ou bien elles doivent comprendre aussi ce qui a une base typologique. Des points de vue divers peuvent être décélés dans les écrits de deux éminents savants soviétiques, M. Khraptchenko et D. F. Markov (voir la revue « La Pensée littéraire », 1972, n^o 1 et 4). Il est, certes, nécessaire de démarquer la similitude des phénomènes, résultat des influences et rapports mutuels directs ou indirects, des éléments préalables typologiques. Tout en reconnaissant l'indépendance relative des phénomènes de caractère typologique, on ne saurait ne pas tenir compte aussi de leur dépendance mutuelle, dialectique, de ceux qui sont le résultat de liens et rapports mutuels. Car les analogies typologiques sont préalables à l'engendrement des liens mutuels, ils stimulent les actions mutuelles. Elles présentent « deux aspects d'un phénomène littéraire », au dire de V. I. Jirmounsky. De là, il suit que leur étude ne peut pas être isolée, malgré le spécifique qu'ils renferment en eux-mêmes.

Il me semble que les termes proposés par certains érudits comme « liens de contact » et « liens typologiques » ne nous aident pas beaucoup à pénétrer dans la singularité des phénomènes, à étudier leur genèse et leur dépendance mutuelle. (voir V. Z'idnev, *Sources de l'amitié*, S. 1968). Le savant slovaque D. Durichine souligne avec raison la nécessité d'une « intégration graduelle des soi-disant points de vue littéraires internes (dans le sens de 'littératures nationales') et points de vue inter-littéraires »; mais on limite trop le champ des problèmes si, comme il le recommande, la poétique historique, le style et le genre deviennent « le noyau et le point de départ de l'étude comparée marxiste de la littérature » (D. Durišin, *Z dejin a teorie komparativistiky*, 1970, p. 379).

Des recherches plus poussées, en vue d'apporter une plus grande clarté terminologique et une unité théorique-méthodologique dans l'examen des phénomènes à l'échelle régionale ou mondiale, s'avèrent nécessaires.

De nos jours, d'une manière toujours plus catégorique, s'impose la conviction que l'étude comparée de la littérature suppose un procédé historico-littéraire, théorique et d'appréciation critique qui utilise les principes caractéristiques des analyses sociologiques, idéologiques-esthétiques, linguistiques-stylistiques, compositionnelles-structurelles. Leur utilisation synchronique conduit incontestablement à leur enrichissement réciproque, à un éclaircissement plus complet de la problématique liée à l'évolution littéraire. Les efforts d'élargir le champ et les tâches de l'histoire littéraire s'appuient avec une réussite croissante sur d'autres branches du savoir humain. D'autre part, les conclusions des comparatistes servent avec un succès toujours plus grand à plusieurs autres domaines scientifiques.

D'une argumentation théorique plus vaste encore a besoin la question de l'essence dialectique des rapports mutuels littéraires, afin d'éclairer leurs changements en liaison avec les tendances générales de l'évolution sociale et culturelle, compte tenu des particularités, des processus historico-littéraires et éthico-philosophiques. Le fait que la continuité se développe d'une façon diverse, que les écrivains et les littératures acceptent et réévaluent différemment les valeurs idéologiques-esthétiques antérieures,

impose que la question des influences soit traitée d'une manière toujours concrète et historique, compte tenu de la singularité des tâches que chaque époque doit résoudre, et des lois internes de l'évolution littéraire. On pourra constater ainsi quand l'influence est en accord avec l'évolution progressive et quand elle l'entrave.

Parallèlement à la compréhension de plus en plus large de la nécessité d'une recherche comparative des phénomènes littéraires, on commence à comprendre les différents formes et aspects de ces recherches. A côté des recherches génétiques, historico-typologiques, s'organisent celles de caractère historico-culturel ou historico-fonctionnel. Ainsi les liens mutuels peuvent être observés sur un plus large fond socio-politique, gnoseologique, philosophique-sociologique, idéologique et émotionnel-éducatif.

Les nombreuses recherches, les observations riches et convaincantes les caractéristiques et les analyses des phénomènes concrets dans les différentes littératures nationales favorisent déjà les généralisations théoriques plus complètes, les synthèses de l'ensemble et du particulier du processus littéraire à l'échelle nationale, régionale ou européenne. Il est nécessaire d'utiliser, à cet effet, à un plus vaste degré, les littératures des petits peuples. Comme il a été souligné plus d'une fois déjà, les littératures des pays de l'Europe du Sud-Est contiennent un matériel très intéressant non seulement pour l'élargissement du cercle des recherches comparatives, mais encore pour l'éclaircissement de plusieurs côtés du processus historico-littéraire mondial. Jusqu'à présent les comparatistes occidentaux ont utilisé peu ou presque pas la riche expérience de ces littératures.

D'autre part, on ne saurait ne pas être impressionné par le fait que, dans la plupart des travaux comparatifs publiés jusqu'à présent, les efforts ont été orientés vers la découverte des chemins et des formes à travers lesquels les littératures des grands peuples européens ont adopté les idées sociales et les principes esthétiques. Une moindre attention a été portée à l'éclaircissement des similitudes historiquement déterminées dans les mentalités populaires et socio-morales. On a insisté avant tout sur les rapports et sur les influences engendrées par ces rapports, influences tirées au clair surtout à la suite des confrontations directes, sans examiner l'ensemble des facteurs ayant déterminé la communication et l'influence. Mais on peut remarquer, ainsi, les acquisitions faites à la suite des contacts immédiats et des influences directes de tout ce qui est le résultat des nécessités socio-historiques de la vie nationale, de la logique interne et des lois de l'évolution littéraire. Cela conduit à un même type des recherches comparatives, par la problématique et par la manière de son interprétation. (J'ai en considération surtout ce qui s'effectue en Bulgarie et dans plusieurs autres pays).

La littérature bulgare, comme plusieurs littératures balkaniques qui se sont développées en unité dialectique avec le destin historique et la vie spirituelle-intellectuelle de ces peuples, est entrée en rapports variés, a influencé et a subi elle-même des influences, s'est nourrie au contact avec les conquêtes de la pensée théorique et artistique des différentes nationalités, a assimilé les emprunts étrangers, tout en engendrant en même temps des phénomènes artistiques propres, des mouvements idéologiques, adoptés par d'autres peuples; elle a enrichi de la sorte le

processus littéraire et culturel balkanique, slave, européen, et s'est affirmée comme facteur de maturation sociale et spirituelle de la communauté ethnique, de l'homme, en général. Tout cela sera désormais éclairé, grâce aux positions méthodologiques contemporaines, sur une vaste et complexe base comparative, dans le contexte des manifestations de la pensée créatrice.

Une étude historique comparée des littératures socialistes contemporaines nous permettrait d'en tirer des conclusions intéressantes. Elle nous montrerait les changements survenus dans la conscience et dans la psychologie, dans le monde esthétique des hommes, elle nous donnerait la possibilité de voir l'élément nouveau qui enrichit la littérature mondiale. Mais cela suppose qu'on examine non pas seulement les aspects sociaux et idéologiques, comme on a procédé le plus souvent jusqu'à présent, mais qu'on pénètre dans l'essence esthétique des phénomènes artistiques, dans leur diversité de style, de genre, de structure, dans leur poésie intégrale, dans leur originalité populaire-psychologique pour voir comment et jusqu'à quel point ils sont liés avec la tradition — nationale et étrangère, et en quoi s'exprime leur essence novatrice. Comme il a été relevé plus d'une fois, il existe dans la littérature socialiste contemporaine plusieurs courants, de style divers, et leur étude comparative pourra amplifier les possibilités de la poésie socialiste de satisfaire les besoins esthétiques, socio-éthiques, philosophiques-psychologiques, propres à l'homme contemporain.

Surmontant l'empirisme, les confrontations mécaniques qui ont conduit à une sous-estimation de la dépendance concrète-historique nationale et sociale des phénomènes littéraires, à l'ignorance des principes déterminant les similitudes de nature typologique, on soumet de plus en plus fréquemment à une interprétation comparative non seulement motifs, sujets, images, pathos idéologique et social, mais aussi des courants littéraires, structures de genre, poétiques, les directions et les tendances générales de l'évolution littéraire, etc. D'une perspective particulière se dessinent les recherches historiques comparatives des courants littéraires. Car eux aussi, comme les phénomènes historiques, sont soumis à des changements constants, représentent un système ouvert, toujours en évolution, pour se transformer en un autre système artistique. Cette évolution est déterminée à la fois par les tendances générales et par les particularités nationales et sociales internes en vertu desquelles ce qui est venu du dehors se transforme, prend un sens en conformité avec les traditions populaires et l'individualité créatrice de l'écrivain. A cause de cela, celui qui étudie le problème des influences étrangères, par rapport aux courants littéraires, pourra constater que la question des dissemblances de leur genèse littéraire et sociale est non moins importante que l'établissement des analogies. Cette causalité et la détermination des étapes isolées dans les courants littéraires ne sont pas prises en considération et même ouvertement rejetées par certains spécialistes de l'Europe Occidentale, comme le dit avec raison V. Jirmounsky (voir *Actes du V^e Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée, Belgrade, 1964*).

C'est une source de satisfactions que les savants des pays socialistes comprennent d'une manière toujours plus approfondie et totale le rôle des littératures nationales dans la formation et l'évolution des courants

littéraires internationaux ; un témoignage, en ce sens, nous offre la conférence de littérature comparée, organisée par les savants roumains à Bucarest en 1971 (« Revista de Istorie și teorie literară », 1972, t. 1). On devrait réserver pourtant une plus grande attention aux courants littéraires du XX^e siècle, où se produit une grande polarisation au sein du processus littéraire et où apparaissent de nouvelles poétiques déterminant l'évolution ultérieure aussi bien des littératures que du processus littéraire mondial.

Toujours actuels et de perspective seraient les efforts de soumettre à une interprétation comparative non seulement les rapports littéraires mutuels bilatéraux et multilatéraux, ces derniers examinés comme une totalité se manifestant dans un système déterminé propre, d'une façon immanente, du processus littéraire. D'autre part, certains savants soulignent avec raison la nécessité d'étudier selon un plan comparatif aussi bien le contenu que le fonctionnement des formes artistiques, afin de tirer au clair les causes de leur changement, en partant des processus socio-historiques. Il y a des formes de genre et de style si nombreuses et variées qui, de nos jours, s'enrichissent encore davantage, dont les particularités sont conditionnées par les courants littéraires, par la poétique, par les orientations stylistiques de chaque époque. Ce n'est pas en vain qu'on commence à parler de plus en plus fréquemment d'une stylistique comparée à l'aide de laquelle on pourra connaître les aspects spécifiques nouveaux du processus littéraire.

L'interprétation intégrale des rapports mutuels littéraires génétiques sollicite également la nécessité d'analyser l'activité du traducteur dont l'importance dans la communication littéraire, l'affirmation des normes esthétiques, des conceptions sociologiques-philosophiques, la formation d'un goût artistique, sont d'une valeur particulière. L'histoire des littératures en Europe de Sud-Est offrent, là-dessus, un matériel d'un intérêt extraordinaire.

Quoique la nécessité d'une étude historique comparée synchronique des littératures artistiques et de la littérature scientifique se fasse sentir de plus en plus, les efforts sont très maigres. (voir N. I. Konrad, *La littérature des peuples de l'Orient et les questions de la théorie littéraire générale*, en russe, dans le Recueil *Rapports mutuels et action mutuelle des littératures nationales*, p. 158). Toujours plus catégorique et pressant devient le besoin d'expliquer comment change la littérature artistique ses formes et ses procédés de création, son contenu et fonctionnement, en partant des contacts et de la typologie ; non seulement expliquer, mais aussi étudier comment change la manière de la concevoir — ses principes esthétiques, son rôle et importance, ses traits communs et spécifiques par rapport aux autres formes de connaissances et de conscience sociale. D'autant plus que la pratique littéraire et la théorie littéraire se trouvent toujours en rapports de dépendance et d'action réciproques, et qu'elles s'enrichissent mutuellement.

Toute littérature de valeur se manifestant dans son originalité concrète et nationale-historique a aussi une importance universelle, durable. Voilà pourquoi, quand on étudie le rôle fonctionnel d'une œuvre littéraire ou d'une littérature en dehors des frontières et des époques nationales où elles ont été créées, nous avons la possibilité de saisir plus catégori-

quement encore leur force sociale, idéologique et émotionnelle agissante, de comprendre les tendances des processus culturels universels, ce qui est d'ordre général et spécifique dans la faculté de perception, de compréhension de l'homme appartenant à des communautés ethniques, régionales et à des époques historiques diverses. Par conséquent, il ne faut pas oublier que le caractère national et universel humain d'une littérature est une catégorie historique qui change sous l'action de divers facteurs et encore, cela non pas en dernier lieu, sous l'impulsion de créer des rapports littéraires et cultures mutuels.

Si l'évolution littéraire dans les cadres nationaux et internationaux s'effectue selon des lois internes, en suivant une certaine logique, les contacts, influences, actions littéraires réciproques ne peuvent pas demeurer en dehors de cette logique ; ils sont en dépendance dialectique de toutes les modifications qui déterminent le contenu de la vie pendant une époque donnée et qui nourrissent la création de nouvelles valeurs esthétiques. Voilà pourquoi les voix qui plaident, ces temps derniers, la cause d'une périodisation des liens et rapports mutuels littéraires ne prêcheront pas dans le désert si cette périodisation tiendra compte de ce qui détermine le contenu principal, la voix originale de la littérature.

Il me semble qu'il y a des raisons réelles pour que la question des influences soit examinée en liaison avec l'acte créateur même. En pénétrant dans le laboratoire de travail de l'écrivain, dans sa psychologie et dans son monde intérieur, dans sa «Weltanschauung», on pourra comprendre le caractère de ces impulsions externes qui ont engendré la création artistique. De là, évidemment, on pourra jeter une lumière sur certains nouveaux aspects de la psychologie de l'activité artistique.

Quels qu'ils soient les processus, phénomènes, traits et aspects qu'on étudie, l'interprétation historique comparative exige qu'on procède à l'analyse d'un phénomène isolé sans perdre de vue qu'il est conditionné par des éléments préalables très divers, par des composants complexes, liés entre eux, déterminés intérieurement, soumis aux mêmes lois qui sont caractéristiques aux rapports dialectiques du particulier au général. C'est sur cette base seulement qu'on peut préciser les tâches que chaque littérature doit résoudre à une étape déterminée de l'évolution littéraire mondiale.

Il est de toute évidence que dans une communication il n'est pas possible qu'on signale toutes les questions historico-littéraires, théoriques-méthodologiques, artistiques-structurelles qui réclament un travail d'analyse et d'évaluation de la part de la science littéraire marxiste contemporaine. Un des courants les plus attachants dans la science littéraire contemporaine promet d'éclairer les traits les plus typiques des littératures nationales sur la base des processus socio-historiques, populaires-psychologiques et culturels, de même que les tendances générales de la littérature d'une entière région géographique ou bien à une échelle mondiale, examinée comme un processus complexe et contradictoire, dialectiquement déterminé. Seul un tel procédé qui sache rejeter tous les préjugés nationalistes et les théories mystiques de la supériorité d'une nation sur une autre, aussi bien que les théories cosmopolites qui ont masqué toute originalité nationale et ont transformé les peuples isolés en une communauté humaine mécanique, et seulement après une analyse historique comparative détaillée des phénomènes, périodes, auteurs, courants litté-

raires, genres, styles, etc. dans les littératures nationales par rapport aux influences réciproques et aux analogies historico-typologiques, on pourra procéder à un travail de synthèse, à une histoire littéraire comparée des peuples du Sud-Est européen dont il a été question au récent Congrès international d'études de l'Europe du Sud-Est, à Bucarest. Je suis profondément convaincu que le présent Colloque international, organisé par l'Académie des Sciences Sociales et Politiques et par le Comité National de Littérature Comparée de la République Socialiste de Roumanie qui se propose pour but d'éclairer le problème extraordinairement intéressant, actuel et de perspective — celui des recherches comparatives examinées dans un plus vaste aspect interdisciplinaire — contribuera, entre autres, à faire un nouvel pas vers la réalisation de cette grande tâche, celle d'élaborer une histoire littéraire comparée de cette région géographique.

Si au cours de l'évolution historique de la société humaine la communication spirituelle et intellectuelle entre les peuples n'a pas été entravée par des barrières et « murailles de Chine », d'autant plus aujourd'hui, elle est devenue une nécessité vitale pour tous les pays, quand les conceptions esthétiques, philosophiques et morales sont à la portée de tous les hommes, influant sur la conscience des cercles sociaux les plus vastes et les plus hétérogènes, et quand l'étude historique comparée des phénomènes et processus littéraires s'avère un impératif scientifique, idéologique, social. L'organisation de cette étude sur une base interdisciplinaire s'impose catégoriquement encore par le fait qu'aujourd'hui le processus d'intégration des disciplines scientifiques isolées s'élargit et s'approfondit toujours davantage. Les recherches historiques comparatives et globales sur la base de la méthode marxiste-léniniste tireront au clair les conquêtes des peuples qui ont vécu, dans le passé et de nos jours, dans un même contexte régional et international. Elles sauront contribuer à la connaissance mutuelle des peuples voisins et de ceux plus éloignés, en évoquant leur évolution historique, et en soulignant les impératifs contemporains de collaboration — condition du relèvement culturel et esthétique et du progrès spirituel.

LE PROBLÈME DE LA VALEUR EN CRITIQUE COMPARÉE

N. I. POPA

Au milieu des contestations soulevées ces dernières années en Occident contre les méthodes universitaires, contre l'histoire littéraire et contre l'enseignement de la littérature dans les classes et dans les facultés, le concept de valeur continue de rester, malgré tout, un critère capital dans la sélection et le jugement des œuvres littéraires. Encore faudra-t-il s'entendre sur la notion de valeur, dont les sens romantiques, soumis à des avatars modifiés et enrichis sans cesse, ont souvent mis dans l'embarras les théoriciens littéraires et les critiques. Toujours est-il que la littérature et la critique comparées, telles qu'on les comprend de nos jours, considérées comme domaines de recherches interdisciplinaires, ont élargi, et, en même temps, précisé ce concept historique, où le social, l'esthétique, la morale, la philosophie, la psychologie, la sémiologie et la stylistique contribuent à proposer et à établir une hiérarchie des valeurs. L'aspect déconcertant de ce processus esthétique et social, où tout est voué à des modifications radicales dans le temps, voire à des mutations, n'empêche pas la cristallisation de certaines valeurs durables, nationales et même universelles, permanences fixées, soit par les contemporains mêmes, soit par la postérité. Ce phénomène esthétique et social confère aux grandes œuvres, au bout de nombreuses et diverses interprétations, auxquelles elles sont soumises, une aura classique, en un mot, la pérennité.

Les meilleurs écrivains et leurs messages, voilés sous l'aspect d'œuvres ouvertes, polysémiques, sont justement les plus discutés. Vues sous des angles toujours nouveaux, leurs œuvres revêtent dans la postérité les sens plus divers et toujours valables, jusqu'au moment où un poète comme Edgar Poe devient, suivant Mallarmé.

Tel qu'en Lui-même enfin, l'éternité le change. A cet égard, rien de plus signifiant que les collections « Etudes françaises » des éditions « Les Belles Lettres » et « Les Écrivains par eux-mêmes » de l'éditeur Ducros à Bordeaux ou, enfin, la contribution de « l'Information littéraire », où d'excellents spécialistes dressent des bilans périodiques sur les grands écrivains. B. Pivot s'est fait un malicieux plaisir de collectionner les erreurs des critiques français en matière de jugements de valeur, dans son volume *Les Critiques littéraires* (Flammarion, 1968).

Remarquons, dès le début, une sorte d'interférence entre l'évolution du concept de valeur et la méthodologie de la littérature et de la critique comparée. Le fait est que la thématique des congrès et des colloques internationaux, les enquêtes de la presse littéraire, consacrées à la théorie

littéraire et à la littérature comparée, sont partagées entre les méthodes historiques, esthétiques, linguistiques, structuralistes, pour aboutir à la sociologie littéraire. La nouvelle critique déclenchée en France et ailleurs, fondée sur la primauté de l'œuvre, impose de plus en plus une collaboration entre l'histoire, la critique littéraire, la linguistique, la stylistique, la psychologie, l'histoire des idées et de l'art et la sociologie, disciplines vues toutes sous l'angle du marxisme. Les colloques internationaux de Cerisy-la-Salle, portant sur les nouvelles orientations de l'histoire et de la critique littéraires, les congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée et les conférences comparatistes initiées à Budapest et à Bucarest remettent en question les courants littéraires internationaux et nationaux, les problèmes de la valeur et les perspectives de la sociologie littéraire. Un congrès de l'Association Internationale des critiques littéraires, organisé à Reims, s'est occupé des moyens techniques modernes, mis à la disposition des critiques. N'y a-t-il pas là un aspect de la sociologie littéraire ?

On ne saurait pratiquer la littérature comparée sans faire intervenir directement la critique comparée, du fait même qu'il y a des interférences de méthodes entre les deux disciplines. Eric Auerbach nous en a donné un brillant exemple par son livre *Mimesis* (1946, republié en 1964), où il présente quelques étapes du réalisme littéraire mondial, vu à travers des analogies établies entre différentes œuvres capitales, depuis l'antiquité jusqu'au XIX^e siècle. Esthétique et éthique s'y croisent sans cesse pour établir un tableau des valeurs. Le livre de Joseph Strelka (*Vergleichende Literaturkritik*, (Bern, Franke, 1970) s'efforce de fixer les principes et les méthodes de ce domaine ayant comme objet les différentes sortes de styles, de théorie et de critique littéraire. A la lumière des interventions ultérieures des théoriciens comme René Wellek, Ulrich Weisstein, Herman Glaser, Karl August Horst et Northon Frye, le chercheur roumain I. Constantinescu se croit autorisé à voir dans la critique comparée un « retour de l'esthétique à l'éthique », donc aux valeurs humaines d'essence sociale. Les simples parallélismes et l'analyse littéraire comparée de J. Mercier n'y suffisent pas. Il faut pratiquer dans ce domaine complexe une collaboration entre l'histoire des œuvres et des idées avec toutes les disciplines qui s'y apparentent : linguistique, stylistique, psychologie, sociologie, folklore comparé, histoire de l'art. La sociologie des valeurs littéraires, renouvelée par le structuralisme génétique de Lucien Goldmann, nous engage vers cette large ouverture de la critique comparée dans des directions multiples. Comment expliquer la sémantique si riche du mot *valeur* sinon par l'étude attentive des conditions diachroniques et synchroniques qui confèrent à ce terme-clef des sens si différents et parfois déroutants ?

On a beau invoquer les diverses esthétiques des valeurs depuis « le vrai, le beau et le bien » de la rhétorique classique et l'évolution du goût littéraire affirmé par les différents courants : humanisme, classicisme, baroque, lumières, romantisme, réalisme, symbolisme ou tant de formes de modernismes. Il nous faut pénétrer dans les conditions où l'on découvre, on analyse, on affirme et on défend une œuvre de valeur, surtout si elle présente les aspects ambigus d'une « œuvre ouverte », donc polysémique, susceptible d'être regardée sous des optiques diverses. Ignorée ou contestée au début, jugée inaccessible ou simplement rejetée par les contem-

porains, elle finit souvent par l'aurore d'une création durable, où la société se reconnaît. Les résistances opposées devant les œuvres d'originalité agressive constituent des réactions de surprise où le subjectivisme, l'esprit dogmatique et routinier, le parti-pris de groupe ou la mauvaise foi conduisent à des erreurs graves, reconnues plus tard sous forme de repentir ou de restitution. Et par contre, il a fallu parfois l'intervention de certains critiques d'autorité pour dévoiler les fausses valeurs, prônées pour un temps comme créations valables, du moins aux yeux du lecteur moyen.

Nous assistons de nos jours à une série spectaculaire de pareilles restitutions des valeurs, dues en grande partie à des écrivains-critiques, aux nouvelles tendances de la critique, plus ouverte devant les initiatives jugées fécondes en poésie, en prose, au théâtre ou dans la critique. Je ne mentionnerai que le cas de Gérard de Nerval, jugé de son temps comme un bohème bizarre et original, ensuite comme un « romantique pur », considéré plus tard par Henri Bremond comme initiateur de la « poésie pure ». Et maintenant on l'apprécie comme un grand poète moderne, précurseur du symbolisme et du surréalisme. Son œuvre est publiée dans la Bibliothèque de la Pléiade et portée au programme d'agrégation. Les travaux d'exégèse sur ses livres se multiplient considérablement. Léon Cellier en a dressé un bilan convaincant dans son étude *Introduction à l'étude des Chimères*, publié dans « l'Information littéraire », n° 1 de 1972. L'année précédente, Jacques Geninasca avait repris le commentaire du même recueil dans le volume *Analyse structurale des « Chimères » de Nerval* (Paris, La Baconnière, 1971), pour en dégager de nouvelles valeurs esthétiques.

A cet égard, il importe de souligner la contribution fondamentale des écrivains, dont le talent et le don visionnaire leur ont permis d'entrevoir intuitivement, grâce à leur lucidité, le génie de certains contemporains, considérés jusque là obscurs, hermétiques ou simplement ignorés. Balzac a révélé *La Chartreuse de Parme* de Stendhal, entourée de silence hostile. Baudelaire a proclamé l'originalité de Nerval, de Delacroix et de Wagner. Nerval a compris et défendu lui-même la nouveauté révolutionnaire de ce dernier. Proust, T. S. Eliot, Northon Frye, Valéry et Giraudoux ont enrichi la perspective de la critique par la découverte du moi créateur et par l'intérêt accordé à l'étude intérieure de l'œuvre. Leur conscience ferme sur la valeur exemplaire de leurs propres messages, lancés dans l'époque, a pu servir le rétablissement d'une hiérarchie. C'est le cas de Ronsard, de Stendhal, de Balzac, de Pouchkine, de Valéry et d'Aragon, persuadés que leurs créations vont marquer une date et vont durer, suivant le mot de Gide. Cela confirme en plus que la valeur d'une œuvre n'est pas conditionnée par une esthétique strictement réaliste. On reconnaît des valeurs esthétiques et éthiques, largement humaines, dans tous les courants, jusqu'aux tendances les plus modernes. Grâce aux révélations intimes formulées par Proust, Gide ou Valéry, lucides devant leur création, nous avons pénétré dans un monde considéré secret.

Les tendances de la nouvelle critique comparée offrent un support théorique et méthodologique, pour en faire une discipline à base scientifique et puisant ses matériaux dans tous les domaines intéressants la création littéraire et l'établissement des valeurs. Le nombre croissant d'éditions critiques, d'études, monographies et synthèses sur le plan mondial, les travaux comparatistes, les dictionnaires et les encyclopédies

littéraires s'efforcent de sélectionner et de juger les écrivains d'après leur valeur effective et reconnue dans tous les pays. On y va en profondeur, sur une base de critique comparée dans ce travail de réévaluation des œuvres au point de vue humaniste et esthétique, tout en cherchant le point de fusion où un contenu largement humain impose son originalité par un langage et une expression uniques. Des revues comme « Langages », « Le Français dans le monde », « Tel Quel », « Le français moderne », « Critique », « Communication », « Poétique », « Littérature », « La langue française », « Neohelicon », « Cahiers roumains d'études littéraires » et autres renforcent l'étude scientifique des œuvres. Dans une collaboration fraternelle entre les périodiques de tous les pays du monde, on poursuit les démarches de la création, la portée sociale, humaniste et artistique des œuvres, leur originalité autochtone et universelle, leur expression. Théoriciens de la littérature, esthéticiens, linguistes, stylisticiens, critiques, folkloristes de toutes les écoles mettent à contribution leurs méthodes visant la découverte des véritables valeurs, dégagées en partie par des analogies, des parallélismes de la critique et la littérature comparée. On y procède méthodiquement, par la reprise des thèmes communs, circulant dans toutes les littératures : personnages littéraires, attitudes devant la vie, la condition humaine, la lutte pour la liberté, la vie intérieure, l'évasion, le fantastique, le passé, l'avenir. Les volumes *Essai d'orientation, littérature générale et littérature comparée* de Simon Jeune (1968), *La Littérature comparée* de Claude Pichois et A. M. Rousseau de la même date, ainsi que la réédition de *Principii de literatură comparată* de Al. Dima (1972) accordent une place importante à l'explication comparatiste des textes analogues des littératures nationales et étrangères. Yves Chevrel propose un travail pareil dans son article *Le Commentaire comparé : aperçu théorique et pratique* (« L'Informationlittéraire », janvier—mars 1972), où il procède à une analyse comparée de textes appartenant à Rousseau, Senancour et Goethe et traitant l'idée du bonheur. Cet exercice d'aspect scolaire, appliqué à des œuvres entières ou à des thèmes universels, a la chance d'approfondir l'idéologie, les sentiments et l'art comparés de plusieurs écrivains, dégagés de leur contexte national et social, et regardés à travers leur profil moral spécifique et leur expression.

E. Auerbach déploie une véritable virtuosité dans l'analyse comparée des romans de Stendhal, de Balzac et de Flaubert, dans le chapitre *Dans l'Hôtel de la Môle* de son volume *Mimesis* ; par des allusions fréquentes, il élargit le débat sur le réalisme des écrivains français, rapprochés de leurs confrères anglais, allemands et russes. Il est vrai que ces travaux de critique comparée exigent de la perspicacité, de l'esprit analytique et dissociatif, capable de saisir en même temps les notes communes reliant les écrivains, leurs notes particulières, leurs moyens propres d'expression, enfin l'univers propre de chaque écrivain.

La plupart des travaux de la nouvelle critique française portent surtout sur des œuvres considérées ambiguës et polysémiques signées par Racine, Rousseau, Nerval, Baudelaire, Mallarmé ou Alain Fournier. Leurs interprétations, si diverses s'appuient sur la critique comparée. Et cela est d'autant plus nécessaire quand il s'agit de critiques de formation marxiste, phénoménologique, psychocritique, existentialiste, thématique, sociologique ou stylistique, où ces aspects, parfois contradictoires, s'en-

tremèlent suivant l'optique du critique et la nature particulière des textes. Au fond, chacune de ces interprétations et leur jugement de valeur sont justes par rapport à l'exégète et à son idéologie littéraire. Mais on constate que, le temps aidant, et grâce aux progrès de la critique de profondeur, on est arrivé à des images plus complètes des écrivains et de leurs œuvres, saisies dans leur valeur durable, malgré le côté subjectif et peut-être arbitraire de tout commentaire littéraire comparatiste. Les feux croisés des différents critiques sont analogues aux réflecteurs des théâtres qui assurent aux décors de la scène des effets de perspective et de relief. Il en est de même des travaux critiques sur la fortune des thèmes et des parallélismes qui permettent, par analogie ou par contraste, la mise en relief de l'originalité des textes étudiés, d'après la nouvelle vision des thèmes repris : *Médée*, *Antigone*, *Prométhée*, *Orphée*, *Danton*, la condition humaine, etc.

La situation est pareille dans les problèmes du folklore comparé, secteur encore très actif dans les pays du Sud-Est européen, où la riche tradition orale pénètre la littérature cultivée et l'enrichit. Ce n'est pas sans raison que les comparatistes roumains parlent d'un humanisme populaire autochtone et d'un classicisme populaire spécifiquement national. En ce sens, le folklore comparé, discipline très appréciée en Roumanie et bâtie sur la création nationale et la circulation internationale des thèmes : personnages historiques devenus héros légendaires, aspects de mythologie populaire, sentiments populaires comme notre *dor*, mot intraductible ailleurs, genres originaux comme la *doîna*, pratique au fond la critique comparée, préoccupée d'établir la filiation, la genèse, l'originalité et la valeur relative des textes folkloriques, ainsi que celles des créations cultivées sur la même trame. Les comparatistes roumains, collaborateurs à l'*Histoire comparée des littératures européennes*, initiée par l'Association Internationale de Littérature Comparée, se sont engagés de coordonner les essais portant sur *L'Influence du folklore dans les littératures du Sud-Est européen*. Ils ont déjà publié plusieurs volumes de folklore comparé¹. Mircea Eliade, spécialiste des mythologies, a dressé un tableau des mythes populaires roumains, fondé sur des recherches comparatistes dans le folklore universel. Son volume *De Zamolxis à Gengis Khan* (Paris, Payot, 1971) est une contribution à l'étude de la genèse et du sens symbolique des mythes populaires comme *Miorița*, *Meșterul Manole* et autres. Opérant sur les sources folkloriques comparées et sur leurs variantes nationales, l'auteur se voue à la recherche des aspects philosophiques, anthropologiques et artistiques de ces textes de tradition orale. Le concept général et le jugement de valeur couronnent son étude. Ce qui l'intéresse, en dernière analyse, c'est justement l'originalité de ces produits littéraires qui respirent l'authenticité de l'esprit populaire roumain, avec leur poésie, à la fois fruste et raffinée, avec leur expression mélancolique et douloureuse, d'où jaillissent cependant la révolte et un rayon d'espoir. Chose plus significative encore : nos grands écrivains, imprégnés d'esprit populaire, s'inspirent largement de ces thèmes

¹ *Izvoare populare și creație originală*, coordonnateur Ovidiu Papadima. București, Ed. Academiei, 1970. *Temelii folclorice și crizant european în literatura română*, coordonnateur Ov. Papadima, București, Ed. Academiei, 1971. I. C. Chițimia, *Folclorul românesc în perspectivă comparată*. București, Ed. Academiei, 1971.

et les reprennent à leur compte, pour fixer par des symboles leur pensée à travers les mythes folkloriques. Plusieurs d'entre eux s'élèvent jusqu'à des valeurs universelles, tels Eminescu, Ion Creangă, Caragiale, Sadoveanu, Lucian Blaga, Tudor Arghezi. Leurs réalisations artistiques soulignent l'excellente formule proposée par B. Munteano, *Universalisme et autochtonie*, chapitre final et émouvant de son livre *Constantes dialectiques en littérature et en histoire*, où il renferme la note particulière de nos grands créateurs.

Je constate, en conclusion, qu'un certain nombre de problèmes méthodologiques doivent être abordés et résolus avec courage, condition nécessaire pour donner une réponse valable aux notions de valeur en critique comparée. Les débats animés autour de la critique et de l'histoire littéraires, vues sous l'angle comparatiste dans tous les pays, ont eu le don de faire avancer et de préciser la terminologie de ces disciplines, troublée de nos jours par les nombreuses écoles qui se confrontent. Les initiatives de l'UNESCO, avec sa remarquable publication « Diogène », celles des différentes associations internationales des critiques et des historiens littéraires, les numéros spéciaux des revues ont abouti à un début prometteur d'unification du langage, malgré les sens différents, souvent ambigus conférés à des termes de base comme *lecture, écriture, message, image critique, réalisme, valeur, succès, permanence, durée, œuvre ouverte, romantisme, modernisme, actualité*, etc. Les groupages de textes théoriques proposés dans des revues comme « Europe », « Revue des sciences humaines », « Tel Quel », « Secolul 20 », au sujet d'un écrivain, d'un courant littéraire ou autour d'un aspect limité constituent des points de repère dans la connaissance en profondeur des auteurs et des problèmes qui les concernent, offrant des visions souvent renouvelées de ces problèmes. Dans le programme du VII^e Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée, qui a eu lieu à Montréal et Ottawa, en 1973, on avait prévu un débat sur l'état présent du *Dictionnaire International des termes littéraires* et celui de l'*Histoire comparée des littératures européennes*, ouvrages travaillés en collaboration internationale.

Les rapports entre la littérature et la critique comparées s'avèrent analogues à ceux qu'on a toujours reconnus entre la critique et l'histoire littéraires. Ces disciplines s'entreprennent étroitement dans l'effort des critiques de comprendre les œuvres, de les expliquer et de les juger. Il faut y admettre, certes, un côté subjectif, le goût personnel du critique, sa lucidité et sa clairvoyance, sa conscience littéraire et sociale, son sentiment de la responsabilité dans la vie littéraire. Et cela d'autant plus que la critique comparée se concentre sur les œuvres, sur le processus de leur création, sur les moyens d'expression des écrivains et sur leur originalité, en un mot, sur leur valeur de « son unique ».

Le développement explosif des disciplines relatives au phénomène littéraire, envisagé dans toute sa complexité, impose un appel persistant aux domaines voisins interdisciplinaires, mais exploités avec une extrême prudence : histoire sociale, histoire des idées, philosophie, psychologie, éthique, linguistique, idéologie, stylistique, art et musique, enfin ethnologie et sociologie, dont les contributions corroborées peuvent aider à une compréhension plus efficace de la création littéraire. Les ouvertures dans ce sens proposées, non sans certains risques, par H. H. Remak et Etienne

Souriau dans la direction d'une littérature comparée complexe ont de quoi tenter les chercheurs à large horizon et capables de se lancer dans le dédale d'une recherche multidisciplinaire, avec la perspective d'une participation à la philosophie de la culture et à l'esthétique. Le livre si courageux, *La littérature en France après 1945*, signé par une équipe de jeunes, J. Bersani, M. Autrand, J. Lecarme et B. Vercier (Paris, Bordas, 1970), offre la réalisation intéressante d'un panorama suggestif par la place accordée à cette explication complexe de la littérature française la plus récente.

Le dialogue ininterrompu entre l'écrivain et ses lecteurs, y compris les critiques, relève de la sociologie littéraire. Apprécies ou contestées, sujettes souvent à un jugement étroit ou condamnées au nom d'une esthétique périmée, les œuvres de valeur finissent toujours par s'imposer, parfois même du vivant de l'auteur, témoin l'exemple de Voltaire et de Valéry. Mais, le plus souvent, les valeurs se cristallisent à la longue, au bout de certaines hésitations et erreurs des critiques, visibles même chez un critique averti comme Sainte-Beuve. La critique comparée fait appel à des exégèses diverses et provenant de l'étranger, ce qui peut faciliter la promotion des valeurs. Ainsi Baudelaire a fait connaître Poe en France, Melchior de Vogüé a lancé le roman russe en Occident, Romain Rolland a découvert et dirigé l'œuvre de Panaït Istrati.

On peut constater que c'est fini avec le vieux préjugé qui établissait une sorte de cloisonnement injuste entre les grands pays munis de langues universelles et les petits pays réduits à leurs langues non universelles et à une sorte de minorat artistique. Du reste, l'attribution vraiment internationale des Prix Nobel, Lénine, Herder, Goethe, Pulitzer a couronné assez souvent des écrivains appartenant à de petits pays, belges, danois, norvégiens, suédois, hollandais, grecs, chiliens, sénégalais, roumains, suisses, finlandais, israéliens, yougoslaves. On leur reconnaissait par là, outre leur valeur spécifiquement nationale, une portée universelle, situation pleinement méritée par l'humanisme de leur message, par la profondeur des problèmes traités, par leur nouveauté et par le haut niveau de leur création artistique. De là, le nombre croissant des traductions de ces écrivains et l'importance accordée aux études consacrées à ces œuvres dignes d'une diffusion mondiale. On peut affirmer aussi que la critique comparée, aidée par les relations directes et soutenues entre écrivains, critiques, éditeurs, groupements littéraires, revues internationales, participe effectivement à la découverte et à la connaissance des œuvres littéraires attestées, de valeur universelle.

Les deux congrès internationaux, organisés récemment à Bucarest, celui de l'Association des études sud-est européennes et celui du Comité national de littérature comparée de Roumanie, ont mis en relief la nécessité d'appliquer aux travaux relatifs à la littérature et à la civilisation des pays de la zone danubienne des méthodes interdisciplinaires et, plus encore, multidisciplinaires. Il nous faut passer résolument à une « confrontation complexe », suivant la formule hardie de István Sötér, condition qui permet l'intégration dialectique des littératures nationales et autochtones dans l'ensemble de la littérature universelle.

La critique comparée, préoccupée de révéler et de répandre les œuvres de grande portée, se doit de faire appel à ces méthodes complexes qui ouvrent aux critiques un horizon large dans la pénétration des œuvres

et des cultures. C'est grâce à ces recherches interdisciplinaires que l'on a pu dégager dernièrement les aspects originaux et spécifiques des cultures nationales particulières au Sud-Est européen, issues souvent d'un fond idéologique commun, mais devenues, par la suite, dignes d'être considérées comme valeurs artistiques et morales sur le plan mondial. Il y a là une interdépendance frappante entre les cultures nationales, attachées héroïquement à la lutte pour la liberté sociale et politique des peuples respectifs et pour imposer leurs œuvres littéraires dans la littérature universelle, justement par leur spécifique national et par leur originalité.

DAS WIDERSPRÜCHLICHE IM GEGENWARTSROMAN

NICOLAE BALOTĂ

Seit nahezu einem Jahrhundert erleben die Kunstgattungen, der Reihe nach, die fruchtbare Krise einer Reform der Leitbilder. In Lyrik, Malerei und Musik vollzog sich eine Revolution der Formen und des Stoffes: In Rückblende auf sich selbst negierten und erneuerten sie sich. Der Roman, trotz all seiner Reformatoren konservativer, ist sichtlich in Verspätung. Dennoch tritt nirgends, in keiner literarischen oder künstlerischen Gattung, die innere Spannung deutlicher zutage, erscheinen Ambivalenzen und Widersprüche klarer. Tatsache ist, daß wir den Roman unserer Tage als die im wahrsten Sinne des Wortes antinomischste Literaturgattung betrachten können. Seine Formen (wir nehmen dieses Wort in seinem weitesten Sinn) scheinen sich gegenseitig zu annullieren. So darf man z.B. vom zeitgenössischen Roman behaupten, er sei episch und nicht episch, zutiefst sinnvoll und lehne jeden Sinn überhaupt ab u. dgl. m. Den Thesen des klassischen Romans stellen sich eine Reihe Antithesen entgegen, die nicht weniger gültig scheinen als die ersten. Verkünden diese Antinomien des Romans, die wir kurz umreißen wollen, etwa die Hinfälligkeit des Genres (ähnlich wie die Antinomien der Logik, die für Kant die Unmöglichkeit metaphysischer Anschauungen bewiesen)? Sind sie Symptome des Absterbens oder Anzeichen einer Mutation? Doch selbst diese Hinfälligkeit des bisherigen Romans, angesichts deren Versuche unternommen werden, einen Antiroman herauszubilden, ist eine Erscheinung, die mit dem antinomischen Charakter dieser Gattung zusammenhängt, wie uns Agonie und Triumph des Imaginären ebenfalls antinomisch erscheinen, der Tod der Person die Geburt des Romans als Person begleitet und die Entstehung eines Romans des Romans mit der eines Romans außerhalb des Romans parallel verläuft.

Die hauptsächlichen Antinomien des zeitgenössischen Romans könnten etwa so umrissen werden:

1. REAL UND NICHT REAL

Den wahren „Heißhunger nach Realem“ hat das XIX. Jahrhundert — wie einige (G. Picon) behaupten — nicht in dem Maße gekannt wie das unsere. Der leidenschaftliche Eifer, mit dem der Zuschauer alles sich auf Leinwand oder Bildschirm Bewegende verfolgt, ist verzehrender als die Neugier des Bürgers des vergangenen Jahrhunderts, der danach verlangte,

in der Schilderung von Monsieur Grandets Haus oder der Apotheke Monsieur Homais auf sich selbst zu stoßen. Bei Balzac (der ja die Daguerrotypie kannte) begegnet man keinem fotografischen Realismus, dafür aber in den Fotoaufnahmen der Augenblicke von Blooms Tag, der Dinge Robbe-Grillet's, im Stenogramm nicht authentischen Geschwätzes einiger Personen Eugen Ionescos. Das XX. Jahrhundert (sicherlich von Zolas „experimentellem Roman“ darauf vorbereitet) ist mehr als das vorhergegangene aufs Dokumentarische versessen. Die momentane „Direkt“-Übertragung der Ereignisse (Presse, Kino, Fernsehen) hat bei den Romanschriftstellern den Wunsch erweckt, sich möglichst hauteng an die Wirklichkeit zu schmiegen. Und das von den Logbüchern der futuristischen Generation an über die dokumentaristischen Klebearbeiten Don Passos bis zu einer Art Roman-vérité, der seine Vertreter unter den Schöpfern des französischen „Neuen Romans“ hat. Fotografischer oder kinematografischer Realismus erscheint zugleich mit der Fotografie und der Kinematografie, weckt aber auch die Reaktion gegen diese Spielarten des Neorealismus. Eine zweideutige Reaktion. Einige Romanschriftsteller bestreiten die Ästhetik der Mimesis (der Nachahmung), wenden sie jedoch Strenge an. Um das Reale auszuklammern, glauben sie, muß es verschlungen werden. Es gibt keinen Relivismus, der dem Realen der Sinneswahrnehmung (und noch dazu einer einzigen — des Sehens) strikter gehorcht als Robbe-Grillet's Anti-Realismus. Der Blick ist der Einbildungskraft entgegengesetzt; hier wird das Primat des Sehens über das Vorstellen statuiert. „*L'école du regard*“ vermag die Ästhetik des Nachahmend-Figurativen nicht zu überschreiten, keine erfindend-nichtfigurative Ästhetik zu schaffen. Selbstverständlich haben Sehen und Sicht eine gemeinsame Wurzel.

Das Auge aber bleibt der Natur unterworfen, während die Phantasie neue Formen schafft, die das Natürliche übersteigen. Zeitgenössische Romanschriftsteller schwanken zwischen der Angst, das Reale zu verlassen, und dem Streben Zugang zum Nicht-Realen zu finden, und erleben so voll die Antinomie des Realen und des Nicht-Realen. Noch ist man nicht zum vollständigen Verständnis der Tatsache gelangt, daß die Welt des Realen und die Welt der Romanfiktion ontologisch verschieden sind. Die Welt des Romans ist vor allem eine Welt des Wortes, eine nominale Welt. Daher die neue Auffassung und der kantige Stil der Kühnsten unter den Romanschriftstellern des Jahrhunderts, eine Auffassung, die sich auf die mehr oder weniger deutlich ausgesprochene Überzeugung stützt, daß es eine Realität des Romans gibt, ebenso wie eine der Epik oder der Tragik usw. Diese Realität steht der Welt des Wortes näher als der Wirklichkeit selbst und ist fotografischer oder kinematografischer Realität um so ferner. Ist die Welt des Wortes nicht auch eine Realität? Eine solche neue Auffassung der Wirklichkeit tritt in der Struktur des zeitgenössischen Romans immer sichtbarer zutage. Das Schaffen rumänischer Prosaschriftsteller dieses Jahrhunderts (Liviu Rebreanu's Werk, das in der naturalistischen Atmosphäre der europäischen Epik entstand, oder das Hortensia Papadat-Bengescu's, die im Halipa-Zyklus einen Roman der teilnahmslosen Analyse bot, um nur diesen zu nennen) führte zur Herausbildung einer — selbstverständlich nicht einheitlichen — Art, die Wirklichkeit zu betrachten. Die rumänischen Romanschriftsteller (sowohl

Agîrbiceanu wie Sadoveanu, Camil Petrescu wie Blecher) bezogen sich auf eine gegebene Realität. Selbstverständlich begegnet man dem Aufbau, der Fiktion sowohl in der Welt von Sadoveanus Mythos wie im Fiktionalismus der Städter-Psychologie Camil Petrescus. In der gegenwärtigen rumänischen Prosa jedoch wird das unmittelbar Gegebene überwunden, um eine nominale Welt aufzubauen.

2. VORSTELLUNG – DARSTELLUNG

Die Welt des Romans erscheint von Anbeginn an als Welt der Vorstellung. Schopenhauers These von der Welt als Wille und Vorstellung (nicht aber auch seine Ästhetik) könnte den Keim zu einer Theorie der Welt des Romans bilden. Eine solche Theorie würde die mehr oder weniger sichtbare, aber jedenfalls verpflichtende Zentralstellung des Schöpfers voraussetzen. Sein Wille, eine Welt zu organisieren, sowie die Vorstellung, die er sich von der Welt macht, würden den Roman bilden. Die Zentralstellung des Romanautors würde der einer schaffenden Gottheit gleichen, die zugleich auch der Mittelpunkt der von ihr erschaffenen Welt ist und – als Schöpfer im Gegensatz zu seiner Schöpfung – völlig außerhalb der Welt bleibt. Der als Gottheit waltende Erzähler muß unvermeidlich zur Methode greifen, die Welt, die er schafft, von außen zu modeln. Tatsächlich schildert und spricht dieser Romanautor *außerhalb* des von ihm Geschilderten. Angesichts dieser Welt des Romans als *Vorstellung* versuchten einige zeitgenössische Romanschriftsteller eine Modalität der *Darstellung*: nicht schildern, sondern sichtbar machen, nicht von außen, sondern von innen über die Dinge sprechen, weniger schaffen als offenbaren. Den Romancier unserer Tage beseelt der Ehrgeiz, Dinge selbst und nicht Vorstellungen von Dingen zu bieten. Der Leser aber scheint Komplize zu werden, denn er interessiert sich mehr für das, was der Romanautor sieht, als für das, was er ihm sichtbar macht. *Darstellend*, ahmt der Romanschriftsteller so die Natur selbst nach, die sich selbst erzeugt, sich selbst projiziert, sich selbst zeigt (*natura naturans*). Ist aber eine Kunst, die das Seiende *darstellt*, wie die erscheinende Natur es tut, nicht etwa eine wesentlich nachahmendere Kunst als der Roman, der sich das Seiende *vorstellt* und dadurch nichts anderes tut, als das Spiel der Natur (*natura naturata*) wiederzugeben? Selbstverständlich kann man sagen, die Erscheinungsweise der Natur nachahmen (falls so etwas möglich ist), bedeute, jenseits der Erscheinungen ins Reich des Wesentlichen einzudringen, während die Nachahmung der „Naturerscheinungen“ bedeutet, im Reich des Scheins zu bleiben. Und dennoch ist der Naturalismus der „Naturwiedergabe“ durch den Naturalismus der sich selbst zeugenden Natur noch nicht radikal überwunden. Kommt der Romanschriftsteller, der auf die Rolle des allsehenden und allwissenden Schöpfers verzichtet und seine Schöpfung dazu bringen will, sich selbst darzustellen, der *Wahrheit* näher? Kann man in einigen Tendenzen des Jahrhunderts nicht den Roman voraussehen, der jenseits der Dialektik der Vorstellung und Darstellung versuchen wird, ein autonomes Reich des Romans zu schaffen?

3. ERKENNTNIS UND REALITÄT

Zum Unterschied vom alten, aussagenden Roman (wodurch wir den Roman verstehen, in dem der Verfasser seine Ansicht äußert) tauchte eine Art stummer Roman auf. In der zeitgenössischen Kunst stellt sich eine Ästhetik der Aussage entgegen. Das Nichtausdrucksfähige stellt sich der Ausdruckskraft entgegen. Jede Ästhetik des Ausdrucks geht von der vorherigen Annahme des Vorhandenseins eines sich ausdrückenden Bewußtseins aus. Der „psychologische“ Roman bot nicht bloß die Analyse eines Bewußtseins (erweitert durch die neuere Erforschung des Unterbewußtseins), sondern setzte auch ein forschendes Bewußtsein, das des Autors-Psychologen voraus. Dieses Bewußtsein sucht sich selbst, wenn es sucht, bringt sich selbst zum Ausdruck, wenn es etwas ausdrückt. Dem allwissenden Romanautor entspricht ein Wesen, das ihm gleicht, ein vorhandenes oder im Werden begriffenes Bewußtsein, eine Person, die sich selbst zum Ausdruck bringt. Der zeitgenössische Romanautor versucht mehr als die unterschwelligten Schichten des Bewußtseins zu offenbaren, er sucht das Bewußtsein als solches zu vernichten. Und das auf zwei Wegen: Durch die Vernichtung der Person als Tiefenbewußtsein („das ‚Psychologische‘ Quell so vieler Enttäuschungen und Kümernisse, existiert nicht“, erklärte Nathalie Sarraute) sowie durch die Selbstvernichtung des allbewußten Romanautors. Eine solche doppelte Vernichtung des Bewußtseins führt jedoch nicht zum Verschwinden des Romanautors oder der Person, sondern zu ihrer Umwandlung. An die Stelle Balzacs, des Romanschriftstellers als Gott, tritt das transzendente entheiligte Auge des „neuen Romanschriftstellers“. Das Bewußtsein, das den Dingen bis nun Gewalt angetan hatte, versucht, indem es sich dem Ding unterwirft, eine Taktik der Gewaltlosigkeit. Im Grunde sucht es die Realität durch einen strategischen Rückzug zu unterwerfen (wie jene Taktik des Rückzugs von dem Feind, durch die er in die Falle gelockt werden soll). Nun ist jedoch zu beobachten, daß die Realität angesichts eines willentlich undurchdringlichen Bewußtseins undurchdringlich bleibt. Dies ist das Risiko jedes „Comportementismus“. Wir verstehen die Begeisterung derer, die gleich Nathalie Sarraute in der „gesunden Schlichtheit des jungen amerikanischen Romans“ eine Befreiung aus dem Labyrinth des Bewußtseins entdeckten, das, sich selbst widerspiegelnd, keinen Ausgang aus sich selbst finden kann. Die Überwindung des Bewußtseins aus „comportementistischer“ Perspektive bedeutete die Anerkennung der Tatsache, daß „der moderne Mensch, Körper ohne Seele, von feindlichen Kräften hin- und hergeschleudert, schließlich nichts anderes war als das, was von ihm nach außen hin sichtbar wurde“ (N. Sarraute, *L'ère du soupçon*). Diese Reduktion des Menschlichen auf die äußere Gestik, auf das jedem Determinismus ausgesetzte Körperliche ist das Ergebnis der Entgeistigung des modernen Menschen, oder, genauer gesagt, der Entwürdigung der Vorstellung, die sich der moderne Mensch von sich selber macht. Selbstverständlich war der Behaviorismus als Romanteknik (jene gesunde Schlichtheit) auch eine Folge der Filmtechnik wie der behaviouristischen Psychologie. Ihrer Bedingtheit nach vermag die Filmkunst nicht ins Bewußtsein zu dringen und muß sich mit dem Schein begnügen, mit den sichtbaren Verhaltensweisen oder andeutenden Techniken durch Umsetzung

des Sichtbaren ins Unsichtbare. Die behaviouristische Psychologie (die Watson-Schule) zielte ebenfalls auf eine Ausschaltung der inneren Sicht ab und verringerte freiwillig die Operationen der Psychologie, die nicht mehr ein „Inneres“, sondern bloß das Sichtbare und mengenmäßig Bestimmbare menschlicher Reaktionen beobachtete. Die Perspektive des Behaviorismus enthüllte jedoch sehr bald sowohl in der Psychologie wie in der Filmkunst und um so mehr in der Literatur ihre Unzulänglichkeiten. Die reine Dingwelt ruft notwendigerweise das Eingreifen des reinen Geistes auf den Plan. Des Bewußtseins beraubt, atrophiert sich die Wirklichkeit, ebenso wie sich das Bewußtsein ohne Kontakt mit dem Realen als Leere erweist. In der Psychologie sucht eine Anti-Behaviorismus-Reaktion anstelle des neutralisierten Bewußtseins, Bewußtseinsersatz. Ebenso kehrt in der Literatur das vertriebene Bewußtsein trotz oder vielleicht gerade durch die Vermittlung derer zurück, die es vertrieben. Wo sich die Dingwelt außerhalb jedes Bewußtseins präsentiert, beginnen die Dinge eine Art von eigenem Bewußtsein an den Tag zu legen. Das seltsamste Phänomen einer Beseelung der Dinge begegnet uns vielleicht in den Romanen Robbe-Grillet; da der Anthropomorphismus, beseelendes Bewußtsein, mit Absicht ausgeklammert wird, beginnen die Dinge Ansätze zu einer Art von autonomem Bewußtsein zu gewinnen.

4. EPISCH UND NICHT-EPISCH

Vor langer Zeit schon versuchten die Romantiker einen nicht-epischen Roman zu schaffen (wo die lyrische Beichte die Stelle der Anekdote einnimmt, wie etwa bei Gérard de Nerval, Sénancour usw.) Doch die Kampagne gegen das Erzählende, die dazu führte, daß es aus der Lyrik, dem Theater, der Musik, der Malerei und jüngstens auch aus dem Film vertrieben wurde, begann konsequent im Innern des seinem Wesen nach epischen Genres des Romans erst in unserem Jahrhundert. Da die Anekdote verschwand und die Handlung sich aufstößte, wurden andere literarische Modalitäten der Erzählung vorgeschlagen. Eine nicht-epische Architektur kann verschiedene Techniken verwenden, die der Gegenüberstellung, der Berührungspunkte, der Assoziationen, des Serialen und andere. Das Epische läßt sich aber nicht ausschalten, und wir sehen, wie nicht-epische Techniken neue Formen des Erzählens hervorbringen (allein schon durch das Aneinanderreihen von „Worten“ — Beckett —, durch das Einordnen der Daten in eine Chronologie, mag sie sich auch noch so wenig an den Kalender halten usw.). Die Verbannung der Erzählung führt nicht, wie einige Verspätete glauben, zum Untergang des Romans. Paradoxerweise legitimiert sich das Nicht-Epische durch seine epischen Werte. Die Antinomie des Epischen und Nicht-Epischen besitzt jedoch ein Korollar von erstrangiger Wichtigkeit: Der Roman kann nicht auf die einzige epische Modalität zurückgeführt werden. In unserer Zeit bezeugt der Roman, vielleicht zum erstenmal in seiner Geschichte, die Tendenz, sich von der umfassenderen Form, dem Epos, unabhängig zu machen. Als Ursprung des Romans galt stets die Erzählung, die ein Ereignis schildernde Anekdote. Das formale Schema des klassischen Romans bestand in der Erzählung einer Reihe von Begebenheiten, die das Epos

bildeten. Dieses Schema hat seine Gültigkeit eingebüßt. Der Roman kann nicht mehr dem epischen Genre zugerechnet werden. Aber, um es noch einmal zu sagen — den nicht-epischen Formen, die bisher dem Epischen entgegengesetzt waren, ist nicht diese Überwindung des Epischen gelungen, die sie beabsichtigten. Reine Negation kann, dialektisch gesehen, einen Standpunkt noch nicht überwinden.

5. SINN UND UN-SINN

Der klassische Roman tut — wie jede Aussage — bestimmte Bedeutungen kund. Dieses Primat der Bedeutungen — religiöser, moralischer, sozialer, ästhetischer usw. — konnte nur durch die Unterordnung der Zeichen erreicht werden. Indem die Zeichen unsichtbar gemacht und als bloße Stützen der Bedeutungen betrachtet wurden, konnten letztere vermittelt, mitgeteilt werden, fügten sie sich zu einem Kosmos des Menschen zusammen. Unser Jahrhundert brachte eine Erhebung der Zeichen, die nicht mehr vernachlässigt, auf die Rolle von Stützen beschränkt werden wollen; sie verlangen, um ihrer selbst willen gekannt und verwertet zu werden. Zeichen durch Verdunkelung der Bedeutungen sichtbar zu machen, ist vielleicht die wesentliche Tendenz der modernen Kunst. Dieser Umsturz des Verhältnisses zwischen Zeichen und Sinn erfolgt parallel (und in Verbindung) mit einem ontologischen Umsturz: Angestrebt wird die Ersetzung einer Welt wesentlicher Substanzen durch eine Welt, in der Zufällen die dominierende Rolle zukommt; Stoff wie Substanz werden ausgeklammert, der Kern der Dinge erscheint nicht, er wird zuweilen verneint, einzig vorhanden und gültig sind die Attribute. Eine Schilderung, die über die Oberfläche der Dinge hinwegleitet, die sowohl eine Projektion des Inneren des Subjekts wie ein Hinabsteigen in die Tiefen des Objekts vermeidet, ist sowohl der poetischen wie der analytischen Darstellung entgegengesetzt. Verfolgung des Nichtbedeutsamen wird zum Hauptanliegen. Das Interesse fürs Banale, Alltägliche war seit langem schon vorhanden. Was jetzt Neugier erregt, ist nicht mehr das Banale, Unbedeutendste (das schon Flaubert fasziniert hatte), auch nicht der Un-Sinn, das Unbedeutsame als Absurdität, als Behauptung einer metaphysischen Absurdität (die für einige mit der Anerkennung eines Sinnes — durch die Verneinung — identisch wurde und daher zu vermeiden ist). Was zu interessieren begann, ist das Reich des reinen Zeichens. Doch diese Welt des Nominalen (der eine bestimmte Lyrik, eine bestimmte Malerei oder Musik zustrebt) ist für den Roman die Grenzsituation. Erzähler, die eine solche Situation anstreben, werden von der fast autonomen Art überrascht, in der Zeichen funktionieren: In der Welt des Romans wird das Zeichen zur Kennzeichnung. Wenn die Menschen der Antike im Vogelzug und in den Eingeweiden von Opfertieren Zeichen entdeckten, die einen tiefen Sinn hatten, entdecken die Modernen solch schicksalsschwere Zeichen in der Beschreibung einer Tomate der im Unrat eines Kanals (Robbe-Grillet). Wie im Fall der anderen antinomischen Paare, die den zeitgenössischen Roman teilen, können die miteinander in Konflikt liegenden Begriffe Sinn und Un-Sinn sich nicht gegenseitig ausschalten, sondern die Negation fördert dialektisch eine neue Affirmation.

6. IDENTITÄT UND NICHT-IDENTITÄT DES REALEN UND DES VERNÜNFTIGEN

Selbst wenn die „klassischen Erzähler“ der rationalistischen Philosophie oder der Hegelschen These von der Identität des Realen und des Vernünftigen nicht zustimmten und sich mit einem Rationalismus des gesunden Menschenverstandes begnügten, anerkannten sie implizit die Möglichkeit, daß das Vernünftige das Reale decke. Das Irrationale der Realität, bei Dostojewski eine intuitive Entdeckung, bei Kafka oder Proust weit bewußter, wird bei zeitgenössischen Erzählern programmatisch. Realität und Vernünftigkeit sind nicht identisch; eine solche Feststellung mit ihren zahlreichen Folgen kann entweder zur Flucht in die unmittelbare Irrealität oder zur Anpassung an den vorhandenen Irrationalismus führen. Der bedeutendste Gewinn in dieser Hinsicht und der einzige Ausweg aus der Antinomie der Identität und Nicht-Identität des Realen und des Vernünftigen ist die Feststellung einer Realität des Romans mit ihrer Gültigkeit an sich. Diese Realität kann rational oder irrational sein. Das Rationale oder Irrationale (besser gesagt Arationale) der Realität des Romans hat keinerlei Berührungspunkte mit dem Rationalen oder Irrationalen der Realität an sich. Die Sicht des Erzählers erfordert freilich eine Weltanschauung als solche, ist aber nicht mit ihr identisch. Der Roman ist als erstes eine Welt für sich. Die Realität des Romans ist mit dem Rationalen weder identisch noch nicht-identisch, doch mit dem Rationalen des Romans identifizierbar. Es gibt eine Vernunft des Kunstwerks, die die Vernunft an sich nicht kennt (wie Pascals Herz seine Vernunftgründe hat, die der Vernunft ebenfalls unbekannt sind). Eine innere Logik bedingt den Aufbau des Kunstwerkes. Seine Erkenntnis ist abgeleitet, zweitrangig, eine Arbeit des Lesers als Kritiker. Im gegenwärtigen rumänischen Roman bemerken wir ein Streben nach Abstraktion. Das epische Bemühen stützt sich in den meisten Fällen (ein typisches Beispiel: Al. Ivasiuc *Romane Vorhalle — Vestibul — und Zwischenzeit — Intercal —*) auf informierten Klarblick. Dabei handelt es sich keineswegs um eine Faszination durch das Romanhafte, sondern um eine Anziehungskraft der Symbole. Selbstverständlich sind das nicht mehr die falschen Symbole einer für Pseudomysterien empfängliche Generation, sondern die Anzeichen einer philosophischen Betrachtung, die eine Form der Objektivierung, eine Entwicklung bestimmter Prinzipien sein will.

7. IDENTITÄT UND NICHT-IDENTITÄT VON WELT UND SPRACHE

Der Roman leitet sich aus der Erzählung über Welt und Menschen her, er geht von der Überzeugung aus, der menschlichen Sprache sei es möglich, die Welt des real Erlebten restlos zu decken. Diese Überzeugung beginnt uns heute als Illusion zu erscheinen. Immer mehr werden Thesen betont, wonach Sprache die Welt nicht deckt, die Welt nicht zu umfassen vermag, zwischen ihnen bestehe eine wesentliche Unvereinbarkeit, oder aber die Sprache sei selbst eine autonome Welt. Solche Thesen führen zur Verschiebung der Unterstrukturen des bisherigen Romans, der sich auf die Identität von Sprache oder zumindest auf die mögliche Identifizierung der Welt durch die Sprache gründete. Tatsächlich ist der Roman, bevor

er eine Welt der Realia wird, eine diskursive Welt, eine Welt der Worte. Die moderne Krise der Sprache berührt den Roman doppelt. Auf der einen Seite wird die Nichtidentität der dargestellten Welt und der Sprache, die sie darstellt, entdeckt. Die Sprache hatte schon bei Kafka rein andeutenden Wert. Er packte die Realität nicht, sondern verwies auf eine Realität. Heute aber verstehen wir nur zu wohl, daß für den Erzähler (nicht für den Menschen, sondern für den in seiner Arbeit aufgehenden Schriftsteller) die Wirklichkeit wie für jeden Künstler ein metaphorischer Kosmos ist. Das Wort verweist auf etwas anderes als das Wort, ist aber mit diesem anderen nicht identisch. Einige junge, rumänische Erzähler verwenden in ihrer Prosa die Einweihungs-Sprache der Lyrik. Sie ist vor allem *Fiktion*. Ambivalent gespeiste Fiktion: durch die Opferung der Kategorien des Realen, aber auch durchs Hineinziehen des Unmittelbaren ins Netz des Imaginären. In gewissem Sinne enthält und verbreitet jede Prosa, in der der Lyrik nicht allzu strenge Grenzen gesetzt sind, etwas Phantastisches, das nichts von sich weiß. So können wir sagen, die neue Phantastik der gegenwärtigen rumänischen Prosa sei ein lyrischer Reflex, ein Schnittpunkt der Ebene der Wahrnehmung mit der mythischpoetischen. Andererseits sind wir Augenzeugen der Entstehung eines Romans, der sich von der objektiven Wirklichkeit so weit freimacht, daß er nicht einmal in ein Verhältnis der Nicht-Identität zum Realen tritt, sondern autonom werden will. Wenn wir in Prousts Werk einen Roman des Romanschaffens, einen Roman des Romanautors sehen, so erscheint uns Joyce's Werk (insbesondere „Finnegans Wake“) als Moment des Roman-Wortes, Selbstverständlich hat sich in der Sprache des Romans noch nicht jene Revolution vollzogen, die in Dichtung oder Malerei zu wesentlichen Mutationen führte. Eine solche Mutation kann sich jedoch nur vollziehen, wenn man die Antinomie Welt-Sprache bewahrt und bis ans Ende führt, ohne zu versuchen, sie auf eines dieser Glieder zu beschränken, sowie den neuen Status des Roman-Wortes, des Romans als Reich des Diskursiven versteht.

8. AGONIE UND TRIUMPH DES IMAGINÄREN

Eine Phänomenologie der Wahrnehmung würde, in der Welt des Romans beharrlich angestrebt und als einzige Lösung aufgedrängt, zur Vernichtung einer jeden Möglichkeit der Fiktion führen. Wahrnehmen heißt in eine unmittelbare Beziehung zum wahrgenommenen Ding treten. Das Ding aber gibt seine Gesetze, von denen das erste die Ausschaltung jeder Flucht aus dem Wahrnehmbaren ist. Wahrnehmung ist kategorisch gegen die Wanderungen der Einbildungskraft, selbst wenn die „Illusionen“ der Sinne, die Fransen rings um die Wahrnehmung eine Flucht gestatten. Jedenfalls ist die Agonie des Imaginären, die wir in so vielen Seiten des „neuen Romans“ feststellen, eine Folge der Ästhetik der Wahrnehmung, des Primats einer Phänomenologie der Wahrnehmung über eine Phänomenologie des Imaginären. Unser Jahrhundert kannte jedoch auch die entgegengesetzte Tendenz, den Versuch, eine absolute Oberhoheit des Imaginären zu verankern. Der Surrealismus und alles, was sich von einer surrealistischen Ästhetik herleitet, fordert unumschränkte Rechte für die Einbildungskraft. „Wahrnehmung und Vorstellung sind nur als die

Ergebnisse der Spaltung einer ursprünglich einzigen, originellen Fähigkeit zu betrachten, über die die eidetische Vorstellung Rechenschaft ablegt . . .“, behauptete André Breton (in *Point du jour*). Einbildungskraft als einziger Quell (selbst der Wahrnehmung) oder Wahrnehmung als einziger Quell (durch Ausschaltung des Imaginären) — das sind die antagonistischen Tendenzen, zwischen denen der zeitgenössische Roman pendelt. Die Extremismen der Ablehnung und der Förderung des Rechtes auf totale Fiktion beanspruchen das Romanschaffen ausschließlich für sich. Da das Reich des Romans im wesentlichen ein Reich der Fiktion ist, scheinen die Anhänger des Imaginären (in unseren Tagen scheinbar im Rückfluten) die Bedingung des Romans selbst unmittelbarer zu erfassen. In Wirklichkeit aber haben die großen Schmäher des Imaginären (Sensualisten, Neorealisten, Objektivisten usw.) — durch ein weiteres Paradoxon des zeitgenössischen Romans — der schöpferischen Phantasie innerhalb des Realen selbst, da sie es ausschließlich behandelten, Undurchschaubarkeit verliehen, neue Gesichtskreise erschlossen. Denn ein gewisses Bestehen auf die Schilderung des Sichtbaren kann — wie jedes übertriebene Bewußtsein, das sich auf ein Tun richtet, dieses zu hemmen vermag — ein Hindernis für die Wahrnehmung des Ganzen werden. Schon bei Flaubert war zu beobachten, wie die sehr ausführliche Beschreibung, weit davon entfernt, den beschriebenen Gegenstand sichtbarer zu machen, ihn undurchsichtig und letzten Endes unsichtbar macht. Die Ortsveränderungen der Dinge in Robbe-Grillet's *Labyrinthe* sind nach den Spuren, die sie im Staub auf den Möbeln hinterlassen, unmöglich zu verfolgen. Dinge, die ein Erzähler ausschließlich mit dem Blick festhält, „sieht“ man nicht. Die Dinge werden undurchdringlich und vermitteln uns etwas anderes als ihr Bild. Auf der Ebene reiner Wahrnehmung, auf der sie uns dargeboten werden, unmöglich zu verfolgen, strahlen sie ihr eigenes imago aus, das sich an unsere Einbildungskraft wendet. Der fesselnde Zauber einiger Schilderungen in den Werken „neuer Romanautoren“ stammt — trotz ihres Willens, im Reich des Gesehenen zu bleiben — aus den ungesehenen Essenzen, die ihre Schilderung ausstrahlt. Ihre Gegenstände wenden sich an das Wahrnehmungsvermögen, sie wollen völlig real erscheinen, werden jedoch von unserer Einbildungskraft erfaßt, sind imaginär. So kann das bis an seine Grenzen vorgetriebene Sehen eine Vision zeugen.

Das Fabelartige gehört eher zu einem Mythos des Dorfes als zu einer seiner realen Gegebenheiten. Ein talentvoller Schriftsteller wie Marin Preda findet in *Die Familie Moromete* eine Modalität, um das Alltägliche nicht durch Bezugnahmen auf „Aberglauben“, „Glaubensvorstellungen“ und „Bräuche“ (die Schablonen des Dorfromans) auf moderne Weise in den Mythos zu projizieren, sondern durch Klärung der Oberflächenschichten des „Dörflichen“. So wird ein Hauch aus dem Abgrund spürbar, der Mythos projiziert sich in die Zwischenräume, die die reale von der imaginären Ebene trennen. Selbst die administrativen Veränderungen, die der Wiederaufbau des rumänischen Dorfes infolge seiner Ampassung an die Erfordernisse der historischen Gegebenheiten verursachte, fügen sich, wie Marin Preda es sieht, in der *Familie Moromete* in die großen Rhythmen einer Welt voller Rituale, die von uralten Gesetzen, tiefen Lebensgesetzen, beherrscht ist. Der Mythos nimmt die Geschichte in sich auf und läßt sich von ihr assimilieren.

9. DER TOD DER PERSON — DIE GEBURT DES ROMANS ALS PERSON

Im zeitgenössischen Roman läßt sich die Zersetzung der Person beobachten, die ein für den Zerfall des modernen Individualismus symptomatischer Prozeß ist. Doch zugleich mit dem Verschwinden der Person (die besonders in ihren „typischen“ Formen universaler „Charaktere“, aber auch in ihren besonderen, einzigartigen Formen in großem Maße eine Konvention des traditionellen Romans war) beobachten wir das Erscheinen von Archetypen, von mythischen „Figuren“. Mehr noch, der Roman, von seinen Helden verlassen, wird in seiner Gesamtheit eine umfassende „Person“. Die organische Einheit der Persönlichkeit wird durch die kosmos-ähnliche Einheit eines Körpers ersetzt, der sich um ein diffuses Ich gliedert. Da die Merkmale der Persönlichkeit das Organische, die zentrale Ausrichtung, Schichtung und die Notwendigkeit der Beziehungen sind, sehen wir, wie sich durch Auflösung des Individuellen ein neuer unteilbarer menschlicher Organismus herausbildet, der die Vielzahl der Individualitäten sowie die vielfältigen Ausmaße der neuen Situationen der menschlichen Existenz in der Welt umfaßt. Typisch für diesen „Roman-Person“ sind Becketts Texte. Als weit dahinrollende Monologe einer anonymen Stimme umspannen sie eine Vielzahl larvenartiger Wesen, von denen nicht eines zu einer Person wird, sondern die, durch die Lymphe der Worte ineinanderfließend, ein einziges Plasma, das des Romankörpers, bilden (siehe insbesondere *L'Innommable*).

10. PATHOS UND APATHIE

Was nottut, ist eine neue Abhandlung über Leidenschaften. Der zeitgenössische Roman lebt noch in großem Maße, (trotz all der Wandlungen, die im Empfindungsvermögen des Menschen eingetreten sind, trotz aller Forschungen der modernen Psychologie) unter dem Regime einer alten Gesetzgebung des Pathos. Daher rührt die natürliche Reaktion der Entsentimentalisierung bei einigen Erzählern, der Degradation des Gefühlsmäßigen oder seiner Verneinung bei anderen, daher besonders auch die Tendenz zur Apathie, die Übertreibung der Gleichgültigkeit gegenüber dem Gefühl. Doch die Parodie des Affekts, die Verspottung des Pathos vermögen die Wurzel des Empfindungsvermögens nicht auszumerzen, das neue Erscheinungsformen sucht. Wut, steriler Eros oder Gleichgültigkeit vermögen keine neue Landkarte des Fühlens zu umreißen. So ersteht jenseit des überholten Pathos und der unmöglichen Apathie die Notwendigkeit, Pathos neu zu werten.

11. VERANSCHAULICHUNG UND BESCHWÖRUNG

Der klassische Roman veranschaulichte Landschaften, Geschehnisse, Personen. Die Technik der Veranschaulichung (wie die des Figürlichen in den bildenden Künsten) wurde berechtigter Kritik unterzogen. So

traten die Grenzen der Veranschaulichung wie die der Ästhetik der Darstellung (siehe Antinomie Nr. 2) zutage. Man versuchte es im Roman (mit dem Einfluß der Lyrik, einer Art modernen Magie des Wortes) mit einer Technik des Heraufbeschwörens. Die Gegenüberstellung Veranschaulichung — Beschwörung ist ebenfalls nicht unzurückführbar, wie uns die neueste Prosa in Rumänien und andernorts beweist, die von der surrealistischen Erfahrung angeregt oder zumindest vorübergehens berührt wurde. Die Beschwörung von Dingen, Wesen, immanenten Zuständen oder Transzendenzen bedeutet, daß man sie zum Erscheinen herausfordert. Eine ähnliche Herausforderung wie die des archaischen Wortes, das das Ding nicht umreißt, sondern heraufbeschwört; eine ähnliche Herausforderung wie die Ritualformel, die das Ungesehene sichtbar macht, eine Herausforderung, die in der zeitgenössischen Literatur gewöhnlich durch eine Technik der Fragestellung erreicht wird. Die beschworenen Dinge müssen antworten. Kafka veranschaulicht im allgemeinen keine bestehende Realität, seine Szenen sind Beschwörung einer Realität, die in einem Text hinter den Zeilen vorausgesetzt wird.

Die absurde Realität, ebenso wie die magische, phantastische oder tragische, gehorchen nur der Beschwörung. Die Veranschaulichung des Absurden wie die der Phantome, der okkulten Kräfte, verscheucht sie. Es gibt keinen magischen, phantastischen oder tragischen Realismus, die Literatur des Absurden aber verlagert die Grenzen des Realen, und das nicht um eine Irrealität oder eine Surrealität, etwas Transzendentes, zu fassen, sondern um die Realität, gegen die sie mit der fragend-befehlenden Technik der Beschwörung anstürmt, unreal zu gestalten.

12. FORMAL UND UNFORMAL

Die Technik des Unformalen scheint leicht in den Roman zu dringen, da er ja eine literarische Form darstellt, die den traditionellen Gesetzen einer klassischen Poetik oder Ästhetik nicht unterworfen ist. Dem ist aber nur scheinbar so, denn nirgends erfreute sich die Ästhetik der Mimesis einer dauerhafteren Rechtfertigung. Diese Ästhetik setzt mehr voraus als eine Anzahl von künstlerischen Konventionen, die der Künstler im Bewußtsein ihres konventionellen Charakters (und somit des Willkürlichen, das sie darstellen), wenn sie ihn behindern oder ihm überholt vorkommen, abstreifen kann. Die Mimesis setzt eine Ontologie, eine *analogia entis*, eine Angleichung der Dinge an Geist und Wort voraus, die kausale Aneinanderreihung der Geschehnisse, eine historische Perspektive, Personen mit klar bedingten Charakteren usw. Als solche scheint sich die Ästhetik des mimetisch Formalen auf das Wesen selbst des Menschen, des Wortes und der... Natur zu gründen. Das Formale läßt sich freilich nicht auf das Konventionelle zurückführen, doch die zugelassenen Konventionen gewährleisten die Dauerhaftigkeit aller Formalismen. Im Roman schien es jedoch mehr als in Lyrik, Musik und Malerei, als verletze die Ausschaltung der Formen (und was ist an einer literarischen Form nicht formal?) die menschliche Substanz des Genres selbst. Die Möglichkeiten der Menschheit sind jedoch reicher, als einige Pseudo-

humanisten annehmen, und der Bruch einiger Konventionen (der unvermeidlich zur Einsetzung anderer führt) bedeutet nicht, daß das Menschlich-Wesentliche ausfließt, das, wenn es vorhanden ist, seine formale Ordnung auch in der scheinbaren Unordnung des Unformalen findet.

13. AUSDRUCK UND AUFBAU

Der zeitgenössische Roman verrät nicht mehr die Goethesche „Lust zu fabulieren“, diese Lust des Erzählers, sich in seine Fiktionen zu projizieren. Ist die Möglichkeit des unmittelbaren Ausdrucks in der modernen Kunst gänzlich verlorengegangen? Zweifellos überwiegen die reflektiven Formen des Schreibens wie die des Schaffens im allgemeinen über die unmittelbaren, der Aufbau kommt vor dem Ausdruck. Reflexion über das Schreiben, über das Wesen des Romanschaffens, das künstlerische Schaffen ist jedoch eine neue Ausdrucksmodalität des schöpferischen Wortes. Als reflexive, mittelbare Kunst ist sie nichtdestoweniger ein neuer künstlerischer Ausdruckstil.

14. ANÄMIE UND ÜBERFÜLLE

Man kann von einer Gleichzeitigkeit im Auftauchen einer Krise der Entvitalisierung des Romans und einer Krise des Überhandnehmens der Instinkte in ihm sprechen. Entvitalisierung durch Verschwinden der Landschaft, der großen Rhythmen der Jahreszeiten, des Organischen, durch Abstraktisierung, Verbegrifflichung usw. Andererseits begegnen wir wieder einer Überfülle des Humoralen, des Instiktiven (insbesondere eines extra libidinösen Eros). Die Organe, die Physiologie, die der klassische Roman in ständiger Quarantäne hielt, haben den modernen Roman überschwemmt. Wenn ein „neuer Roman“ in bezug auf die „Lebensinhalte“ im Vergleich zu einem Stendhal- oder Dickens-Roman anämischer scheint, gibt es allzuvielen zeitgenössischen Romanen, in denen eine Überfülle des Organischen offenkundig ist. Überfülle ist jedoch nicht die einzige Art und Weise, in der sich Blutarmut vermeiden läßt.

15. GEISTIG—UNGEISTIG

Die methodische Außerachtlassung des Wesentlichen und die ausschließliche Aufmerksamkeit für das Akzidentelle, die Ersetzung der Substanzen durch Attribute entspringt einer Entgeistigung der Literatur und führt gleichzeitig zu ihr. Eine rein phänomenale Welt, in der nicht einmal der Schatten eines Numen, geistiger Essenz (in Form einer Andeutung oder Anrufung) erscheint — das ist die Welt des gegenwärtigen Romans. Große Romanwerke hatten eine Dimension des Geistigen, und ich glaube, sie müssen sie haben. Ich denke z. B. an „Don Quijote“ oder an Dostojewskis „Idioten“. Einige, die den „Roman“ ihrer eigenen Geistigkeit schrieben, wie etwa Theresa von Avila machten die Dimension zur Essenz eines ganzen menschlichen Universums, und diese Dimen-

sion fehlt in den meisten zeitgenössischen Romanen. Philosophische Agnostik? Eher Azedie, mangelnder Appetit fürs Geistige, Verneinung jeder Transzendenz wegen der Unfähigkeit, unmittelbare Erfahrung zu überschreiten. Das Numinose — wesentlich in Dostojewskis Werk, unterirdisch, andeutend, allgegenwärtig bei Proust in der Form einer soteriologischen, erlösenden Kunst (des Erlösungsgedankens), ästhetisiert bei Joyce durch Parodie und Negation, bei Faulkner als Schicksal offenbart — wird vom zeitgenössischen Phänomenalismus verneint, eingeklammert, ignoriert. Bedeutete aber die Entheiligung des Epos nicht seinen Tod? Gibt es im Raum reiner Phänomenalität ein großes Werk?

16. AUTONOMIE UND HETERONOMIE

Der strukturalen Autonomie, die jede Kunst natürlicherweise anstrebt stellt sich die heute so ausgeprägte Tendenz zu künstlerischer Totalität entgegen. Diese Totalität ist jedoch nur durch Heteronomie, durch Teilnahme aller Künste an der Schaffung einer einzigen zu erreichen. Wir beobachten ein Gravitieren der Künste um den zeitgenössischen Roman (wie übrigens um Lyrik, Musik usw.). Wir können von einer Architektur des Romans, einer Dichtung, einer Musik des Romans sprechen. Die Techniken sprengen die Schranken zwischen den Künsten, und mehr noch als die Techniken tut das der neue Standpunkt zum Problem des künstlerischen Ausdrucks. Eine Ästhetik des Nicht-Ausdrucks, die bei einigen Schöpfungen der Musik oder bildenden Kunst Regie führt, beginnt ihre Wirksamkeit im Reich des Romans zu beweisen (Beckett).

17. INVASION UND EVASION

Der Akt Aufnahme des Romans ist zweideutig. Auf der einen Seite habe wir die Erfahrung der Besessenheit, des Sicheinschließens. Der Leser schließt sich ein, gibt sich der Invasion preis, läßt sich von einer imaginären Welt gefangen nehmen. Dem steht andererseits die Erfahrung der Evasion entgegen: Der Leser verfällt in eine Art Trance, eine Ekstase, er verläßt sich selbst. Freilich sind Invasion und Evasion Grenzfälle, die sich aus der Struktur des Romans selbst ergeben. Gibt es einen Roman der Invasion und einen der Evasion? Diese beiden Modalitäten machen sich das Wesen jedes bedeutenden Romans streitig.

18. ROMAN UND ANTIROMAN

Der Roman ist nicht die höherentwickelte Form des Epos, wie einige Literaturhistoriker meinen, sondern der Tod des Epos. Heute sind wir Augenzeugen, wie der Roman durch einen Antiroman überwunden wird, ein Roman außerhalb des Romans entsteht, eine andere literarische Form, der wir noch den alten Namen geben, die aber kein Roman mehr ist. Der Gipfel der Krise eines Genres, der kritische Punkt

ist der seiner Autonegation. Einen Roman ohne „Literatur“, einen unromanhaften Roman verlangen, ist eine Art, sich diesem Punkt zu nähern. Sie ist nicht die einzige. Das *Neue* zu suchen, ist übrigens die unfehlbare Weise es nicht zu finden. Eine Hemmung scheint jeden gewollten, ausschließlich auf Originalität gerichteten Versuch zum Scheitern zu bringen. *Origo*, Ausgangspunkt, wird man nur, wenn man sich selbst vergißt. Das Neue wie die Liebe erscheint unwillkürlich, inkonsequent, spontan. Es kommt von selbst. Ein wahrhaft neuer Roman ist kein Antiroman. (Das Negative bleibt dem verneinten Positiven noch immer zu nabelschnurhaft verbunden.) Einige der größten Erzähler dieses Zeitalters haben ihr Romangebäude errichtet, indem sie einen Roman des Romans schrieben. Ihnen stehen all die entgegen, die einen Roman außerhalb des Romans suchen. Wie alle anderen Antinomien erreicht auch diese ihre höchste Wirksamkeit durch die Erhaltung der Spannung zwischen den Gegensätzen, durch das Suchen nach einer *coincidentia oppositorum* und nicht durch einseitige Reduktionen.

LA LITTÉRATURE COMPARÉE ET LA SOCIOLOGIE DE LA LITTÉRATURE

MIHAI NOVICOV

De nos jours, l'intérêt pour la littérature comparée est, à ce qu'il nous semble, déterminé dans une appréciable mesure, entre autres, par une tendance dont le but est de dévoiler l'essence de l'art en tant que phénomène. Mais on remarque également à ce propos un excès de descriptivisme et même, dirions-nous, une sorte d'attitude d'un « franc-tireur » littéraire. Ou bien, pour user de termes plus adéquats, la grande extension prise par la critique littéraire qui a commencé à émettre des prétentions à un statut indépendant de celui de la littérature, proclamant sa valeur en soi comme mode d'affirmation de la spiritualité humaine. Mais, à peu d'exceptions près, la critique a un caractère de « soutien », c'est-à-dire que, de règle, le critique ne se contente pas d'apprécier les œuvres littéraires, formulant des jugements sur leur valeur, mais se manifeste également comme « supporter » d'une orientation ou d'une autre. Particulièrement frappant se révèle cet aspect dans les jugements ayant trait à la poésie. Les théoriciens du romantisme avaient déjà proclamé comme l'un des principaux mérites de ce courant la découverte de la « vraie poésie ». Chaque nouveau courant se justifie depuis s'appuyant sur la même prétention. Démolissant les idoles d'hier, et le symbolisme, et le futurisme, et le surréalisme ont commencé leur ascension en déclarant qu'ils étaient les seuls à avoir, enfin, réussi à déchiffrer l'énigme de la « vraie poésie ». Les propositions de ce genre acquièrent parfois un caractère plus généralisé. Certains historiens de la littérature considèrent, par exemple, que ce n'est que grâce à la révolution accomplie partant des innovations artistiques d'Edgar Allan Poe et de Baudelaire que la poésie a pu découvrir sa véritable vocation¹. Au plan théorique on fait des essais pour classer la création poétique, établissant une distinction entre la « poésie imitative » et la « poésie imaginative » et spécifiant que ce n'est qu'à cette dernière qu'on peut reconnaître le droit de se considérer « vraie », et ainsi de suite². En regardant en arrière, on est surpris de constater que, de pair avec le développement historique, on offrait à l'humanité tout autant de variétés de « vraie poésie » que de courants littéraires réussissaient à s'affirmer et à être reconnus au point de vue axiologique. Il est néanmoins difficile de comprendre pourquoi la poésie romantique est

¹ Cf. Marcel Raymond, *De Baudelaire au surréalisme*. Edition nouvelle, revue et remaniée, 1966 ; version roumaine, București, 1970.

² Cf. par exemple : Gérard Genette, *Figures (Essais)*, Seuil, coll. Tel Quel, 1966.

plus « vraie » que la poésie classique, et la poésie symboliste plus « vraie » que la poésie futuriste, etc. En fait, en acceptant, sans s'en rendre compte, de pareilles discriminations préférentielles, le critique s'enferme dans un cercle vicieux. Étant, disons, partisan de la poésie surréaliste, il construit, partant de l'expérience créatrice de celle-ci, un modèle, après quoi, mis en situation d'apprécier la poésie en général, il opère avec ce modèle comme s'il s'agissait d'un critère de valeur.

Le cercle vicieux ne peut être brisé qu'à condition de renoncer à l'idée selon laquelle l'une des modalités de la poésie peut être plus vraie qu'une autre. Une partie ne saurait jamais suffir à définir le tout.

Aussi considérons-nous qu'il n'est pas dépourvu d'intérêt d'essayer d'aborder la question dans l'esprit d'une recommandation faite par le vieux Tolstoï : « pour pouvoir étudier un objet quelconque, il nous faut d'abord renoncer à la représentation que nous nous faisons de cet objet et admettre que cette représentation peut être erronée »³. Se proposant, comme on sait, de répondre à la question *Qu'est-ce que l'art ?*, le grand écrivain a choisi comme point de départ une proposition qui, aujourd'hui encore, suscite notre admiration par sa simplicité : l'art est un besoin humain, « un moyen de communication entre les hommes, qui leur est nécessaire pour la vie et pour la marche en avant vers le bien, un moyen qui les unit dans les mêmes sentiments »⁴. Et si l'art est un besoin, une nécessité, il faut alors qu'il existe également une cause qui le détermine, et cette cause demande à être cherchée dans ce que nous nommons, de la manière la plus générale, « condition humaine ». Ajoutons encore que dans son effort de découvrir cette cause primaire, Tolstoï n'a trouvé de réponse satisfaisante chez aucun esthéticien, vu que dans toutes les esthétiques les problèmes de l'art se confondent à ceux du beau. Anticipant en quelque sorte, nous pouvons supposer — en tant qu'hypothèse de travail — que le problème concernant l'essence du beau est en effet un problème de l'esthétique, alors que le problème touchant l'essence de l'art (et, partant, de la poésie) est un problème de sociologie. Cependant, avec la littérature comparée, toutes ces considérations sont directement mises en contact du moment où — admettant que la « vraie poésie » ne saurait être définie par l'élection d'un seul modèle, mais seulement par la prise en considération du tout — la recherche scientifique nécessitera comparaison, confrontation, mise en parallèle et en opposition, afin d'en trouver sur cette base le dénominateur commun.

Parfois le problème se complique aussi par le fait que certains chercheurs et théoriciens remplacent la définition par la description ou l'énumération des traits caractéristiques. Un exemple concluant en ce sens nous est offert par la poétique de Croce. Comme on le sait, selon l'une de ses propositions de base, « la poésie est expression ». On sait par ailleurs que cette proposition a bénéficié d'une large adhésion pour son indéfinissable justesse. La poésie est *toujours* expression. Une définition semblable est également très utile comme instrument de travail. Elle fournit au chercheur et au critique un critère sûr d'élimination. Tout ce qui n'a pas d'expressivité ne peut être considéré poésie. Mais cela veut-il dire que nous avons de la sorte obtenu la réponse à la question :

³ Cf. K. Lomounov, *Estetika L'va Tolstovo*, Moscou, 1972, p. 9.

⁴ L. N. Tolstoï, *Œuvres*, en vingt volumes, t. XV, Moscou, 1964, p. 87.

en quoi consiste la poésie ? C'est comme si, voulant donner une réponse claire et convenable (en tant qu'instrument de travail) à la question « en quoi consiste l'essence de l'eau ? », nous répondions par « l'eau est humidité ». Au point de vue pratique et pour l'immense majorité, une pareille réponse est assurément suffisante. Pour se rendre compte quand il faut ouvrir son parapluie, pas besoin d'en savoir plus long. Mais au point de vue scientifique, le caractère insuffisant de la définition saute aux yeux. Même sans posséder des connaissances vastes dans le domaine de la physique, tout interlocuteur pourrait objecter que l'humidité est propre à d'autres corps également. Croce en tient compte : expressives peuvent être aussi d'autres formes de la communication entre les hommes, mais la poésie possède d'autres qualités en plus (de là, aussi les précisions de l'esthéticien en ce qui concerne la différence entre « littérature » et « poésie »⁵). Poursuivant notre comparaison, nous pouvons très bien nous représenter celui qui a défini l'eau comme étant « humidité » se mettant à ajouter : mais l'eau est en outre incolore, transparente, sans saveur, etc. C'est ainsi que procède par exemple R. Wellek quand il essaie de définir les différents « systèmes de normes » dans le développement historique de la littérature — le romantisme, le réalisme, le symbolisme. En juxtaposant un nombre suffisamment important de phénomènes similaires, on peut en extraire une série de traits caractéristiques pour tous, et la somme ainsi obtenue est postulée comme définition du phénomène⁶. C'est toujours de cette façon que G. M. Frinlander, chercheur littéraire soviétique réputé, essaie de contester la définition que nous donnons du réalisme, en lui opposant (tout au long de deux pages) une description de tous les traits caractéristiques repérés⁷. (Le caractère arbitraire d'une pareille méthode saute aux yeux : aussi vaste que soit l'information du chercheur, il est difficile de supposer que quelqu'un soit à même d'embrasser le phénomène dans toute son ampleur, comme quoi il est inévitable qu'au moins un de ces « traits caractéristiques » reste en dehors de son champ d'observation.) Moyennant une observation minutieuse, on peut sommer un important nombre de propriétés de l'eau, ce qui permet d'expliquer de nombreux phénomènes propres à ce corps. Mais aussi longue qu'en fut la liste, jamais elle ne garantira la possibilité d'expliquer tous les phénomènes de ce genre. Comme on le sait, une définition de l'eau, suffisante pour expliquer tous les phénomènes qui se rapportent à elle, est H₂O. Mais on est immédiatement frappé par la *non ressemblance* de la définition avec le phénomène. Il est fort peu probable

⁵ La littérature serait, selon lui, une « amie » de la poésie, mais une amie « un peu plus petite de taille ». Faisant, un peu plus loin, la remarque que « spontanément, dans les mêmes livres, la théorie de la poésie et la théorie de la littérature ont été, sous le nom d'« arts de l'écriture » ou d'« institutions littéraires », toujours traitées ensemble », Croce est catégoriquement d'avis qu'un tel rapprochement est inadéquat. « Aristotèle a remarqué qu'il manquait un nom commun pour les deux ; un nom pareil ne pourra jamais exister parce que, bien qu'ayant certains points de contact, la poésie et la littérature n'en demeurent pas moins deux choses différentes » (Benedetto Croce, *Poesia*, București, 1972, p. 57-58). Ce qui, toute notre considération pour Croce mise à part, est difficilement admissible. *La Dame de Pique* de Pouchkine serait-elle donc une œuvre extra-poétique ?

⁶ René Wellek, *Concepts of criticism*, 1963, Yale University ; version roumaine, București, 1970.

⁷ G. M. Frinlander, *Russki réalism (někotorye spornyé voprosy i otchérodnyé zadatci iz otchéniia)* ; « Russkaïa litératoura ». Leningrad, 1973, n° 3, p. 37-57.

que quelqu'un qui n'aurait jamais vu d'eau et n'en connaîtrait que la formule moléculaire puisse se la représenter. Il paraît que c'est justement cette circonstance qui embarrasse certains chercheurs.

Dans la vie, une définition ne ressemble jamais au phénomène. Et c'est ce qui distingue la définition de la description. La description nous donnera toujours la possibilité de nous représenter le phénomène, mais jamais elle ne nous en dévoilera l'essence ; la définition, par contre, ne permet pas la représentation mais nous donne la clef pour en révéler l'essence.

Mais comme, de par sa nature, la poésie — en tant que mode de communication — est un phénomène *social*, la voie permettant de découvrir son essence devrait alors, elle aussi, être cherchée non pas dans le domaine de l'esthétique, mais dans celui de la sociologie. Et ceci constitue également, à notre avis, l'une des origines objectives et nécessaires de l'intérêt croissant manifesté de nos jours pour la sociologie de la littérature.

On pourrait, certes, objecter que nous forçons des portes ouvertes et que la relation de la cause à l'effet entre certains phénomènes sociaux et les mutations qui leur correspondent dans le domaine de la création poétique a été déjà il y a longtemps signalée. En effet, mais dans le cas de notre thème, ce n'est pas cette relation qui intéresse, mais la façon dont, par la corrélation de certaines recherches de littérature comparée avec celles de sociologie, peut être obtenu — à ce qu'il nous semble — un certain progrès sur la voie de la solution de l'« éternel » problème de l'essence de l'art. A ce point de vue, nous considérons en même temps qu'il convient d'attirer l'attention sur la nécessité de procéder à d'autres départagements aussi. Et notamment entre la sociologie de la littérature, d'une part, et la méthode sociologique d'aborder le développement littéraire (au plan historique ou critique), d'une autre. Dans les ouvrages méthodologiques fondamentaux de R. Escarpit⁸ et H. N. Fügen⁹, par exemple, on trouve très nettement tracées de telles lignes de démarcation, ce qui nous autoriserait à ne pas revenir sur cette question si l'intérêt croissant pour la sociologie de la littérature n'avait pas déterminé bon nombre de chercheurs à embrasser dans la sphère de cette jeune discipline des ouvrages qui, dans leur substance, ne sont pas sociologiques... Par exemple, dans le synthétique passage en revue du chercheur italien Graziella Pagliano Ungari¹⁰, ou dans les articles de S. Sarcany¹¹ ou de P. Cornea¹² sont également considérées comme appartenant à la sociologie littéraire des directions d'investigation rigoureusement littéraires, au fond. Nous avons déjà, en passant, abordé cette question dans notre recension du livre de H. N. Fügen¹³ ainsi que dans une note concernant

⁸ Robert Escarpit, *Sociologie de la littérature*, Presses Universitaires de France, Paris, 1968.

⁹ Hans Norbert Fügen, *Die Hauptrichtungen der Literatursoziologie und ihre Methoden*, Buvier Verlag, Herbert Gindmann, Bonn, 1971.

¹⁰ Graziella Pagliano Ungari, *Critica letteraria e Sociologia della letteratura*, Beniamino Carucci Editore, Rome, 1971.

¹¹ S. Sarcany, *Essai sur la sociologie de la littérature*, « Revue de littérature comparée », Janvier—Mars 1971, p. 60—73.

¹² Paul Cornea, *Tendințe actuale în sociologia literaturii*, « Viitorul social », n° 1, 1972, p. 214—217.

¹³ « Revue belge de philologie et d'histoire », n° 2, 1973, p. 397—401.

le parallélisme évident qui existe entre le structuralisme génétique de Lucien Goldmann (lancé par son auteur comme une direction dans la sociologie de la littérature)¹⁴ et certains principes théoriques et méthodologiques sur lesquels se guidaient, vers les années '20, les représentants de l'« école sociologique » qui, sous la direction de V. F. Péréverzev, se considéraient, et à juste titre, une école de science littéraire (littératourovédénié)¹⁵.

A notre avis, la principale différence entre les recherches abordant sociologiquement le processus littéraire, d'un côté, et la sociologie de la littérature, de l'autre, réside dans le fait que, dans le premier cas, les œuvres littéraires, en tant que valeurs artistiques, continuent de faire l'objet de la recherche, cependant que dans le second, ce n'est pas la littérature comme telle qui est analysée, mais la manière dont elle alimente certaines couches sociales satisfaisant à leurs besoins esthétiques. En d'autres termes et revenant à l'une des propositions fondamentales de L. N. Tolstoï, en utilisant comme matière non pas l'art en général mais uniquement la poésie (dans un sens large), la sociologie de la littérature essaie de répondre à la question : pourquoi les hommes ont-ils besoin de littérature artistique et comment assure-t-on dans la société la satisfaction de ce besoin¹⁶. D'où il résulte que dans la sociologie de la littérature c'est un complexe de relations sociales qui fait l'objet de la recherche. Dans une communication aussi brève nous ne pouvons entreprendre un passage en revue, même sommaire, de ces relations. Mais étant donné qu'ils sont conjugués avec certaines orientations de la littérature comparée, nous voulons néanmoins relever certains aspects. Nous avons en vue la dynamique des influences littéraires, évidemment pas dans toute sa complexité, mais seulement le problème touchant les causes en vertu desquelles, dans certaines conditions socio-historiques, dans certains pays, telle orientation littéraire ou telle autre commence à bénéficier d'un large appui de la part de l'opinion publique. En d'autres termes, il s'agit de ce que Ibrăileanu entendait déjà par « sélection critique » ou Tudor Vianu quand il définissait la notion d'« allié idéologique » ou, enfin, plus récemment, le chercheur grec K. F. Dimaras, dans sa communication au III^e Congrès international d'études sud-est européennes, en usant de la formule « offre et demande ». Au point de vue de la sociologie littéraire, il s'agit ici d'une relation dont les termes peuvent être formulés sans difficulté. Du moment où la société a besoin de littérature artistique, pour satisfaire à cette exigence, sont nécessaires : en premier lieu des spé-

¹⁴ Cf. L. Goldmann, *Sociologia literaturii*, avant-propos de Miron Constantinescu ; édition parue par les soins et avec une étude introductive de Ion Pascadi, București, 1972.

¹⁵ Cf. « *Structuralism genetic* » și « *Școala sociologică* » rusă din anii douăzeci în « *Revista de istorie și teorie literară* », București, 1973, n^o 2, p. 281—285 ; vezi de asemenea : « *Sotsiologua literatoury* » i eio perspektivy dans *Sovremennyye problemy literatourovédénia* (hommage à l'acad. M. B. Hrapchenko pour son 70^e anniversaire), Moscou, 1974, p. 118—124.

¹⁶ Dans son étude *La fonction, la norme et la valeur esthétique appréciées en tant que faits sociaux*, l'esthéticien tchèque Jan Mukařovský entreprend une analyse pertinente du mode dont naissent et se diversifient dans la société, de telles nécessités, démontrant la manière dont la satisfaction de certains besoins, initialement extra-esthétiques, donne maintes fois naissance à des fonctions esthétiques collatérales et vice-versa, comment certaines « pièces » à fonctions esthétiques arrivent à perdre ces fonctions. (Jan Mukařovský, *Studii de estetică*, traduction, préface et notes de Corneliu Barborică, București, 1974, p. 9, 13 et suiv.).

cialistes, c'est-à-dire des hommes doués et disposés à créer des « pièces » (selon la terminologie de Maïakovski) en mesure de répondre à cette demande; en second lieu, des conditions favorables pour que ces spécialistes puissent déployer une activité libre, multilatérale; troisièmement, de déterminer ce qu'on pourrait, d'une façon tout à fait conventionnelle, nommer « contrôle public » de cette activité. On pourrait ainsi, dans les lignes les plus générales, circonscrire le domaine spécifique de la sociologie de la littérature; les principaux problèmes en seraient: a) « la population des écrivains » (l'expression appartient à R. Escarpit); b) le statut de l'écrivain (ou du poète) ou bien le contenu d'une sorte de « contrat » tacite entre le poète et la société; c) la garantie d'un dialogue continu entre celui qui passe la commande et celui qui l'exécute ou — en d'autres termes — le système de publication, de diffusion et d'appréciation critique de la production littéraire. Il nous semble que même une énumération aussi succincte suffit pour nous rendre compte qu'à tous les trois points de vue, la situation se modifie sans cesse; d'une part, en fonction du progrès de la culture et de la civilisation (Vladimir Streïnu nous proposait trois « âges » de la poésie: orale, écrite et publiée); d'autre part, comme suite de la succession des formations sociales et des mutations qui interviennent dans le rapport des forces entre classes. Les recherches, par conséquent, pourraient être soit synchroniques soit diachroniques. Le champ d'action est vaste, mais nous n'assistons pour le moment qu'aux premiers pas de cette passionnante discipline.

En ce qui concerne la littérature comparée, il conviendrait — ainsi que nous l'avons déjà soutenu à l'occasion d'une autre communication¹⁷ — d'accorder une attention toute particulière à une contradiction depuis longtemps signalée, à savoir celle qui existe entre les deux séries axiologiques fondamentales, au plan du jugement de la valeur artistique, d'une part, et des préférences des masses, de l'autre part. C'est-à-dire que nous avons en vue la non-concordance immanente qui existe entre la « demande » (gouvernée par les préférences sociales établies à un moment donné) et l'« offre » (dynamisée par la propulsion organique vers le renouvellement, propre à toute activité créatrice). Dans la sphère stricte de la sociologie de la littérature on pourrait prendre en considération en vue de la recherche: les causes du phénomène, les dimensions, les voies permettant de dépasser la contradiction. Mais en impliquant également la littérature comparée, empruntant donc une voie interdisciplinaire, certaines recherches pourraient concourir à une meilleure connaissance du caractère objectif et nécessaire, intérieur, du développement littéraire et aussi, par conséquent, à une définition plus adéquate de l'essence de l'art.

Le problème n'est, évidemment, pas nouveau. D'une manière ou d'une autre, il fut déjà abordé par les critiques, les chercheurs du domaine de la littérature et de l'art. Les représentants de l'école formelle russe avaient déjà naguère attiré l'attention sur le fait que, pour marquer leur rupture d'avec la tradition, les adeptes des nouvelles tendances artistiques

¹⁷ *L'étude sociologique des relations entre la circulation de la littérature et les valeurs, comme source de recherches comparatistes*, dans « Revista de istorie și teorie literară », București, 1973, n° 3, p. 351—361.

font souvent appel aux espèces littéraires périphériques affectionnées par les masses et, chose inespérée, réussissent ainsi à les ennoblir (c'est ce que fit Tchekhov avec le vaudeville, Maïakovski, avec le théâtre d'estrade, Essénine, avec la romance, etc.). Ce n'est cependant pas cet aspect qui, aujourd'hui, nous semble le plus intéressant, mais la confrontation systématique de deux séries : les œuvres d'une haute tenue artistique, d'un côté, et, de l'autre, la production répondant au niveau élémentaire des exigences de masse. Dans ce contexte, la coopération entre la littérature comparée et la sociologie de la littérature devient indispensable. Pour le prouver, il suffit d'invoquer quelques exemples. L'emploi, par Dostoïevski, de la technique caractéristique aux « romans à énigmes », voire au « roman policier »¹⁸. Ou bien Dickens et le roman-feuilleton. Ou encore — dans un autre sens — les contradictions entre les poètes prolétaires et les futuristes russes pendant les premières années qui suivirent la Grande Révolution d'Octobre, contradictions qui s'expliquent surtout par le fait que, jusqu'en 1917, ces deux catégories de poètes avaient des statuts fort différents. On pourrait mentionner encore la vulgarisation partielle du roman réaliste au début du XX^e siècle ou l'irruption du fantastique dans le roman réaliste sous l'influence de la littérature de science-fiction, etc.

L'espace réservé à cet article ne nous permettant pas d'insister sur les exemples de ce genre, nous nous limiterons à la formulation de certaines hypothèses. Entre la série des œuvres d'une haute tenue artistique et la série destinée à la consommation de masse, les liens sont beaucoup plus organiques qu'on ne le croirait de premier abord. Parfois — et c'est le cas de l'ouvrage déjà cité de Jan Mukařovsky — cela s'explique par la dégradation des normes spécifiques à la première série par le mécanisme de l'imitation épigonique. Les œuvres vulgarisatrices trivialisant les succès d'un courant littéraire représentent, par rapport à elles, une sorte d'antithèse interne tout en les continuant dans un certain sens. D'autres fois, au contraire, l'observation attentive, par un artiste de génie, de la production de masse lui suggère tel mot nouveau qui enrichira le processus littéraire tout entier. De tels liens « secrets » ne sauraient être dévoilés que par la voie de minutieuses analyses structurales. Nombre des splendides nouvelles satiriques de M. Boulgakov ne nous apparaîtront plus alors que comme de simples anecdotes fantasmagoriques, et certains romans de guerre, comme des « fixations » de récits réels qui tendent à se transformer en légendes. Le poème *Vassili Tiorkine* de Tvardovski est issu organiquement d'une chanson de soldats. Le théâtre de l'absurde — par exemple *Le piéton de l'air* d'Eugène Ionesco — n'est au fond qu'un spectacle de cirque, mais réalisé à un haut niveau artistique. L'extraordinaire essor pris, ces dernières années, par les mémoires littéraires et paralitéraires a préparé le terrain pour une récruescence du roman existentiel à perspective historique.

La productivité d'une telle manière d'aborder nous semble hors de question. L'affirmation tranchante selon laquelle la production de masse

¹⁸ Voir aussi en ce sens la communication présentée par le russiste yougoslave Mihvojé Jovanović, *Nekotoryé problémy poétiki « romana lain » v tvortchesvé Dostoïevskovo*, à l'occasion du deuxième symposium international « Dostoïevski », St. Wolfgang, Autriche, 24—30 août 1974.

ne saurait avoir aucune contingence avec l'art peut sembler hautaine, mais elle n'a pas de couverture et n'est pas réaliste. Parce que — et nous revenons ainsi à notre point de départ — considérée au point de vue sociologique, la production de masse répond à la même catégorie de besoins issus de la société que la série des œuvres de haute tenue artistique. A des niveaux très différents, certes. Mais c'est justement pour ces raisons que la comparaison devient nécessaire. Car — ainsi que nous avons essayé de le démontrer dans un autre ouvrage — la comparaison est d'autant plus révélatrice qu'elle réussit à trouver des similitudes chez des phénomènes très éloignés. La sociologie de la littérature offre abondamment matière à de telles comparaisons précisément. Ce qui réclame — paraît-il — une double réduction. La mise temporaire hors des parenthèses de l'unicité artistique, d'une part, et de la divagation vulgarisatrice, d'autre part. La correspondance sera alors réalisée — ce n'est pour le moment qu'une hypothèse — au niveau des motifs et des procédés, ce qui nous autorise à supposer que ce sont justement ces « semences » des œuvres qui contiennent, concentrée, l'énergie capable de répondre à des nécessités généralement humaines, faute desquelles l'art ne saurait exister. En ne comparant sans cesse que la « poésie vraie » à la « poésie vraie » il est difficile de découvrir l'essence de la poésie. Mais comparant la poésie à ce qui l'engendre, c'est-à-dire à ce qui lui est hostile et en même temps apparenté au point de vue génétique, on peut espérer de découvrir le fameux noyau magique qui jusqu'ici ne s'est pas laissé attirer dans le champ visuel des chercheurs. Après tout, dans d'autres domaines de la science également, les grandes vérités ont été, plus d'une fois, découvertes aux points d'intersection de phénomènes fort éloignés les uns des autres.

LUMIÈRES ET ROMANTISME: CONTINUITÉ OU DISCONTINUITÉ?

LE CONDITIONNEMENT SOCIAL DES STRUCTURES LITTÉRAIRES CHEZ LES PEUPLES DU SUD-EST EUROPÉEN À L'ÉPOQUE DU ROMANTISME

ZORAN KONSTANTINOVIC
(Innsbruck)

Sur la base des derniers travaux concernant le romantisme des peuples sud-est européens — je pense ici aux réflexions de P. Cornea sur la formation du romantisme roumain, à celles de D. Živković et de M. Popović sur le caractère et la périodisation du romantisme serbe, à celles de P. Dinekov et de K. Genov sur les poètes du renouveau bulgare, de I. Sötér sur le romantisme hongrois et de K. Th. Dimaras et de K. Bihiku sur les problèmes similaires chez les Grecs et les Albanais¹ — et surtout aux essais de littérature comparée de M. Novikov dans son rapport au Congrès international des slavistes à Bucarest et de I. Konev dans son livre qui vient de paraître², je crois qu'on peut considérer comme une caractéristique générale du romantisme de nos régions, les composantes historiques, culturelles et esthétiques suivantes: l'interdépendance entre le romantisme et la lutte pour la libération nationale; les fondements esthétiques les plus typiques des idées nationales patriotiques, mais en même temps aussi des idées sociales; la limitation à certains genres de la forme; l'expression d'un pathos humaniste, révolutionnaire et démocratique; une influence très forte du folklore, surtout celui des chansons populaires, et tout cela non pas comme état d'âme, comme par exemple dans le romantisme allemand, mais comme reflet de l'appartenance nationale.

¹ P. Cornea: *Originile romantismului românesc*, București, 1972; D. Živković: *Priroda srpskog romantizma i periodizacija XVIII—XIX veka*, «Letopis Matice srpske», 403, 3, 477—488; *Evropski okvir srpske književnosti*, Beograd, 1970; M. Popović: *Istorija srpske književnosti*, I (Romantizam), Beograd, 1966; P. Dinekov: *Problematika za romantizma v bulgarskata literatura do Osvobodennieto*, Sofia, 1964; K. Genov: *Romantizmet v bulgarskata literatura*, Sofia, 1968; I. Sötér: *The Dilemma of Literary Science* (Hungarian romanticism, 212—240), Budapest, 1973; K. Th. Dimaras: *Προσποθέσεις και δοχμές του ελληνικού ρωμαντισμού*, Athènes, 1947 (avec des textes, Athènes, 1966); K. Bihiku: *Historia e leterstse shqipte*, II^e volume, Tirana, 1959.

² M. Novikov: *Romantizm i uskorennoe razvitie slavjanskikh i neslavjanskikh literatur Vostočnoj i jugovostočnoj Evropy v XIX v.* (Doklady i soobščenia VII Meždunarodnyj s'ezd slavistov, București, 1973); I. Konev: *Literaturni vzaimootnoženia i literaturnen proces*, Sofia, 1974.

Nos recherches nous ont montré en outre un modèle de développement du romantisme chez les peuples sud-est européens. Ce développement commence régulièrement par la réflexion sur l'existence de leur propre langue, il continue avec l'effort de codification de cette langue et en même temps déjà, des poètes remarquables prennent la parole, en exprimant les sentiments les plus profonds.

Quelles sont donc les forces, qui ont dynamisé un tel processus et qui ont déterminé de si grands changements ? Jusqu'à présent, j'ai toujours répondu à cette question en me référant au grand mouvement spirituel qui a pris naissance en partant des conceptions de Johann Gottfried Herder.

Mais il faut dire, maintenant — et c'est ma contribution à cette discussion — qu'il y avait certes des critères déterminants de l'idée nationale chez les peuples du Sud-Est européen, correspondant au modèle de Herder, mais que l'apport intellectuel de Herder n'a pu être qu'une composante dans la formation d'une telle conscience nationale. Il est plus probable que la coïncidence entre les conflits sociaux et le problème de la langue ait déterminé une réception très différenciée des idées de Herder³. Cette conscience de la nationalité remonte également aux idées de Rousseau et des encyclopédistes français. Et il ne faut pas non plus oublier l'influence de Mazzini et du Risorgimento.

J'ai pu remarquer jusqu'à présent, que le représentant typique de ce mouvement romantique de renouveau était — du point de vue sociologique — chez les Hongrois le « úr », le petit gentilhomme, tout comme chez les Croates la petite noblesse avait trouvé par la suite un soutien dans la bourgeoisie moyenne, issue des milieux artisanaux. Chez les Slovaques c'est le clergé subalterne, chez les Macédoniens et les Bulgares le « daskal », l'instituteur, et chez les Serbes le marchand.

J'ai poussé plus loin mes investigations. Je crois qu'une telle image ne peut saisir que l'expression d'accidents superficiels. La solution de la question se situe à un niveau supérieur et nécessite un approfondissement des aspects sociologiques. Il faut découvrir des forces dépassant en importance la petite couche sociale ou le groupe professionnel spécifique, incité par la pensée de Herder, forces aptes à gagner l'ensemble du peuple à un idéal national fondé sur la communauté linguistique, et à lui infuser la conscience de son individualité, restituée par l'évocation de son passé et de sa destinée ; des forces aptes, enfin, à lui tracer les dimensions de son histoire nationale. C'est là un processus extrêmement complexe au cours duquel le spirituel et le social se sont mutuellement conditionnés.

Il en fut autrement en Europe occidentale et en Europe centrale, où la bourgeoisie avait pu manifester, déjà à l'époque de l'absolutisme, un élan vigoureux grâce à la révolution industrielle ; dans l'Europe du Sud-Est la bourgeoisie comme couche sociale importante faisait défaut dans beaucoup de régions et pendant longtemps. Seule la bourgeoisie grecque constituait une certaine exception ; mais dispersée dans beaucoup de villes de l'empire ottoman, la bourgeoisie grecque s'était développée de façon

³ Le livre de H. Sundhausen (*Der Einfluss der Herderschen Ideen auf die Nationsbildung bei den Völkern der Habsburger Monarchie*, München, 1973) nous paraît ouvrir une voie remarquable dans cette direction.

différente — il y avait des banquiers, des marchands, des employés, un clergé subalterne et un clergé supérieur. L'élément intermédiaire dans la population chrétienne était formé, sous la domination des Turcs, de la couche des « chorbadchies », des « kodjabasies », des « kneses » et des « proestotes ». C'était d'un côté les petites propriétaires terriens, de l'autre côté l'autorité administrative, les percepteurs et médiateurs entre les begs, les féodaux turcs, et la « raya », la masse chrétienne sans droits. Mais même dans les pays du Sud-Est européen, qui n'étaient pas sous la domination turque, il n'existait parfois pas de bourgeoisie, par exemple en Slovaquie, en Croatie, en Slovénie. En Hongrie nous avons aussi le problème des « némétsegs » et des « polgárságs », des Allemands ayant émigré dans les villes, et celui des habitants des villes hongroises très influencés par la culture allemande.

Étant donné qu'aucun de ces peuples, au moment de l'apparition du mouvement romantique en Europe, ne possédait un État national propre et souverain — même les Hongrois —, il était nécessaire que le mouvement linguistique national fournisse l'effort intellectuel dominant, la force essentielle intégrante. Cette force efficace pouvait et devait s'opposer à l'organisation existante de l'État, et elle s'opposait souvent aux autres mouvements nationaux linguistiques. C'est le problème de la « surstratification ». Les Slovaques se défendaient contre la langue hongroise, mais aussi contre le danger de perdre leur individualité par rapport à la langue tchèque. Les débats engagés par les jeunes nationalistes « surstratifiés » avec les autres nationalistes bourgeois, mais le plus souvent aussi avec les propres couches supérieures féodalo-aristocratiques, mettent en lumière un aspect caractéristique de l'histoire de l'Europe du sud-est au XIX^e siècle. Ainsi le régime des Phanariotes dans les principautés danubiennes, malgré les différentes réformes dans le domaine agraire et malgré la mésentente avec le pouvoir central des Ottomans, était considéré non seulement par les boyares et par les paysans indépendants, mais aussi par la petite couche des marchands et des artisans, de plus en plus comme une domination étrangère. En Transylvanie, par exemple, les paysans roumains se voyaient confrontés à une couche de grands propriétaires hongrois. Les Bulgares étaient soumis à une double surstratification : d'un côté à la surstratification ottomane — dans les domaines politiques et administratifs, d'un autre côté — dans l'organisation de l'église, dans la vie intellectuelle et dans le commerce, aux Grecs. Mais les Grecs eux-mêmes luttèrent contre le pouvoir politique des Ottomans. En Macédoine, les paysans, les « kmetes », étaient soumis aux begs, aux féodaux musulmans également sur le plan de la juridiction. Ainsi dans ces régions les confrontations nationales, sociales et religieuses coïncidaient. La communauté religieuse, ottomane en Albanie, dans quelques régions, ne pouvait éluder ni la confrontation sociale, ni la confrontation nationale.

Toutes ces contradictions devaient s'exprimer dans le mouvement du romantisme. A quel point l'élément social y a joué un rôle — cela peut être illustré par un seul exemple. Dans les villes de Croatie, à Zagreb par exemple, on parlait au cours des premières décennies du XIX^e siècle uniquement l'allemand. La bourgeoisie, surtout le groupe des artisans, se recrutait dans les régions de langue allemande, où l'allemand était la langue adoptée par les parvenus. Mais la concurrence économique

faite au pouvoir central autrichien, avec des centres industriels, a favorisé l'affirmation d'un patriotisme croate précisément dans ces couches sociales. Et nous saisissons ainsi — sur le plan de la littérature — ce phénomène étrange : beaucoup de poètes romantiques croates, des patriotes fervents, ont des noms allemands ou des noms transposés en croate. De toute façon, la petite noblesse a trouvé un allié dans ce groupe et une base plus large a été assurée au développement d'une littérature romantique nationale.

Je voudrais tenter de décrire un modèle historique des phases successives du romantisme dans les pays sud-est européens, un modèle qui devrait être fondé aussi du point de vue sociologique. C'est là que réside l'essentiel de mon propos. Les analyses structuralistes de la sociologie moderne m'y ont incité, et en particulier celles du sociologue tchèque, Miroslav Hroch ; je pense à ses recherches de sociologie historique comparée concernant l'éveil des petites nations et le développement de leurs mouvements nationaux (remarquons au passage que Hroch n'étend pas ses explications aux peuples du Sud-Est européen)⁴. Je vois là une possibilité de recherche systématique concernant le romantisme dans les pays du Sud-Est européen ; cette recherche doit tenir compte de quatre phases⁵.

Dans un premier stade : — les représentants des nouvelles tendances romantiques sont des hommes isolés, issus d'un petit groupe cultivé ou bien des autodidactes géniaux. Ils sont les protagonistes d'un patriotisme de type éclairé. L'amour de la patrie se combine chez eux avec le désir d'étudier et d'approfondir les problèmes de la langue, de la culture et de l'histoire. Mais une audience plus large leur fait défaut. Le souci de cultiver la langue est considéré par eux comme un devoir essentiel. Ils publient des dictionnaires et des grammaires, et essaient de reconstituer, par la découverte et la mise en valeur de vieux monuments culturels, par la collection et l'édition des contes, des chansons populaires et des gestes des héros, les origines et la tradition autochtones. Pour montrer l'ampleur du mouvement éclairé, propre à cette phase, il suffit d'un seul exemple : les riches marchands serbes de la Hongrie du sud ont soutenu, avec leur argent, non seulement les livres concernant la langue et la culture serbes, mais aussi ceux concernant les langues et les cultures roumaine et hongroise. Le but fondamental poursuivi dans cette phase a été de stimuler le savoir, les connaissances et l'éducation du peuple.

On remarquera, bien entendu, qu'il s'agit là de problèmes qui appartiennent à « l'Aufklärung ». Cela est certain. Mais ce sont justement ces efforts qui constituent les racines du romantisme dans le Sud-Est européen. En outre, les discussions les plus récentes sur la périodisation ont prouvé qu'on ne peut séparer de façon tranchante deux mouvements

⁴ M. Hroch : *Obrození malých evropských národů, I. Národy severní a východní Evropy*. Praha, 1971.

⁵ Après avoir achevé cet exposé, j'ai pu constater que des historiens ont accordé attention, en même temps que moi, aux travaux de M. Hroch tout comme aux possibilités offertes par sa méthode structuraliste aux études régionales : H. Sundhausen : *Sozio-ökonomische und kulturelle Grundlagen der Nationsbildung in Ostmittel- und Südosteuropa*, « Deutschen-Rumänisches Colloquium junger Historiker, Kulturhistoriker und Zeitgeschichtler », München, 1974, 96—108 ; R. G. Plaschka, A. Suppan, H. Haselsteiner : *Strukturen der nationalen Entwicklung in Südosteuropa im 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, « III^e Congrès international d'études du Sud-Est européen », rapport, section Histoire.

littéraires qui contiennent dans leur phase initiale et finale les éléments appartenant aux périodes suivantes ou précédentes. Pour mieux définir les contributions à la création et à la codification de la langue littéraire, il serait important — je crois — d'examiner les relations bilatérales entre personnalités comme Ferenc Kazinczy pour le hongrois, Ludovit Štúr pour le slovaque, Jernej Kopitar pour le slovène, Ljudevit Gaj et Vuk Stefanović Karadžić pour le serbo-croate, Ioan Inocențiu Micu-Klein, Dimitrie Eustatievici Brașoveanu, Constantin Diaconovici Loga et August Treboniu Laurian pour le roumain, Neofit Rilski pour le bulgare, les frères Miladinov pour le macédonien, Adamantios Korais et Georgios Hadzidakis pour le grec, et les frères Frasheri pour l'albanais. Une voie s'ouvre ici à une comparaison des processus de formation des néologismes, des purismes et des règles d'orthographe, ainsi que des problèmes historico-culturels.

Ce serait là la première phase. Dans la deuxième phase, les représentants de l'idée romantique ne sont plus des hommes isolés, mais des groupes bien déterminés qui ne se contentent plus de témoigner un intérêt individuel à la langue, à l'histoire et à la culture, mais qui possèdent déjà une « conscience » de leur « mission » au sens national du terme. Ils sont membres de sociétés nationales-patriotiques, collaborateurs à des journaux patriotiques, abonnés à ces journaux, et ceux qu'on appelle « praenummerantes », c.à.d. les souscripteurs à certaines œuvres, qui grâce à leur aide financière permettent la parution de ces œuvres.

La plus jeune génération de ces cercles et, en particulier, les meilleurs talents poétiques, se servent de la langue populaire et prennent alors la parole : Kőlcsey, Vörösmarty et Petőfi chez les Hongrois, Sladković, Chalupka, Král et Botto chez les Slovaques, Prešern et Simon Jenko chez les Slovènes, Preradović et Mažuranić chez les Croates, Branko Radičević chez les Serbes, Vasile Alecsandri, Grigore Alexandrescu, Alecu Russo, Negruzzi, Bălcescu, Bolliac, Bolintineanu chez les Roumains, Hristo Botev chez les Bulgares, Gjergj Fishta et Naim Frasheri chez les Albanais et Andreas Calvos et Dionysios Solomos chez les Grecs. Je pose encore une fois la question : qu'est-ce que tous ces poètes ont de commun sur le plan du style et de l'expression poétique ?

Nous identifions ensuite une troisième phase. Le programme romantique, diffusé par la poésie romantique, atteint toutes les couches de la bourgeoisie de ces peuples. Ce programme coïncide sociologiquement avec les intérêts de la bourgeoisie ascendante. A ce niveau-là survient normalement la codification des langues. Cette codification est le résultat de la percée opérée par la poésie romantique, qui a enregistré dans les masses un écho enthousiaste ; mais cette codification résulte également d'une nécessité pratique, politique et économique, propre à la bourgeoisie. Cette dernière a besoin d'une langue écrite et codifiée pour renforcer ses positions. Le romantisme constitue donc, en même temps, une confirmation et une sanction des langues nationales modernes dans le Sud-Est.

* Ce problème a été soumis aux discussions approfondies au Congrès de littérature comparée de 1973 (Canada).

La quatrième phase pourrait s'intituler : consolidation du mouvement romantique dans un État. L'objectif du mouvement romantique national c'est l'État national. Ce dernier doit, s'il le faut, se réaliser au besoin par une révolution, une levée de boucliers. La poésie romantique, qui provoque une rupture dans la tradition en tant que poésie révolutionnaire, devient en même temps une poésie de la révolution. Des poètes eux-mêmes prouvent la véracité de leurs vers par le sacrifice suprême : Petöfi et Hristo Botev ont trouvé la mort sur les champs de bataille, les frères Miladinov ont péri dans les prisons turques, Alecu Russo et Nicolae Bălcescu devaient payer pour leurs convictions avec le cachot.

Une telle division en phases successives, telles que je les propose ici, permet une mise en ordre, un classement, et une explication de ces phénomènes.

C'est qui est important, c'est l'existence de chacune de ces quatre phases dans la littérature des différents peuples et non pas leur synchronisme. Ainsi, on peut trouver chez les Bulgares, par exemple, l'évolution romantique toute entière, mais concentrée dans les décennies qui couvrent la vie et l'œuvre de Hristo Botev, tandis que chez les Albanais cette même évolution dure de la « Milosao » de Rada, en 1836, jusqu'aux années trente de notre siècle. Dès l'instant où la quatrième phase, c.a.d. la création d'un État national et la réalisation de son indépendance politique, a été atteinte ou du moins lorsqu'un compromis politique a pu s'instaurer, ç'en est fait du romantisme, et c'est alors le réalisme qui se fait jour dans toutes les littératures du Sud-Est européen.

Dans le cas où, au sein d'un peuple sud-est européen, le processus romantique n'a pas parcouru toutes les quatre phases, alors on peut affirmer qu'il n'y a pas eu de mouvement romantique complet. Un exemple nous fournissent les Aromunes. Ils ont connu la première phase, c.a.d. celle d'une prise de conscience de la langue, mais ils n'ont pas réussi à la codifier dans une création poétique de quelque importance.

Une telle division en phases me permet de préciser aussi la place de la littérature turque dans ce système commun à toutes les littératures du Sud-Est européen. Je pense ici au mouvement du Tansimat et au poète Namik Kemal, par exemple. Dans ce cas, également, on assiste, à une libération, sous l'influence de la décadence de l'empire ottoman, des forces vives, désireuses de sauver l'empire en mettant en œuvre des formes de type révolutionnaire. Le processus a ici les mêmes caractéristiques. Il part d'une prise de conscience de la langue et des valeurs nationales, et mène à une poésie. Celle-ci se nourrit aux mêmes sources du renouveau et du réveil de l'esprit rationnel que le mouvement romantique dans les pays d'Europe et particulièrement du Sud-Est européen. Ce mouvement aboutit, en fin de compte, à la Révolution des Jeunes Turcs.

Une telle division me permet d'expliquer ce phénomène qui se laisse saisir dans le processus d'urbanisation dans tous les pays du Sud-Est européen où se forme et se développe une bourgeoisie ; c'est la langue du peuple, c'est-à-dire la langue des paysans, qui devient langue littéraire. Il devait en être ainsi, parce que la bourgeoisie représentait, certes, le ferment de l'évolution nationale, mais la couche sociale la plus forte dans tout l'espace du Sud-Est européen était composée de paysans. C'est pour moi le seul moyen d'expliquer cette *contradictio in adjecto*.

En tout cas, je crois qu'une enquête systématique faite sur le romantisme sud-est européen peut relier entre eux, de façon régulière, les aspects littéraires et les aspects sociologiques. Elle permet, en outre, de distinguer un tel romantisme des autres formes de ce mouvement, en particulier de celles où prédomine la nostalgie de l'infini ou de celles où la réalité et le rêve se confondent, et encore de celles où l'ironie rationaliste prévaut. Cette étude permet, enfin, d'intégrer le romantisme sud-est européen dans le mouvement romantique européen.

LES «LUMIÈRES» ROUMAINES ET LEUR IMAGE DANS L'HISTORIOGRAPHIE ACTUELLE

PAUL CORNEA

C'est peut-être curieux, mais l'histoire roumaine des « lumières » est toute récente. Cette Amérique de l'esprit a attendu longtemps son Colomb. Il y a seulement une trentaine d'années du moment de leur découverte et de leur présentation dans un vaste tableau suggestif et pittoresque, brossé par un historien littéraire de Cluj-Napoca, D. Popovici, qui avait étudié à Paris avec Hasard et Baldensperger. Sauf ses mérites intrinsèques — qui ne sont point ordinaires — le livre de Popovici a déclenché une émulation des plus fructueuses¹. Jusqu'à lui personne n'avait appliqué, chez nous, d'une manière systématique, le concept de « lumières » à l'époque comprise approximativement entre 1780 et 1830. On parlait auparavant de l'« Ecole transylvaine » ou simplement de la littérature à la fin du XVIII^e et au commencement du XIX^e siècle. N. Iorga appelait cette période du nom d'un de ses importants représentants : « l'époque de Petru Maior » et G. Călinescu la rubriquait sous le titre : « La découverte de l'Occident. Les classiques attardés ». Grâce au savant professeur de Cluj-Napoca, à la stupéfaction des uns et à la méfiance des autres (méfiance qui ne s'est pas complètement dissipée depuis), un merveilleux continent sembla surgir des flots. Et, comme toujours en pareilles circonstances, avant qu'on établisse la cartographie du lieu, ce fut la ruée des curieux, des aventuriers ou des téméraires. Les « lumières » jouirent vite d'une fortune inattendue.

L'exceptionnel succès de cette nouvelle appellation s'explique par plusieurs raisons. Il paraît surtout associé à la vogue d'une certaine histoire des idées, non pas celle qui relève de l'empirisme sceptique d'un Lovejoy, mais celle plus ouverte et plus confiante dans une perspective comparatiste unificatrice, dont un E. Cassirer ou un P. Hazard lui ont esquissé le contour fascinant.

¹ Le livre de D. Popovici, écrit en français (*La littérature roumaine à l'époque des lumières*, Sibiu, 1945), a passé malheureusement inaperçu à l'étranger à cause du climat peu favorable lors de sa parution (la guerre n'était pas encore finie). Une version roumaine, éditée par Ioana Petrescu, a vu le jour en 1972 (*Studii literare*, I, Cluj, 1972). Sur cette nouvelle édition (qui contient une mise au jour de la bibliographie) : Ion Vlad, *Convergențe*, Cluj, 1972, p. 65—70. Sur la personnalité et l'œuvre de D. Popovici voir : Tudor Vianu, *D. Popovici*, « Tribuna », 1965, n^o 41 ; Ovidiu Drimba, *Un capitol din trecutul comparatisticii românești : D. Popovici*, in *Studii de literatură comparată*, București, 1968 ; Dan Simonescu, Préface à D. Popovici, *Romantismul românesc*, București, 1968 ; Ioana Petrescu, Préface à D. Popovici, *Poezia lui Mihai Eminescu*, București, 1968 ; Paul Cornea, *D. Popovici sau istorismul deschis*, « Tribuna », 1972, n^o 48.

L'optique nouvelle a changé de fond en comble l'image qu'on se faisait de la culture roumaine des dernières décennies du XVIII^e siècle et des premières décennies du XIX^e. Car l'emploi du terme « lumières » n'a pas été simplement une autre façon de dire la même chose, comme s'il s'agissait de remplacer un mot par un synonyme. Bien au contraire, le nouveau concept a donné aux faits des significations insoupçonnées, en imposant leur rassemblement selon des lignes de force spécifiques et en dévoilant des relations surprenantes. Aussi, en se constituant en instrument de recherche, il a poussé vers une investigation plus approfondie de l'espace culturel roumain : le nouveau cadre de référence a permis d'ordonner plus raisonnablement les matériaux déjà connus, d'en découvrir d'autres, là où personne ne s'attendait (par ex. : l'influence de l'Encyclopédie sur divers livres de culte orthodoxe), et surtout de mettre en valeur ce qui était commun entre le XVIII^e siècle européen et le mouvement intellectuel roumain.

Vu à travers le « modèle » rationaliste forgé par l'œuvre de tant de grands esprits, de Newton, Locke, Leibniz à Montesquieu, Voltaire, Diderot, Rousseau, Kant, le XVIII^e siècle roumain semblait sortir de la confusion de ses tendances mal définies, de l'enchevêtrement souvent insolite de médiévisme et modernité, d'obéissance à la tradition et de révoltes apparemment sans un but de longue portée. Tout d'un coup, le siècle méprisé par les lettrés puisqu'il manquait de chefs d'œuvres et par les historiens puisqu'il symbolisait une époque de déclin politique, s'est révélé porteur d'espérances, d'énergies et de richesses insoupçonnées. De toutes ses façons d'être, éparées et incohérentes, un sens s'est dégagé, doublement fécond sur le plan politique et sur le plan culturel, celui d'un renouvellement qui, sans nier la continuité de la vie culturelle roumaine, l'enrichissait par un effort constant de faire siens les acquis de la pensée européenne.

Nous croyons ne pas nous tromper en affirmant que peu d'époques de l'histoire roumaine aient connu des révisions si importantes tant du point de vue de l'apport documentaire (par la prospection des archives et l'édition de nombreux manuscrits inédits) que du point de vue interprétatif. Parmi les artisans de ce fécond renversement de valeurs nous signalons seulement quelques noms des plus marquants : D. Prodan, D. Ghișe, Pompiliu Teodor, A. Marino, R. Munteanu, A. Dușu, Vlad Georgescu², etc.

² La bibliographie sur les « lumières » roumaines s'est beaucoup enrichie ces dernières années. Nous nous limitons ici à une liste très sélective comprenant principalement les contributions parues en volumes : D. Prodan, *Supplex Libellus Valachorum*, Cluj, 1948 (éd. nouvelle, beaucoup élargie, 1967) ; Lucian Blaga, *Gîndirea românească în Transilvania în secolul al XVIII-lea*, București, 1966 ; Romul Munteanu, *Contribuția Școlii ardeleni la culturalizarea maselor*, București, 1962, et du même auteur, *Literatura europeană în epoca luminilor*, București, 1971 ; Adrian Marino, *Ilumiinștii români și „afacerile Europei”*, in « Lumea », 1964, n^o 39 ; idem, *Ilumiinștii români și progresul științific*, in « Lumea », 1966, n^o 6 ; idem, *Ilumiinștii români și problema cultivării limbii*, in « Limba română », 1964, n^o 6 ; Al. Dușu, *Coordonate ale culturii românești în secolul al XVIII-lea (1700—1821)*, București, 1968 (contient aussi une précieuse anthologie de textes) ; Vlad Georgescu, *Ideile politice și ilumiinștii în Principatele Române*, București, 1972 ; D. Ghișe — Pompiliu Teodor, *Fragmentarium Iluminist*, București, 1972 ; Paul Cornea, *Originele romantismului românesc*, Eucusteș, 1972 ; Maria Protlase, *Petru Maior*, București, 1973.

Mais on devait s'y attendre, ce nouveau type de « lisibilité » ne manque pas de risques. Si son avantage est d'ouvrir au mouvement intellectuel roumain de la fin du XVIII^e siècle l'horizon européen, en accentuant ce qui l'unit à la pensée du siècle, son inconvénient c'est de négliger ou de sous-estimer, même sans s'en apercevoir, les traits spécifiques locaux.

La forme la plus insidieuse sinon la plus fréquente de cette méconnaissance du particulier à la faveur d'un universel sans frontières consiste dans l'exagération du rôle des influences étrangères. Bien sûr, on ne soutient plus aujourd'hui, comme le faisait jadis Popovici, que les « lumières » roumaines s'expliquent par la « double offensive de l'Occident contre l'Orient », c'est-à-dire, « par l'expansion du catholicisme et la philosophie rationaliste ». Mais on sollicite parfois au-delà du raisonnable les données concrètes sur les contacts de certains intellectuels roumains avec les milieux étrangers de l'époque comme si le fait hypothétique d'avoir suivi à Vienne, une année ou deux, certains cours avec certains disciples de certains maître à penser, de l'heure, suffisait à prouver une vision du monde de type « lumières ». Ou on passe légèrement sur les limites soit politiques, soit religieuses, soit philosophiques de l'écrivain considéré, pour retenir seulement le fait que dans sa bibliothèque se trouvaient quelques livres célèbres ou moins célèbres, tel par exemple le *Monarque accompli* de Lainjunais.

Loin de nous l'idée de diminuer en rien que ce soit le rôle stimulant et catalyseur des échanges culturels. Mais nous pensons qu'il faut toujours commencer par se poser la question : Comment se fait-il que Petru Maior à Vienne est à même d'accueillir certaines idées de l'Aufklärung ? Et pourquoi quelques-unes et pas toutes ? Et dans quel sens changent-elles de visage ces idées, sous l'influence de quels facteurs, pour servir à quoi ?

L'anthropologie culturelle et la sociologie de la culture nous font mieux voir aujourd'hui que toute « influence » implique deux démarches : un acte d'*option* et un processus de *réfraction*. Le récepteur (soit-il une personne, une classe, une nation) choisit de la multitude des « modèles » possibles celui qui convient à ses propres besoins ; en l'assimilant, il lui imprime des déformations, conformément à la structure de sa personnalité (sociale, psychologique, etc.). L'influence est donc, en vérité, une *adaptation sélective*, fondée sur l'existence des affinités. Dans le cas que nous discutons, elle est basée sur un contexte socio-historique de même nature à l'Ouest et à l'Est, quoique très différent par rapport au niveau du développement atteint³.

La pensée des « lumières » n'a pas créé les « lumières » roumaines ; bien au contraire, celles-ci se sont servies de celles-là pour s'exprimer, pour signifier des idées et des sensibilités qui émergeaient confusément au carrefour de deux époques. La crise de la société phanariote et la lutte des Roumains de Transylvanie pour acquérir un statut constitutionnel que les nations privilégiées (les Hongrois, les Szeklers, les Saxons) leur refusaient, en invoquant le droit historique médiéval de la province — voilà les assises de cette grande mutation des structures mentales qui a rendu possible l'emploi des outils intellectuels forgés par les philosophes.

³ Nous avons esquissé une théorie de l'influence, comme « adaptation sélective » dans notre étude : *Contribution à une sociologie de l'influence en littérature comparée* dans « Revista de istorie și teorie literară », 1970, n° 3.

Le rejet du spécifique local au nom d'une unité fallacieuse revêt parfois l'aspect d'un parallélisme, moins erroné par ce qu'il dit, davantage par ce qu'il omet. On arrive ainsi à transformer tel intellectuel roumain de la fin du XVIII^e siècle ou du début du XIX^e dans un Aufklärer à part entière, en perdant de vue tout ce qui le distingue ou même l'oppose au « modèle ». La comparaison se sert des apparences : elle dénombre les traits communs, en laissant de côté les éléments qui troublent l'harmonie; elle ignore surtout la signification globale, seule pertinente quand il s'agit de définir des objets structurés.

Quand on soutient, par exemple, que les princes phanariotes ont été des représentants du « despotisme éclairé » il est évident qu'on juge les faits du dehors et de loin. Certes, il y a eu quelques princes qui se sont efforcés à modeler leur « image » selon les préceptes des philosophes : ils ont voulu réaliser des réformes, ont encouragé l'enseignement et ont donné parfois eux-mêmes l'exemple d'une activité culturelle notable. Cependant, la plupart ont laissé un souvenir sombre : celui de petits tyrans cruels, ignares, assoiffés d'argent, parfaitement indifférents au bien public. Mais, évidemment, ce n'est pas sur les qualités personnelles des princes qu'on peut trancher le problème. Ce qu'il nous faut voir c'est le système : était-il susceptible de donner jour à une forme de « despotisme éclairé » ? De ce point de vue, deux conditions objectives paraissent absolument limitatives : la dépendance totale de l'Empire Ottoman et l'instabilité du trône. Etant à la merci d'un absolutisme arbitraire, les phanariotes ne pouvaient pas — en dépit de leur meilleure bonne volonté — dépasser l'immobilisme des structures socio-politiques. Au cas le plus favorable, ils se contentaient de déclarations à intentions réformistes, en s'essayant — pour tout dire dans un mot — de rendre l'autorité monarchique justifiable sinon justifiée. Ils étaient contraints — par la logique même de leur position — de maintenir les privilèges, de suivre une politique de répression et de fiscalité extrêmement sévère, de s'occuper plus de leur avenir incertain, toujours menacé, que du bonheur de leur peuple. Au lieu de se manifester comme premiers serviteurs de la communauté ils agissaient en tant que ses propriétaires. Ils mécontentaient leurs alliés potentiels sans gagner la faveur de leurs ennemis, en arrivant ainsi, au bout d'un règne éphémère, à être universellement détestés. En les décrivant donc comme des « despotes éclairés » on joue sur les mots, en rassemblant ce qui n'est pas ressemblant.

On retrouve le même jugement qui s'écarte d'une analyse plus serrée des conditions spécifiques quand l'*aspiration* vers les « lumières » est interprétée dans le sens d'une *appartenance* aux « lumières ». Bien entendu, le magnifique élan des intellectuels de la fin du XVIII^e siècle pour rejoindre une Europe dont les Roumains avaient été isolés, malgré eux, par les vicissitudes de l'histoire, participe pleinement à l'esprit du siècle. Il traduit la conscience d'un retard, jugé comme inadmissible et la nécessité urgente de dynamiser le potentiel spirituel autochtone dans un moment où l'équilibre politique du Sud-Est européen devenait de plus en plus fragile. A côté de toutes les nationalités de la région, les Roumains commençaient

à bouger, en se cherchant une identité propre, avec d'autant plus de ferveur qu'ils ressentaient davantage leur état de frustration. L'effervescence des esprits est certaine et abondamment prouvée : on regardait vers l'Europe des philosophes avec une curiosité doublée par le mirage du fruit interdit, on voulait s'instruire, se civiliser, se mettre au pas, exercer sa raison.

Cependant il n'est pas suffisant que quelqu'un parle de « lumineare » (l'action de s'éclairer) pour se définir comme un « homme des lumières », dans le plein sens du mot. L'évêque Gr. Rimniceanu qui dans la préface de son *Triode* (1798) bénissait « l'amour de la sagesse et de la science » et élogiait en termes émouvants les acquis de la civilisation européenne, remarquait en même temps que les Roumains 'étant conscients que la crainte de Dieu éclaire les yeux et assagit les enfants, n'ont pas tant besoin et ne doivent pas être tant dépendants de la sagesse du dehors, de l'accomplissement des vertus que les géographes attribuent à l'Europe' puisqu'ils n'ont qu'à « s'appuyer sur le bras invincible de la divine providence ». Pour son prédécesseur à l'archevêché de Rimnic, Chesarie — quoi qu'il se fût procuré l'Encyclopédie et quoi qu'il l'ait utilisée dans certains de ses écrits, comme on l'a récemment démontré⁴ — les « luminători » (les Aufklärer) c'étaient les pères de l'église, les docteurs et les prêtres qui avaient fixé le rituel chrétien et composé les prières et les chants liturgiques.

Beaucoup d'œuvres représentatives de l'Ecole transylvaine — que nous considérons tous, et à juste titre comme fondamentales quant à leur contribution au réveil national roumain — font état à degrés divers, selon les auteurs, et souvent d'une manière pathétique, d'un déchirement, d'une hésitation entre le nouveau et l'ancien, entre la volonté de passer outre les commandements de l'église ou des idées reçues et l'exercice d'une pensée critique qui franchit les limites. C'est ainsi que G. Șincai — grand érudit et âme fiévreuse — conçoit son *Hronicul românilor*, œuvre d'une importance exceptionnelle par sa documentation et son inspiration patriotique, comme une chronologie qui juxtapose les données, au lieu de les organiser dans une série et rechercher — tel les tenants de l'histoire philosophique, un Voltaire, un Raynal ou un Gibbon — à dégager les faits de civilisation et à transcender l'événement. Aussi, dans les débats philologiques qui ont passionné l'Ecole transylvaine — car il s'agissait de démontrer envers des ennemis acharnés une vérité qui aujourd'hui nous semble aller de soi, notamment le caractère

⁴ On savait depuis longtemps, grâce au grand historien N. Iorga, que l'évêque Chesarie de Rimnic s'était procuré avec beaucoup de peine un exemplaire de l'*Encyclopédie*. Récemment, A. Dușu a démontré que Chesarie ainsi que son successeur Filaret ont tous les deux utilisé l'*Encyclopédie*, soit en traduisant de petits fragments, soit en empruntant des suggestions pour écrire les préfaces de quelques-uns de leurs *Mtineie* (livres de culte contenant les services religieux, classifiés par mois et par jours), en 1799—1780. Voir *Coordonatele culturii... o.c.*, p. 147—150 et aussi M. Anghelescu, *Preromantismul românesc*, București, 1971, p. 41—45.

prédominant latin de la langue roumaine — peut-on découvrir, ainsi que l'a montré notre collègue allemand Werner Bahner, une ressemblance avec les disputes linguistiques de la Renaissance connues sur toute l'étendue de la Roumanie occidentale, de l'Italie au Portugal⁵.

Il serait possible de citer une foule d'exemples encore, mais le temps qui nous est imparti nous presse. Quelles en sont nos conclusions ? S'agit-il de renoncer à l'emploi du concept « lumières » ? Nous pensons avoir suffisamment accentué l'importance du renouvellement de l'historiographie roumaine du XVIII^e siècle, à la suite des travaux de Popovici, pour ne plus argumenter l'absurdité d'une pareille hypothèse. Ce que nous défendons c'est un usage plus prudent du terme et une ouverture réelle sur les réalités complexes du lieu et du temps. Nous voudrions simplement une histoire plus historiciste mais dans une perspective dialectique, non pas néopositiviste.

Il s'agit d'abord de ne pas nous laisser hypnotiser par les belles synthèses d'un Hazard, d'un Cassirer, ou plus récemment, d'un Gusdorf, dont l'élégance et la cohérence suffiraient à nous les rendre suspectes. Tout en accordant à ces grands maîtres ce qu'on leur doit, il faut nous rappeler qu'ils ne connaissaient rien ou presque de ce qui s'est passé au XVIII^e et au XIX^e siècle dans les pays du Centre et du Sud-Est européen. Leur entreprise brillante de totalisation est d'ailleurs de plus en plus mise en doute, même dans son propre champ d'application. Au lieu de concevoir « les lumières » à l'instar de Cassirer comme étant dominées « par un petit nombre de grandes idées fondamentales qu'elles nous proposent dans une synthèse cohérente et selon une articulation sévère », on pense au contraire qu'elles se différencient considérablement d'un pays à l'autre, en fonction du contexte historique et culturel respectif. « La variété des lumières — écrivait à juste raison Roland Mortier — est précisément un de leurs caractères typiques : elles n'ont ni dogme, ni credo, mais un certain nombre d'idéaux, assez souple pour s'adapter à des mentalités très diverses »⁶.

Ce qui ne veut pas dire qu'elles sont « sans rivages », que leur concept peut subir n'importe quelles manipulations. Les « lumières » (à la française !), l'« enlightenment », l'« iluminismo », l'« ilustración », la « prosvichenia », le « duminism » roumain ne sont pas des réalités interchangeable, elles ont quand même un dénominateur commun sans lequel on dirait avec le poète que « la lutte cessa faute de combattants ». Entre les différents types de « lumières » il ne peut y avoir ni égalité de niveau, ni similitude qualitative mais il est obligatoire d'en découvrir une *équivalence fonctionnelle*. La caractéristique essentielle des « lumières » — si on les envisage sous l'angle historique — c'est qu'elles transposent dans l'ordre de la pensée la lutte de la bourgeoisie (ou, dans le Sud-Est, de la petite noblesse qui remplissait sa tâche) contre les institutions du féodalisme et sa vision du monde. Ainsi qu'il ne suffit pas pour devenir raisonnable d'employer souvent le mot « raison », il est faux de parler des « lumières »

⁵ Werner Bahner. *Conștiința lingvistică națională la scriitorii români din prima jumătate a sec. al XIX-lea*. Universitatea București, Cursurile de vară..., Sinaia, 1971, p. 11-13.

⁶ Roland Mortier, *Rapport sur les « lumières »*, présenté au Colloque de Matrafüred (Hongrie — 1972). Nous citons le résumé ronéotypé.

tant qu'elles ne revêtent pas une forme structurée : antiféodale, anticléricale, antidogmatique. La simple référence à des notions telles que : « droit naturel » ou « bienfaisance de la science » peut s'avérer formelle : parfois, les mêmes mots véhiculent, hélas, des sens contradictoires ; de l'autre côté, on ne doit jamais oublier que pour saisir le rôle de la « partie » il faut d'abord comprendre le « tout ».

Or, avant de se constituer dans un mouvement et s'élaborer comme un programme culturel, les « lumières » ont connu chez nous une longue gestation. Ils ont fourni d'abord des *arguments* et des preuves à l'appui d'un dossier déjà ancien : celui d'un peuple opprimé qui se réveillait à la conscience de soi-même. En même temps, elles ont puissamment *stimulé* le déploiement des forces créatrices, longtemps condamnées à languir, en accédant au statut d'un *mythe*, identifié à l'Europe et nourrissant une idéologie de la récupération. Elles ont fonctionné aussi comme *modèle*, capable de suggérer une politique culturelle, mais étant rarement, seulement dans quelques cas privilégiés (tel, par exemple, celui de Budai-Deleanu), assumées d'une façon globale et du dedans, c'est-à-dire se transformant dans une structure intellectuelle.

Voilà pourquoi il serait fructueux de lire l'histoire intellectuelle roumaine de la fin du XVIII^e et du commencement du XIX^e siècle dans une perspective qui ne soit ni celle des ressemblances ni celle des dissemblances, mais qui soit celle des tensions — tensions âpres et bouleversantes entre les nouveaux horizons ouverts à la pensée et l'héritage d'une tradition où se mêlaient Byzance, l'orthodoxie, l'humanisme et la mémoire collective du folklore. Ce serait une histoire dramatique et vraie celle que nous proposons qui pourrait jeter une nouvelle lumière sur les « lumières ».

AU CARREFOUR DES LUMIÈRES. TRANSFORMATIONS DU CONCEPT DE « LITTÉRATURE »

ADRIAN MARINO

L'époque des Lumières ne fait pas exception à la situation générale qui place le concept-clef de « littérature » au centre même de la conscience esthétique de chaque période historique. En suivant les transformations, les déplacements ou les mutations de la « littérature », on peut saisir — au niveau même des textes, des définitions de base, de la terminologie fondamentale — toute une évolution sémantique et théorique pleinement significative pour les nouvelles tendances de la conscience littéraire du XVIII^e siècle. Ce qu'on constate, à une lecture attentive des textes, c'est un bon nombre d'ouvertures, de brèches pratiquées dans le champ conceptuel traditionnel de la « littérature ». Par ce truchement, ce qu'on appellera la conscience littéraire « romantique », voire « moderne », commence à se laisser entrevoir parfois d'une manière assez claire. Il suffit de revenir aux textes généralement peu lus, de pratiquer une lecture sémantique attentive, à travers un échantillonnage sélectif, dans une perspective synchronique conséquente.



Le point de départ c'est, bien entendu, la définition « classique » de la « littérature », telle que le XVIII^e siècle l'a héritée de toute une tradition européenne. Elle remonte à travers *littera humaniora* de la Renaissance et de l'Humanisme, à la plus haute antiquité. En effet, le mot latin *litteratura* est un calque linguistique du mot grec *grammata* = « étude des lettres ». On rencontrera donc la même acception fondamentale jusqu'au Siècle des lumières, à travers trois significations convergentes qu'il convient d'examiner de plus près :

1. En premier lieu la « littérature » est de l'ordre de la « connaissance » et de l'« étude » : « Une connaissance des ouvrages de goût, une teinture d'histoire, de poésie, d'éloquence, de critique » (Voltaire) ; « La littérature est la connaissance des belles-lettres » (Marmontel) ; « La littérature désigne simplement la connaissance qu'on acquiert par les études ordinaires ... en général l'occupation de l'étude et les ouvrages qu'elle produit » (Abbé Gérard)¹, etc. D'où, le corollaire logique : avoir « une littérature immense » — comme dira par exemple Voltaire à propos de Chapelain — signifie avoir beaucoup de savoir, de connaissances, de culture littéraire. C'est une connotation largement répandue au XVIII^e siècle.

¹ Voltaire, *Littérature (Dictionnaire Philosophique)*, dans *Œuvres complètes*, éd. L. Mo-land, Paris, XIX, p. 590) ; Marmontel, *Littérature (Éléments de littérature)*, dans *Œuvres complètes*, Paris, 1787, VIII, p. 310) ; Abbé Gérard, *Synonymes français* (Hambourg et Brunswick, 1799, I, p. 152).

Jetons un coup d'œil Outre-Manche : pour Boswell, Baretti est « an Italian of considerable literature ». Pour le Dr. Johnson, *littérature* signifie aussi *learning* : « When men of learning are acted by a knowledge of the world they give a reputation to literature »...². *Littérateur* signifie donc *man of learning*, tandis que la *littérature* veut dire — en langage actuel — *literary culture*, c'est-à-dire « culture littéraire ».

2. En même temps, à la même époque, et pour des raisons identiques ou très voisines, la *littérature* signifie aussi la totalité de la culture écrite, l'ensemble de la production intellectuelle écrite, la somme des livres publiés. D'où, la préoccupation fondamentale qu'on retrouve un peu partout : dans les salons, la correspondance, la presse littéraire, les journaux. On se demande « s'il y a quelque chose de nouveau en littérature », et on arrive à la conclusion que « rien n'est certainement plus utile que les journaux ; on y trouve tout ce qu'il y a de nouveau dans la littérature... »³. Préoccupation capitale, à l'ordre du jour, qui facilite ou provoque un très important glissement de sens : la *nouveauté* littéraire devient non seulement événementielle ou *quantitative* (une nouvelle œuvre ou édition), mais aussi — et surtout — *qualitative* : en quoi consiste la nouveauté substantielle des œuvres qui viennent de paraître, quelle est leur originalité, leur « modernité », en quoi leur effet d'inédit et de surprise contredit ou bouscule une tradition, un cliché littéraire ? Et ainsi de suite. Par ce biais, le *moderne* pénètre toujours dans la littérature. On verra que les implications de cette mutation sémantique s'avèreront considérables.

3. Enfin, l'ensemble de la vie littéraire signifie ce qu'on désigne, à partir du XVII^e siècle, par le nom très répandu de « République des lettres », « Commonwealth of literature », « República literaria », etc.⁴. Retenons seulement quelques traits de cette « République » *sui generis*, puisés directement dans des textes d'une portée indubitablement « moderne ». Il s'agit — en premier lieu — d'une communauté intellectuelle internationale, cosmopolite dans le meilleur sens du terme, embrassant — comme de coutume au Siècle des lumières — « tout l'univers ». C'est toujours Voltaire qui en dégage les notes essentielles : il met en évidence tout un réseau d'« académies » grâce auxquelles « toutes les sciences, tous les arts ont reçu ainsi des secours mutuels ». Les frontières disparaissent : « L'Italie et la Russie ont été unies par les lettres ». Une solidarité universelle réunit tous les esprits éclairés de l'époque : « Les véritables savants dans chaque genre ont resserré les liens de cette grande société des esprits répandue partout ». Le résultat de cet échange ininterrompu d'idées, de lettres, de livres, de savants qui circulent à travers les frontières c'est

² Voltaire, *Siècle de Louis XIV*, ch. XXXV (Paris, Garnier, p. 329) ; Boswell, *Life of Samuel Johnson* (Oxford, 1934, I, p. 302) ; Samuel Johnson, *Lives of the English Poets* (London, 1961, II, p. 60).

³ Diderot, *Lettres à Sophie Volland*, éd. André Babelon, Paris, 1938, II, p. 54 ; cf. Werner Krauss, *Werk und Wort*, Berlin und Weimar, 1972, p. 312 ; *Le Microscope bibliographique*, 1711, p. 32.

⁴ Abbé Terrasson, *Dissertation critique sur l'Iliade d'Homère*, Paris, 1715, I, p. 233 ; Oliver Goldsmith, *An Enquiry into the present state of polite learning in Europe*, 1759 ; *Works*, ed. by Pater Cunningham, London, 1854, II, p. 13 ; Diego de Saavedra Fajardo, *República literaria*, ed. John Dowling, Salamanca, 1967.

la formation d'une véritable opinion intellectuelle et littéraire internationale qui impose son autorité et son jugement « consacré par l'approbation unanime de la république des lettres »⁶.

La conséquence en est que les citoyens de cette « République » se permettent des audaces singulières. D'abord, la « République des lettres » est « partout indépendante », donc « libre ». On lit dans le *Journal littéraire* de 1715 : « La liberté de dire son sentiment dans la République des Lettres, sans crainte de déplaire à personne, fait honneur à ceux qui la composent ». Il s'agira, somme toute, selon d'Alembert, de « la nation libre et désintéressée des philosophes ». Par conséquent — c'est Houdard de la Motte qui parle — « la critique est sans doute permise dans la République des Lettres »⁶. Bien plus : il s'agit d'une véritable démocratie critique et littéraire dont tous les citoyens jouissent de droits égaux, à commencer avec celui de l'expression : « La République des lettres est une Démocratie. C'est la détruire que d'ôter à ses membres la liberté de se prononcer sur ses chefs. » Ou : « Comme la République des Lettres est un pays de liberté, dont tous les sujets sont égaux entre eux, ont aussi une égale inspection les uns sur les autres »⁷. Relevons que ces prises de positions ont lieu d'abord pendant le rebondissement de la « Querelle des Anciens et des Modernes », ensuite en pleine « guerre philosophique » quand on bat en brèche les dogmes, les vieux principes classiques, les préjugés de toute sorte. Ainsi, le concept de littérature se libéralise de plus en plus. Et cette libéralisation va de pair avec l'accroissement de la conscience universelle de la littérature annoncé par la doctrine du philosophe *citoyen du monde* nettement formulée déjà par Leibniz (1716) et dont l'abbé Benito Fejoo donnera la définition lapidaire : « Ciudadino libre de la república de las letras »⁸.

On voit bien dans quel sens se développera et s'élargira l'idée traditionnelle de *littérature*. Elle commence à traverser une crise dès qu'on s'interroge sur le bien fondé de ses principes. Cette approche du phénomène littéraire aboutit à des dissociations si radicales, qu'un véritable processus d'« autonomie » de la littérature commence à prendre essor. Fait très significatif : la dissociation se produit à l'intérieur même de la définition consacrée, qui assimile la littérature à la « culture », à l'« étude », aux « connaissances », aux « lumières », à l'érudition. Déjà Voltaire s'avisait qu'« on peut avoir de la littérature sans être ce que l'on appelle un *savant* », suivi par Marmontel⁹ et par d'autres, notamment par Fr. Schlegel : on peut

⁶ Voltaire, *Le Siècle de Louis XIV*, ch. XXXV (*ouvr. cité*, p. 455) ; Lefranc de Pompihan, *Œuvres diverses*, 1753 (*Antike und Moderne in der Literaturdiskussion des 18. Jahrhunderts*, hgb. Werner Krauss-Hans Kortum, Berlin, 1966, p. 331).

⁶ Voltaire, *ouvr. cité*, p. 455 ; Werner Krauss-Hans Kortum, *ouvr. cité*, p. 314 ; D'Alembert, *Discours préliminaire de l'Encyclopédie*, éd. F. Picavet, Paris, 1899, p. 9 ; Houdard de la Motte, *Réflexions sur la critique* (*Œuvres*, Paris, 1754, III, p. 21).

⁷ Guillaume-Alexandre de Méhégan, *Considérations sur les révolutions des arts*, Paris, 1755, p. XX ; Etienne Fourmond, *Examen pacifique de la querelle de Madame Dacier et de Monsieur De la Motte sur Homère*, Paris, 1716, I, Avertissement.

⁸ Cf. Denis de Rougemont, *Vingt-huit Siècles d'Europe*, Paris, 1961, p. 118 ; C. B. J. Feijoo, *Discursos v cartas*, Zaragoza, 1958, p. 124.

⁹ Voltaire, *Littérature* (*ouvr. cité*, p. 591) ; Marmontel, *ouvr. cité*, pp. 310—311.

être « litterator » sans être « Philolog »¹⁰. Le pas suivant est franchi par tous les esprits qui s'insurgent contre l'érudition, notion assimilée soit à la culture et à la littérature classiques, bonnes à rejeter (le point de vue des « Modernes »)¹¹, soit au tarissement des sources vives de toute création : le « sentiment » (aux termes du XVIII^e siècle), c'est-à-dire le vécu, l'authenticité, l'expérience directe, immédiate, de la vie et de l'existence. Le cas typique est celui de J.-J. Rousseau qui défend le principe qu'« il vaut toujours mieux trouver de soi-même les choses, qu'on trouverait dans les livres »¹². Mais auparavant, on pouvait lire dans une assez obscure *Histoire des Celtes* (1740), de Simon Pelloutier, par un renversement total des idées en cours : « L'ignorance et le mépris des lettres sont la véritable origine de la poésie »¹³. Par sa fermeté et sa clarté, cette citation fournit un bon exemple de ce qu'on appellera plus tard une « rupture » ou une « cassure » moderne de la tradition. Car, en fait, on conteste d'une manière radicale le contenu essentiel de la littérature telle qu'elle était conçue depuis l'antiquité jusqu'au XVIII^e siècle. L'étape suivante consiste dans le rejet de la littérature « littéraire », faite à partir des livres, le « texte » se substituant à la « vie » et au « vécu ». C'est une attitude assez répandue à la fin du siècle, au carrefour des Lumières et du Romantisme¹⁴. Ouvrons, par exemple, Chamfort. Il est agacé parce que « la plupart des livres d'aujourd'hui ont l'air d'avoir été faits en un jour avec des livres lus de la veille ». Ou, un tel « met sa bibliothèque dans ses livres ». Les mêmes sarcasmes chez Rivarol à propos de La Harpe : « Il n'eût point fait des livres s'il n'y avait point de livres »¹⁵. Le cordon ombilical qui liait la « littérature » à la « culture » est d'ores et déjà coupé.

Peut-on parler, par la suite, de la formation d'une véritable conscience définie, dans la terminologie moderne, sous le nom de l'« autonomie » de la littérature ? Si l'on fait état des synonymes ou des formules très voisines, on peut répondre par l'affirmative. En effet, Voltaire parle de « belles lettres » qui sont « le charme de la vie quand on les cultive pour elles-mêmes », l'objet d'un « culte assez pur »¹⁶. On est arrivé au stade quand la littérature est appelée à procurer des satisfactions intrinsèques, pour elles-mêmes. Même plus : d'avoir des finalités spécifiques, autonomes. Au dire de Muratori, par exemple, on peut étudier « la Poesia, come Arte operante per se stessa »¹⁷. La même idée perce chez Hugh Blair : « the polite literature » est « agreeable in itself »¹⁸. C'est un peu de l'« art pour l'art » avant la lettre. De toute manière, la définition de la

¹⁰ Joseph Körner, *Friederich Schlegels « Philosophie der Philologie »*, dans *Logos*, XVII (1928), p. 17.

¹¹ Werner Krauss-Hans Kortum, *ouvr. cité*, pp. 274—277.

¹² J.-J. Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, I, XII (*Œuvres complètes*, Paris, 1964, II, p. 58).

¹³ Cf. Paul Van Tieghem, *La Notion de la vraie poésie dans le préromantisme européen*, dans *Revue de littérature comparée*, I, 1921, p. 228.

¹⁴ Mario Fubini, *Arcadia e illuminismo (Questioni e correnti di storia letteraria)*, Milano, 1951, III, p. 556).

¹⁵ Chamfort, *Maximes et pensées*, présentation par Claude Roy, Paris, 1963, p. 110, 133 ; Rivarol, *Journal politique national et autres textes*, présentés par Willy de Spens, Paris, 1964, p. 256.

¹⁶ Voltaire, *Lettres choisies*, éd. Louis Moland, Paris, Garnier, I, p. 259.

¹⁷ Lodovico Antonio Muratori, *Della perfetta poesia italiana*, Venezia, 1724, I, p. 31.

¹⁸ Hugh Blair, *Lectures on rhetoric and belles lettres*, Basel, 1801, I, pp. 12—13.

littérature commence à changer de visage. Son contenu reconnu comme spécifique n'est plus déterminé par les valeurs « culturelles », mais « esthétiques ». Ce fait représente — surtout pour l'époque — une évolution considérable.

La généralisation de la formule *belles lettres* plaide dans le même sens. Il s'agit de délimiter dans le champ très vaste des « lettres » un domaine d'élection consacré à la « belle littérature », au « beau littéraire ». Bien entendu, le contenu de cette notion (comme d'ailleurs de toutes les autres notions passées en revue) reste, généralement parlant, encore flottant, donc ambigu. Mais on peut glaner, ça et là, des connotations assez précises dans le sens « autonome » indiqué plus haut. Voltaire sait bien distinguer entre la littérature « connaissance » de : « la belle littérature qui s'attache aux objets qui ont de la beauté, à la poésie, à l'éloquence, à l'histoire bien écrite »¹⁹. Diderot, dans ses *Recherches philosophiques sur l'origine et la nature du beau*, découvre aussi la notion du « beau littéraire »²⁰. En manière de poésie on affirme nettement le principe, selon l'italien Carlo Denina, « che la sola politica d'un poeta de(v)e essere il far dei bei versi »²¹. Dans le domaine anglais, le même point de vue. Aux *belles lettres*, il correspond la notion de *fine writing*. D'où, la reconnaissance des « beauties of fine writing », l'étude des « beauties of writing in general »²². Pour un bref aperçu de la question, ces quelques indications sont, à notre avis, suffisantes. Il faut bien retenir que, dans les textes que nous venons de citer, la notion de *belles lettres* est dépourvue de toute nuance légère, frivole, esthétisante.

Cernons de plus près ce processus d'« autonomie » littéraire, qui agit toujours en profondeur. La libération de la littérature de son contenu « culturel », « érudit », « scientifique », etc. va de pair avec la dissociation de tous les autres « arts libéraux ». « Le mot *ouvrage de littérature* — observe Voltaire — ne convient pas à un livre qui enseigne l'architecture ou la musique »²³. Il ne convient en vérité qu'à « l'art d'écrire »²⁴, bien distingué de tous les autres arts. La littérature est un art à statut autonome, particulier, comme le dira un peu plus tard le romantique Fr. Schlegel : « *einiges Kunstwerk* »²⁵. Les conséquences sont très importantes : on reconnaît d'un coup non seulement les droits de la littérature d'imitation, mais aussi les droits de la littérature de « création » ou de la littérature fantastique — « the fairy way of writing » comme le dit Dryden et après lui, Addison²⁶. En somme, on change à la fois la notion traditionnelle de « littérature » et la doctrine classique qui lui donne la stabilité et le statut théorique. Le nouveau concept de l'« art d'écrire » peut conserver, bien sûr, son contenu rhétorique (l'art de bien tourner les phrases, les

¹⁹ Voltaire, *Littérature (ouvr. cité, p. 590)*.

²⁰ Diderot, *Œuvres complètes*, éd. J. Assézat, Paris, 1875, VI, p. 304.

²¹ Carlo Denina, *Discorso sopra le vicende della letteratura*, Berlin, 1784, II, p. 140.

²² Hugh Blair, *ouvr. cité*, I, p. 167—168.

²³ Voltaire, *Littérature (ouvr. cité, p. 591)*.

²⁴ André Chénier, *Œuvres inédites*, éd. Abel Lefranc, Paris, 1914, p. 5.

²⁵ Cf. René Wellek, *Discriminations*, New Haven and London, 1970, p. 29.

²⁶ M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp*, New York, 1958, p. 274; Paul Van-Tieghem, *ouvr. cité*, p. 239.

images, etc.). Mais il ouvre en même temps la voie à bien des audaces, des libertés, des incartades face à la littérature conformiste, académique, traditionnelle. Et cette mutation est de taille.

Pourtant, il ne faut pas croire que la conception « culturelle » de la littérature cesse de jouer son rôle. Mais sa valorisation devient différente. Les « lettres », bien entendu, constituent toujours l'élément essentiel de l'éducation intellectuelle, y compris littéraire. A ce titre, elles contribuent à développer l'esprit créateur, « l'ottimo gusto del poeatare » (Muratori)²⁷, affinent le style des poètes (Blair) : « to cultivate their taste, to form their style »²⁸, font progresser l'art de la composition et de la versification. D'une manière générale, les notions de « goût » et de « littérature » tendent à se superposer de telle manière, qu'au XVIII^e siècle la théorie du goût pose et résout à la fois tous les problèmes essentiels de la littérature. Ce phénomène se traduit par des formules très représentatives pour cette vue de l'esprit : pour Le Tourneur (le traducteur d'Ossian) « en littérature (il) ne faut pas oublier de faire sa profession de goût »²⁹. Oliver Goldsmith est du même avis quand il envisage « the province of taste, or what is called polite literature »³⁰.

Tout cela n'est pas tellement nouveau et s'inscrit dans l'ordre des choses. Mais, en même temps, on se rend compte que les « lettres » peuvent stimuler la création nouvelle, qu'elles ne déterminent pas seulement des actes d'imitation, de répétition, mais aussi de création, d'invention. Les « lettres » bien assimilées deviennent ainsi une source féconde d'idées et d'impressions nouvelles : « Les penseurs lettrés sont en plus grand nombre que les autres hommes des sens, ouverts à toutes les impressions étrangères . . . »³¹. Une deuxième constatation est encore plus novatrice. On commence à se rendre compte qu'entre la *littérature* et le *goût* il n'y a aucune relation de cause à effet. On sait que Chapelain, au dire de Voltaire, « avait une littérature immense ; et, ce qui peut surprendre, c'est qu'il avait du goût »³². Ces deux notions peuvent donc se trouver sinon en contradiction directe, du moins dans une opposition relative. La dissociation reste néanmoins très nette et on la retrouve chaque fois qu'on définit le goût et ses qualités sensibles. Selon le marquis d'Argens « c'est le goût qui . . . fait porter un jugement aussi sensé ; c'est lui, qui . . . fait connaître, *sans étude et sans soin* (souligné par nous — A.M.)³³ que les auteurs grecs et latins n'ont pas la valeur qu'on leur prête ». D'Alembert, à son tour, est d'avis que « les beautés littéraires n'ont pas besoin d'être lues longtemps pour être senties »³⁴. On voit bien qu'à cet état de la question, la « littérature », les « lettres » ne jouent plus un grand rôle dans l'affaire. Ces notions se trouvent reléguées au second plan.

²⁷ Mario Fubini, *ouvr. cité*, p. 513, 525.

²⁸ Hugh Blair, *ouvr. cité*, I, p. IV, 7.

²⁹ Cf. P. Van Tieghem, *Ossian en France*, Paris, 1917, p. 317.

³⁰ Oliver Goldsmith, *ouvr. cité*, III, p. 302.

³¹ André Chénier, *ouvr. cité*, p. 117.

³² Voltaire, *Siècle de Louis XIV*, ch. XXV (*ouvr. cité*, p. 329).

³³ Cf. Werner Krauss-Hans Kortum, *ouvr. cité*, p. 238.

³⁴ D'Alembert, *ouvr. cité*, p. 87.

C'est un phénomène spécifique au XVIII^e siècle, accentué sur deux plans différents mais convergents. D'abord, on assiste à une très nette polarisation entre « la haute littérature » et « les clameurs de la basse littérature »³⁵. La première s'identifie de plus en plus avec « l'art d'écrire », « l'art littéraire », « les belles-lettres » dans le sens noble et esthétique du terme. La seconde se compose d'une « foule d'ouvrages éphémères qui naissent journellement... pour amuser des femmes », les productions d'« une foule d'écrivains' à la grosse', auteurs d'un tas de nouvelles plattes, mal ourdies et sans intérêt »³⁶. C'est à cette époque que remonte la distinction entre « les grands ouvrages » et « les petits ouvrages »³⁷. Ces derniers font pendant, avant la lettre, à la « littérature industrielle » du XIX^e siècle et à la « paralittérature » du XX^e siècle. Par contre, les « grands ouvrages » répondent pleinement au « goût pour les lettres », goût, qui de par ses exigences mêmes, rejette « la basse littérature », facile, frivole, « polygraphique », populaire. C'est aussi de cette période que date la carrière négative de la « littérature », en tant que notion dévalorisée, compromise, supplantée progressivement par la « poésie ».

Celle-ci — la « poésie » — continue naturellement à coexister, dans la terminologie littéraire de l'époque, avec les *belles lettres* : « Les Belles Lettres c'est-à-dire pour la Poésie en général... »³⁸. Mais une nouvelle opinion commence à voir le jour et à se répandre : la poésie signifie la partie la plus importante des « belles lettres » et, en fin de compte, son domaine d'élection. On peut suivre la progression de cette idée surtout dans les grandes histoires littéraires de compilation de l'époque, de Crescimbeni, Quadrio, Giovanni Andres³⁹. Celles-ci assignent à la poésie soit un domaine d'études historiques plus ou moins bien délimité (mais qui, en tout cas, ne fait plus corps commun avec la « littérature »), soit une place de choix dans l'économie des ouvrages en question. Par exemple, le tome II de l'histoire de Giovanni Andres — « che contiene le belle lettere » — comprend deux parties : la première traite de la poésie et de l'éloquence, la seconde de l'histoire et de la grammaire ou de la philologie. On voit bien que l'auteur accorde la prééminence à la poésie et ses arguments sont à rappeler. D'abord, la poésie est la partie de la littérature qui intéresse, selon lui, le plus grand nombre de lecteurs. Ensuite et surtout, la poésie est « la Venera della bella letteratura », c'est-à-dire la « déesse » la plus belle de la belle littérature, que tout le monde veut connaître et admirer. Par conséquent, il convient de l'étudier en premier lieu et avec toute l'attention requise : « Si dovrà presentare distinto con onorevole preferenza, e distesa con maggior agio ed ampiezza »⁴⁰. C'est plus que le pro-

³⁵ Marmontel, *Essai sur le goût (Œuvres complètes, Paris, 1787, IV, p. 371)*; Cartaud de la Villate, *Essai historique et philosophique, Paris, 1736, pp. 143—144*.

³⁶ J. J. Rousseau, *Lettre à M. D'Alembert sur son article Genève*, éd. Michel Launay, Paris, 1967, p. 200; La Morlière, cf. Werner Krauss, *Studien zur deutschen und französischen Aufklärung*, Berlin, 1963, p. 305.

³⁷ Abbé Prévost, *Le Pour et le Contre*, II, 1733, cf. Werner Krauss, *ouvr. cité*, p. 93.

³⁸ Desfontaines, *Observations sur les écrits modernes*, Paris, 1736, VII, p. 20.

³⁹ Gian Maria Crescimbeni, *Storia della volgar poesia*, Roma, 1698, 1714; Francesco Saverio Quadrio, *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, Bologna, 1739; Giovanni Andres, *Dell'origine, progressi e stato attuale d'ogni letteratura*, Parma, 1782.

⁴⁰ Giovanni Andres, *ouvr. cité*, II, 1, p. XIII—XIV.

gramme d'un historien littéraire jésuite; il s'agit d'une nouvelle hiérarchie des valeurs littéraires. La poésie passe, de la sorte, au premier plan des préoccupations de la critique.

Sans vouloir affirmer qu'au XVIII^e siècle la notion de « poésie » chasse complètement celle de « littérature », on constate pourtant que celle-ci est de plus en plus éclipsée, effacée, devant l'étoile montante de la « poésie ». Le sens de ce concept devient plus fort, plus concret, avec des connotations esthétiques plus précises et plus exactes, que celui de « littérature ». Non seulement la « poésie » arrive ainsi à couvrir le champ conceptuel et terminologique des « belles lettres » (formule remplacée à la fin du siècle par celle de « belle poésie » ou de « poetische Literatur ⁴¹), mais elle commence à désigner l'essence même de l'acte créateur, celui de l'art poétique par excellence. C'est ainsi qu'on conçoit des expressions telles que « poetic poetry » dans le sens de poésie « réelle », « vraie », « authentique », suivies de distinctions très significatives, comme chez l'Anglais Joseph Warton, entre « genuine poesy » (« The sublime and the pathetic ») et « true poetical genius in a more moderate degree » (la poésie morale, panégyrique)⁴². Le résultat en est que la poésie découvre sa vocation essentielle : la « pureté », expression forgée et en tout cas répandue à partir de la deuxième moitié du XVIII^e siècle : « pure Poetry » (Joseph Warton), « anima veracemente poetica » (*Arcadia* italienne), « die reinst und höchste Poesie » (Herder)⁴³, etc. Cette « purification » vise en premier lieu le contenu « culturel », « éducatif », « didactique », « érudit » de la littérature. Ainsi est-on arrivé à l'opposé de cette conception qui apparaît bien surannée déjà au XVIII^e siècle.

Ce principe une fois acquis, un certain nombre de conséquences deviennent inévitables. Il ne s'agit pas, une fois de plus, de dresser l'inventaire exhaustif des théories en cours, mais seulement de brosser, en quelques lignes, le tableau des nouvelles tendances de la conscience littéraire de l'époque. La dépréciation de la « littérature », en tant qu'objet d'érudition et de savoir, modifie d'emblée non seulement le rapport *poésie/littérature* (comme on l'a vu), mais aussi la solution du problème de la création poétique comme telle. Elle cesse d'être l'affaire de la culture, de la formation intellectuelle de l'auteur, dans le sens traditionnel du terme, pour devenir l'œuvre du *génie*, notion qu'on oppose de plus en plus à la « littérature ». Cette dissociation en dit long sur toutes les mutations en cours : « M. de Crébillon — fait observer Voltaire — avait plus de génie que de littérature »⁴⁴. La faculté poétique relève de l'imagination et non du cautionnement « littéraire ». On identifie ainsi deux familles d'esprits : les gens

⁴¹ *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la république des lettres en France*, Londres, 1784, II, p. 64, cf. Werner Krauss, *ouvr. cité*, p. 452. A. Bertola, *Idea della bella poesia alemanna*, Lucca, 1784; Fr. Schiller, *Poesie naïve et poésie sentimentale. Ueber naïve und sentimentalische Dichtung*, Paris, Aubier, 1947, p. 188.

⁴² Cf. Norman Maclean, *From Action to Image: Theories of the Lyric in the Eighteenth Century (Critics and Criticism)*, Chicago-London, 1965, p. 422; Paul F. Leedy, *Genres Criticism and the Significance of Warton's Essay on Pope*, dans *The Journal of English and German Philology*, XLV (1946), p. 146.

⁴³ Norman Maclean, *ouvr. cité*, p. 423; Mario Fubini, *ouvr. cité*, p. 515; Werner Krauss, *Die Französische Aufklärung in der deutschen Literatur*, Berlin, 1963, p. 181.

⁴⁴ Voltaire, *Mélanges de littérature (Œuvres complètes, XXXVIII, p. 26)*.

qui ont de la « littérature » et ceux qui n'ont que de l'imagination. D'où, la nécessité de trouver un style adéquat pour chacune d'elles : « J'ai employé un style propre à ce dessein, où il s'agit de faire affleurer la Littérature à de gens qui n'ont guère que de l'imagination et qui l'ont vive »⁴⁵. Mais la balance penche fortement du côté du génie, qui peut bien se passer d'érudition, de « grammaire », des « lettres ». Edward Young dans ses *Conjectures on original composition* (1759) est très explicite à ce sujet : « Learning we thank, Genius we revere ». Ou encore plus : « To the neglect of Learning, Genius sometimes owes its greater Glory »⁴⁶. Le génie peut négliger le savoir parce qu'il fait appel en dehors de l'imagination aux ressources souveraines du « sentiment » et de la « passion ».

La littérature devient par conséquent « sentimentale » dans son contenu et dans la méthode de création. Elle ne tient plus le langage de la « raison », mais celui de la « passion », distinction très nette au XVIII^e siècle, qui correspond en gros à la dissociation *Raison/fantaisie* ou *intuition*. Il ne s'agit plus de suivre raisonnablement des modèles, mais — intuitivement — les règles du cœur, comme le diront d'ailleurs, parmi les premiers critiques romantiques de la littérature, Simonde de Sismondi et Madame de Staël. Le genevois constate, en étudiant les littératures romanes, que ces auteurs « ont trouvé dans leur cœur des règles dont ils ne se sont pas même rendu compte »⁴⁷. Quant à Madame de Staël, elle traite longuement *Des Ouvrages d'imagination*⁴⁸, en invitant l'écrivain à exprimer « la vérité de ce qu'il éprouve ». A revenir donc aux sources de l'expérience personnelle, principe résolument moderne, radicalement hostile au dogme classique de l'imitation⁴⁹. Faisant sienne la théorie de l'*enthousiasme*, de plus en plus répandue au XVIII^e siècle⁵⁰, Madame de Staël oppose en même temps ce principe au rationalisme et à la « froideur » des Lumières. Dans un chapitre de *De l'Allemagne : De l'influence de l'enthousiasme sur les Lumières*⁵¹, l'auteur se situe au cœur même de notre problème : au carrefour de deux mentalités, de deux esprits littéraires diamétralement opposés : « classique » et « moderne ». D'ailleurs, d'autres critiques, comme Gervinus, ne tarderont pas à associer ces deux notions dans une formule de synthèse : la nouvelle littérature allemande se nourrit des « sentiments et des pensées des Modernes »⁵².

On peut mesurer la distance prise face à l'ancienne définition de la littérature à travers toutes les conséquences théoriques que le principe de la poésie de l'« imagination », du « génie » et du « sentiment » fait ressortir. La « littérature » est le produit d'une tradition et d'une éducation cultu-

⁴⁵ Cartaud de la Villate, *ouvr. cité*, Préface ; idée reprise mot à mot par Desfontaines, *ouvr. cité*, V, p. 338.

⁴⁶ Cf. Logan Pearsall Smith, *Words and Idioms*, London, 1948, p. 103.

⁴⁷ Simonde de Sismondi, *De la littérature du midi de l'Europe*, Paris, 1813, I, p. 8.

⁴⁸ Madame de Staël, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, II, ch. V, éd. Paul Van Tieghem, Genève-Paris, 1959, II, pp. 343-367.

⁴⁹ Jean Starobinski, *Mme de Staël et la définition de la littérature*, dans *La Nouvelle Revue Française*, 14^e année, 168, 1^{er} décembre 1966, p. 1056.

⁵⁰ Werner Krauss, *Über französische «enthousiasme» im 18. Jahrhundert (Werk und Wort)*, pp. 178-204).

⁵¹ Madame de Staël, *De l'Allemagne*, IV, ch. XI, Paris, Flammarion, II, pp. 340-345.

⁵² Cf. Vittorio Santoli, *Alle origini della storia letteraria nazionale*, dans *Rivista di letteratura moderna e comparata*, 18, 1, 1969, p. 9.

relle, intellectuelle, qui comporte des « modèles », normatif des « règles », des « dogmes ». Elle est donc, de par son rationalisme et son hérédité culturelle, profondément « artificielle ». Par contre, la poésie est — de par son origine et sa vocation mêmes — foncièrement « naturelle ». Et le résultat en est que cette formule se propage tout au long du XVIII^e siècle. Dès que le « bon temps de la littérature » arrive — écrit Voltaire — « chaque artiste saisit en son genre les beautés naturelles que ce genre comporte »⁵³. Il y a donc des beautés, pour ainsi dire, organiques, intrinsèques, spécifiques au génie créateur et aux genres littéraires à travers lesquels ils s'exprime. Ces nouvelles beautés appartiennent à la catégorie de la poésie « naïve » (que la terminologie littéraire française connaît avant Schiller⁵⁴), une poésie pleine de « simplicité » et de « spontanéité », bien étrangère aux conventions littéraires. C'est le nouveau « modèle » à l'ordre du jour qui impose le renversement de l'esthétique dominante : « Après avoir, comme dirait Montaigne — c'est Marmontel qui parle — *artialisé* la nature, nous sommes obligés de *naturaliser* l'art »⁵⁵. Et la méthode est infaillible : suivre la voie de la « nature », imiter la nature⁵⁶, dans sa spontanéité et son authenticité incomparables. Les premiers poètes sont toujours proches de la nature, tandis que tous les autres ne font profession que d'« Art ». Cette typologie remonte aussi au XVIII^e siècle. On la trouve par exemple chez le Dr. Johnson, et elle implique tout un reclassement des sources de la création littéraire⁵⁷. Comme l'écrit aussi Joseph Warton : « Wit and Satire are transitory and perishable, but Nature and Passion are eternal »⁵⁸. On ne saurait être plus bref et plus clair.

Du côté de la « nature » se placent par conséquent tous les genres de poésie qui s'éloignent, de par leur nature même, de la « littérature ». Le conflit *littérature/poésie* s'aggrave, de sorte que ces deux notions forment de plus en plus un couple antithétique. La « littérature » est par définition « lettrée », « savante », tandis que la poésie passe pour « primitive », « populaire », voire « sauvage », comme le réclame Diderot : « La poésie veut quelque chose d'énorme, de barbare et de sauvage »⁵⁹. Il ne s'agit pas de refaire, dans le cadre de notre exposé schématique, l'histoire de la découverte de la poésie « primitive » et « populaire » au XVIII^e siècle, de Crescimbeni à Vico, de Warton à Macpherson et Herder, d'autant plus que ce problème est bien connu. Il s'agit seulement de faire ressortir le cheminement d'une modification essentielle du concept de « littérature », qui transfère à la poésie la plupart de ses fonctions esthétiques.

On aboutit finalement à une polarisation qui pèsera de tout son poids sur les destinées de la poétique moderne : la dissociation *poésie/prose*. Tandis que la poésie tend à définir presque en exclusivité l'aspect créateur, esthétique, riche en « nouveautés » de toutes sortes de l'art d'écrire, la littérature est reléguée, jetée dans les bas-fonds de la « prose ». Cette no-

⁵³ Voltaire, *Essai sur les mœurs et l'esprit des nations*, éd. René Pomeau, Paris, 1963, II, pp. 1139, 1015.

⁵⁴ G. Massieu, *Histoire de la poésie française*, Paris, 1739, p. 348.

⁵⁵ Marmontel, *ouvr. cité*, pp. 342–343.

⁵⁶ Paul Van Tieghem, *ouvr. cité*, p. 224.

⁵⁷ Cf. M. H. Abrams, *ouvr. cité*, p. 204.

⁵⁸ Cf. Paul F. Leedy, *ouvr. cité*, p. 145.

⁵⁹ Diderot, *De la poésie dramatique*, ch. XVIII, *Des Mœurs (ouvr. cité*, VI, p. 371).

tion devient toujours plus synonyme soit avec les genres littéraires vulgaires, inférieurs de la littérature, soit avec le langage oratoire, didactique ou platement utilitaire. De toute façon, l'essence de la poésie ne tolère plus la « prose », pas plus que la versification pure et simple⁶⁰. La disjonction *poète/versificateur*⁶¹ va d'ailleurs dans le même sens. La poésie précède la prose — rappelons-nous les théories de Vico sur la priorité du langage « fantastique » et « métaphorique »⁶² — même tout en la dépassant de loin quant à la « qualité » créatrice, esthétique, intrinsèque. La prose tient le langage de la raison, la poésie celui de l'imagination et de la passion: « In a word — dit l'Anglais Lowith — reason speaks literally, the passions poetically »⁶³. C'est presque la dissociation moderne entre le langage référentiel et le langage émotionnel. C'est toujours vers la fin du siècle qu'on assiste aux clarifications les plus nettes. On trouve chez Rivarol la définition la plus concise et la plus exacte: « Les poésies de François de Neufchâteau — dit-il — sont de la prose où les vers se sont mis »⁶⁴. C'est une vue qui fraye son chemin même chez le classicisant La Harpe: « ... Autant que la poésie est au-dessus de la prose ... »⁶⁵. Le processus de l'autonomie de la poésie, qui modifie radicalement le concept de « littérature », arrive ainsi à son terme.

On ne saurait prétendre, bien sûr, avoir passé en revue toutes les transformations que la « littérature » comporte au carrefour des Lumières. Ce concept prend aussi à la même époque des dimensions nouvelles: sociales, nationales ou internationales, débouchant sur la conception de la *Weltliteratur*. Mais toutes ces métamorphoses se greffent ou sont directement impliquées dans les développements de l'idée de « littérature » que nous venons d'évoquer. Ces déplacements et ces dissociations sémantiques correspondent — à chaque étape du mouvement de la « littérature » — à une prise de conscience toujours plus sûre et plus complète de son contenu et de sa valeur. Et c'est seulement à partir de ce niveau de réflexion, qui touche à l'essence même de la « littérature », que l'art d'écrire peut être saisi dans des termes sociaux, nationaux ou universels.

⁶⁰ *Les Tropes de Dumarsais, avec un commentaire raisonné...* par M. Fontanier, Paris, 1818, I, p. 171.

⁶¹ Diderot, *ouvr. cité*, VII, pp. 322—325.

⁶² Giambattista Vico, *La Scienza nuova seconda*, a cura di Fausto Nicolini, Bari, 1967, pp. 159—160, 162.

⁶³ Cf. M. H. Abrams, *ouvr. cité*, p. 77.

⁶⁴ Rivarol, *ouvr. cité*, p. 253.

⁶⁵ Cf. Peter Brockmeier, *Literaturgeschichtsschreibung von Claude Fauchet bis La Harpe*, Berlin, 1963, p. 272.

LA « NOUVELLE ÉCOLE » ROMANTIQUE JUGÉE PAR LA CRITIQUE VIENNOISE

ROGER BAUER
(München)

Les *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* d'August Wilhelm von Schlegel — vite parues en librairie et même traduites en français et de cette façon mises à la portée du public international — ces *Cours de littérature dramatique* donc furent d'abord prononcés en 1808 à Vienne, c'est-à-dire dans un milieu et devant un public plus que réticent à l'égard des doctrines de ce qu'on appelait alors la « nouvelle école » (« die neue Schule »)¹.

Les réticences et réserves en question n'étaient point arbitraires ou occasionnelles. Autrement dit, il est permis de penser qu'une analyse correcte des critiques alors formulées doit pouvoir en dégager la nécessité profonde et montrer pourquoi et en quoi les « idées » des poètes et penseurs de l'*Athenäum* devaient paraître intempestives, voire choquantes à des lecteurs ou des auditeurs restés fidèles à l'esthétique d'un autre temps.

Dans le cadre du présent colloque nous nous limiterons aux développements suivants :

A) Les réticences viennoises de 1808 (et même de plus tard) s'expliquent, essentiellement, par le fait que sont restés valables les principes littéraires, moraux, voire politiques de l'époque des lumières, c'est-à-dire en Autriche de l'époque « josphiste ».

B) Le refus, le « non possumus » opposé à la « Hochromantik » de Berlin et de Iéna concerne essentiellement les fondements philosophiques de la littérature nouvelle.

C) (ou, mieux, B'). Ce refus ne concerne qu'accessoirement les thèmes, la matière : une imagerie littéraire, en fait commune à tous les romantismes et même préromantismes européens, est familière au public viennois au moins depuis Wieland, Florian et le comte de Tressan ...

[A]

Socialement, « mondainement » parlant, les « conférences » viennoises de Schlegel remportèrent un plein succès. Dans une lettre envoyée le 3 août 1808 à son ami François de Gaudot, Schlegel triomphe : « J'ai eu plus de 250 auditeurs, presque toute la haute noblesse, des hommes de la cour, des ministres d'État, des généraux, dix-huit princesses et beaucoup de femmes belles et spirituelles »².

¹ Cf. Josef KÖRNER, *Die Botschaft der deutschen Romantik an Europa*, Augsburg, 1929.

² *Ibid.* p. 86.

Certains faits et documents invitent cependant à relativiser la portée de ce bulletin de victoire :

— à lui seul, le prix fort élevé des billets d'entrée réservait ces conférences au beau monde, en fait — comme nous allons voir — aux snobs de l'endroit et du moment.

— d'autre part, le succès de Schlegel est partiellement imputable à l'attrait presque de scandale qu'exerçaient à Vienne ses rapports — ou ce qu'on en imaginait — avec Madame de Staël.

Dans le « journal » du comte Zinzendorf, Schlegel est régulièrement et non sans malice appelé « le professeur Staël ». Pour la comtesse Lulu de Türheim il n'est que « le compagnon de voyage de Corinne ». Caroline Pichler, de son côté, attribue le succès des « cours » au fait qu'ils constituèrent un agréable divertissement pour le beau monde à l'époque du carême. Enfin, dans une lettre à l'« Aufklärer » berlinois Nicolai, le vieux Bretschneider — il est né en 1733 — souligne que les conférences de Schlegel furent tenues dans les locaux du traiteur Jahn à qui l'on s'en remettait traditionnellement pour organiser les bals d'hiver de la noblesse³.

Une parenthèse s'impose ici : quand, quelques années plus tard, à l'époque du Congrès, la grande foule, têtes couronnées comprises, afflue aux sermons de Zacharias Werner, un témoin, et de qualité, Varnhagen von Ense, attribue ce succès au « haut-goût » que certains y découvrent. Et le comte de La Garde, qui sait à peine l'allemand, entraîne la princesse Souvaroff à Maria-am-Gestade où sont prononcées ces homélies : il s'agit, lui annonce-t-il, d'un des « spectacles les plus courus par le public » ; « un sermon du Révérend Werner est un passe-temps des plus étonnants »⁴.

Le succès que, malgré tout, Schlegel remporte auprès d'un public aristocratique et cosmopolite (qui à cette époque ne s'intéresse encore que très peu aux lettres allemandes) s'explique également par la situation politique. En 1808, une année avant Aspern et Wagram, l'Autriche se prépare à une nouvelle confrontation avec Napoléon, et dans cette conjoncture se développe une véritable campagne de propagande anti-française. La polémique schlegélienne contre le classicisme français — auquel, paradoxalement, le public aristocratique reste attaché — vient à point renforcer cette propagande. Plus généralement : la commune hostilité à l'égard de Napoléon favorise l'alliance nouée entre patriotes autrichiens (tous fidèles serviteurs de l'Etat josphiste) et écrivains du Nord, réfugiés à Vienne après Iéna et Auerstädt. Il va sans dire que cette alliance ne peut être que provisoire et qu'elle n'entraîne pas de la part des Viennois une adhésion sans réserve à l'idéologie romantique. Certains ressentent même si fortement l'incompatibilité de cette idéologie avec la tradition locale qu'ils ne peuvent s'empêcher, même en 1808, de prendre parti contre Schlegel.

Les survivants de l'époque josphiste sont naturellement les plus réticents. Joseph von Sonnenfels (né en 1732) refuse tout simplement d'aller écouter Schlegel. Les propos déjà cités de Zinzendorf et de Bret-

³ Roger BAUER, *La Réalité, royaume de Dieu. Etudes sur l'originalité du théâtre viennois dans la première moitié du 19^{ème} siècle*, München, 1965, p. 80.

⁴ *Ibid.*

schneider expriment la même réserve de principe. Mais même un homme de la génération montante comme Josef Schreyvogel (il est né en 1769) ne cache pas son hostilité et — ceci est particulièrement significatif — il se sert en l'occurrence d'arguments déjà utilisés par les « josphistes » affrontant l'arbitraire subjectiviste des « Stürmer und Dränger » ou, un peu plus tard, au début du règne de l'empereur François, l'obscurantisme renaissant : l'on sait que Schreyvogel publia dans la « Oesterreichische Monatschrift » libérale et patriote de son ami et mentor Johann Baptist von Alxinger quelques-uns de ses premiers écrits ; l'on sait aussi que, quelque peu compromis dans l'affaire des « Jacobins viennois », Schreyvogel jugea prudent d'aller chercher refuge à Iéna et à Weimar, où Wieland l'accueillit et le protégea ⁵.

L'on constate en effet que si Klopstock, Wieland et même Herder trouvèrent très vite des admirateurs et des fidèles à Vienne, les outrances géniales des « Stürmer », notamment dans la pratique théâtrale, furent jugées inexcusables.

Le baron von Gebler — conseiller d'Etat, auteur dramatique et l'une des têtes du clan « philosophe » et franc-maçon — rapporte avec satisfaction à son ami Nicolai que tout de suite après la première, l'empereur a fait interdire les *Zwillinge* de Klinger. Mieux encore : il félicite Joseph II d'avoir proscrit pour toujours du théâtre national « alle dergleichen gräßliche, undeutsche und unsinnvolle Schäckespearische (sic) Nachäffungen ». En effet, si l'on n'y prenait garde, « [würden] von diesen neumodischen Tragödienschreibern in kurzen (sic) auch Menschenfresser und ihre Gefangenen scalpierende Jerkesen auf die Bühne gebracht werden ». Il est intéressant, par ailleurs, que la lettre en question se termine par un éloge adressé à « unseren liebsten Lessing » ⁶.

Des protestations analogues contre une littérature qui s'éloigne des règles de la raison et du goût, des leçons des bons auteurs, et qui ne remplit plus sa fonction essentielle — promouvoir la culture intellectuelle et morale du public — de telles protestations se retrouvent presque identiques non seulement chez Schreyvogel mais encore chez Heinrich von Collin, le plus en vue des alliés provisoires de Schlegel : Collin traduisit par exemple le pamphlet antifrançais de ce dernier qu'est en réalité sa « Comparaison de la Phèdre de Racine avec celle d'Euripide » ⁷.

Voisine et en fait parente de ce refus de l'informe, du barbare en littérature est la condamnation de l'arbitraire subjectiviste. On blâme les « Stürmer » d'abord, les romantiques ensuite, de s'en remettre exclusivement à leur prétendue « inspiration ». Or, obéir aveuglement aux oukases du génie — de son propre génie comme du génie d'un autre — signifie mépriser, oublier les lois de la raison, les leçons de l'expérience.

⁵ Sur les controverses entre josphistes « libéraux » (dont Alxinger) et les journalistes « réactionnaires » (Hoffmann et Hofstätter) cf. entre autres : G. WILHELM, *Briefe des Dichters J. B. v. Alxinger*, Wien, 1898, passim. Sur la vie et l'œuvre de Schreyvogel cf. BAUER, *o.c.*, p. 374 ss.

⁶ BAUER, *o.c.*, p. 73—74, d'après R. M. WERNER, *Aus dem Josephinischen Wien. Geblers und Nicolais Briefwechsel. 1771—1786*, Berlin 1898, p. 86.

⁷ Sur Collin cf. BAUER, *o.c.*, p. 347 ss.

[B]

L'un des traits caractéristiques de toute la culture autrichienne est, depuis l'âge des lumières, une imperméabilité presque totale à la philosophie dite « idéaliste ». Si Kant, plus exactement un certain Kant : le moraliste de la *Critique de la raison pratique*, a pu s'implanter facilement en Autriche, sa *Critique de la raison pure* fut accueillie avec réticence, et ses successeurs, en particulier Fichte, Schelling et Hegel, ne trouvèrent guère d'écho, ou, à la rigueur, un écho négatif en Autriche. C'est que les théories de ces philosophes sont (ou semblent être) incompatibles avec ce que, faute de mieux, on nous permettra d'appeler le « créationisme » autrichien : une philosophie qui, évitant de rompre avec l'orthodoxie catholique et le rationalisme leibnizien et wolfien, se contente de rendre compte de l'Univers créé par Dieu. A l'époque où les nouveaux bâtisseurs de systèmes prétendent reconstruire l'univers dans et par la pensée, on choisit de montrer, d'interpréter, de glorifier la « Réalité ». La fécondité de ce créationisme anti-idéaliste sera définitivement confirmée par son achèvement dans la pensée de Bernhard Bolzano — le philosophe de l'Autriche — dont depuis Husserl, Frege et tant d'autres l'importance n'est plus à démontrer⁸.

Or, l'on ne verra guère non plus qu'un fichtéisme littéraire dans la nouvelle littérature romantique. Pastichant le nouveau style à la mode, Schreyvogel se livre à d'amusantes spéculations sur le « reines Prügeln » : « Wenn das Nicht-Ich zum Ich geklopft wird, so ist das Prügeln gesetzt »⁹. Et quelques pages plus haut déjà il est question de « Jünger der neuen Lehre » pour qui il ne fait pas de doute que leur « Herr und Meister » (à savoir Friedrich Schlegel) est « ein Wesen [. . .] welches — wie ein verrückter Poet von Fichten sagte — von Ewigkeit her sich selber gesetzt », et d'ajouter : « und nun geht jeder Kindskopf hin, sich gleichfalls zu setzen »¹⁰.

Un étrange et irrésistible « Sonntagsfieber », nous dit encore Schreyvogel toujours sur le même ton mi-badin, mi-hargneux, s'est emparé du monde des lettres. Le symptôme le plus frappant en est la « eingebildete Einbildungskraft » : l'imagination imaginaire, c.à.d. prétendue et arbitraire. « Die Kranken stehen in dem Wahne, daß die Natur sie mit einer reichen dichterischen Phantasie ausgestattet habe ». Un autre symptôme, inséparable du premier, est la « Verstandesschwäche ». Les victimes de la maladie ressentent une envie irrésistible de se muer « in allerlei poetische Thiere, als Schweine, Nachtigallen, Raben und dergleichen, ja selbst in leblose Dinge, wie Sterne, Quellen, Frühlingswinde und Lorbeerkränze [. . .], dabey klagen sie, gewöhnlich in Sonnetten, über eine namenlose Sehnsucht im Herzen »¹¹.

En même temps que l'imagination, le mal a donc atteint la raison discursive. Et derechef c'est Fichte qui est nommé ou, au moins, invoqué indirectement : la multiplication, la prolifération des systèmes qui depuis Fichte et Schelling prétendent reconstruire, chacun à sa façon, la réalité à partir d'un principe simple et unique, ne pouvait pas ne pas affecter

⁸ Cf. Roger BAUER, *Der Idealismus und seine Gegner in Oesterreich*, Heidelberg, 1966.

⁹ Th. und A. W. WEST (= Schreyvogel), *Das Sonntagsblatt*, Wien, 1807—1808, (3 + 2 vol), 1807/I, p. 194.

¹⁰ *Ibid.* p. 182.

¹¹ *Ibid.* 1808/I, p. 256 ss.

la littérature : « Alle Fächer werden vermengt ; die Erfahrung und die klassische Literatur machten der Wissenschaft des Absoluten Platz ; man regierte Staaten und heilte Kranke, nach demselben Prinzip, nach dem man ein Sonnett oder eine Tragödie schreibt. Die neue Ästhetik entstand und die Poesie des Poetischen ; ein Ungeheuer, das, wie Saturn und die französische Revolution seine eigenen Kinder verzehret. Sie erkennt keine Muster an ; denn jeder Eingeweihte trägt, wie die Mystiker das Licht, den Canon der Vollkommenheit oder das Unendliche in sich selbst »¹².

Le plus médiocre des versificateurs peut désormais se croire appelé à de hauts destins : « der Geist der neuen Ästhetik kommt über ihn, und über Nacht wird der junge Mensch ein Genie vom ersten Range, das höchstens noch die Autorität des Aristophanes und Calderons über sich anerkennt »¹³.

Selon Schreyvogel, des « systèmes » édiés sous de tels auspices ne sauraient être bien solides. Les cours d'August Wilhelm Schlegel, par exemple, ne reposent pas sur les « fructifères Principes » indispensables ; l'on y cherche même en vain une « gründliche Aufeinanderfolge der Ideen ». Mais « das Ärgste an der Sache ist, daß [die neuen Kritiker] nicht so sehr von den eigentlichen Schönheiten des Kunstwerks als vielmehr von einigen neu-philosophischen (!) Ideen, die sie in das Kunstwerk oder in die Zeit seiner Entstehung hineincritisieren, begeistert sind ». « Plastique » et « romantique », par exemple, ne sont que des concepts vides, sans rapport avec la réalité littéraire ou historique¹⁴.

A Friedrich Schlegel également est fait le reproche de raisonner à partir d'« Axiomata und Postulate » à la fois téméraires et arrogants : « Seine Urtheile sind Eingebungen, seine Meinungen Orakelsprüche », des oracles obscurs et confus, bien entendu¹⁵.

A l'arbitraire subjectiviste sur le plan théorique correspond un laxisme moral tout aussi néfaste. Schreyvogel, comme Grillparzer après lui, ne pardonnera jamais à Adam Müller, Zacharias Werner, Friedrich Schlegel leur « mysticisme » douteux : douteux parce que faisant fi des règles de la raison, douteux également et peut-être avant tout parce que favorisant la lascivité, au moins une lascivité de l'imagination. Aussi bien les Viennois ne cesseront pas de voir dans le « converti » Friedrich Schlegel l'auteur de la « berüchtigte Luzinde »¹⁶.

[C]

Contre les abus et les égarements de la « fantaisie » et de l'esprit de système il n'existe qu'un seul recours : le retour aux bons principes, aux bons auteurs, aux « classiques » en un mot. Mais quels sont ces classiques ? Ce ne sont pas, bien sûr, les auteurs redécouverts et louangés par les romantiques, c'est-à-dire, dans la perspective de Schreyvogel, les auteurs des époques obscures et barbares. Quand Schreyvogel mentionne, au passage, les poèmes épiques du Moyen Âge allemand (von der Hagen vient

¹² *Ibid.* 1807/I, p. 188 ss.

¹³ *Ibid.* 1807/I, p. 249.

¹⁴ *Ibid.* 1808/I, p. 347 ss.

¹⁵ *Ibid.* 1808, I, p. 319 ss.

¹⁶ *Ibid.* 1808, I, p. 375.

d'adapter les Niebelungen) il les met en fait sur le même plan que les « alten Schneider- und Widschützlieder », que la « Hans-Sächsische [...] Plattheit » ou que le « Jacob Böhmeschen Unsinn [...] »¹⁷. Plus tard, quand il dirigera en fait le Burgtheater, Schreyvogel écartera de cette scène tout ce qui pourrait rappeler peu ou prou le théâtre des faubourgs, le « Kasperltheater » si cher aux romantiques de passage à Vienne.

Inversement le *Sonntagsblatt* prend la défense des auteurs en défaveur auprès des critiques de l'*Athenäum* ou de la *Jenaer Literaturzeitung*. Dans ce contexte sont cités, dans l'ordre, Wieland, Engel, Garve, Mendelssohn, Voß... ; Racine, Molière, Voltaire, Diderot... ; Pope, Addison, Swift, Richardson, Fielding... et pour finir Virgile, Térence, Cicéron, Euripide, Ménandre, Aristote¹⁸. Ailleurs Schreyvogel oppose au Görres obscur et incompréhensible des *Deutschen Volksbücher* (ouvrage dédié au demeurant à Clemens Brentano) les philosophes français : Voltaire, Rousseau, Montesquieu, Diderot¹⁹.

Ce qui frappe d'abord dans ces listes de noms c'est que les auteurs classiques (latins, français, anglais et même allemands) sont nommés en même temps que les philosophes (pour ce qui est de l'Allemagne les « Popularphilosophen »). La seule interprétation possible de ce voisinage ou de cette contamination c'est que Schreyvogel voit dans les « classiques » des « Aufklärer » avant la lettre et dans les « philosophes » — d'Addison à Mendelssohn et à Diderot — les derniers représentants d'une culture universelle, respectueuse des règles du bon sens et de la droite raison. Un tel éclectisme suppose (ou entraîne) une actualisation ou modernisation, inconsciente peut-être, des auteurs les plus anciens. Cette façon de voir, elle non plus, n'est pas neuve. Le josphiste Alxinger déjà voyait dans Wieland (dont il démarqua la manière dans ses propres épopées romanesques) le successeur et l'héritier de Saint Homère. C'est-à-dire que le monde idéal créé par les poètes épiques depuis l'origine du genre constitue pour lui un tout indivisible. Ailleurs, le même Alxinger oppose aux modernes adulateurs de Goethe et adeptes de la poésie géniale la tradition poétique universelle, intemporelle, représentée par « die Sophokle, die Euripide, die Tasso, die Milton, die Klopstocke, die Arioste, die Wielande »²⁰.

Quand Schreyvogel, quelques années plus tard, en 1814, se voit confier la direction de fait du Burgtheater, il se donne pour tâche d'intégrer au répertoire de cette scène les grandes œuvres dramatiques de tous les pays et de tous les temps. Ce faisant, il est parfaitement conscient de la nécessité de mettre au goût du jour les pièces en question, de les adapter aux habitudes de penser et de sentir de son public : d'un public cultivé, poli et... éclairé²¹.

Chez Shakespeare, par exemple, il faudra effacer la disparité entre scènes versifiées et scènes en prose. De Calderon l'on ne jouera que les pièces les moins « mystiques » et les moins « sarrasines ». Dans *Don Gutierre*

¹⁷ *Ibid.* 1807/II, p. 387.

¹⁸ *Ibid.* l.c.

¹⁹ *Ibid.* 1808/I, p. 109.

²⁰ Cf. Roger BAUER, *Les épopées de J. B. v. Alxinger*, in : *Etudes Germaniques*, 1951 (p. 182—191), p. 184.

²¹ SCHREYVOGEL, *Tagebücher (1810—1823)*, ed. K. Glossy (= *Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte*, vol. II—III), Berlin, 1903, *passim*.

que Schreyvogel a tiré lui-même de *El medico de su honra* on ne trouvera donc plus trace des sauvages et grandioses horreurs de l'original. Et il va sans dire que des « comedias » adaptées à la scène viennoise disparaissent les jeux de mètres, de rimes, tant admirés par les Schlegel et leurs amis.

L'éclectisme de Schreyvogel est un éclectisme éclairé qui, naïvement, actualise et du coup rationalise les chefs d'œuvre du passé. Mais, en fait, procédaient déjà d'une façon analogue les Colley Cibber et les Nahum Tate quand ils arrangeaient, embourgeoisaient Shakespeare, ou même Schiller quand il adaptait Racine, Gozzi et même Goethe au goût du public de Weimar. Nous nous trouvons derechef aux antipodes des « romantiques » qui prétendaient, eux, aimer et glorifier le passé pour lui-même, et le restituer authentiquement.

Paradoxalement, cet éclectisme ouvert parce que disposant souverainement du passé va même permettre une assimilation, réduite bien sûr, et limitée, sélective, de la littérature romantique ou spécialement chère aux romantiques. On l'a déjà relevé : c'est Schreyvogel qui impose définitivement Shakespeare et Calderon (son Shakespeare et son Calderon) au public du Burgtheater.

Cet accommodement ou ce compromis est rendu possible par une conception originale et d'ailleurs de moins en moins exclusive de ce qu'il faut entendre par « romantisme ». A la « nouvelle école » Schreyvogel ne cessera pas de reprocher d'avoir, à force de théories abstraites et forcées, vidé de son sens original le mot ou le concept de « romantique ». A son sens, ne mérite d'être appelé ainsi que ce qui dérive ou est parent, par la matière, ou la manière, des grands « romanzi » poétiques, des épopées de Pulci, de Boiardo, de l'Arioste : « Nach diesen Vorbildern besteht der Charakter des romantischen Gedichtes in dem reichen Wechsel heroischer und verliebter Abenteuer, die durch ziemlich lose Bande zu einem Ganzen verknüpft sind, in der Verschmelzung verschöner sinnlicher Liebe, mit der ritterlichen Ruhmbegierde ; in dem Schmucke landschaftlicher Szenen und phantastischer Zaubergestalten ohne religiösen Gehalt und Würde ; in der scherzhaften Laune, die den Ernst der Rittertaten, das abenteuerliche der Ereignisse, wie zu einem heiteren Spiel, mildert ». Certains épisodes, seulement, du poème héroïque du Tasse entrent dans ce cadre. Pareillement, il serait arbitraire, parce qu'il est contraire à l'usage italien, de considérer comme romantique l'amour de Dante pour Beatrice ou celui de Pétrarque pour Laure. Inversement, Wieland pouvait légitimement présenter son *Oberon* comme un « romantisches Heldengedicht » et même Schiller était dans son droit en appelant la *Jungfrau von Orléans* une « romantische Tragödie »²².

Ces idées, développées d'abord en 1808, dans le *Sonntagsblatt* sont reprises, réutilisées d'une façon plus libérale dix ans plus tard — en 1818 — dans un article paru dans le périodique *Der Sammler* et intitulé *Über den Gebrauch des Ausdrucks romantisch in der neuern Kunstkritik*²³. A nouveau, Schreyvogel juge trop vague, voire arbitraire l'emploi du terme « romantique » chez les critiques de la « nouvelle école ». Si les caractéristiques dénombrées par A. W. Schlegel — « Christentum »,

²² *Sonntagsblatt* 1808/II, p. 122 ss., 177 ss.

²³ *Der Sammler*, Wien 1818, p. 96, 99—100, 103—104.

« Rittergeist », « Sehnsucht einer unbefriedigten Liebe », « Demut und Hang zur Mystik » — permettraient seules de reconnaître un poème ou un poète romantique, ni Shakespeare, ni Dante (!), ni Calderon, ni l'Arioste, ni Camoëns ne sauraient être rangés sous cette rubrique. Des drames de Shakespeare ne doivent être considérés comme romantiques, au sens strict du terme, que *La Tempête* et le *Songe d'une nuit d'été* ; *Lear*, *Hamlet*, *Macbeth*, en revanche, sont à compter parmi les « heroische Tragödien ». L'on voit que dans l'espace de ces dix années le sens du mot s'est élargi, sous l'influence, sans aucun doute, ou sous la pression des nouvelles façons de penser et de sentir.

Quoi qu'il en soit, Schreyvogel refuse toujours de voir dans la religiosité — trop souvent elle se confond avec la superstition, par exemple dans les « autos » de Calderon —, dans l'amour chevaleresque et le « mysticisme » les signes caractéristiques du « romantisme », c'est-à-dire de l'art moderne, nouveau. Modernité justement ne saurait point signifier, comme le voudrait Schlegel, fidélité exclusive à la tradition chrétienne du Moyen Age (d'un Moyen Age au demeurant arbitrairement postulé et imaginé). La modernité est, et a toujours été, liberté d'invention, libre disposition de tous les héritages culturels, dont — désormais — le chrétien et même le moyen-âgeux, dûment revu et corrigé. L'éclectisme de naguère se présente désormais sous le visage de la liberté d'inspiration. N'en est pas abolie pour autant l'une des prémisses essentielles : les excès d'un mysticisme nébuleux, d'un fanatisme immoral et contraire à la raison restent bannis.

Ce romantisme à la viennoise, éclectique, compatible avec la tradition (une tradition prudemment élargie) n'est au fond qu'un reflet du romantisme européen (du romantisme au sens large) : il n'a que peu de choses en commun, sinon extérieurement, avec le romantisme allemand proprement dit, dans lequel — en dépit ou à cause de son originalité profonde et grandiose — il est permis de ne voir qu'un romantisme au sens étroit.

L'IDÉE DE GÉNIE À L'ÉPOQUE DES LUMIÈRES ET DU STURM UND DRANG

ROMUL MUNTEANU

L'anthropologie philosophique de l'époque des lumières — ainsi que certaines études d'éthique et de pédagogie — place l'être humain au plus haut de l'échelle des valeurs. On pourrait retenir, à partir des auteurs de l'*Encyclopédie* et jusqu'à Vico, Herder, Schiller, Goethe, etc. nombre de professions de foi développant l'idée que l'homme est l'être le plus doué de l'univers, et que sa capacité de perfectionner et de transformer le milieu ambiant lui assigne le rôle de maître en droit du monde, sa création.

Si Diderot affirmait dans une de ses lettres à Catherine II que « *L'homme et l'animal ne sont que des machines de chair ou sensibles* », l'*Encyclopédie* allait le définir dans les termes les plus élogieux : « *C'est un être sentant, réfléchissant, qui se promène librement sur la surface de la terre, qui paraît être à la tête de tous les autres animaux sur lesquels il domine, qui vit en société, qui a inventé les sciences et les arts, qui a une bonté et une méchanceté qui lui est propre, qui s'est donné des maîtres, qui s'est fait des lois* ».

On voit se configurer, à cette époque où le principe de l'égalité avait fortement séduit tous les esprits éclairés, l'hypostase de l'homme d'exception, de l'homme qui — de par ses qualités intellectuelles et morales (Diderot), de par son comportement dans la société (Herder), sa physiologie (Lavater), sans oublier ses profondes connaissances et dons innés (Wolff) — s'élève de beaucoup au-dessus de ses semblables.

Dans son *Savoir et sensibilité dans l'âme humaine*, Herder mettait en évidence le fait que la distinction entre l'homme et les autres habitants de la terre réside dans sa capacité de savoir, dans sa vie intérieure, sa façon de percevoir, ainsi que dans la grande élasticité de son âme. Aussi est-il amené à conclure que, au cas où tous les traits se trouveraient réunis dans une seule et même personnalité, on serait en droit de parler de l'existence d'un homme de génie dont la mesure serait donnée, d'une part, par la grande diversité de ces qualités, comme par son faire, de l'autre. « *Il n'y a que cette vie intérieure de l'âme qui puisse conférer de l'étendue, de la profondeur, de l'énergie et de la vérité à l'imagination, à la mémoire, à l'esprit, à la perspicacité et à toute autre caractéristique qui viendrait s'y joindre. Qu'on permette à un homme de génie de déployer plus de couleurs que ne le fait le paon avec sa queue, . . . mais qu'on coupe son œuvre et ses initiatives d'avec son intelligence, son sens de la vérité, d'avec sa vie intérieure humaine et voilà qu'il n'en reste que des forces animales par rapport auxquelles un animal aura toujours le dessus* ».

Le souci majeur des philosophes et des écrivains de l'époque des lumières porte sur les qualités spirituelles de l'homme, qualités qui, activées au maximum, lui confèrent cet état génial. Mais celui-ci n'est aucunement conçu comme un *en soi*, mais comme énergie complexe et latente, propre à se manifester dans les domaines de création les plus différents. Voilà comment Diderot essaye, dans l'*Encyclopédie*, de définir l'homme de génie tout premièrement par ses traits psychiques et intellectuels spécifiques : « *L'homme de génie est celui dont l'âme plus étendue, frappée par les sensations de tous les êtres, intéressée à tout ce qui est dans la nature, ne reçoit pas une idée qui n'éveille un sentiment, — tout l'anime et tout s'y conserve* ».

Le portrait esquissé par Diderot porte une teinte psychologique projetée sur le fond d'une philosophie sensualiste et émotionnaliste. Immense réceptacle de sensations et d'impressions, doué d'une grande puissance de pénétration et de représentation, le génie est un individu d'exception qui devance l'esprit de son époque, qui entre en conflit avec les esprits ossifiés, révolutionnant de la sorte tous les domaines auxquels il touche. « *Dans les arts, dans les sciences, dans les affaires, le génie semble changer la nature des choses, son caractère se répand sur tout ce qu'il touche, et ses lumières, s'élançant au-delà du passé et du présent, éclairent l'avenir; il devance son siècle qui ne peut le suivre; il laisse loin de lui l'esprit qui le critique avec raison, mais qui dans sa marche égale ne sort jamais de l'uniformité de la nature* ».

Etant donné sa structure spécifique, il ne peut pas se soumettre aux normes ordinaires, tout comme celles-ci ne sauraient être propres à le juger. Si, selon Diderot, l'homme n'est qu'un instrument qui interprète la nature; si les écrivains de talent doivent se plier aux préceptes de la critique et de l'esthétique normatives, le génie est le seul qui, en art, ait la liberté de choisir tout seul ses propres règles de création.

La Mettrie, de son côté, concevra de la même façon les attributs du génie. « *On entend communément par ce mot Génie, le plus haut point de la perfection, où l'esprit humain puisse atteindre. Il ne s'agit plus que de savoir ce qu'on entend par cette perfection. On la fait consister dans la faculté de l'esprit la plus brillante, dans celle qui frappe le plus, et même étonne, pour ainsi dire, l'imagination...* ».

Mais c'est à juste titre que cette acception de la notion de génie lui apparaît comme excessivement large et élastique. La perfection comprise d'une certaine manière, la force de choc, l'imagination, etc., entraînent à prendre pour des génies certains écrivains et philosophes n'ayant pas les qualités censées être celles d'un génie. Il lui faut non seulement éviter l'erreur, mais aussi posséder un sens de la vérité bien développé, exigence qui sera aussi une constante de la philosophie romantique.

« *Mais le vrai génie est un esprit aussi juste, que pénétrant, aussi vrai que étendu: qui non seulement évite constamment l'erreur, comme un pilote habile évite les écueils; mais se servant de la raison, comme il se sert de la boussole, ne s'écarte jamais de son but, manie la vérité avec autant de précision que de clarté, et enfin, embrasse aisément, et comme d'un coup d'œil une multitude d'idées dont l'enchaînement forme un système expérimental, aussi lumineux dans ses principes, que juste dans ses conséquences,*

adieu les prétentions de nos beaux esprits, et de nos plus beaux constructeurs d'hypothèses! Adieu cette multitude de génie ».

Se fier à la raison, éviter l'erreur, vérifier expérimentalement les grandes vérités, voilà quelques-unes des exigences auxquelles La Mettrie confronte le génie.

Ces traits exceptionnels établis par Diderot et La Mettrie pour le créateur de génie présupposent en tout premier lieu l'existence d'un équilibre intérieur, et il incombe à la raison de l'assurer. Par conséquent, ce n'est pas l'excès de sensibilité, ni d'enthousiasme qui confère à l'individu de génie la note dominante, mais, au contraire, ce sont la lucidité et la clairvoyance qui le font. D'ailleurs, Diderot est le premier à refuser l'état d'intense enthousiasme, comme incompatible avec le créateur de génie. D'après lui, la vie émotive fort intense, la sensibilité excessive, ne font que préfigurer la folie. Or, si celle-ci peut être pour le génie un accident, la plupart des philosophes rationalistes la situe à un autre pôle que celui occupé par l'écrivain génial.

« *La sensibilité, écrit Diderot, est cette disposition, compagne de la faiblesse des organes, suite de la mobilité du diaphragme, de la vivacité de l'imagination, de la délicatesse des nerfs, qui incline à compatir, à frissonner, à admirer, à craindre, à se troubler, à pleurer, à s'évanouir, à fuir, à crier, à perdre la raison, à exagérer, à n'avoir aucune idée précise du vrai, du bon et du beau, à être injuste, à être fou.* »

Si certaines caractéristiques de la physionomie spirituelle de l'être humain, tels l'enthousiasme et la sensibilité, sont exclues de la structure de l'homme de génie, il y en a d'autres qui sont relevées en rapportant le créateur à la société, ou bien en considérant la grande importance accordée à certaines facultés, telle l'*imagination*, et à certains dons développés par l'éducation, tel le *gout*.

Représentant le point de vue de certains écrivains allemands de la phase de transition de *Aufklärung* à *Sturm und Drang*, Herder essaye de donner dans *Kalligone*, une image du génie réunissant les points de vue moral et social. « *Le génie est un esprit supérieur, céleste, agissant selon les lois de la nature, selon sa nature, au service des humains. Qu'il soit esprit éclairant et ordonnateur, maître de son élément, ou bien esprit qui dirige et protège son espèce, il travaille à accomplir son but, plongé dans la contemplation de la gloire resplendissant le visage de l'Éternel, il porte l'enfant dans ses bras. Invisible, s'oubliant soi-même, indifférent à ce qu'on le reconnaîtra ou non et au nom qu'on lui donnera, il vit dans son œuvre comme un envoyé actif de la Providence.* »

Rapporté à la société, le génie est conçu comme un esprit généreux, présageant des ères nouvelles. Mais il est évident qu'aucune de ces affirmations ne correspond au patrimoine général d'idées de l'époque des lumières, époque caractérisée, sur ce plan, par de nombreuses contradictions. Si, dans ses *Maximes et réflexions*, Goethe affirme que les grands talents se montrent dans l'hypostase « des plus beaux moyens de réconciliation », Diderot permet au Neveu de Rameau d'ironiser les créateurs de génie, en démontrant que ceux-ci ne savent qu'une chose, mais qu'ils ne sont pour autant ni bons citoyens, ni parents, ni amis. C'est pour cela, conclue-t-il, qu'en effet il n'est pas bon qu'il y ait beaucoup de génies, vu leur inutilité. Contrairement à cette réplique du cynique personnage

créé par Diderot, Goethe reste le défenseur de l'homme de génie plein de dignité, capable de créer une ambiance adéquate à ce qu'on lui montre du respect. Dans *Poésie et vérité* il écrit qu'il est nécessaire « *que le temps vienne [...] où le génie poétique commence à se rendre compte de soi-même, arrivant jusqu'à créer ses propres conditions et à jeter les bases d'une libre dignité* ».

Mais si l'on épouse le point de vue de la création artistique, le génie est évalué par le prisme de ces qualités dominantes qu'on considère être justement à la source de ses œuvres. A une époque où l'on discute assez timidement certains concepts comme l'*imagination* ou le *goût*, le génie se distingue du reste des humains essentiellement par de telles qualités. C'est le point de vue soutenu par Voltaire. Si le génie est inné, si l'imagination lui est échue depuis le début, son goût, au contraire, s'est formé par la culture. Evidemment, Voltaire, lui aussi, considère que l'imagination est maniée par la raison d'un véritable philosophe ; ce qui garde contre les excès de rêverie, capables de produire la folie.

Si Voltaire met en relief le caractère inné du génie, l'homme de lettres roumain C. Diaconovici Loga insiste sur l'effort personnel qui est seul responsable du perfectionnement de l'homme de génie. « *L'homme de génie, autrement dit l'homme à qui la nature a octroyé des talents, ne peut aller loin dans la voie de la sagesse que par application.* »

Mais il nous faut préciser qu'aucun consensus quant à l'idée de génie n'a pu être réalisé, ni à l'époque des lumières, ni à l'époque où l'on s'ouvrait au préromantisme. Dominé par la raison, aiguillonné par l'imagination, exalté, inspiré, aliéné, avide de vérité, muni, comme le pensait Rousseau, d'un quotient d'inéffable et de mystère — le génie est abordé des plus divers points de vue. Aussi Nedd Willard, lorsqu'il synthétise dans son livre *Le génie et la folie au dix-huitième siècle* (1963), les idées que les encyclopédistes formaient à propos du génie, retient-il justement ces antinomies qui donnent la note spécifique de l'esthétique philosophique de l'époque. « *Dominé par son imagination, ce génie tremble à chaque contact avec le monde, à cause de sa sensibilité extrême. Mais cet excès même de l'imagination le pousse vers cette société qu'il voudrait fuir, car il se sent souvent dans l'obligation morale de la conduire et parfois de la châtier.* »

Personnage d'exception, individu intégré dans l'existence, surhomme miné par les vices, force qui démolit un trop étroit cadre de vie, devancier non conformiste, le génie représentait à l'époque des lumières un idéal humain et esthétique. Les facettes multiples du génie permettent à la synthèse romantique de se produire à partir de certaines données préexistantes, données qu'on retrouvera, dans un autre contexte, chez Schopenhauer et, dans la culture roumaine, chez Titu Maiorescu, l'ombre de Lavater n'étant plus maintenant qu'une réminiscence culturelle lointaine.

TRAITS CARACTÉRISTIQUES DU ROMANTISME ITALIEN

ALEXANDRU BALACI

En Italie, « les lumières » ont instauré la raison comme première loi gouvernante du monde. Ici, elles ont mis au centre de leur activité le problème de la dignité intellectuelle, le respect intégral de la personne humaine, démasquant, en même temps, avec une rare virulence, les tares du passé. Cette époque active du courant des Lumières, dirigée contre la métaphysique, considérait comme unique dimension de tout ce qui existe le fier jugement de l'homme pensant. Le noyau rayonnant de la Renaissance rationnelle ne s'est jamais éteint en Italie, et les idées de la philosophie des Lumières françaises se sont greffées sur les tiges robustes qui y existaient déjà. La tendance, propre à la Renaissance, de situer l'homme et le monde de ses réalités au centre de l'attention générale, de soumettre au jugement critique, à la recherche scientifique, expérimentale, les données de la nature et de la pensée humaine, la tendance ferme, antiascétique, antithéologique, donc rationnelle, sont autant de prémisses de la contribution originale de l'Italie à la formation et à la consolidation de la nouvelle orientation spirituelle italienne et autant d'explications limpides du développement rapide, de l'épanouissement des idées de la philosophie des Lumières en Italie.

En même temps, les hommes de culture italiens n'éprouvaient pas le sentiment d'évader des frontières de leur propre culture ; au contraire, ils avaient la conscience de contribuer pleinement au développement de la culture de leur pays, d'enrichir et de diversifier ses puissantes traditions. Il en résulte un trait patriotique caractéristique au courant des Lumières italien qui, pendant le tumultueux mouvement du Risorgimento, transformera ses coryphées en précurseurs de l'idéal de l'unité nationale.

Les idées des penseurs italiens de l'époque des Lumières gravitent autour des problèmes concrets de la vie et de la société. Loin des spéculations abstraites, loin des valeurs utopiques, les intellectuels se penchent sur la connaissance, l'acceptation et l'affirmation des réalités nationales italiennes, sur la lutte contre le pouvoir temporel du clergé et la conquête de l'indépendance et de l'unité nationales. Ils cherchent également à renouveler les anciens préceptes esthétiques, rapprochant davantage l'art de la réalité et de la vie. La poésie ne doit plus constituer une imitation artistique, comme elle l'avait été auparavant, quand les poètes « pétrarchisaient », mais suivre de près les lois de la connaissance et de la compréhension psychologiques. La poésie ne doit plus se placer sous le signe des canons généraux des beautés créées par les maîtres des siècles passés, mais de tirer, avec sincérité, sa substance, sa vie, les combinaisons

d'idées, d'images, « *dal fondo del nostro cuore* ». Cette orientation esthétique souligne donc une tendance marquée de renouvellement de la poésie, ainsi que la conquête de la notion de littérature, d'art utile, au service de la société ; cette tendance correspond, elle aussi, aux idées nouvelles qui préoccupent le courant des Lumières italien. L'art doit avoir également une finalité pédagogique, éduquer, s'approcher des sentiments et des nécessités des larges couches sociales, envisager à fond les problèmes du contenu, renonçant à l'état aulique figé. Ces idées esthétiques ont exercé une énorme influence aussi sur les consciences sociales et artistiques des représentants du romantisme italien. Ils plaideront toujours, comme les représentants du courant des Lumières, pour ces nouveaux principes de l'art, dont le premier est la vérité, la vérité historique, l'observation rigoureuse de la réalité. Dans la poétique des romantiques ce principe esthétique revêt des traits caractéristiques éthiques. Son observation confère à la littérature et à l'écrivain de la dignité. L'observation de la vérité est la tâche primordiale de l'art, dont la fonction éducative contribue au perfectionnement de l'homme. Mais le poète, le créateur n'est pas, lui, un historien. Il transfigure la réalité, non en l'altérant ou en lui changeant les dimensions, mais en lui accordant la forme de l'art, la forme de la poésie, qui peut, par sa force magique pénétrer même au-delà de la réalité, tenter d'atteindre le noyau rayonnant, explorer en profondeur l'écorce qui enveloppe parfois les données de l'histoire. A la différence de l'historien, le poète est doué de cette faculté d'approfondir spirituellement la réalité.

Le romantisme italien, qui cristallise des traditions du courant des Lumières, procède à une analyse négative du classicisme passéiste et formel, abstrait et éloigné de la vie et de la réalité par les contraintes normatives de son esthétique. On rejette avec fermeté les règles qui portent vers l'imitation et le manque de naturel, on propose de nouveau la vérité comme thème fondamental de l'art, une vérité intégrale, consubstantielle au point de vue historique et éthique. Un écrivain qui reflète la vérité à travers les prismes de la lumière de son art est considéré comme une partie intégrante de la conscience humaine collective. Décrivant la réalité, l'art revêtra aussi un caractère populaire, ne sera plus l'apanage intellectuel des milieux fermés. La pédagogie s'allie avec la littérature, dont le but devient, non seulement le perfectionnement de l'homme, mais aussi la connaissance. Le romantisme italien a les traits positifs de l'affirmation, il ne nie pas les valeurs humanistes. Niant la fixité restrictive des normes du classicisme, la variante italienne du romantisme découvre comme caractéristique primordiale *la clarté*, qui définit d'ailleurs toute la culture de la Renaissance et des Lumières en Italie, clarté qui refuse le mystère, les ténèbres cultivées jusqu'à l'extravagance par les littératures nordiques. Soumettre la littérature aux exagérations de la forme au-delà de la réalité était une attitude inconcevable pour ceux qui considéraient la vérité comme argument central. Le caractère populaire du nouveau mouvement doit être renforcé également par le sujet choisi, pris du quotidien ou de la vie, capable d'intéresser la grande majorité. Le romantisme italien ferme les portes devant ce qui est artificiel dans l'art. Une pareille conception, de défense contre le faux, était aussi en rapport avec la limitation de la fantaisie qui engendrait des monstres comme ceux des grottes de Fingal et de Temora. Le lyrisme exclusivement envahissant ne doit pas con-

tourner le rocher de la vérité. « Le discours » de l'écrivain devait être coloré par le concret, ce qui confère un caractère plus populaire encore à l'art.

Mutiler la vérité, s'éloigner de son noyau central signifie, finalement, falsifier la réalité, premier objet de l'art, et, par conséquent, limiter l'aire des ceux auxquels le créateur d'art s'adresse. Seule la vérité justifie l'œuvre de l'artiste, seule son empreinte définitive sur l'art lui assure un caractère immortel. Les faits, les données de l'histoire portent en elles-mêmes la charge de l'art, sont pénétrées du frémissement de la poésie.

Les historiens expriment la succession des faits, leur enchaînement logique, la détermination sociale, tandis que les écrivains les transposent dans une interprétation psychologique qui leur est propre. Ils essaient à individualiser du point de vue psychologique les créateurs ou les personnages des événements historiques. La poésie, avec les antennes de son infinie sensibilité, cherche des déterminations humaines, les sens dramatiques de l'existence de ceux que les projecteurs de l'histoire éclairent profusément. La poésie exprime la pensée intérieure qui éclaire l'état extérieur des faits et des données enregistrées et décrites par l'histoire. Les ondes de la vérité ne doivent être rejetées par aucun rivage artificiel. Le romantisme italien élimine la métaphysique, étant assoiffé de concret et de réel. Il adhère à la vie qui pose l'homme, avec toutes ses inquiétudes et ses espérances, au centre. L'utilité de l'art ne s'associe ni avec la rhétorique vaine, ni avec le chiffre de la forme conventionnelle qui dissimule la vérité. Le surnaturel est envisagé à une échelle humaine, le divin prend des contours anthropomorphes.

Le romantisme italien n'a pas été iconoclaste, il n'a pas détruit les valeurs anciennes. Il a pris parfois les aspects du néoclassicisme, formule esthétique considérée plus efficace pour définir ce romantisme, qui ne niait pas, spécifique à la Péninsule. D'ailleurs, un caractère permanent de la littérature italienne est son traditionalisme. Le romantisme italien n'a pas connu des caractéristiques extrêmes, il a mûri dans une atmosphère qui ne le rendait pas réceptif aux états maladifs, d'exaltation du grotesque par exemple. Il se trouve dans une ferveur seroïne, en corrélation avec les idéaux du Risorgimento, de liberté et de vérité, ne quittant pas la terre ferme de la raison pour les mers de la fantaisie irrationnelle. Le romantisme italien a fleuri sur le grand arbre des traditions classiques et de la philosophie des Lumières. Libérée des conceptions formelles étroites, s'adressant à de larges couches de lecteurs, la littérature du romantisme italien, synchronisée avec les nouvelles orientations des grandes littératures, a toujours gardé un équilibre stable, dans des objectivations réalistes, dans des formes accessibles à ceux appelés à s'abreuver de la culture. Le romantisme italien porte aussi l'empreinte du patriotisme ; ses représentants se sont dressés, par leurs écrits aussi bien que par leur vie, contre les oppresseurs étrangers, la plupart d'entre eux subissant jusqu'à la fin les rigueurs des prisons autrichiennes ou étant obligés de partir loin de leur patrie, en exil.

VICTORIAN GLIMPSES OF ROMANIAN LITERATURE

E. D. TAPPE
(London)

1. THE FOREIGN QUARTERLY REVIEW AND ROMANIAN LITERATURE

In the second quarter of the nineteenth century some of the many periodicals published in Great Britain contained notices of what was being done in foreign literatures. It may be that an examination of these periodicals would reveal some awareness of the renaissance of Romanian literature at that time. Here are the first results of such an examination.

The Foreign Quarterly Review was started in 1827 with J. G. Cochrane as editor¹. In the first volume there appears under the rubric 'Miscellaneous Literary Notices' and the following note²:

"The Department for Popular Instruction has published a Daco-Wallachian Grammar by Stephen Murzello, Councillor of State. Though this language is spoken in Bessarabia, Moldavia and Wallachia, there have been hitherto no means of acquiring a knowledge of it. The first part contains a selection of phrases, and the second the Grammar."

This Daco-Wallachian Grammar is the work described under the entry number 1318 in I. Bianu & D. Simonescu, *Bibliografia românească veche*, IV, 1944, p. 316, as "Margela Ștefan, *Gramatica rusească și românească*, Sanctpetersburg, 1827 — Rusește și românește, 3 volume"³.

In the fifteenth volume of the same periodical, 1835, under the same rubric and with the heading 'Wallachia' there appears an extract from a letter⁴:

"The higher classes speak Modern Greek, French or German; the latter is spoken, in particular, by the female sex, because they are for the most part brought up by German governesses. We have, however, some good translations of foreign classical works. Thus, for instance, M. Eliade, editor of the Wallachian Courier at Bucharest, has translated the Meditations of Lamartine and the Phaedra of Racine. He is now writing a

¹ John George Cochrane, born Glasgow 1781, died London 1852, was manager of the foreign booksellers Treuttel & Wurtz of Soho Square, acting editor of *The Foreign Quarterly Review* 1827—35, and afterwards librarian of the London Library from its foundation in 1841. See F. Boase, *Modern English Biography*, I, 1892, p. 659—660.

² *The Foreign Quarterly Review*, I (1827), p. 663.

³ This entry corrects and amplifies the entry No. 1483 in N. Hodoș and I. Bianu, *Bibliografia românească veche*, III, p. 689.

⁴ *The Foreign Quarterly Review*, XV (1835), p. 490.

National Epic Poem, the hero of which is Michai Woda Witeazul (Prince Michael the Brave), who lived in the seventeenth century. Among our poets John Vakoresco may be mentioned, who has written some songs and translated some cantos of Tasso's *Jerusalem Delivered*. We are now endeavouring every where to form public libraries with the books that have long been buried in the monasteries. I shall acquaint you, from time to time, with the progress that we make."

This extract is unsigned; but such phrases as "our poets", make it inevitable to conclude that the writer was a Romanian.

A third and last extract comes from the year 1840 concerning Moldavia⁵.

"A company of young ladies at Jassy have undertaken to translate the best classical works of foreign tongues . . . Some of these are already published. Prince Stourdza, the Hospodar, who has widely patronised literature, has awarded gold and silver medals to some of the fair labourers."

Curiously enough, this is a shorter version of a piece of news, evidently by the same hand, which had appeared in the previous year in another periodical, *The Foreign Monthly Review*. Here is the longer version⁶:

"An association of young ladies, formed at Jassy, for the purpose of publishing translations, of the master-pieces of modern literature, is proceeding in its operations with the greatest assiduity. Some of the works mentioned as having been already produced by this society, convey, however, no very favourable idea of the judgment exercised in the selection, or of the delicacy of the managers of this institution. They consist of five of Sir Walter Scott's novels, a selection from Byron's works, Göthe's *Faust*, the novels of George Sand, Lamartine's *Souvenirs d'un Voyage*, Delavigne's *École des Vieillards*, Soulié's *Mémoires du Diable*, and others. The hospodar, prince Stourdza, himself a zealous votary of literature, affords every encouragement to the labours of this association. He permits all these translations to be printed at the government press, at half the usual price; and awards gold and silver medals to such translations as are particularly distinguished by the correctness and elegance of their style."

It is probable that, whatever the source of this information, the form in which it is cast was given it by an Englishman, if we may judge by the comment on the indelicacy of requiring a young lady to translate some of the works selected. No doubt this comment was directed chiefly at the French novels, but perhaps Byron is meant as well. The works of Scott and Byron, we may be sure, were to be translated from French and not from the English originals.

It must be admitted that the space given to re nascent Romanian literature is very small compared to that given to the more established literatures of some neighbouring peoples. Naturally, Poland was in the public eye as a result of the rising of 1830. And to Hungarian literature

⁵ *Ibid.*, XXIV (1840), p. 216.

⁶ *The Foreign Monthly Review and Continental Literary Journal*, 1839, p. 100. This journal was published by David Nutt, a bookseller whose firm continued to take an interest in East European books until its disappearance a few years after the Second World War.

whole articles are devoted. When Romanian literature first received some attention in England, it was as a result of the publicity given to the Principalities by the Crimean War.

2. TWO FRAGMENTS OF ROMANIAN VERSE IN ENGLISH TRANSLATION

Under the entry "DE MONTGOMERY (PERCY VERNON GORDON) Viscount pseud. (i.e. JAMES HITCHMAN)", the catalogue of the British Museum Library lists several editions of a collection of poems published originally under the title *Hours of Sun and Shade*, but later under that of *Sunshine and Shadow*. The fragments to which this article refers are not in the first edition of *Hours of Sun and Shadow*, published at Edinburgh in 1856, but are included in "translations from sixty languages" in the second edition, London, 1858.

Among the writings which exposed James Hitchman as a fraud, a man who obtained money on false pretences for many years, is an informative pamphlet by W. R. Evans, *One thousand pounds reward*, London, 1871. Evans states that in 1851 or 1852 Hitchman spoke to him at Oxford, where both men were living, about some poems he was publishing. In 1856 a mutual friend asked Evans, who was then a corrector of the press in a London printing office, to correct the manuscripts of Hitchman's poems. The two men thus met frequently, and Evans tried to persuade Hitchman not to take a new name (i.e. the aristocratic-sounding pseudonym "de Montgomery"). As Hitchman was reading Longfellow and "appeared quite envious of the American poet's translations", Evans gave some translations of his own to be published as Hitchman's in the first edition of *Hours of Sun and Shade*. But for the "translations from sixty languages" published in the second edition he was in no way personally responsible.

"How James Hitchman", he adds, "with no knowledge of any tongue but his own, obtained or manufactured the additional translations in his second edition, is almost as great a mystery to me as it can be to any one else, though I have reason to believe that industrious cribbing at the British Museum Library was the chief means employed"⁷.

Of the two translations one is entitled: "The Bridal. From the Rouman of Alexandri".

Go tell my friends that I a lovely queen
Have wedded — and 'tis Death, the world's betrothed —
That at the moment of our union
A bright star fell. The sun and moon did hold
Above our heads the solemn bridal-crown.
We had the pines and plane-trees of the forest
For witnesses, the mountains for our priests,
The birds for choir, thousands of singing birds;
For torches all the glowing stars of heaven⁸.

⁷ W. R. Evans, *op. cit.*, p. 6.

⁸ Vernon de Montgomery, *Sunshine and Shadow*, London, 1858, p. 190.

Versions of this part of Alecsandri's *Miorița* — the fourteen lines beginning "Să le spui curat" — had already appeared in the anthologies of Romanian verse in English translation by Grenville Murray and Henry Stanley⁹. This version is not obviously cribbed from either. In fact, the word *păltinași* (sycamores), which is omitted by Murray and rendered as "aspens" by Stanley, appears here as "plane-trees" — a less inaccurate rendering.

The other text is entitled : "Epigram. From the Moldavian".

As we stood beside the fountain,
Titian gently said to me,
Not a hand the earth containeth
Fitted for portraying thee :
But I vow, if thou shouldst wish it,
By the brilliant god of day,
By attempting but thy shadow
I will make thee live for aye.

The original of this is no epigram. It is the third stanza of Alecsandri's *Biondinetă*, torn ruthlessly from its context. Murray had not included the poem in *Doine*, but in Stanley's version the third stanza is translated as follows :

One day, beside, the fountain
Titian said to me, softly :
There is no hand in a condition
To attempt thy portrait ;
But I swear by the superb sun,
If thou wishest it, on the spot,
I will make thee immortal,
Attempting only thy shadow¹⁰.

In view of Evans' statement that Hitchman knew no language but English, it seems probable that both these "translations" are "cribbed" from Stanley's prose versions, Hitchman having rewritten them as verse. The first fragment is not unpleasing, though its blank verse is utterly unlike the folk rhythm of *Miorița* ; but the second, though its rhymed stanza faithfully reproduces Alecsandri's metre, clumsily obscures his clarity of expression.

⁹ E. C. Grenville Murray, *Doine; or The National Songs and Legends of Roumania*, London, 1854, p. 113 ; Henry Stanley, *Rouman Anthology*, Hertford, 1856, p. 171.

¹⁰ Henry Stanley, *op. cit.*, p. 184.

LE ROMANTISME ROUMAIN :

essai de périodisation

D. PĂCURARIU

Dans la littérature roumaine, le romantisme s'affirme pleinement vers 1830 ; il domine le mouvement littéraire jusque vers la huitième décennie du siècle passé lorsque, par l'œuvre de Slavici, Creangă et Caragiale tout particulièrement, le réalisme vient s'imposer. Celui-ci va se disputer la priorité avec le romantisme qui par Eminescu en tout premier lieu, Macedonski, partiellement par Delavrancea, Vlahuță, Duiliu Zamfirescu (ses nouvelles, ses romans de début et en partie sa poésie) et certains écrivains réunis autour de la revue *Contemporanul* (*Le contemporain*) ou qui continuent la direction de celle-ci (Păun-Pincio, Traian Demetrescu et d'autres), réussit à se maintenir et à se prolonger même jusqu'au vingtième siècle. La période qui s'étend entre la fin du XVIII^e siècle et les premières décennies du XIX^e siècle — période de transition vers l'époque moderne — est dominée par l'activité du mouvement connu sous le nom de « L'École transylvaine », en Transylvanie, et par l'activité des poètes Văcărescu, de Conachi, Momuleanu, Gh. Asachi, Iordache et Dinicu Golescu, dans les Principautés Roumaines. L'orientation dominante dans la poésie, le côté le plus important de la création littéraire de l'époque, est — j'ai déjà abordé ailleurs ce problème plus en détail¹. — de nature classique et néo-classique ; en même temps, dans les ouvrages d'historiographie des coryphées de l'École transylvaine, de Ienăchiță Văcărescu, dans les chroniques rimées ainsi que dans l'écriture de Dinicu Golescu, nous pouvons remarquer certaines préoccupations et réminiscences stylistiques, dues à la littérature des chroniqueurs. On peut repérer, chez les écrivains de l'École transylvaine et ceux des Principautés (à la veille de la révolte de Tudor Vladimirescu), de légères tendances romantiques. Ces tendances sont dues à l'influence du romantisme européen et à certaines mutations de conscience dans la société roumaine. Mais tout cela ne sont que des aspects secondaires, sans importance dans l'ensemble de l'œuvre de ces écrivains.

Une conception nouvelle et une sensibilité différente se font ressentir vers 1830 dans le mouvement littéraire, en poésie tout premièrement, par l'apparition d'une nouvelle génération d'écrivains, formés dans « l'effervescence des nouvelles idées », comme le disait Alecu Russo. Et pourtant, l'orientation classique ne disparaît pas pour le moment ; elle

¹ *Le classicisme roumain*, (en roumain), Bucarest, 1971.

se mentindra jusque vers 1848 et, pour certaines sections, longtemps après, par l'activité des écrivains plus âgés — Conachi, Iancu Văcărescu, V. Pogor, Momuleanu, Asachi et autres encore qui continuent à écrire et qui restent, malgré certaines « contaminations » très superficielles du nouveau courant, fidèles à leur structure et à leur formation essentielles. Les jeunes écrivains mêmes, ceux qui représentent « la nouvelle vague » — Heliade Rădulescu, Gr. Alexandrescu, Negruzzi plus tard, Alecsandri, Bolintineanu — oscillent entre les deux courants. Ils écrivent des œuvres classiques et aussi des œuvres romantiques. A vrai dire, la nouvelle orientation dans le mouvement littéraire n'a pas pour préoccupation le renversement de certaines dogmes théoriques en proclamant la liberté de création, bien que ces tendances n'aient pas manqué.

Les genres les plus cultivés de la poésie sont : l'épique et la méditation sociale et politique (Alexandrescu, Bolliac, Bolintineanu), la ballade et la légende historique (Negruzzi, Alecsandri, Bolintineanu), la légende inspirée des traditions et des croyances populaires (Alecsandri, Heliade Rădulescu, Bolintineanu) ; plus tard, on pourra assister à l'apparition du poème épico-lyrique de grandes dimensions (Stamati, Bolintineanu) et même à certains essais d'épopée (Heliade Rădulescu, Negruzzi). Pour la prose, on peut citer parmi les genres les plus fréquents : la nouvelle historique (Negruzzi, Asachi, Odobescu) ou de mœurs (Negruzzi), le journal de voyage (Alexandrescu, Alecsandri, Bolintineanu), toutes ces œuvres ayant une teinte romantique. Il est à signaler aussi, surtout après 1848, les romans de facture lyrico-sentimentale ou dans la tradition de la littérature de mystères. Il existe un intérêt presque unanime pour la poésie populaire, dont l'importance est soulignée par à peu près tous les écrivains de l'époque. Elle est recueillie et publiée (par Alecsandri spécialement) et exerce une forte influence sur la poésie cultivée et sur la langue littéraire. Il faut aussi mettre en évidence une autre tendance générale, c'est-à-dire l'évocation de l'histoire nationale, dans ses aspects héroïques et ses significations éducatrices pour les contemporains, que ces écrivains ont abordée, animés par l'idéal de l'unité et de la liberté. On voit apparaître des revues qui publient des études et des documents historiques ; on imprime pour la première fois les œuvres des grands chroniqueurs ; on souligne partout, avec du pathos romantique, l'importance des traditions historiques dans la problématique du mouvement littéraire, pour l'éducation collective dans le sens patriotique et civique.

C'est une époque agitée, d'enthousiasme et de déceptions, de romantisme visionnaire, qui marque la première grande étape du romantisme roumain et qui pourrait être comparée, de plusieurs points de vue, au *Sturm und Drang* allemand, au *Risorgimento* italien et, plus étroitement peut-être, au romantisme sud-est européen. Les écrivains ne se préoccupent pas — comme les romantiques français — à polémiquer avec le classicisme, bien qu'il ait existé dans la littérature roumaine de l'époque une polémique entre le romantisme et le classicisme, aspect dont j'ai traité déjà ailleurs². La préoccupation essentielle des écrivains qui ont précédé et suivi l'année

² *Le classicisme roumain* [...], p. 69–81.

1848 est celle d'imprimer au mouvement littéraire un caractère original, de peindre les paysages du pays, la vie du peuple roumain avec ses traditions et ses aspirations, de contribuer par leur création à la réalisation de ces aspirations. On observe une tendance générale, celle de réaliser l'unité d'action des écrivains de toute les provinces habitées par des Roumains dans la direction des grands desiderata nationaux, tendance exprimée dans le programme de *La Dacie littéraire*, ainsi que dans les autres revues de l'époque, tendance exprimée aussi par les sociétés créées dans ce but, comme la *Société littéraire de la Roumanie*. Cette tendance a été réalisée en bonne partie. « La rédaction veillera — disait Kogălniceanu dans sa célèbre 'Introduction' de la revue de 1840 — que le moral soit toujours pour nous une loi et que le scandale soit banni... Partisans de la paix, nous n'accepterons pas dans notre revue des discussions qui pourraient dégénérer en haine. La littérature a besoin d'unité et non pas de discorde... Enfin, notre but est de réaliser notre désir, celui que les Roumains aient une langue et une littérature communes pour tous ». Sous de pareilles auspices de solidarité fraternelle, quand la littérature était considérée comme un moyen de lutte pour réaliser un idéal civique, national, tandis que les écrivains étaient des combattants, l'apparition des disputes concernant les doctrines littéraires était dues généralement au fait que des idées ou des manifestations littéraires étaient de nature à contrarier la direction générale du mouvement littéraire.

La période d'après 1848 est marquée, dans son étape de début — qui va approximativement jusqu'à l'Unification des Principautés Roumaines — par de pareils phénomènes, en bonne mesure grâce à quelques-uns des écrivains représentatifs de la période antérieure — Alecsandri, Bolintineanu, Alecu Russo, Andrei Mureșanu — qui déploient une riche activité créatrice et se trouvent à la tête du mouvement littéraire. A cette première liste il faut ajouter Nicolae Filimon qui commence sa carrière d'écrivain vers 1859 (l'année de l'Unification) par des comptes rendus, des chroniques théâtrales et musicales, par des nouvelles romantiques et impressions de voyage, écrites dans la note spécifique de l'époque antérieure. Il faut aussi rappeler qu'il y a toute une série de jeunes écrivains qui débutent maintenant, parmi lesquels : Al. Odobescu, Al. Sihleanu, Al. Depărâțeanu, N. Nicoleanu, Radu Ionescu, G. Crețeanu, M. Zamfirescu, Pantazi Ghica, M. Bujoreanu, C. Aricescu, H. Gr. Grandea et d'autres encore.

Quelques précisions sont, évidemment, nécessaires. N. Filimon évolue par son roman *Ciocoii vechi și noi* (*Les anciens et les nouveaux parvenus*) vers une prose de type réaliste où cependant sont encore visibles les réminiscences de l'expérience romantique. Alex. Odobescu, dans ses nouvelles historiques, dans certains essais littéraires d'adolescence s'avère être un romantique, mais sa conception esthétique, exprimée théoriquement, et son évolution en tant qu'écrivain se dirigent vers le classicisme et le baroque. On rencontre chez tous les écrivains mineurs, que nous avons déjà rappelés, des accents d'enthousiasme patriotique et socio-humanitaires, selon l'esprit de la littérature de la période antérieure ; cependant, l'inclination vers la méditation pessimiste, vers le fantastique ténébreux et macabre, qui était tout à fait accidentelle auparavant, apparaît plus souvent maintenant chez des écrivains comme Sihleanu, Baronzi, Nico-

Ioanu, Granda, Radu Ionescu, M. Zamfirescu et d'autres, beaucoup d'entre eux n'étant que des « épigones » dépourvus d'« idéaux » et critiqués avec véhémence par Eminescu dans la poésie ayant le même titre. C'est une période de transition qui répète les échos d'un certain état d'esprit décourageant, qui apparaît à la suite de l'échec de la révolution de 1848 dans les Principautés Roumaines, chez des jeunes qui s'étaient formés en tant qu'intellectuels dans la période même, sous l'influence des dirigeants exilés du mouvement (Sihleanu, Crețeanu, Radu Ionescu, Pantazi Ghica et d'autres).

Avec Eminescu, le romantisme roumain réalise son expression artistique la plus élevée. Formés dans la tradition des « jours d'or des Écritures roumaines », c'est-à-dire dans la tradition de la littérature de la première moitié du siècle passé qu'il avait évoquée avec tant de chaleur dans la poésie « Les Epigones », Eminescu représente en fait un summum d'efforts créateurs, déployés dans le cadre du mouvement littéraire roumain, pendant plusieurs siècles. Les poésies écrites avant 1870 sont visiblement influencées par Bolintineanu et Alecsandri. Pendant l'étape qui suit, le poète réalise ce qu'on va nommer le timbre spécifique d'Eminescu qui n'est que la synthèse géniale de la tradition poétique culte roumaine, celle d'avant et d'après 1848, et de la tradition de notre poésie populaire, de sa vaste culture universelle-philosophique et littéraire — qui vise les espaces européen et asiatique. Le grand intérêt porté à l'histoire et à la mythologie nationales, son acharnement polémique lorsqu'il se réfère aux tares de la société roumaine contemporaine, l'appréciation du folklore et sa mise en valeur du point de vue créateur, voilà des tendances qui continuent, avec une force artistique supérieure, les tendances centrales de la littérature de 1848. Il faut y ajouter encore son intérêt pour l'histoire et la mythologie des autres peuples du Nord, de l'Égypte, des Indes — intérêt suscité par l'intermédiaire du romantisme allemand ; il faut aussi rappeler son intérêt pour la philosophie européenne et surtout pour celle orientale, asiatique, son inclination vers le fantastique grandiose, vers des mondes imaginés d'une manière luxuriante, vers la vision titanique. Eminescu continue la tradition du romantisme roumain, en l'approfondissant et en lui ajoutant des zones et des significations nouvelles. Son aspiration permanente vers la réconciliation et vers l'équilibre, vers la simplicité et l'harmonie classique qui sera réalisés en bonne partie dans la deuxième étape de sa création, parfois par le refoulement de la souffrance, par une douloureuse résignation, cette aspiration, donc, s'inscrit elle aussi dans la tradition du romantisme roumain de l'époque antérieure.

Alex. Macedonski, comme le fait voir très clairement Adrian Marino dans sa monographie, est un continuateur déclaré du mouvement de 1848. Sa poésie se trouve, pour une longue période, sous l'influence nette de ses prédécesseurs — Bolintineanu et Bolliac — tandis que son grand modèle de personnalité humaine reste, tout le temps, Ion Heliade Rădulescu. Dans la préface du volume *Poésies*, de 1882, il plaide en faveur de la poésie sociale, d'une manière qui rappelle fortement les articles de Cezar Bolliac. Évidemment, sur cette orientation se sont ultérieurement superposées d'autres influences — symbolistes, classiques et parnassiennes — qui ont été pourtant assimilées par sa structure qui, en essence, reste celle d'un romantique de 1848.

La direction romantique est maintenue aussi par la revue *Contem-ranul (Le Contemporain)*. Dans un sens général, l'activité de la revue, sur le plan littéraire, notamment, s'inscrit de même dans la tradition de 1848, celle de Cezar Bolliac tout particulièrement.

En général, le romantisme persiste avec beaucoup de force ; il va se disputer la priorité avec les tendances réalistes et classiques (pendant les dernières décennies du siècle) et il se prolongera, par le mouvement « semănătorist » et par certaines créations isolées, dans le siècle suivant. Par exemple, le mouvement littéraire intitulé « Junimea », qui domine, pendant quelques décennies, la vie littéraire roumaine, tend, du point de vue théorique, vers un idéal d'art classique, mais il laisse entrevoir, par la littérature dont il est le promoteur, une attitude oscillante, éclectique, où l'orientation romantique est très visible.

Dans la dernière décennie du siècle, certaines tendances symbolistes s'imposent de plus en plus, leur principal promoteur étant Macedonski qui avait antérieurement collaboré à la revue belge *La Wallonie*. Dans un article intitulé « La Poésie de l'avenir », publié dans la revue *Literatorul (Le Littérateur)*, en 1892, le chef de la revue, qui ne cesse pas d'être en essence un poète romantique, faisait l'éloge du symbolisme et de ses illustres représentants (Baudelaire, Maeterlink, Mallarmé, Joséphin Péladan, Moréas). Certaines idées en faveur du symbolisme, on pouvait en trouver aussi dans l'article *A la veille du siècle* publié en 1899 dans la même revue. Dans un sens général, la revue *Le Littérateur* qui réapparaît en 1899, après une période d'interruption, visait à devenir une tribune de la nouvelle orientation. Dans l'article-programme, Ștefan Petică, le secrétaire de rédaction de la revue, parlait déjà d'un nouveau courant littéraire. La revue publie des poésies de tendance légèrement symboliste (Șt. Petică, G. Orleanu, C. Cantilli, Al. Petroff, G. Girbea et, en français, Macedonski, Charles Adolph Cantacuzène, Jules Brun, Alex. Bogdan-Pitești). La préférence pour la langue française s'impose dans les numéros qui suivent, lorsque même les articles de fond sont rédigés dans la langue de Baudelaire. L'année suivante on voit apparaître le revue *Ileana*, dirigée par C. I. Bacalbașa et Alex. Bogdan-Pitești, dont le programme ressemble à celui du *Littérateur*. Cette revue est écrite presque à moitié en français par des poètes qu'on a déjà rencontrés dans les colonnes de la revue de Macedonski.

Une violente réaction n'a pas tardé à se déclarer contre les manifestations symbolistes pas encore très claires dans la **phas** de début, contre le romantisme « décadent », contre l'intérêt exagéré manifesté pour la nouvelle littérature étrangère (celle française notamment) et contre ce qu'on considérait une dépréciation des traditions et de la langue roumaines. C'est la position de la revue *Semăndătorul (Le Semeur)*, parue à la fin de 1901, et le mouvement qui s'est organisé autour de cette revue — et qui était, à proprement parler, un néo-romantisme — qui se propose une véhémente offensive contre les influences étrangères, contre le symbolisme et le romantisme pessimiste, dénoncés comme formes nocives pour l'éducation civique ; ce mouvement réclamait, selon l'article-programme paru dans le premier numéro, une littérature « saine », qui trouve son inspiration dans « l'amour de la patrie, du peuple, de la langue et des tradi-

tions ancestrales », dans le « passé glorieux de notre peuple », dans les « faits grandioses de nos ancêtres », dans les « beautés de cette terre » et ayant comme but de contribuer au « bien-être et au progrès du peuple roumain », en faisant « renaître dans l'âme de la jeunesse d'aujourd'hui les vertus des ancêtres de jadis » ; c'était, au fond, demander une littérature roumaine, qui ait une fonction d'éducation patriotique et civique. La revue *Semănătorul* reprend, dans ses aspirations initiales, sous la direction de Coșbuc et de Vlahuță, certains objectifs fondamentaux du programme de la *Dacie littéraire*, fait d'ailleurs avoué à maintes reprises dans les autres revues qui ont eu la même orientation. L'idée même de « fraternité intellectuelle », de « paix », de « détente » pour « ressusciter dans les âmes roumaines l'élan de jadis », pour « la consolidation » et « le progrès » de la nation, l'idée de renoncer, d'une manière ouverte, à toute polémique, pour réaliser l'unité d'action du mouvement littéraire en vue d'aboutir aux grands desiderata nationaux de la culture, voilà quelles sont les idées qui reprenaient, dans des conditions historiques différentes, la tactique des revues de M. Kogălniceanu. A l'époque, le programme, dans son ensemble, ne constituait pas une surprise. Il avait été déjà esquissé pendant la décennie précédente par les revues *La vie*, *Vatra*, *Littérature et art roumain*, *La nouvelle revue roumaine*, cette dernière, dirigée par Rădulescu-Motru et qui répudiait le romantisme « décadent » en demandant une littérature saine, nationale, dans le sens de la littérature que l'on écrivait en Transylvanie. Le Ministère de l'Instruction Publique, qui était dirigé par Spiru Haret, encourageait de pareilles initiatives, en subventionnant la revue *Semănătorul* et les créations qui poursuivaient cette orientation et dont les auteurs étaient fondateurs ou représentants de ce courant. Des créations étaient parfois spécialement « commandées » pour l'éducation de la jeunesse scolaire.

Né de pareilles tendances, le courant de la revue *Semănătorul* s'est imposé, pendant la première décennie de notre siècle, comme direction et courant littéraire soutenu non seulement par la revue de Coșbuc et Vlahuță (dirigée par la suite par N. Iorga, I. Scurtu et Aurel C. Popovici) mais aussi par d'autres revues qui font ultérieurement leur parution. Il a été illustré, dans son désir d'évoquer l'histoire nationale héroïque, la vie du village et les beautés du pays, par Coșbuc, Vlahuță, Sadoveanu (dans la période du début de sa création), par St. O. Iosif, Octavian Goga (dans la création duquel il faut souligner aussi l'existence d'un certain pathos messianique, d'une grande force virile, lié à l'idée de la libération de la Transylvanie et à l'idéal d'unité nationale); on pourrait ajouter aussi Emil Girleanu, N. Iorga, I. Agirbiceanu, C. Sandu-Aldea et d'autres encore. Mais, à côté de ces tendances qui ont rassemblé autour des revues de ce courant littéraire un grand nombre d'écrivains talentueux, pour la plupart des jeunes, il faut mentionner aussi d'autres tendances qui sont devenues des « clichés » : une vision idyllique de la vie du village, représenté comme un oasis de pureté et de bonheur par contraste avec la ville corruptrice d'âmes honnêtes, endroit « de destruction et de malheur » ; la nostalgie du village, le désir de se réfugier dans le monde patriarcal de celui-ci et dans le passé historique idéalisé.

Contre le courant groupé autour de la revue *Semănătorul* ont réagi avec véhémence les symbolistes et puis les « poporanistes ».

Le courant a été pourtant continué, après la première guerre mondiale, par le mouvement groupé autour de la revue *Gîndirea* (*La pensée*). Sans posséder au début une orientation précise, la revue *Gîndirea* a défini son profil quelques années après, quand la direction effective de cette revue passe entre les mains de Nichifor Crainic. Un article écrit par celui-ci et intitulé « Le sens de la tradition » (n^{os} 1—2, 1929), vient fixer le programme non seulement de la revue, mais de tout un courant qui poursuivait, disait-on, à réunir « toutes les branches créatrices de l'esprit roumain ». Sur le plan littéraire, le courant de la revue *Gîndirea* témoignait être l'héritier et le continuateur du courant de la revue *Semăndătorul* dans « l'ordre du traditionalisme autochtone », épuré de ce que l'auteur de l'article nommait « l'esprit de la terre » qui « jaillit, païen et frénétique » et spiritualisé par l'orthodoxisme. « Au-dessus de la terre que *Semăndătorul* nous a appris à aimer, conclut Crainic, nous voyons la bêche dorée de l'église orthodoxe ». Orientée dans ce sens, la revue *Gîndirea* a stimulé un traditionalisme de facture prédominant théologique, une littérature romantique en essence, sensible aux mythes et aux croyances à implications religieuses, illustrée tout particulièrement par les essais et la poésie de Nichifor Crainic, mais aussi par des échos visibles dans la création d'Adrian Maniu, V. Voiculescu, Emanoil Bucuța, Ion Agîrbiceanu, Ionel Teodoreanu et dans la philosophie, le théâtre et la poésie de Lucian Blaga.

Après la première guerre mondiale, le courant de la revue *Gîndirea* excepté, le romantisme ne s'est pas manifesté comme élément dominant de l'idéologie, dans le cadre d'un courant ou d'un groupe littéraire. On peut le discerner pourtant, d'une manière dispersée, dans l'œuvre de certains écrivains comme Sadoveanu (ancien collaborateur de la revue *Semăndătorul*), dans les romans de Panait Istrati; dans le pittoresque bohème d'une aristocratie crépusculaire chez Mateiu Caragiale; dans le pittoresque de la banlieue bucarestoise des romans de G. M. Zamfirescu; dans la poésie et dans les nouvelles d'Alex. Philippide; dans la poésie de fronde romantique et visionnaire de M. Beniuc; dans les romans lyriques, pleins d'une poésie étrange, qui inclinent vers le poème, de Z. Stancu; et plus tard dans la prose de E. Barbu et de Fănuș Neagu, etc.

A la fin de ces observations, il nous semble nécessaire de tirer quelques conclusions. Le romantisme roumain apparaît plus tard par rapport aux autres littératures, vers 1830, mais il se prolonge beaucoup plus longtemps sans pour autant dominer en souverain le mouvement littéraire, mais tout en luttant pour la priorité avec d'autres courants et directions artistiques. Dans la première étape, d'avant et d'après 1848, après une courte période d'« apprentissage » pendant laquelle prédomine l'influence livresque (Lamartine, Volney, Young), le romantisme roumain trouve son timbre et sa cadence propres, orientés vers l'histoire et le folklore, la vie et les aspirations d'émancipation et de progrès de la nation, de liberté et d'unité nationales. La littérature devient une arme de lutte sociale et nationale et l'écrivain, un combattant sur les baricades, dans une époque effervescente qui précède la révolution de 1848 et l'Unification des Principautés Roumaines. Une pareille direction, militante dans le

sens patriotique et social, qui cultive les traditions historiques héroïques de la nation, l'intérêt pour le folklore, qui exprime la compassion romantique et, souvent, la révolte énergique pour ceux qui souffrent (les paysans en premier lieu), cette direction, donc, va se continuer dans l'étape suivante — les dernières décennies du dix-neuvième siècle et le début de notre siècle — par l'activité de Hasdeu, Eminescu, Macedonski, par la revue *Contemporanul* et, plus tard, par Goga et Sadoveanu. Le romantisme roumain a atteint aussi la maturité par l'œuvre de Macedonski et d'Eminescu tout spécialement. Il réalise sa plus haute affirmation en approfondissant la problématique de l'étape antérieure, en ajoutant des motifs nouveaux à implications philosophiques plus profondes, à résonances émotives plus troublantes, avec un art supérieur. Pendant la dernière décennie du dix-neuvième siècle et dans la première décennie de notre siècle, nous avons à faire à une période d'épigonisme romantique, influencée par Eminescu pendant la première étape et par l'époque de la *Dacie littéraire* pendant la seconde.

Nous avons affirmé que le romantisme ne s'est jamais imposé chez nous comme un courant pleinement souverain dans la vie littéraire. Avant et après 1848, il représente une direction prédominante, mais qui lutte avec les tendances classiques, encore puissantes. Dans la seconde étape, il va lutter contre le réalisme classique, illustré par Caragiale, Creangă et Slavici. Au début du vingtième siècle, le romantisme représente un courant qui polémise vigoureusement avec le symbolisme et le « poporanisme », à côté desquels continue de s'affirmer le réalisme. Enfin, après la première guerre mondiale, le romantisme constitue un courant peu important, mis en ombre par le réalisme, qui connaît maintenant une époque de forte affirmation et, plus modestement, par les courants d'avant-garde.

THE SAKUNTALA EPOCH IN EUROPEAN ROMANTICISM AND INDIAN CLASSICISM

AMITA BOHOE
(Calcutta)

The Romantic Period in European literature is closely connected with the oriental studies in Europe. The interest in Indian classics in Europe arose from the publication of Sir William Jones's translation of Sakuntala in 1789, and in the following decades almost all the important Sanskrit works were translated in the major European languages. Never since the Renaissance this continent saw such great flux of translated literature, nor such a revival of literary spirit. This was, indeed, a phenomenon, which was termed as the Oriental Renaissance by Edgar Quinet¹.

The passion of Sir William Jones, the initiator of this movement, for Indian classics, especially for Sakuntala, is well-known, but the incident that led to its discovery has little been discussed. Just after his deputation to India as a high official of the East India Company, Jones took a keen interest in the culture of the country. A poet and a scholar of equal merit, he was soon attracted by the beauty of the ancient language of India, and within a short time he learnt it so perfectly that he could converse fluently with the Indian scholars in Sanskrit². After mastering the language, he was interested in reading the Sanskrit *Nāṭakas* about which he had heard so much, but nobody could explain to him what they really were. At last, Radhacant, a Bengali Brahmin from Calcutta, told him that they were equivalent of European dramas, and recommended him to read Sakuntala, the finest opera of the greatest Indian dramatist Kalidasa. Impressed with Radhacant's description of the play, Jones procured a correct copy of Sakuntala, and assisted by his Sanskrit teacher Ramlochan, started translating it into Latin, which in his opinion bore a close relation to Sanskrit, and then retranslated the Latin text into English³. Jones's English translation was published in Calcutta in 1789 and in London in the following year.

Jones had a deep admiration for the Sanskrit language, which he thought was more perfect than Greek, more copious than Latin and more exquisitely refined than either⁴. The object of his translating Sakuntala

¹ Raymond Schwab, *La Renaissance Orientale*. Paris, 1950, p. 18.

² *Letters of Sir William Jones*, Vol. II. London, 1821, p. 91.

³ Preface to Sakuntala in *The Works of Sir William Jones*, Vol. IX. London, 1807, p. 366-7.

⁴ *Eleven discourses* by Sir William Jones, Calcutta, 1873, p. 18.

was, as he said in its preface, to inspire other Europeans to learn Sanskrit and translate other works of Kalidasa⁵.

Jones's expectations were not in vain. In England, his tradition was carried out by Wilkins (who had earlier translated the *Bhagavadgita*) and Colebrook, who along with him formed the trinity of Sanskrit pioneers. Even before the publication of *Sakuntala*, the Asiatic Society was founded in Calcutta in 1784 with Sir William Jones as its President, and the journal of the society, 'Asiatic Researches', brought many facts about India to light. Jones's 'Essay on the poetry of the Eastern Nations' and other articles published in this review, as well as Jones's poems with Indian themes exerted a strong influence on the British romantic poets, especially the lake poets.⁶

In Germany, Herder and Maier were the first to inculcate a passion for Indian literature. It was Herder who enthused Goethe about *Sakuntala*, and Maier in his turn inspired Schopenhauer to read the *Upanishads*⁷ which were, however, translated much earlier into Latin from Dara Sheko's Persian translation.

It was Maier again who initiated Frederic Schlegel, Schelling and Novalis in the spirit of Indian poetry⁸. F. Schlegel, the greatest propounder of Herder's myth of primitive poetry and the theme of universal revelation, was the first to translate Sanskrit. After Herder, all German romantics situated the cradle of humanity in the Himalayas, and thus the question of human origin that preoccupied European intellectuals of that time seemed to get its answer⁹.

The acquaintance with Indian poetry had another impact on the European romantics. The fact that an immensely great number of Sanskrit poems survived through thousands of years, in spite of the fact that the names of their composers were forgotten, or not even known, added to the disregard of the romantics for great names and strengthened their belief in the triumph of anonymous genius¹⁰.

The highly circulated Indian texts in those days were parts of the Vedas and the *Upanishads*, fragments from the *Ramayana* and the *Mahabharata*, the Laws of Manu, some of the *Puranas*, and works of other later poets like Kalidasa, Bhavabhuti and Jayadeva. Of these, the two *Gitas*, the *Bhagavadgita* and the *Gitagovinda* had a lasting impact on the romantics; but the most warmly appreciated Sanskrit opera remained the unsurpassable *Sakuntala*, the gem of all Indian gems.

Herder, a brilliant judge of antique poetry, hailed the publication of Forster's translation of *Sakuntala* in 1791 as a literary event, and exclaimed that for the Germans the name of Forster would for ever be linked with that of *Sakuntala*¹¹. Goethe read *Sakuntala* in Forster's translation. His first impression of this drama could be found in one of the letters from

⁵ Preface to *Sakuntala*, *The Works of Sir William Jones. op. cit.*, p. 373.

⁶ A. J. Arberry, *Oriental Essays*, London, 1960. p. 82. See also Raymond Schwab, *La Renaissance Orientale*, p. 210-12.

⁷ Raymond Schwab, *ibid.*, p. 64.

⁸ *Ibid.* p. 64.

⁹ *Ibid.* p. 221.

¹⁰ *Ibid.* p. 227.

¹¹ Raymond Schwab, *ibid.*, p. 65.

'Travels in Italy', where he writes, "How often has the cursory reading of a book which irresistibly carries one with it, exercised the great influence on a man's whole life and produced at once a decisive effect, which neither a second perusal nor earnest reflection can either strengthen or modify. This I experienced in the case of *Sakuntala*"¹².

Goethe's admiration of *Sakuntala* was expressed in a short poem of two stanzas, the first four lines of which are universally known as Goethe's epigram on *Sakuntala*. We are quoting below the whole of it in an English translation.

Sakuntala

Wouldst thou the blossoms of spring
as well as the fruits of autumn,
Wouldst thou what charms and delights,
Wouldst thou what plenteously feeds,
Wouldst thou include both heaven and
earth in one designation
All that is needed is done,
when I Sakuntala name.

Yesterday thy head was brown
as are the flowing locks of love ;
In the bright blue sky I watched thee
Towering, giant like above.
Now thy summit, white and hoary,
Glitters all with silver snow,
Which the stormy night hath shaken
From its robes upon thy brow ?
And I know that youth and age
Are bound with such mysterious meaning
As the days are linked together,
One short dream but intervening.¹³

It is known that about 40 years after he wrote *Faust*, Goethe added a prologue to it after the model of the prologue of *Sakuntala*. It is also held by some that Goethe even thought of adapting *Sakuntala* for the Weimar stage¹⁴.

Herder's poem on *Sakuntala* is less known, and we cannot resist the temptation of quoting this here.

Where Sakuntala lives with her vanished boy
Where Dusmanta receives her anew, anew from the Gods,
Hail to thee, Oh, holy land and thou, leader of sounds,
Voice of the heart, uplift me often thither through celestial space.¹⁵

¹² Goethe, *Letters from Italy*, Translated by Rev. A. J. W. Morrison, London, 1881. Quoted by Debipada Bhattacharyas in Rabindra Caryā, Calcutta, 1973, p., 113.

¹³ Goethe *Poetical Works*, Vol. I, John C. Nimmoitd, MDCCC III, Quoted by Debipada Bhattacharya, *ibid.*, p. 112.

¹⁴ Arthur A. Macdonell, *A History of Sanskrit Literature*, London, 1899, p. 416-417.

¹⁵ *The German Sakuntala Experience*, India and the Germans, Walter Lifer, Sakuntala Publishing House, 1971. Quoted by Debipada Bhattacharya. *Ibid.*, p. 110.

In France, it was Sakuntala that determined Chezy's career as an orientalist. He was jealous of Forster who won Herder's appreciation for a retranslation only¹⁶; but his French translation of Sakuntala from the original Sanskrit had an equal success. He was congratulated by Goethe for translating Sakuntala, which Goethe said was one of the stars that made his (Goethe's) nights more pleasant than the days¹⁷.

The reasons for Goethe's profound admiration for Sakuntala were analysed by Macdonell. Speaking about Kalidasa, the British orientalist observed that the richness of creative fancy which Kalidasa displayed in his plays, and his skill in the expression of tender feeling assigned him a high place among the dramatists of the world. The harmony of the poetic sentiment was nowhere disturbed by anything violent or terrifying. Hence it was that Sakuntala exercised so great a fascination on the calm intellect of Goethe, who at the same time was so strongly repelled by the extravagances of Hindu mythological art...¹⁸.

Europe's interest in the Indian classics led to their revival among the English-educated Indian intellectuals of the 19th century. Out of this, there was created a new genre of literature in India, which combined Indian thoughts with European forms. Just as in Europe, there was an unprecedented flux of literary works, rich in quality and altogether new in form and contents. In the history of Indian culture, this period is termed as the Bengal Renaissance. Writers belonging to this age, for example Michael Madhusudan Dutt (1824—1873), clearly admitted that they were equally indebted to Homer, Dante and Shakespeare as they were to Valmiki, Vedavyasa and Kalidasa. At the same time, there was a re-assessment of Sanskrit classics in India, and naturally the centre of attention of these critics was Sakuntala, which created so much of commotion in the West. Of all these critiques, we would like to mention only a few.

Ishwar Chandra Vidyasagar (1820—1891), an eminent educationist of Calcutta, who brought many Sanskrit and English classics home to common Indian readers through a very lucid translation, was the first to speak of Goethe's epigram on Sakuntala in 1853. After him, Haraprasad Sastri (1853—1913), a well-known Sanskrit scholar, wrote about Goethe's admiration of Sakuntala, and made a fairly appreciative analysis of the literary values of the drama. Chandranath Basu, a propounder of the idea of social reformation through the revival of ancient traditions, made a study of Kalidasa's idea of social and human relations as revealed in Sakuntala. Bankim Chandra Chatterjee (1838—1894), the first and till now the best Bengali novelist, and a literary critic at the same time, made a comparative study of Sakuntala with Desdemona and Miranda, which was quite new and unusual for his time. It may be mentioned that in those days Kalidasa was often referred to as the Shakespeare of India, the title being first ascribed to him by William Jones¹⁹. Chatterji was, however, rather critical of Kalidasa, and was of the opinion that Sakuntala lacked

¹⁶ Raymond Schwab, *ibid.*, p. 65.

¹⁷ Raymond Schwab, *ibid.*, p. 68.

¹⁸ Arthur A. Macdonell, *ibid.*, p. 352—353.

¹⁹ Preface to Sakuntala in *The Works of Sir William Jones, op. cit.*, p. 369.

in the personality of these heroines of Shakespeare. Yet, he held that she was in no way inferior to them in artistic beauty. All this discussion came to the end with a brilliant article of Rabindranath Tagore, (1861—1941), published in about 1902, which sought to refute indirectly Chatterji's arguments against Sakuntala²⁰.

It is quite interesting to note that Chatterjee, utterly traditional, almost dogmatic about the Indian ways of life, seemed to judge Sakuntala from the points of view of an European, while Tagore, much liberal in thought and much more universal in expression, analysed Kalidasa's drama from the perspective of the Indian concepts of life. Tagore's contention was that, though the external circumstances in *Tempest* and *Sakuntala* were similar, the inner contents of the two dramas were so different that there was no point in looking for any similarity in the characters of the two heroines. According to him, both *Sakuntala* and *Miranda* were perfect in their own way²¹.

In his study, Tagore took Goethe's epigram as a guide-line. He said that Goethe's poem on *Sakuntala* was by no means an exaggeration of a lover of poetry; it was a balanced judgment of a connoisseur of literature. In Tagore's interpretation, 'flowers of spring' and 'fruits of the late season', which Goethe said one could find together in *Sakuntala*, referred metaphorically to the love of youth and the maturity of motherhood; these were the two important phases of woman's life, and the termination of one into the other led her to perfection.

It would be worthwhile to mention here that in the portrayal of feminine characters in his own novels and dramas, Tagore was mostly guided by this 'Two women' theory; some of his heroines are essentially lovers, some are basically mothers and some represent the combination of the two in one. This is considered to be one of the aspects of Kalidasa's influence on Tagore. However, it is of little wonder that Tagore who read Kalidasa at the age of twelve, and knew Sanskrit literature thoroughly, would be deeply influenced by such a noble and sensitive poet of his land as Kalidasa. But it is a real surprise that some of the tendencies of Kalidasa are manifested in the works of a poet from eastern Europe, whose country had hardly ever touched the fringes of the waves of Orientalism in Europe. This poet was none but the last of the great romantic poets of Europe — the poet of Romania — Mihai Eminescu.

The salient features of Kalidasa, communion of man with Nature and the idea of the two feminine types, are found in poems of Eminescu, who was a passionate lover of India and read almost all important works of Kalidasa. The love of Nature was of course an inborn characteristic of Eminescu which he inherited from the rich folklore of his own country. But the association of human sentiments with Nature, as expressed in such poems as 'The lake' or 'The murmur of the forest' is typically Indian, and the pang of separation of the human soul from the forest in 'Oh, stay on' inevitably reminds us of the fourth act of *Sakuntala*.

²⁰ Rabindranath Tagore, *Sakuntala* in *Pracīn Sahitya*, Rabindra Racanaval I. Vol. V. Calcutta, 1963, p. 521—537.

²¹ *Ibid.*

To speak of the 'Two women' theory, we may observe that most of the heroines in Eminescu's poems excel in love only; they are mostly 'flowers of spring'. But at least in two cases we find the 'fruits of the late season', the motherly affection, as well. Poesis, heroine of *Geniu Pustiu*, is full of both love and compassion; even at the threshold of death she is worried about the welfare of her beloved, who deserted her through misunderstanding.

In 'Venus and Madonna' we find Eminescu's heroine as an embodiment of both Venus, the symbol of eternal love and Madonna, the symbol of eternal motherhood. The detailed comparative study of 'Venus and Madonna' with Sakuntala does not come under the scope of this paper. We would only like to mention here that there exists some biographical evidence that 'Venus and Madonna' is a direct outcome of Eminescu's acquaintance with Indian literature, and that keeping the two texts side by side, we have observed that 'Venus and Madonna' bears a striking resemblance with Sakuntala both in conception and artistic presentation. Especially, the repentance of the poet for reproaching the heroine strongly reminds us of Dushman's repentance in the seventh act of Sakuntala.

It is needless to repeat here that for a long time this poem of Eminescu remained a puzzle for his annotators, but all literary critics were of the same opinion as Iorga that with 'Venus and Madonna', Eminescu broke the shackles of conventions of Romanian poetry all of a sudden²². To our minds, it could not be otherwise. 'Venus and Madonna' was inspired, as the poet himself says, by a young and sweet message from a sky with other stars, other heavens and other gods. Who sent him this message, we wonder. Was it not Kalidasa, whom Eminescu placed among his other literary masters, Homer and Dante²³ ?

²² Nicolae Iorga, *Dimitrie Petrino — Poeme* (Dimitrie Petrino — Poems) in "Adevărul ilustrat", București, 8 May, 1895, p. 6.

²³ M. Eminescu, *Icoană și privaz* (Icon and Sash), in *Opere alese* (Selected Works) edition Perpesicius, București, 1964, vol. II, p. 308—313.

LE VII^e CONGRÈS INTERNATIONAL DE LITTÉRATURE COMPARÉE MONTRÉAL — OTTAWA, AOÛT 1973

Le VII^e Congrès International de Littérature Comparée, placé sous le patronnage de l'Association Internationale de Littérature Comparée (A.I.L.C.), a eu lieu au Canada, du 12 au 19 Août 1973. La première partie du Congrès a eu lieu à l'Université McGill et, respectivement, à l'Université de Montréal, la seconde partie à Ottawa, à l'Université Carleton.

Le déplacement d'un Congrès de cinq cents personnes d'une ville à une autre, à une distance de quelque centaines de kilomètres, n'a certainement pas été une tâche facile pour les organisateurs. Néanmoins, pour les participants, ce fut un fait extrêmement profitable. Ceux-ci eurent ainsi la possibilité de pénétrer dans l'atmosphère de plusieurs universités canadiennes, de connaître différentes parties de pays, de comprendre plus directement les aspects spécifiques des deux zones linguistiques, la zone francophone et celle d'expression anglaise.

L'idée d'organiser les excursions au pays — à Niagara, à Toronto, à Québec — avant le Congrès — fut tout aussi heureuse. Cette innovation eut son apport dans les amitiés qui se lièrent entre congressistes, le plus tôt possible, dans les discussions portant sur des questions de spécialité, dans les contacts personnels, dans l'établissement — avant les séances officielles — d'une espèce de prolégomènes scientifiques, nourris d'amitié et d'états affectifs.

À de rares exceptions près, les congressistes ont été logés dans des campus universitaires. Etant toujours ensemble, ceux-ci finiront par travailler ensemble dans une atmosphère de jeunesse spirituelle sans protocole, le tout marqué d'une camaraderie simple et naturelle.

Les problèmes principaux discutés au Congrès ont été les suivants : le concept de valeur en littérature comparée ; l'apport de l'anthropologie culturelle à l'étude comparée ; l'analyse du discours littéraire sous l'angle et dans le contexte de la littérature comparée ; le statut qu'on devrait assurer à la littérature comparée dans la recherche universitaire et dans l'enseignement supérieur ; la structuration et les périodes du processus historique dans la littérature comparée ; causes et aspects de la rupture entre les littératures américaines et celle d'origine ; le dialogue présent et le dialogue possible des littératures du continent américain avec les littératures des autres continents.

Apparemment, autant de thèmes touffus, complexes, embrassant plusieurs plans sans que ces derniers aient toujours assez de points de convergence. En réalité, des thèmes utiles, actifs, imposées par l'effervescence actuelle du moment comparatiste contemporain. Plus précisément, un ensemble de thèmes, à même de refléter des processus de pensée, des prises de position et une ouverture d'esprit qui se produisent couramment dans le champ d'investigation de cette discipline.

À ses débuts, le comparatisme était conçu comme une méthode de recherche et il devait, par conséquent, se subordonner à la théorie et à l'histoire littéraires. Entre temps, il a connu des changements radicaux. Il s'est vu évoluer de l'état de méthode ou de discipline auxiliaire vers un statut de science proprement dite, ayant — dans le domaine de la culture humaniste — des droits et des valences pertinentes. Toute une révolution dans le mode de penser, destinée à régénérer l'idée d'humanité, trouve dans le comparatisme littéraire une part substantielle des justifications et confirmations dont elle avait besoin.

Le Congrès a généralement évité les attitudes apodictiques. Il a évité d'élaborer un catechisme, de dresser des manifestes, de postuler des tables de lois, de constituer des chartes. Il a laissé sous-entendre que, dans le mouvement comparatiste, c'est l'ouverture d'horizon qui forme le mot d'ordre. Tout se base sur l'idée que, dans toute société humaine, nonobstant son degré de développement, la création littéraire représente un noyau de communication, capable de renfermer les données de connexion et les grandes lignes de l'évolution de la culture. Les mutations qui se produisent aujourd'hui dans le comparatisme littéraire tendent à rapprocher cette discipline d'une science générale de la culture humaine.

Ce qu'on attendait de ce Congrès a été donc gagné. Il s'y créa un climat; il en résulta une tension processuelle; une confrontation d'opinions s'y fit jour; on posa des prémisses pour le caractère et la qualité interdisciplinaire de la littérature comparée.

Qu'est-ce qu'on pourrait dire, dans un aperçu général, de la configuration d'ensemble du Congrès?

On y a discuté vivement et efficacement. On a soulevé des problèmes, les uns relevant du domaine direct du comparatisme, les autres apparentés à des domaines voisins. L'idée d'un caractère interdisciplinaire désignant une direction majeure des travaux y a été fort souvent évoquée. On s'est arrêté sur les phénomènes de « rupture » présents dans la littérature de notre époque. On a posé le problème de réconsidérer les méthodes par le recours au structuralisme, à la cybernétique, aux formalisations de type mathématique, aux moyens modernes d'information. On a analysé le rapport entre synchronie et diachronie, y compris la possibilité d'introduire des techniques linguistiques dans l'étude des phénomènes littéraires. On a émis des hypothèses au sujet de l'établissement des périodes littéraires. On a insisté sur le phénomène d'avantgarde, non pas tellement dans l'ambition d'arriver à des vues unitaires, mais plutôt dans l'idée de définir l'atmosphère de la problématique. On a plaidé également pour une étude littéraire où l'ineffable, l'émotion et le pouvoir de la poésie de percer les tréfonds de la nature humaine puissent regagner leurs droits fonciers.

Les participants au Congrès sont partis en emportant avec eux l'impression que l'humanité a toujours besoin d'humanisme. Ce désir est issu d'un sentiment ferme de confiance dans les valeurs spirituelles de la vie.

ION ZAMFIRESCU

LE III^e CONGRÈS INTERNATIONAL DES ÉTUDES DU SUD-EST EUROPÉEN (BUCAREST, 4—10 SEPTEMBRE 1974)

Sous le haut patronage du Président de la République Socialiste de Roumanie, son Excellence Nicolae Ceaușescu, à Bucarest, se sont déroulés entre le 4 et le 10 septembre 1974, les travaux du III^e Congrès International des Etudes du Sud-Est européen de l'Association internationale des Etudes du Sud-Est européen.

Nous présentons, en ce qui suit, le film du déroulement des travaux de ce Congrès. Dans la séance d'ouverture, a pris la parole le professeur Mihnea Gheorghiu, Président de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques.

Après avoir souhaité une cordiale bienvenue aux hôtes de l'étranger, Mihnea Gheorghiu a lu le message du Président Nicolae Ceaușescu, adressé aux participants du Congrès.

Dans son allocution, Mihnea Gheorghiu a exprimé sa conviction que ce Congrès, manifestation dont les résonances dépassent le Sud-Est européen, va dérouler ses travaux dans une atmosphère de riche dialogue scientifique et de fructueuse collaboration, afin de constituer une étape importante dans l'effort de généraliser et de synthétiser les recherches consacrées à la civilisation et à la culture des peuples qui cohabitent depuis des siècles dans cette partie du continent.

Puis, ont adressé leurs saluts au Congrès MM. Halil Inalcik, président de l'Association internationale des Etudes du Sud-Est européen, Michel François, secrétaire général du Comité international des sciences historiques, Ronald Syme, président du Conseil international de philosophie et sciences humanistes, Michel Conil-Lacoste, représentant du directeur général de l'UNESCO, Mihai Berza, président du Comité d'organisation.

Les travaux du Congrès ont été ouverts par la séance plénière qui a eu lieu le même jour. Ont conféré :

M. Berza (Roumanie) : Les études du Sud-Est européen, leur rôle et leur place dans l'ensemble des sciences humaines; N. Todorov (Bulgarie) : Les études balkaniques en Bulgarie; M. Nystazopoulou-Pelekidès (Grèce) : Les études balkaniques en Grèce; V. N. Vinogradov (U.R.S.S.) : Les études balkaniques en U.R.S.S.; K. D. Grothusen (R.F.A.) : Les études balkaniques en R.F. d'Allemagne.

Les travaux du Congrès se sont déroulés, par la suite, dans le cadre des séances et par sections : histoire, linguistique, littérature, folklore, ethnographie, arts, droit et institutions.

Dans la III^e section, réservée à la littérature, ont été développés quatre grands thèmes :

— L'étude comparée des littératures du Sud-Est européen : problèmes et méthodes (XV^e — XX^e siècles), ayant successivement comme présidents : Z. Konstantinović (Autriche), Al. Dima (Roumanie), K. Bihiku (Albanie), W. Baher (R.D.A.), G. Dimov (Bulgarie), D. Nedeljković (Yougoslavie), Eric D. Tappe (Grande-Bretagne), P. Cornea (Roumanie) — le 4, le 5, le 6 et le 7 septembre.

— Tendances humanistes dans les littératures du Sud-Est européen au XIX^e et au début du XX^e siècle. Présidents : Constantin Th. Dimaras (Grèce), Zoe Dumitrescu-Buşulenga (Roumanie), Em. Georgiev (Bulgarie), Abdulkadri Karahan (Turquie) — le 5 et le 6 septembre.

— Formation des courants réalistes dans les littératures balkaniques et sud-est européennes. Présidents : V. Sola Pinto (Grande-Bretagne), Radu Flora (Yougoslavie), T. Porov (Bulgarie), P. Horecky (U.S.A.) — le 9 septembre.

— Traits et thèmes communs aux littératures populaires balkaniques et méditerranéennes. Présidents : P. Rusev (Bulgarie), V. Râpeanu (Roumanie) — le 10 septembre.

Dans le cadre de la III^e section, ont présenté des rapports :

— Zoe Dumitrescu-Buşulenga et Alexandru Duşu (Roumanie), dans le cadre du premier thème. Bedretin Tuncel (Turquie), dans le cadre du troisième thème.

Ont présenté des co-rapports et des communications dans le cadre des quatre thèmes de la section :

Zija Xholi (Albanie) : L'humanisme dans la littérature moderne albanaise (co-rapport) ● Ek. Koumrianou (Grèce) : Tendances humanistes dans les littératures du Sud-Est européen au XIX^e et au début du XX^e siècles (co-rapport) ● Al. Dima (Roumanie) : Tendances humanistes dans la littérature roumaine des XIX^e et XX^e siècles (co-rapport) ● Abdulkadri Karahan (Turquie) : La place et le rôle de la balkanologie dans les études littéraires ottomanes ● Zoran Konstantinović (Autriche) : Vergleichende Expressionismusforschung der Südosteuropäischen Völker ; Emil Georgiev (Bulgarie) : L'étude comparée des littératures du Sud-Est européen. Problèmes et méthodes, traditions, XVI^e—XX^e siècles. ● Vivian S. Pinto (Grande-Bretagne) : Methodology of Current Comparative Literature Research at London University (School of Slavonic and East European Studies) into the Birth of Modern Literature in Balkan South-Eastern Europe. ● Paul Cornea (Roumanie) : « Lumières » et « romantisme » dans le Sud-Est européen. Problèmes méthodologiques. ● J. Taranides (Grèce) : La littérature antilatine et anticatholique chez les Serbes au XVIII^e siècle. ● A. A. Geršković (URSS) Некоторые особенности формирования театральной культуры в странах Центральной и Юго-Восточной Европы. ● Eva Behring (R.D.A.) : Zur theoretischen Bedeutung von Constantin Dobrogeanu-Gherea Verhältnis zur literarischen Ehre. ● Marin Zečev (Bulgarie) Проблемы развития в болгарских литературах. Mircea Muthu (Roumanie) : Autour du roman historique balkanique et Sud-Est européen. ● Georgi Dimov (Bulgarie) : Interrelations nationales humanistes et idéo-esthétiques dans le Sud-Est européen pendant le XIX^e siècle. ● Ismail Kaynak (Turquie) : Жизнь и быт крымских татар в „Бахчисарайском фонтане” Пушкина ● Gloria Rabac-Condric (Yougoslavie) : La guerra, tema comune ai poeti contemporani delle terre dell'Adriatico ● N. N. Popomareva (U.R.S.S.) : Человек и время. Развитие темы на материале современной болгарской драмы. Velimir Ljubić (Yougoslavie) : Gemeinsame humanistische Beiträge in der rumänischen und serbischen Literatur zu Beginn des XX-ten Jhdts. ● S. B. Pliinskaja (U.R.S.S.) : К. Кавафис и гуманистическая традиция греческой поэзии XX в. ● Deitmar Endler (R.D.A.) : Zum Verhältnis der zeitgenössischen bulgarischen Prosa zu ihren Traditionen. ● Nicolae Balotă (Roumanie) : La notion de « Héllade » dans la poésie roumaine moderne. ● I. C. Chiţimia (Roumanie) : L'ancienne littérature roumaine dans le contexte des littératures du Sud-Est européen. ● Yvonne Eurns (Grande Bretagne) : The canaanites and other additional lectures in early slavonic lectionnaires ● Gergi Dančev (Bulgarie) : Культурная и литературная южнославянская общность XV-го в. ● G. Mihăilă (Roumanie) : Le « Panégyrique de Constantin et Hélène » d'Euthyme de Târnovo dans le cadre des relations littéraires byzantino-slavo-roumaines. ● Vančo Boškov (Yougoslavie) : Jugoslawische Städte in der Osmanischen Foesie. ● Nadežda Dragova (Bulgarie) : Типология балканской историографии XVIII века. ● Vuk Nedeljković (Yougoslavie) : Smugej et les Balkans, l'Europe à l'époque des Lumières. ● Velčo, Velicev (Bulgarie) : Паисий Хилендарский и народы юговосточной Европы. ● Šedimir Denić (Yougoslavie) : Die Rimmiker Auflage der slawischen Grammatik von Meletie Smotricki im Jahre 1755. ● Cătălina Velculescu (Roumanie) : Listes des sous-scripteurs : Méthode d'analyse, interprétation, corrélations. ● Manjo Stojanov (Bulgarie) : Bulgarisch-griechische und rumänische Zusammenarbeit in der Buchproduktion in der ersten Hälfte des XIX. Jahrhunderts. ● Ileana Virtosu

(Roumanie) : Une double filière grecque et romane, dans la traduction roumaine des aventures de Télémaque, de Fénelon, au XVIII^e siècle. ● Krstiu Genov (Bulgarie) : К сравнителному типологическому изучению болгарского и румынского романтизма. Madeleine Veselinović-Sulc (Yougoslavie) : La poésie orale des sud-slaves dans les almanachs et les revues hongroises à l'époque du romantisme. ● Medeea Freiberg (Roumanie) : La circulation d'un roman sentimental en roumain et en grec ● S. Domokos (Hongrie) : Analyse comparatistique des ballades de Rószsándor et de Pinteá. ● Latif Berisha (Yougoslavie) : Andria Kacic Miosic e gli albanesi. ● Miodrag Stojanović (Yougoslavie) : The motive of „Hayduk” in serbian and modern greek poetry. ● Dan A. Lăzărescu (Roumanie) : Les conditions de la réception de l'œuvre de Shakespeare dans les pays de l'Europe orientale, danubienne et balkanique. ● Isidora Rosental-Kamarinea (R.F.A.) : „Einflüsse Tyrtaios' und Kallinos' auf den Thurius des Rigas?" ● Ante Kadić (U.S.A.) : Yugoslav writers on Rumania. ● Florin Popescu et Valentin Gr. Chelaru (Roumanie) : Florin Popescu et Valentin Gr. Chelaru (Roumanie) : Common Structures in V. Alecsandri's and Iv. Vasov's works. ● Jeljo Avdjev (Bulgarie) : Les courants idéologiques et le réalisme dans les littératures bulgare et serbe de la fin du XIX^e siècle. ● Simeon Rusakiev (Bulgarie) : Новаторская традиция Маяковского и развитие болгарской поэзии. ● Hysni Hoxha (Yougoslavie) : Questions de la structure des vers du cycle de Muja et de Halili de l'épique albanaise comparées au décasyllabe épique serbocroate. ● C. Th. Dimaras (Grèce) : Réalisme et naturalisme en Grèce — L'offre et la demande. ● Valeriu Răpeanu (Roumanie) : Nicolas Iorga et la définition du réalisme dans le Sud-Est de l'Europe ● Ilia Konev (Bulgarie) : Некоторые вопросы формирования и сравнительного исследования реализма юго-восточных европейских литератур. ● Koço Bihiku (Albanie) : A propos de la question du développement du réalisme albanais (XIX^e et XX^e siècle). ● Mario Vitti (Italie) : Réalisme et idéologie dans la nouvelle grecque du XIX^e siècle. ● Bojan Nicev (Bulgarie) : Типология балканского реализма (На материале южнославянских литератур). ● Ioana Mărgineanu (Roumanie) : Realismus und dichterische Gestaltung im zeitgenössischen Roman des Balkans. ● Mihai Novicov (Roumanie) : Генезис реализма в балканских и юго-восточных европейских литературах. ● Jeliou Avdjiev (Bulgarie) : Les courants idéologiques et le réalisme dans les littératures bulgare et serbe de la fin du XIX^e siècle. ● Laura Vaz-Fotiade (Roumanie) : Общие черты в румынской и болгарской патристической лирике середине XIX века. ● Vehbi Bala (Albanie) La lyrique réaliste de Fan S. Noli ● G. L. Man'kovskaja (U.R.S.S.) : Литературное творчество Фана Ноли. Критико-библиографическое исследование. ● Evangelos Moutsopoulos (Grèce) : Réalisme philosophique et réalisme littéraire dans la pensée néohellénique. ● R. F. Doronina (U.R.S.S.) : О типологических разновидностях сербского реализма конца XIX—начала XX вв. ● Mozes Huba (Roumanie) : La période d'entre-deux guerres de la littérature hongroise de Roumanie — vue à travers le prisme de la presse littéraire.

Doina Grecu

LE SYMPOSIUM DOSTOËVSKI

Le 10 Décembre 1974, le Comité roumain de Littérature Comparée a organisé le symposium : *Cent cinquante ans depuis la naissance de Dostoevski*.

Nous reproduisons ci-dessous des passages de l'allocation prononcée à cette occasion par le professeur Ion Zamfirescu, président du Comité.

« ... Partout aujourd'hui on rend hommage à la mémoire de Fiodor Mikhaïlovitch Dostoevski. Par son unité émouvante, cet acte acquiert les dimensions et les significations d'une alliance spirituelle entre les peuples de culture du monde. »

« ... Le Comité roumain de Littérature comparée se joint avec conviction et profondeur à cette manifestation. Le présent colloque en témoigne... »

« ... Deux éminents spécialistes soviétiques participent à nos travaux : Constantin Nicolaevitch Lomunov, docteur de l'Institut de Littérature universelle 'A. M. Gorki' de Moscou, et George Michailovitch Friedlender, docteur de l'Institut de Littérature russe 'A. Pouchkine' de Leningrad. Tous les deux sont chercheurs et travaillent à l'Académie des Sciences de l'Union Soviétique. Nous saluons avec satisfaction leur présence parmi nous et nous leur faisons part,

comme collègues, de nos meilleurs sentiments. Nous voudrions que les idées qui traverseront et marqueront nos communications puissent représenter autant de preuves d'amitié spirituelle dans la noble tâche ininterrompue de la culture. »

« ... L'œuvre de Dostoïevski continue à affronter la postérité. Elle ne cesse de répandre son message. Son objet principal — l'âme humaine, avec ses inévitables contradictions, avec sa tragique oscillation du néant à la régénération — conserve tout entière sa majesté. Tout le long des périodes historiques et des événements bouleversants qui ont marqué le théâtre de l'histoire après la mort de l'écrivain, cette œuvre a connu des confirmations à même de l'appeler davantage à l'attention des contemporains.

C'est que les échos et les problèmes soulevés par l'œuvre dostoïevskienne ne portent pas seulement sur la création littéraire proprement dite; ils intéressent une aire plus vaste, qui tend à embrasser tout un domaine de la culture moderne, avec des implications psychologiques et sociales, domaine porteur d'une immense inquiétude axiologique. ... »

« ... A-t-on le droit d'édifier une soi-disant prospérité universelle au prix des larmes et du sang? C'est là une question qui transperce contextuellement toute la création de l'écrivain. Tant de fois, on le sait, l'idée dostoïevskienne d'une communauté humaine affermie par la douleur a éveillé en nous protestations et inquiétudes. Néanmoins, il est rare qu'on ait décrit — le long des siècles — d'une manière aussi vraie la souffrance humaine en tant que beauté morale, en tant que bonté ou panique de rachat. Car, au courant de la vie, c'est à chacun de nous qu'il incombe une part de culpabilité envers tous les autres. ... »

« ... De nombreux commentateurs et exégètes ont tenu à établir un parallèle entre Nietzsche et Dostoïevski. Pour le premier, le sens de la vie consistait dans l'affirmation surhumaine de soi-même; le second, au contraire, a proposé au monde un idéal de résignation. Mais, il faut bien s'entendre! La résignation conseillée par Dostoïevski n'est pas faite d'abdications et de pacifité; elle est sous-tendue de profondeurs spirituelles. Il s'agit, plus précisément, de tumultes intériorisés, marqués du pouvoir de lutter, du drame d'aspirer à la lucidité par d'incessantes sublimations intimes. ... »

« ... Il y a deux catégories de commémorations. Les unes, caractéristiques par une note solennelle, relèvent par excellence des protocoles académiques de la culture et de l'histoire. Elles représentent, pour un moment, le réveil des données de l'histoire culturelle, enfouies dans des archives officielles. Ce sont là des pèlerinages qu'un devoir froid invite à entreprendre à des autels dont la flamme s'était depuis longtemps éteinte, à force du cours irréversible de la vie. Les autres sont des commémorations dont la vocation humaine continue à frémir. Leurs sens premiers ne cessent de s'enrichir de nouvelles significations du devenir humain. C'est dans ce dernier type d'anniversaires que se place la commémoration occasionnée par les cent cinquante années qui se sont écoulées depuis la naissance de Dostoïevski. Nous pensons à cette zone d'inconnu et d'imprévisible, propre à la nature humaine, qui constitue, en fait, l'essence de la conception et de l'art de Dostoïevski. Par ce qu'elle représente en elle-même, par ses rayonnements sur tant de débats des civilisations modernes et contemporaines, cette zone peut figurer parmi les grandes découvertes de l'humanité et les grands services rendus par la création littéraire à la spiritualité du monde. »

Dans le programme du symposium ont été incluses les communications suivantes :

Dostoïevski et Tolstoï — par le dr. C. N. Lomunov, de Moscou; *Dostoïevski et le Dostoïevskine. Consonances et dissonances* — par le prof. dr. Ion Ianoși, de l'Université de Bucarest; *Polyphonie, contrepoint et montage dans les romans de Dostoïevski et dans ceux de ses continuateurs* — par le prof. dr. doc. Iuliu Csehi, de l'Université de Cluj; *Aspects de la fortune de l'œuvre dostoïevskienne en Roumanie* — par le prof. dr. doc. Tatiana Nicolescu, de l'Université de Bucarest; *Le réalisme de Dostoïevski* — par le prof. M. Novicov, de l'Université de Bucarest; *Dostoïevski et le monde contemporain* — par le dr. G. N. Friedlender, de Leningrad; *Les échos dostoïevskiens dans la littérature roumaine de l'entre-deux-guerres mondiales* — par le dr. Nicolae Balotă, de l'Institut « George Călinescu » de Bucarest.

ACTIVITÉS DU COMITÉ

Le comité a eu le grand plaisir de recevoir, depuis sa constitution, la visite de quelques éminents spécialistes de l'étranger et d'amplifier, par la participation de ses membres aux rencontres internationales, le dialogue entre comparatistes.

Le professeur Jacques Voisine de l'Université de Paris — Sorbonne, qui a participé au II^e Colloque national de littérature comparée de Bucarest, en novembre 1971, a fait une communication sur la littérature comparée et son statut dans les universités françaises.

Au VII^e Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée, tenu à Montréal et Ottawa, les 13—19 août 1973, ont pris part les professeurs Zoe Dumitrescu-Buşulenga, Ion Zamfirescu, Vera Călin, I. C. Chiţimia, Paul Cornea, Cornelia Comorovski, Alexandru Duţu, Nina Façon, Adrian Marino, George Muntean, Mihai Novicov et Leonida Teodorescu. Le comité a mis sur pied et a fait paraître, à cette occasion, une esquisse bibliographique, *Rapports de la littérature roumaine avec les littératures européennes et nord-américaines*, rédigée par Rodica Fochi, Eugenia Popeangă, Valeria Trifu et Ileana Verzea, et précédée d'une introduction de Ion Zamfirescu, président du Comité, et d'un avant-propos de Alexandru Duţu, secrétaire du Comité. Cette esquisse, conçue comme une introduction à l'étude des relations de la culture roumaine avec les littératures européennes et nord-américaines, a englobé les synthèses et les monographies les plus importantes et sera suivie d'une bibliographie plus complète, à paraître dans un avenir proche.

A l'Institut d'histoire et de théorie littéraire, le professeur Alain Guillerrou, qui dirige la chaire de littérature roumaine à la Sorbonne, a présenté, en décembre 1973, les problèmes soulevés par l'étude de la littérature roumaine en France, et les résultats de ses propres recherches sur l'œuvre de Mihai Eminescu.

Le professeur Robert Escarpit, directeur de l'Institut de littérature et de techniques artistiques de masse de Bordeaux, a donné, en février 1974, une conférence sur la sociologie de la littérature et les perspectives de la recherche interdisciplinaire.

Le président de l'Association Internationale de Littérature Comparée, le professeur Horst Frenz de l'Université de Bloomington, Indiana, a donné, en juin 1974, une conférence sur le théâtre expressionniste allemand et américain, ainsi que sur les aspects majeurs de la poétique des traductions. Des discussions animées et enrichissantes, sur les tendances actuelles des études de littérature comparée et sur leurs perspectives, se sont déroulées aussi bien à Bucarest qu'à l'Université de Cluj-Napoca, visitée par le professeur et Madame Horst Frenz lors de leur séjour en Roumanie.

Le professeur Ihab Hassan de l'Université de Winsconsin, Milwaukee, a abordé dans le cadre d'un dialogue, qui s'est déroulé au même Institut, la problématique des courants nouveaux dans la critique littéraire américaine et du roman moderne américain, ainsi que le statut de l'écrivain aux Etats-Unis.

Chargé de cours de littérature comparée à l'Université East Anglia, Grande-Bretagne, le professeur Michael Hollington a fait une communication, en novembre 1974, sur les recherches de littérature comparée dans son pays et a brossé, dans les conférences tenues à Bucarest et à Cluj-Napoca, une vue générale de la littérature baroque européenne.

Le premier Colloque international de littérature comparée organisé par le Comité a eu lieu à Bucarest, les 13—15 septembre 1974. A l'invitation du Comité ont bien voulu répondre les professeurs David Malone, D. F. Markov, G. Dimov, Zoran Konstantinović, Roger Bauer, Eduard Bene; autres distingués spécialistes furent empêchés, à notre grand regret, au dernier moment, de prendre part aux travaux. Les Actes du Colloque sont publiés dans ce fascicule même.

ILEANA VERZEA

NINA FAÇON

Nel mese di novembre di quest'anno, ha cessato di battere uno dei cuori più umani che l'insegnamento universitario romeno abbia avuto negli ultimi 30 anni.

Un cuore la cui modestia era unita alla ragione e alla saggezza più autentiche; la verità sull'esistenza di noi, uomini, sul Bello e il Bene, sull'educazione della giovane generazione e sulla sua istruzione illimitata, sulla morale del più puro tipo marxistico, tutto palpitava in essa con le migliori intenzioni della sua utilità immediata.

Attratta sin dall'età degli ideali puri, dalla cultura antica e poi da quella italiana del Rinascimento e dell'Umanesimo, Nina Façon si è ispirata alle sorgenti più veraci, col candore, prima, e poi con l'avidità sempre più aumentata di uno spirito, nato superiore, dei grandi eletti.

Le sue preoccupazioni furono quelle dei titani che essa ha tenuto di capire fino nei più nascosti tesori del loro animo, creatore, militante, cittadino. *Michelangelo poeta* — un primo

edificatoriu lucru care l'ha consacrată, Marsilio Ficino, Machiavelli, Giordano Bruno, Leopardi, Carducci, De Sanctis, Gramsci, Croce, per non citare căe alcuui de essi, le furono modelli di via permanenti, come pure l'*Uomo attivo* del Rinascimento, che essa ha intuito magistralmente in un lucru del 1946, ossia l'*Intellettuale e la sua epoca* — quello soprattutto della Resistenza e dei nostri giorni — dimostrano una visione in cui la ragione e il buon senso eterno hanno avuto la primordialitate.

Ricercatrice appassionata, nel vero senso della parola, Nina Façon e stata un esempio stupendo; a questo essa aggiungeva il dono di un maestro insuperabile, in cui l'anima, la pazienza, il metodo pedagogico, il tatto gentile e tenace, la capacitate di capire qualsiasi alunno o discepolo, hanno fatto di essa una eminente e universalmente apprezzata personalitate.

L'Italia e stata, e vero, il Paese che la prof. ssa Nina Façon ha avuto sempre caro. Dalla sua spiritualitate e civiltate, essa ha estratto le esențe più pure, passandole poi attraverso una visione propria, piena di un consistente contenuto e, soprattutto, di un continuo connubio con la cultura romena e universale.

L'Umanesimo le fu meta suprema. A questo, di tradizione italiana, essa ha unito quello dei nostri giorni, multilaterale, militante, più atto alla nostra esistenza.

La cultura romena ha perduto — sinceramente addolorata — con la prof. ssa Façon, per molti anni titolare della Cattedra di Lingua italiana dell'Università di Bucarest, — un uomo che degnamente si iscrive nella serie dei creatori di civiltate più durature, per merito dei suoi grandi ed illustri maestri, le cui lezioni di una perfetta probitate scientifica e una tenuta morale indiscutibile, rimangono modelli de seguire per tutta la via.

GEORGE LĂZĂRESCU

TRAVAUX DU PROF. NINA FAÇON

Michelangelo poet (Michelange poète), București, 1939, 243 p.

Conceptia omului activ (La conception de l'homme actif), [Études], București, 1946, 255 p.

Intellectualul și epoca sa (L'intellectuel et son époque), București, Editura pentru Literatură Universală, 1966.

Istoria literaturii italiene (Histoire de la littérature italienne), București, Editura Științifică, 1969.

Dicționar cronologic al literaturii italiene (Dictionnaire chronologique de la littérature italienne), București, Editura Enciclopedică, 1974.



Marsilio Ficino, *Asupra iubirii sau Banquetul lui Platon* (De l'amour ou le Banquet de Platon), București, 1942, traduction et préface de ...

Giovanni Verga, *Familia Malavoglia* (La famille Malavoglia), București, 1955, préface de ...

Torquato Tasso, *Aminta — Epistolarul* (Aminta — Epistolaire), București, 1956, étude introductive de ...

Machiavelli, *Principele* (Le Prince), București, 1960, traduction, notes, étude introductive de ...

Machiavelli, *Istoriile florentine* (Histoires florentines), București, 1963, traduction, notes et étude introductive de ...

Giovanni Verga, *Mastro Don Gesualdo* (Maitre Don Gesualdo), București, 1964, notes, étude introductive et traduction de ...

Giosuè Carducci, *Scrieri alese* (Œuvres choisis), București, 1964, traduction de la prose, notes, étude introductive de ...

Francesco De Sanctis, *Istoria literaturii italiene* (Histoire de la littérature italienne), traduction, notes, introduction de ..., București 1965.

Massimo D'Azglio, *Ettore Fieramosca*, București, 1967, préface de ...

Aldo Palazzeschi, *Surorile Materassi*, București, 1969, préface de ...

G. B. Vico, *Știința nouă și Autobiografia* (La science nouvelle et Autobiographie), București, 1972, traduction, études, notes de ...

Cours universitaires :

Istoria literaturii italiene: Iluminismul și romantismul (Histoire de la littérature italienne: Illuminisme et Romantisme), vol. I—III, București, 1956.

Corso di storia della letteratura italiana (1860—1960), vol. I—II, București, 1962.

Storia della letteratura moderna e contemporanea, București, 1971.

Storia della lingua italiana, vol. I—II, București, 1963—1965.

Grammatica storica della lingua italiana, București, 1963.

MICHAELA ȘCHIOPU

VLADIMIR STREINU, *Studii de literatură universală* (Études de littérature universelle), București, Editura Univers, 1973, 464 p.

Ce recueil d'études, articles et essais écrits par Vladimir Streinu (1902—1970) met en lumière aussi bien l'étendue des préoccupations du distingué critique, historien littéraire, traducteur, poète et publiciste roumain, que son esprit de compréhension. Elaborées au long d'une période de presque 50 années, ces études embrassent les manifestations diverses du phénomène littéraire, depuis l'Antiquité gréco-latine et jusqu'à nos jours. Connaisseur de plusieurs langues internationales — parmi lesquelles, le latin! —, Vladimir Streinu s'est penché sur les chefs-d'œuvre de la littérature universelle et a formulé des points de vue nouveaux sur Shakespeare, Corneille, Boileau, Balzac ou Baudelaire. Ses réflexions sur les « diverses matrices de culture » et les « typologies littéraires » se sont développées dans les analyses faites sur les « valeurs universelles de la littérature roumaine », empreintes d'un 'classicisme' autrement structuré que dans les autres littératures européennes; ce trait majeur a constitué « une forme spécifique de participation roumaine à la littérature universelle ».

Certains écrivains ont retenu son attention en tant que traducteur; ses versions roumaines des œuvres de Gustave Le Bon, Charles Richet, Emerson, Corneille, Mohamed Dib, Flaubert, Proust et autres ont enlevé les suffrages des lecteurs et des critiques. Dans cette série, la *Tragédie d'Hamlet, prince de Danemark*, parue en 1965, s'élève imposante, car elle est à la fois une édition critique du texte original, une transposition en roumain et un ample commentaire. La préface, l'introduction et les notes (environ 150 pages) trahissent la sûreté du philologue qui sait choisir le texte des variantes et la pertinence de l'homme de culture qui explique savamment ses options. Cette édition bilingue est un véritable monument de rigueur, souplesse, information, un vrai modèle d'interprétation et de traduction d'un chef-d'œuvre.

Obsédé constamment par « la chimère de la poésie », par « ses représentations historiques » et typologiques, par ses techniques (analysées dans son volume sur la *Versification moderne* publié par Edit. pentru literatură, en 1966), et surtout par l'effervescence créatrice du poète (ses dernières années furent dédiées aussi au cours qu'il a donné à la Faculté de langue et littérature roumaine de Bucarest sur l'esthétique et l'histoire de la poésie), Vladimir Streinu a scruté les horizons de la littérature, dans l'espoir de capter la signification dernière de cette troublante manifestation humaine. Esprit lucide, intransigeant et compréhensif, attentif à toute signification ou tentative littéraire nouvelle, qu'il examinait sous l'angle du 'militantisme esthétique' (formule qui lui appartient) et au nom duquel il entendait juger, encourager ou combattre les phénomènes littéraires et culturels contemporains, Vladimir Streinu a exprimé quelques points de vue roumains dans la critique mondiale, tout en redécouvrant des notions fondamentales dans la communication internationale. Son œuvre lui a assuré un prestige des plus consolidés et en pleine expansion, aussi bien dans notre culture, qu'à l'étranger.

De cet ample matériel, le recueil a englobé une série d'études fondamentales. Au groupe d'études et essais à caractère plus général (*Littérature universelle, La tradition du concept moderne de poésie, Le vers libre européen, Art et existentialisme, Matrice de culture: atique et asiatique*, etc.) font suite études et articles sur Corneille, Boileau, Balzac, Baudelaire, Mallarmé, Proust, Gide, Anouilh, Daninos, Shakespeare, Hemingway, Thomas Mann, Esenin et autres. La dernière section contient des essais sur les traits universels de quelques œuvres roumaines issues de la plume d'un Eminescu, Sadoveanu, Arghezi.

La préface à ce volume, écrite par l'auteur de cette présentation succincte, s'est proposée de mettre en lumière la remarquable vocation critique de Vladimir Streinu — interprète de la littérature roumaine et des œuvres qui ont marqué l'évolution de la littérature universelle, esthéticien et comparatiste subtil, traducteur rigoureux et inspiré —, et la force expressive du verbe de l'écrivain qui savait surprendre les aspects contemporains des phénomènes du passé et l'avenir des orientations les plus récentes. C'est un don et une force qui, après la disparition prématurée du distingué érudit, ne cesseront pas de susciter de nouveaux prolongements.

GEORGE MUNTEAN

TRAIAN HERSENI, *Sociologia literaturii* (La sociologie de la littérature), București, Editura Univers, 1973, 316 p.

Le présent ouvrage met en valeur les résultats de la recherche mondiale dans le domaine de la sociologie de la littérature. Le livre reprend les principaux problèmes du domaine énoncé, sans arriver pour autant à une analyse des faits et, par là, à la sociologie concrète.

L'ouvrage est structuré en dix chapitres. Les premiers concernent la *perspective sociologique de l'œuvre littéraire, de l'auteur et de la création*. Ensuite, on entreprend une analyse succincte des aspects liés d'une manière indirecte à la littérature : le lecteur, les aspects institutionnels, la vie littéraire, les segments et les niveaux de la littérature comme phénomène global, sa structure et ses fonctions. Le dernier chapitre essaie de placer la littérature, selon son rôle et fonction, dans le contexte socio-politique du socialisme. On entreprend, tout d'abord, partant des contributions théoriques apportées par la recherche mondiale, une délimitation de l'objet de la sociologie de la littérature. Ce fait, particulièrement difficile, soulève beaucoup de problèmes auxquels ont été confrontés nombre de spécialistes, comme Robert Escarpit, A. Memmi, ainsi que les auteurs du « programme » du Congrès de l'Institut international de sociologie de Rome, 1969.

Il n'existe pas encore, au sujet de cette discipline, un consensus quant à son objet de recherche. Il est à remarquer pourtant qu' on lui a consacré maintes études et qu'il existe beaucoup de résultats jusqu'à présent.

En ce sens, l'auteur tient comme acquise la conception que *l'œuvre littéraire est un phénomène social* (par le fait qu'elle est un produit social, qu'elle est influencée par la société et qu'elle accomplit des fonctions sociales). Il existe, conclut l'auteur, en essayant de synthétiser, une caractéristique profondément ontologique de la littérature, en tant que phénomène social.

Pour ce qui est de la conception sur l'écrivain, T. Herseni propose une fusion des deux conceptions différentes, qui, d'un côté, considèrent que la science de la littérature peut se passer de l'étude sur l'écrivain (L. Spitzer, E. Steiger) et, d'autre part, qu'elle devrait avoir en vue tout phénomène ayant trait à la littérature, y compris les recherches interdisciplinaires (Th. Ribot, W. Wundt, P. Janet, Jung, Moreno, etc.). Selon la conception de l'auteur, ces deux théories ne s'excluent pas, elles sont complémentaires.

La deuxième partie du livre, consacrée à des problèmes qui regardent le lecteur, les aspects institutionnels de la littérature, la vie littéraire, constituent autant des sujets d'analyse sociologique. Certains ne sont qu'énoncés, d'autres sont amplement exposés.

La littérature en tant que phénomène socio-éducatif, est soumise à l'analyse, selon le modèle message-récepteur.

Ce livre rend évidente une longue expérience en divers domaines de l'investigation sociologique de l'auteur. L'ouvrage, qui se penche sur un domaine encore insuffisamment exploré sur le plan mondial, représente un instrument utile pour les spécialistes ainsi que pour ceux qui ont diverses préoccupations dans le domaine de la théorie littéraire.

CONSTANTIN CIOPRAGA, *Personalitatea literaturii române* (La personnalité de la littérature roumaine), Iași, Junimea, 1973, 317 p.

Etude de littérature comparée, le présent ouvrage se donne pour but d'identifier les caractéristiques qui confèrent à la littérature roumaine une personnalité distincte dans le contexte universel.

Une méthode relativement nouvelle sur le plan mondial est mise à l'œuvre : la comparaison ne se propose pas de rendre compte de différents phénomènes littéraires nationaux à l'aide des points d'incidence ou des zones communes, que le comparatisme traditionnel emploie de coutume ; elle se propose de démarquer ce qui est spécifique à plusieurs variables. A son tour, la délimitation n'est pas une juxtaposition d'un certain nombre de caractéristiques. Elle est le résultat d'une synthèse sur le plan des idées. Aussi, la notion de « personnalité », concept de base de cette analyse, dépasse le sens de l'individuel afin d'arriver à une « notion-somme ».

La démarche de l'auteur poursuit d'abord les coordonnées propres à la littérature roumaine ; en second lieu, il essaie de les identifier chez plusieurs auteurs roumains classiques et finalement, de faire projeter toutes ses particularités dans la perspective universelle.

Les coordonnées, qui se détachent comme éléments caractéristiques du paysage littéraire roumain, se composent de variables et constantes, réalisant une union dialectique dans un espace historique-ethnographique spécifique. Elles sont données par : la conscience du phénomène autochtone, l'ouverture vers l'universel, une identification de type spécial à la nature, l'estompement du tragique, la préférence plutôt pour le solaire que le nocturne, la synthèse du classicisme et du romantisme, le goût pour le style narratif, la spécificité des types épiques.

Une fois saisies ces coordonnées à valeur de catégorie de base de la littérature roumaine, elles sont complétées, par la suite, de trois études qui concernent des aspects spéciaux : *Du mythe à la littérature, Dimensions du fantastique, Interludes balkano-orientales*.

La personnalité est le résultat de la convergence de tous ces traits qui jusqu'à un certain point réactualisent la vision de L. Blaga sur « la matrice stylistique » de la littérature roumaine : une littérature qui du point de vue typologique s'inscrit dans les littératures classiques méridionales qui respirent l'équilibre et l'adhésion à la nature.

Des excès comme le sens démoniaque, tragique, le lyrisme extrême, se trouvent atténués par la raison.

Les particularités de la littérature roumaine se clarifient, démontre l'étude, dans l'équilibre et dans la raison. Elles forment une expression originale d'un « humanisme roumain », d'une compréhension de l'existence humaine, vue « comme condition de la conciliation », une sorte de « pax magna » qui rappelle la sagesse et l'équilibre de l'art grec.

La deuxième section du volume, sous le titre « Quelques raisonnances » comprend des références à l'œuvre des grands classiques roumains : Eminescu, Creangă, Caragiale, Sadoveanu, Rebreanu, Călinescu, Camil Petrescu, Hortuzariu Papadat-Bengescu, Argezi, Blaga, I. Barbu qui reprennent d'une manière concrète, les thèmes énoncés antérieurement.

L'analyse de ces deux sections offre une ample perspective, une manière propre d'assimilation et une originalité de la littérature roumaine par rapport aux autres littératures.

Dans une vision globale, essayant d'imaginer toute la littérature dans une seule création unitaire, la littérature roumaine parcourt « les hypostases d'une création, où le humain, la conscience et l'accord avec la nature sont les coordonnées d'un éthos rationnel ».

Il est évident que le point de vue personnel, reflété dans la détermination des particularités de la littérature roumaine que l'auteur propose, constitue une base de futures et fructueuses discussions.

DOINA GRECU

ALEXANDRU DIMA, *Aspecte naționale ale curentelor literare contemporane* (Aspects nationaux des courants littéraires contemporains), București, Editura Cartea Românească, 1973, 176 p.

Quoique l'auteur nous avertit dans sa *Présentation* que le volume comprend une série d'études synthétiques publiées en partie dans les périodiques de spécialité à diffusion plus restreinte ou présentées aux différentes sessions et congrès nationaux et internationaux, des communications moins connues, l'unité structurale de ces études reflète une remarquable conception synthétique et claire, cristallisée tout au long d'une existence riche en recherches.

Les études sont groupées en deux sections — *Etudes de littérature comparée* et *Etudes d'histoire esthétique littéraire*.

La première section, qui groupe *Aspects nationaux des courants littéraires internationaux, L'universalité virtuelle et réelle de la littérature, Périodes et courants littéraires* et *Les perspectives du comparatisme roumain*, études distinctes à un premier coup d'œil mais organiquement réunies, définit et clarifie des problèmes d'ordre théorique et méthodologique, proposant de nouvelles perspectives et de nouveaux objectifs à l'école comparatiste roumaine.

Considérant que « la spécificité de notre littérature ... est soutenue ... aussi par le reflet national des courants internationaux », l'auteur apprécie l'étude des caractères différentiels des littératures nationales comme étant le secteur de la littérature comparée auquel on doit

accorder la plus grande attention. S'arrêtant ensuite sur le problème de la diffusion de la littérature roumaine dans le monde, l'auteur constate que « le passage d'une *universalité virtuelle* à une *universalité réelle* est un processus qui se déroule amplement dans notre époque et que nous avons la mission historique d'impulsionner ».

Les problèmes méthodologiques des *Périodes et courants littéraires* sont abordés dans une perspective historique. L'auteur affirme que « la division en périodes de la littérature universelle ... doit varier selon les zones ou les régions, et qu'il est à préférer, pratiquement d'encadrer les formes littéraires dans les périodes historiques générales, tout en leur conservant, naturellement, le caractère spécifique — artistique ».

Établissant ces coordonnées théoriques et méthodologiques, l'auteur dresse, dans la dernière étude de la section, un bref historique de la discipline comparatiste de chez nous, des réalisations enregistrées dans ce domaine, et de ses perspectives futures.

La section comprenant *Études d'histoire esthétique littéraire* est formée d'une série de recherches, illustrant d'une manière exemplaire les principes exposés dans la première partie du volume, recherches qui s'étalent sur différents niveaux de l'espace roumain, du niveau conceptuel-philosophique à celui individuel, d'exception, comme il est le cas des études sur Eminescu et Tudor Vianu. L'évolution, la réception et l'assimilation de la nouvelle conception du monde —

Les traditions démocratiques dans la création littéraire-artistique et leur rôle dans l'assimilation de la pensée marxiste-léniniste —, la tradition des préoccupations de sociologie littéraire en Roumanie — *Relation littérature-société dans les conceptions de la critique et théorie littéraires* — la détermination historique du cadre institutionnalisé favorable au développement de la discipline qui préoccupe l'auteur — *Sociétés précédant l'Académie de la R.S. de Roumanie* — sont évoquées par le prof. Al. Dima, qui met en valeur la riche tradition roumaine et démontre que dans notre pays a existé un terrain particulièrement fertile sur lequel a pu se développer d'une manière plénière la pensée marxiste-léniniste et, dans cette perspective, la discipline comparatiste.

Les études qui succèdent s'arrêtent à certains moments particuliers de l'évolution de la littérature et de l'esthétique roumaines ; à dimensions plus amples, *Le motif cosmique dans l'œuvre d'Eminescu* constitue un modèle de la manière dont on doit mener l'analyse des caractères différentiels des littératures nationales pendant que *Les constantes de la théorie littéraire d'Ibrăileanu* et *Une retrospective de notre esthétique* préparent, par les analyses de l'histoire et de la structure de la pensée esthétique roumaine, l'étude suivante dédiée à Tudor Vianu. L'étude finale — *Caractères permanents de la création littéraire analyse l'humanisme et le réalisme* en tant que « traits perpétuels du véritable art littéraire ».

Le volume du prof. Al. Dima, quoique adressé surtout aux spécialistes roumains, suscite l'intérêt de tous les comparatistes intéressés dans l'étude dialectique du national et de l'universel.

CLAUDIA DUMITRIU

Comparative Literature: Matter and Method, University of Illinois Press, 1969, 334 p.

Édité et préfacé par le professeur A. Owen Aldrige, de l'Université d'Illinois, et rédacteur en chef de la publication « Comparative Literature Studies », le volume « *Comparative Literature: Matter and Method* », comprend des études et des essais écrits par des comparatistes de prestige : René Wellek, John Gassner, Rocco Montano, Lilian R. Furst, François Jost, Ihab Hassan, etc. Les dix-sept études qui le composent, sélectionnées de la revue « Comparative Literature Studies » illustrent les principales méthodes utilisées dans la littérature comparée. Le phénomène littéraire est abordé du point de vue de plusieurs littératures nationales ou en connexion avec d'autres disciplines, ce qui fait l'unité de ce volume. Les relations entre auteurs, littératures ou mouvements sont mises en évidence, mais le facteur essentiel reste le rapport entre l'œuvre d'art et la réalité environnante. Les problèmes discutés sont variés : critique et théorie, mouvements, thèmes, formes et relations littéraires. Le dernier problème inclut des thèmes appartenant à l'histoire littéraire, histoire des idées, mirage, sources et influences, littérature et société, littérature et science. Et presque tous les articles illustrent les tendances et les perspectives du comparatisme.

Parmi les études qui portent sur la forme littéraire, nous nous sommes arrêtés sur celle de François Jost, *Le roman épistolaire et la technique narrative au XVIII^e siècle*, qui nous intéresse

par là complexité du thème, abordé du point de vue sociologique, sans faire abstraction des recherches antérieures. Le nom de François Jost est bien connu par ses deux volumes antérieurs : *Essais de littérature comparée* ; *La Suisse dans les lettres françaises au cours des âges* ; *Jean-Jacques Rousseau suisse*, etc. . . . La formation de François Jost s'est accomplie à Fribourg et à la Sorbonne. Actuellement, il est professeur de littérature française et de littérature comparée à l'Université d'Illinois.

La présente étude met en discussion un fait qui est essentiel pour l'histoire de la civilisation européenne. On y fait une analyse en détail de l'évolution et des causes concernant l'apparition du roman épistolaire en soulignant l'ampleur, la durée et le succès dont il a joui pendant le siècle des Lumières tant en Angleterre qu'en France et dans l'Allemagne postwerthérienne. Simple technique littéraire d'abord, le roman épistolaire du dix-huitième siècle s'avère être ensuite, une nécessité spirituelle, apparue au cours de l'évolution de toute une société. Il parvient à concrétiser l'idéal littéraire d'une époque où *le croyable* cède graduellement la place au *vraisemblable*. La vie réelle écarte de plus en plus les événements à caractère fictif, imaginaire. Du *credo quia absurdum* on passe à *scio quia probatum*. Le roman document-témoignage, où le héros devient responsable de l'authenticité des événements narrés, donc le roman-expérience, emporte sur le roman d'imagination. On analyse les faits à base de nombreux exemples, les avantages et les désavantages du *ich-roman*, où *le moi* est objet et sujet à la fois, tandis que la narration se déroule à la première personne. La méthode épistolaire paraît nettement supérieure. Elle offre les avantages du roman personnel, *le moi* étant toujours présent sous plusieurs identités. On indique le grand nombre de traductions, d'adaptations et la circulation des romans qui ont à la base cette modalité littéraire : en France, en Angleterre et en Allemagne. Ce fait atteste le succès du genre, qui s'explique en tout premier lieu par l'immense rôle que la lettre a joué dans la vie de l'homme du XVIII^e siècle ; elle était, parfois, l'unique source d'information, dans une époque où les voyages étaient rares, les journaux peu nombreux et les absences prolongées.

François Jost met en question le destin du roman épistolaire dans notre époque, pour conclure que se sont des raisons d'ordre psychologique qui ont mené à la disparition et à la limitation du genre au long des années, bien que la tradition épistolaire se soit maintenue à travers les siècles. Il fait une présentation des romans actuels européens et américains qui continuent à utiliser cette formule. Bien qu'ils ne soient pas strictement épistolaires, ils descendent, paraît-il, du roman dont la composition repose sur une série de lettres. Dans *Dracula* par exemple, les lettres et les coupures de journaux exceptées, on trouve des fragments lirés des journaux intimes de divers personnages. Jost affirme que, du point de vue technique, ceux-ci jouent le même rôle que les lettres envoyées par les confidentes. La comparaison de ces deux méthodes, ayant en vue leurs avantages et désavantages, conduit l'auteur à des conclusions intéressantes sur l'évolution du roman épistolaire, ainsi que sur les tendances littéraires actuelles en différents pays européens. Etude reposant sur une large information, sans être exhaustive pour autant, la recherche de François Jost vient justement compléter harmonieusement la compréhension générale du volume édité par le prof. Aldrige.

MEDEEA FREIBERG

ALBERT THIBAUDET, *Reflecții* (Reflexions), București, Editura Minerva, 1973, vo I. I— II.

Une anthologie peut toujours être amendée, notamment quand il s'agit de faire un choix dans une œuvre qui s'impose à l'historien par la multitude de ses aspects et, en même temps, par son homogénéité.

Quant au présent volume, paru dans la bibliothèque de poche (« Biblioteca pentru toți »), d'autres sommaires étaient possibles, chacun parfaitement justifiable. Mircea Pădureleanu, qui a choisi les textes et les a enrichi de commentaires et d'une belle préface, s'est arrêté aux 'Réflexions' ; il a retenu les textes les plus suggestifs, tant pour la littérature en général, que pour le roman et la critique. Les deux volumes nous donnent une image assez complète de Thibaudet, esprit polémique et moderne, dont les options ont été reprises maintes fois dans l'histoire littéraire.

Thibaudet exerce une critique d'accusation et de défense contre la critique universitaire, qui le rapproche des partisans de Mallarmé, Rimbaud, Proust et Gide. Epris de modernisme, il ne dépasse jamais les bornes ; sa démarche intellectuelle est toujours équilibrée et elle aboutit, lucidement, à la constatation que les formes extrêmes du modernisme, ainsi que celles du tradi-

tionalisme sont pathologiques. Il exprime ses préférences et ses refus sous la forme d'un diptyque, d'un parallélisme comparatif. Thibaudet qui appartient à une génération anti-positiviste, élevée sous l'influence de la philosophie bergsonienne, n'apprécie pas Taine. Son système de pensée lui semble tendencieux, d'un pessimisme morne et inactuel.

La métaphore critique s'amplifie par rapport à l'autre terme du diptyque, qui au fond, est celui de l'analyse. Le style de Taine est à ses yeux puis puissant encore, quand on l'oppose à celui de Renan : la juxtaposition est celle de l'authentique et de l'artificiel, de la sincérité et du conventionnel. Nous retrouvons aussi cette antithèse dans le chapitre, si riche en réflexions, sur le roman, domaine auquel Thibaudet a apporté une contribution des plus importantes. Pour définir le plus exactement possible le genre épique dominant de l'époque moderne, le critique le compare au drame.

D'autres sous-divisions ont en vue le roman du plaisir, le roman de la douleur, le roman de l'énergie et le roman de la vie de famille. L'idée que le critique tient à accentuer est celle de la suprématie du genre dans l'époque moderne devenu « une banque et un trust », selon le mot de R. M. Albérés, qui prend, lui aussi, pour point de départ l'observation de Thibaudet.

Des réflexions tout aussi pénétrantes concernent le lecteur des romans, le rapport entre la philosophie et la littérature, la théorie des générations, ainsi que les analyses sur Stendhal, Zola et Flaubert. Ce dernier fait l'objet d'une excellente monographie enrichie par l'auteur de méditations sur le style et la correspondance (celle-ci, à côté des Mémoires est envisagée comme une œuvre littéraire d'une grande valeur qui fut découverte exclusivement par la postérité).

Les « Réflexions » de Thibaudet continuent à garder très actuelles ses idées ; elles invitent le lecteur à faire des réflexions. D'où l'actualité.

ALEXANDRU SÂNDULESCU

A Dictionary of Modern Critical Terms, edited by Roger Fowler, Routledge and Kegan Paul, London and Boston, 1973

Academic publications record nowadays critical and literary terms from the prosodic technical vocabulary to the vocabulary used by critical and aesthetical, under all aspects ; a precise definition, an etymology and a historical survey of the evolution of the term, with examples and references to the notional area, in the case of those literatures written in international languages are never missing. A dictionary of smaller proportions, devoted to a narrower domain, with a specific approach—the illustration of an attitude — is entitled to existence by its complementary character.

This *Dictionary of Modern Critical Terms*, edited by Roger Fowler and enjoying the international participation of 27 collaborators from the universities of East Anglia, Oxford, Sussex, Stirling, Nottingham, Lancaster, Hull, Huddersfield, Macquarie, California, Tel Aviv, is meant to be, as it is shown by the use of the indefinite article in the title, a dictionary of terms of modern criticism.

Its scope and the criteria of composition are accounted for in the preface : The *Dictionary* does not include traditional terms of prosody or of poetic grammar. For example, terms like *alliteration*, *assonance*, *euphony*, *onomatopoeia* are not separate entries but are included within the item *texture*, where they are used, accompanied by short parenthetical explanations, to enlighten the representative possibilities of words. Similarly, the term *rhythm* is mentioned at the entry *metre* where *scansion* or *iambic pentametre*, etc. are to be met with. In spite of the introductory explanations ("Rhetorical possibilities do not alter substantially, so there is no need for a new glossary of rhetorical terms for each new literary generation. But there are other areas of critical terminology, which are more flexible and so more creative", p. viii), with which, consistently yet not too elastically applied, we wholly agree, we can notice an insufficient coordination of the selection criteria. We can understand, having read the preface, why prosodic terms like *trochee*, *Spenserian stanza*, *climax*, *oxymoron* are not recorded, but we cannot understand why terms like *rhyme*, *metaphor*, *simile*, *chorus* enjoy a favourable selection. And how is to be accounted for the presence of an entry like *romanticism*, undoubtedly necessary for confronting the opinions concerning the aesthetics of the trend and the absence of the term *symbolism*, which cannot be made up for by the entry *symbol*. On the other hand *euphuism*, which is both a historico-literary notion and an aesthetic

category, does not enjoy the same regime; no indication is to be found to *mannerism*, where, as a matter of fact, it is mentioned briefly, like *archetype* at *myth*, *hyperbole* at *conceit* or *psijchologia* at *catharsis*.

Our main objection to the *Dictionary* meant for a reader who has passed beyond the stage of initiation in prosody and who can resort to a notion from the related semantic area when he cannot find the respective term (let us say *mannerism* for Euphuism, Gongorism) is the subjective application of the selection criterion.

The criterion of selection adopted by the authors is the functionality of terms in modern criticism, according to the principle of the evolution of critical terminology which uses the same way of expression as the subject of the analysis, i.e. "language about language". Thus one can account for the existence of notions specific of modern critical analysis, besides other terms of literary criticism, reconsidered from the point of view of the researcher of the seventies. Among these notions one can find, first, terms denoting relatively recent historical literary and aesthetical critical categories as for instance *suspension of disbelief*, *stream of consciousness*, *pluralism*, *objective correlative*, *foregrounding*, *dissociation of sensibility*, etc. Their presence, absolutely necessary in a dictionary edited today, meets the demands of elucidating recurrent terms in the modern literary analysis. In the same connection terms of contemporary literary history are introduced, names of tendencies, groups, schools: *Chicago critics*, *new criticism*, *dada*, *imagism*. Second, the modern acceptations of terms with an old traditional status in literary criticism like *irony*, *baroque*, *convention*, *historicism*, *myth*, *persona*. The item *myth* is made up of an explanation of the different denotations and connotations of the term in the romantic age, in the approach of Jung and Frazer, in the structuralist theory of Lévi Strauss. Third, terms which, though with a broader scope, are used in professionalized literary analysis. *Author*, *atmosphere*, *imagination*, *feeling*, *evaluation*, *tension*, etc. are introduced with the purpose to make a necessary *distinguo* between the non-literary and the professional use. "The word 'atmosphere' — the author argues — often occurs in non-literary contexts in vague senses difficult to distinguish satisfactorily from literary uses. Indeed, perhaps its very vagueness makes it a necessary critical term".

The structure of entries is explained in the preface as not being that of a handbook of literary terms, i.e. avoiding didacticism. In compensation for the lack of information most entries are followed by a bibliography of special works. The entries, though written by different authors, preserve a unity in diversity, avoiding a monotonous approach. The discussion of the scope and area of the term, the examples, a brief historical evolution, controversial opinions, when the case is, related terms mentioned (in the entry *criticism* other terms are discussed too: *metacriticism*, *contextual criticism*, *formal criticism*, *structural criticism* a.s.o.) these are supporting columns of almost each entry. Structured not according to a pattern, the entries are unitary in the opinion of the author who has the point of view of present day literary aestheticism.

By an exposé free of a rigid norm, by the free essay type of the entry, by affirming and supporting an opinion and by including terms of critical analysis, this *Dictionary* can be compared with a similar Romanian work, Adrian Marino's *Dicționar de idei literare* (Dictionary of literary ideas).

Concise and substantial, *A Dictionary of Modern Critical Terms* is a useful instrument. By its scope it is a necessary work in an epoch of specialization in the aesthetics of literature.

ILEANA VERZEA

ALAIN, *Studii și eseuri* (Études et essais), vol. I—II, București, Editura Minerva, 1973.

L'œuvre du célèbre philosophe et moraliste dont on a traduit en roumain *Un sistem al artelor frumoase*, Ed. Meridiane, 1969, revient sur notre table de travail sous la forme d'un recueil plus ample de textes représentatifs. Considérant, ainsi, que la vision d'Emile Chartier descend du cartésianisme, il s'en est attaché d'abord au *Traité sur les passions*, suivi par des textes sur les philosophes antiques, sur ces états d'âme auxquels sont victimes les philosophes à systèmes ou sans systèmes — irritation, mélancolie, caprices, respectivement joie, passions, mort. Dans le second volume dominant ses « propos », terme qui ne trouve pas son équivalent dans la langue roumaine. Au-delà des délices de l'érudition, le lecteur fait la rencontre d'un homme admirable, d'un Montaigne de notre temps qui l'assure que toute la fermeté de la

non-croyance réside dans la non-volonté de consulter l'oracle. Les pensées d'un soldat sur le front, d'un disciple ou d'un professeur, du publiciste, ainsi que d'un homme de la rue nous parviennent par l'un des esprits les plus ouverts de notre époque, des plus cultivés et, à la fois, des plus organisés, ayant ce caractère remarquable de la liberté d'esprit dans le sens d'une tradition aussi riche que celle de la culture française. Sa fermeté réside dans l'observation aiguë de la vie, de l'homme et de la société. Destinées à une large diffusion, ces pages choisies de l'œuvre d'Alain révèlent au lecteur roumain le don de la littérature française de proposer de tels témoins rares à chaque époque, à la mesure des coordonnées de son esprit, voué à l'universalité.

BARBU CIOCULESCU

WERNER BAHNER, *Aufgaben der Vergleichenden Literaturwissenschaft bei der Erschliessung des Humanistischen Kulturerbes in Festschrift zur Feier des 125 jährigen Bestehens der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig*, Berlin, Akademie Verlag, 1974, p. 115-128.

Cette analyse dense et ferme des tendances actuelles des études de littérature comparée en France, aux Etats-Unis et en Union Soviétique, permet à l'auteur de dégager les orientations qui, en dépassant les résultats enregistrés par les comparaisons positivistes, sauront restituer aux hommes d'aujourd'hui la signification historique, aussi bien que le message actuel des grandes œuvres de la littérature universelle. Car, ainsi que le souligne l'auteur, en citant à l'appui Robert Weimann, « die literarische Schöpfung ist ein Stück ästhetischer Aneignung der gegebenen Welt, indem sie die Wirklichkeit und Möglichkeit des jeweiligen gesellschaftlich gefassten Menschenseins nicht nur in sinnlich-konkreter Weise reflektiert, sondern auch mit ihrer Unmittelbarkeit aktiv als bildender Faktor wirkt ». La dialectique actualité-historicité et présent-héritage ouvre la voie aux études interdisciplinaires qui, en partant des données fournies par l'histoire littéraire nationale, rendront compte des grands courants qui ont traversé la vie intellectuelle de l'humanité ; « nur so wird es gelingen, literarische Entwicklungstendenzen und Gesetzmässigkeiten auf möglichst breiter internationaler Ebene zu erforschen ».

ETIEMBLE, *Essais de littérature (vraiment) générale*, Paris, Gallimard, 1974, 291 p.

'Questions de littérature générale', comme la définition des 'littératures cléricales' et des 'littératures laïques', et problèmes soulevés par 'quelques genres littéraires', comme 'le dictionnaire comme genre littéraire', 'l'épopée de l'épopée', 'problématique de la nouvelle', 'sur la critique littéraire', sont abordés dans ce livre qui démolit avec vivacité et sans indulgence la réputation des cloisons traditionnels du comparatisme. Les deux derniers chapitres mettent en lumière les deux zones qui démarquent le champ du réputé comparatiste français : 'Vue généraliste de la littérature française' et 'Vue généraliste sur la littérature des Philippines'. Car dans ce livre aussi, Etiemble plaide la cause d'une théorie littéraire qui ne s'élabore pas à partir des seuls phénomènes européens. L'étude introductive, 'Faut-il réviser la notion de *Weltliteratur*?', en pose les jalons ; la réponse est, comme le lecteur devait s'y attendre, affirmative. Une incursion à travers quelques manuels et dictionnaires de littérature universelle démontre combien la place accordée aux littératures extra-européennes est maigre dans ces synthèses et combien s'avère nécessaire une révision des schémas conceptuels adoptés par les spécialistes européens. Les progrès des traductions y contribueront massivement ; 'c'est dire que celui qui veut se former à la littérature devra lire plutôt Salkaku en traduction que Péladan dans le texte, Ilango Adigal en traduction que François Sagan dans le texte, Hallaj en traduction que Gérauld dans le texte'. La formation d'un nouvel type de travailleurs, spécialistes en langues moins connues, contribuera, à son tour, à enrichir et préciser la notion de littérature. 'Comblés d'information et débordés par l'excès des informations', les lecteurs contemporains réclament de la part des spécialistes des critères qui puissent s'adapter aux nouvelles exigences du goût artistique et

aux nouvelles dimensions du monde dans lequel nous vivons tous. En même temps, le spécialiste doit savoir se borner; s'agit-il d'une contradiction? 'Que non pas', répondra l'historien des cultures, à l'instar d'Étiemble: toute enquête faite sur les grandes étapes de la civilisation européenne, par exemple, met en lumière les progrès faits par la conscience de la présence de l'autre. C'est en partant de ces progrès que le lecteur, profondément ancré dans la culture qui l'a formé et qui lui donne le sens même de sa destinée, pourra définir son identité et celle des autres. Et c'est pour ce lecteur que la 'littérature mondiale' doit réviser son contenu et ses frontières.

Essays on Diderot and the Enlightenment in honor of Otis Fellows. Edited by John Pappas. Genève, Editions Droz, 1974, 422 p.

Dédiés au savant éditeur des 'Diderot Studies' et à l'éminent professeur qui a formé des générations des dix-huitiémistes, évoqué dans la préface de John Pappas et dans la substantielle introduction de Jean Fabre, les études englobées dans ce volume offrent au lecteur de précieuses informations et interprétations concernant les relations littéraires et culturelles au XVIII^e siècle. La richesse de ces mélanges impose la reproduction du sommaire. Jean-Albert Bédé: Le Quatorze juillet et sa fortune littéraire (1789—1902); Yvon Belaval: Sur l'Addition aux Pensées philosophiques; Guy Besse, Aspects du travail ouvrier au XVIII^e siècle en France; Lester Crocker, Rousseau and the Common People; Ronald Grimsley, The Article 'Liberté' in the Encyclopédie; George R. Havens, Voltaire and Alexander Pope; J. Robert Loy, Réminiscence and Inspiration: Diderot and Rousseau; Paul H. Meyer, Diderot's Prince: The 'Principes de politique des souverains': Georges May, Quelques nouveaux éclaircissements sur la mystification du Marquis de Croismare; Stephen F. Milliken, Buffon's Essai d'arithmétique morale; Roland Mortier, Diderot, Ernesti et la 'philosophie populaire'; Robert Niklaus, The Pursuit of Peace in the Enlightenment; John Pappas, D'Alembert et le fils naturel; René Pomeau, Pour une dramaturgie de Marivaux; Jacques Proust, Sans-culotte malgré lui... Contribution à la mythographie de Guillaume Tell; Jean Sezec, L'inoculation du Bon Sens; Raymond Trousson, Deux lettres de P. Castel à propos du Discours sur les sciences et les arts; Jean Varloot, La Copie Naigeon: prolégomènes philosophiques au Rêve de d'Alambert; Avram Vartanian, Jacques le Fataliste: a Journey into the Ramifications of a Dilemma; Franco Venturi, Tre note sui rapporti tra Diderot e l'Italia; Jerom Vereruyse, Recherches bibliographiques sur les premières éditions des Œuvres complètes de Diderot, 1772—1773; Paul Vernière, Sur trois lettres de M^{me} de Tencin partiellement inédites; Arthur M. Wilson, The Verdict of Posterity, 1784—1852. Une bibliographie des œuvres d'Otis Fellows se trouve aux pages 19—26.

IOANA EM. PETRESCU, *Ion Budai Deleanu și eposul comic* (Ion Budai Deleanu et l'épopée comique), Cluj-Napoca, Edit. Dacia, 1974, 231 p.

C'est pour la première fois que l'œuvre poétique majeure des Lumières roumaines, le poème *Țiganiada* de Ion Budai Deleanu, est envisagée dans le cadre du genre littéraire où elle s'insère. Si des comparaisons fragmentaires ont mis auparavant en relief les influences ou les parallélismes qui se laissent saisir à la suite de l'analyse des sources ou des procédés artistiques de Ion Budai Deleanu, cette fois-ci Ioana Petrescu reconstitue toute une chaîne de chefs-d'œuvre, afin de préciser la place du poème roumain dans la littérature européenne.

La naissance de l'épopée comique, au temps de Homère, et son évolution, à l'époque de l'humanisme, sont présentées avec pertinence et sûreté dans ce livre qui reconstitue l'univers poétique de Pulci, Boiardo, Ariosto, Tassoni, Samuel Butler; l'analyse du classicisme de Boileau est complétée par celle des satires de Pope. Le lecteur pénétre, ensuite, dans le laboratoire de Voltaire, où 'l'héroïsme est jugé par le tribunal de la raison', et rencontre Casti qui précède Ion Budai Deleanu. Traductions subtiles et références aux exégèses les plus compétentes offrent au lecteur un panorama suggestif et agréable des 'avatars laïcs du rapport original sacré-profane'. Parfois, les profondeurs que l'analyse des niveaux culturels auraient pu éclairer

restent dans l'ombre ; mais l'objectif essentiel de cette étude est entièrement atteint, car elle rend intelligible la manière dont 'de la vocation épique d'une nation, de la tradition européenne de l'épopée comique et de l'intention géniale d'un poète qui réalise la première synthèse, avec une finalité esthétique, de la spiritualité roumaine est née la *Ţiganiada*' (p. 161).

ALEXANDRU DUŢU

ZOE DUMITRESCU-BUŞULENGA, *Sophocle, contemporanul nostru, și condiția umană* (Sophocle, notre contemporain, et la condition humaine), Bucarest, Ed. Albatros, 1974, 188 p.

Tout autant que Shakespeare, dans l'œuvre duquel Jean Kott a récemment fouillé pour en extraire des perspectives étonnement actuelles, Sophocle demeure notre contemporain. Si l'on pouvait avoir des doutes, la belle étude, si pénétrante, que vient de publier le prof. Zoe Dumitrescu-Buşulenga, les dissipe. En publiant ce livre, le prof. Zoe Dumitrescu-Buşulenga continue les grandes études roumaines sur les tragiques grecs, études commencées, il y a presque d'un demi-siècle, par la substantielle monographie d'Alice Voinescu dédiée à Eschyle. L'œuvre finale, celle d'Euripide, si touffue, si nuancée et, elle aussi, si moderne jusqu'à la contemporanéité, par tant de traits suggestifs, n'a pas encore tenté les hellénisants roumains.

Les brillantes analyses du prof. Zoe Dumitrescu-Buşulenga offrent au lecteur l'occasion de pénétrer dans les arcanes de l'art antique, de mieux comprendre l'esprit généreux et complexe d'une époque majeure de l'histoire européenne. Les élites athéniennes, serrées autour de l'esprit si élevé de Périclès, ont pu alors, à l'époque de Sophocle, concevoir la grande idée d'une intégration intellectuelle réfigurant — comme un prologue obligatoire — l'unification économique et politique du monde grec, par la force de l'intelligence et le prestige de l'art. Un rêve magnifique qui devait s'effondrer sur les champs de bataille de la guerre du Péloponèse.

Un grand savant anglais, Sir C. M. Bowra, a récemment publié une belle synthèse sur cette *Periclean Athens*¹ dont les structures intellectuelles, artistiques, sociales et économiques expliquent des conjonctures un peu trop optimistes. L'échec final du grand rêve d'intégration hellénique peut s'expliquer, selon Sir C. M. Bowra, par les déviations provoquées dans l'intelligence grecque à la suite de la magnifique révolution intellectuelle et artistique du milieu du V^e siècle ; et aussi, par l'incapacité de l'intelligence politique, à l'étroit dans les cadres traditionnels de la cité antique, de résoudre les grands problèmes juridiques et politiques internationaux, d'imposer des solutions cohérentes que la coalition permanente des forces réactionnaires a toujours freinées.

C'est à peu près à la même conclusion qu'est arrivé un autre grand hellénisant de notre époque, le professeur Fritz Schachermeyer, de l'Université de Vienne². La direction politique athénienne s'avéra finalement incapable de résoudre les problèmes trop touffus des relations entre les cités antiques, et de construire correctement les nécessaires équations d'équilibre intégrateur. C'est donc par l'analyse de l'intelligence politique hellène qu'on doit essayer de trouver les raisons, à la fois de la magnifique réussite intellectuelle et artistique du milieu du V^e siècle et de l'échec final sur le plan politique, juridique et économique. Et c'est bien dans l'œuvre de Sophocle — témoin essentiel des espoirs de toute une époque de l'histoire de l'humanité — qu'on peut entendre vibrer les espoirs et poindre les appréhensions et les amertumes de toute une génération qui a si puissamment inscrit sa pensée dans l'histoire de l'Europe.

¹ Sir C. M. Bowra : *Periclean Athens*. London, Weidenfeld & Nicholson, 1971, X + 303 pages.

² Dans ses ouvrages : *Griechische Geschichte* (1960), *Religionspolitik und Religiosität bei Perikles* (1968) et *Geistesgeschichte der Perikleischen Zeit* (1971), le savant viennois s'efforce de reconstituer les mentalités religieuses, politiques et sociales de Périclès et du cercle de ses amis, cercle duquel faisait partie Sophocle, et qui put orienter la politique athénienne durant près d'un quart de siècle.

Problème d'équilibre, comme tous les problèmes majeurs que pose l'histoire³. Le prof. Zoe Dumitrescu-Buşulenga contemple dans l'œuvre de Sophocle « l'art d'une cité libre, qui était arrivée à un équilibre classique et qui avait réussi à humaniser les dieux et à diviniser les hommes, par les représentations sereines d'une culture ayant pour but de promouvoir la maîtrise de la raison sur toutes les autres facultés de l'intelligence et de l'âme humaine ». C'est le moment suprême de la civilisation grecque, le moment d'équilibre des valeurs individuelles et des valeurs politiques de la cité, équilibre réalisé par une génération qui pensait que « le poète devait exalter la cité qui, à son tour, avait pour devoir d'honorer son poète ». Moment suprême de synergie dynamique, synergie qui représente le secret — et le modèle — de toutes les sociétés qui ont inscrit leur nom au bilan positif de l'histoire.

La typologie des héros que l'auteur découvre dans l'œuvre de Sophocle connaît trois modèles majeurs, d'après la participation spécifique du caractère des héros à la suprême intelligence répartie à l'espèce humaine, cette *noûs* qui était, pour les Grecs, la valeur suprême. Chaque héros de Sophocle se situe selon ses caractères physiques et psychiques, moraux et sociaux. Chacun suit une autre trajectoire intellectuelle et énergétique. Chacun finit par atteindre, après un grand nombre de *péripéties* (au étymologique du terme, celui d'événements imprévus), un stade spécifique et qui devient exemplaire, une *paideia* qui, selon la formule heureuse de l'auteur, « l'organise profondément de l'intérieur et lui permet de se réaliser en tant que personnalité suprême et exemplaire, par un phénomène de suprême transcendance humaine, en dépit du destin ».

Au premier niveau, il y a les héros *agonistes*, les guerriers : Ajax et Philoctète, l'archer qui n'a jamais manqué son but. Ce sont les héros homériques qui respectaient les convenances chevaleresques du combat singulier, de l'« *agon* ». On sait que le grand savant anglais, Sir Richard Claverhouse Jebb (1841 — 1905), qui a honoré la chaire de culture grecque à l'Université de Cambridge jusqu'à la date de sa mort, avait affirmé, dans son *Sophocles* (1893), que l'on ne saurait avoir la clé de l'œuvre du grand auteur tragique grec sans avoir l'intelligence du culte des héros, tel qu'il se pratiquait dans l'Attique, avec ses rituels et ses modèles⁴. La mort dans la gloire, la *thanatos*, prolongeait la personnalité du héros et en constituait un modèle exemplaire pour les générations futures.

A un second niveau, bien supérieur, se situent les héros politiques du théâtre de Sophocle, ceux qui entendent diriger leurs peuples et leurs armées avec autant d'intelligence politique que de vaillance militaire. Leur modèle suprême est Ulysse, pour Sophocle, comme, plus tard, pour Shakespeare. Mais ce n'est pas, pourtant, le héros suprême de toute la dramaturgie de Sophocle. Ce rôle est confié à deux jeunes filles et à un vieillard. Car c'est bien Electre, Antigone et Œdipe qui sont les personnifications majeures des héros du théâtre de Sophocle.

Tous les trois doivent expier des péchés bien lourds, qui ne leur sont pas imputables, toutefois. Et tous les trois, semblables aux futurs héros de Shakespeare ; Roméo, Othello, Hamlet, le roi Lear, finissent par choisir la voie solitaire de l'expiation par la souffrance, par le sacrifice suprême qui devient, de la sorte, puissamment exemplaire, éducatif au suprême degré. De même que les héros de Shakespeare, ces héros magnifiques de Sophocle sont abandonnés par leur auteur sur les cimes solitaires de l'amertume.

Mais chacun d'eux présente des traits spécifiques, réalisés par leur auteur avec une maîtrise sans égal.

Voici, d'abord, Electre, l'héroïne statique, image de la douleur muette. Elle assume la mission si élevée de veiller sur le seuil de l'impiété et du crime, afin qu'aucune prescription ne vienne en interrompre l'horreur. De même que Hamlet, Electre prend sur elle de rétablir l'équilibre de l'univers, « *out of joint* ». Et sa muette douleur finit par triompher, à la fin, par le bras parricide de son frère.

Ensuite, Antigone. Ses frères se sont entretués dans leur combat insensé pour le trône. Comme Electre, comme Hamlet, Antigone demeure seule devant l'horreur du monde et de ses

³ Ce problème de l'équilibre a été évoqué, à propos de l'histoire grecque par Hans Schaefer, *Staatsreform und Politik. Untersuchungen zur griechischen Geschichte des 6. und 5. Jahrhunderts*, Leipzig, 1932, par A. H. W. Adkins, *Merit and Responsibility. A Study of Greek Values*, Oxford, 1960, et récemment, par Paul MacKendrick, *The Athenian Aristocracy, 399 to 31 B. C.*, Cambridge Mass., Harvard University Press, 1969, IX + 111 p. Voir aussi les ouvrages classiques, de Paul Graindor. W. S. Ferguson, J. Day, J. H. Oliver et J. Sundwall sur les aristocraties grecques et romaines.

⁴ Rituels qui prenaient place surtout à l'occasion des funérailles ou des commémorations. Il y a au moins trois rituels semblables dans l'œuvre conservée de Sophocle : celui d'Ajax, celui de Polynice et celui d'Œdipe à Colone.

lois positives impitoyables, personnifiées par Créon en tant que chef d'Etat. Pour Créon, arrivé à la magistrature suprême de la cité, la morale chevaleresque de *l'agon* est bien finie. Elle devient inutile et dangereuse pour l'ordre social. « Même dans son tombeau il reste un ennemi », affirme Créon devant Antigone, qui plaide pour une morale supérieure à celle, si étroite, de la cité antique et de son patriotisme si local. « Mon idéal, c'est bien l'amour, et non la haine » affirme-t-elle devant Créon. Sur les hautes cimes de valeurs morales suprêmes et universelles, Antigone se dévoue et fait le sacrifice de sa vie, dans sa profonde solitude, pour des valeurs bien supérieures à celles que lui opposait Créon. Pour des valeurs qui devaient, jusqu'à nos jours, définir la haute culture européenne.

Silhouettes gracieuses dans leur divine pureté, Electre et Antigone sont, pourtant, trop univoques pour être toujours dramatiques. Rien de plus équivoque, par contre, et de plus complexe, dans son humanité troublante, que la silhouette d'Œdipe roi.

Dans son cas, affirme le prof. Zoe Dumitrescu-Buşulenga, « le destin a troublé le miroir des eaux claires qui ne connaissent pas le *hubris*, en faisant remonter vers la surface toutes les impuretés des tréfonds, si obscures et si terrifiantes ». Le subconscient, cher aux psychanalistes contemporains, vibre dans le mythe d'Œdipe dramatisé par Sophocle. Il se heurte au rempart de granite de la vérité entrevue par la sagesse prophétique du devin Tirésias. « C'est bien la vérité qui est mon bouclier » affirme celui-ci devant la fureur inconsciente du roi Œdipe. Dialogue angoissant pour le public qui connaît la vérité, celle du crime perpétré par Œdipe à une symbolique croisée de chemins⁵. La manière dont la vérité finit par se faire jour constitue une des scènes les plus dramatiques — avec *suspense* — du théâtre universel. Œdipe, maudit par les dieux et par les hommes, finit pourtant par trouver la voie finale de la réconciliation des hommes avec les forces de la nature, voie que devront trouver aussi les héros suprêmes de Shakespeare, Prospéro après Hamlet et Roméo. C'est par la victoire finale de la *noûs*, qui triomphe dans le sacrifice même du héros, que commence aussi la destinée immortelle de la cité d'Athènes, consacrée par la tombe du héros.

C'était presque une gageure de réussir, dans un texte si serré, à concentrer une synthèse si compréhensive de toute l'œuvre dramatique de Sophocle. Illustré par les textes poétiques, traduits avec une telle compétence par le regretté professeur George Fotino, ce livre fait mieux comprendre l'une des œuvres essentielles de la culture européenne.

DAN LĂZĂRESCU

M. BAHTIN, *François Rabelais*. Bucureşti, Ed. Univers, 1974, 543 p.

L'étude de M. Bahtin part de la constatation que les principaux défauts de la recherche rabelaisienne contemporaine consistent dans la tentative de faire encadrer l'art de l'écrivain français dans « les limites de la culture officielle » et dans la tentative de le moderniser à tout prix.

Pour de telles raisons, dès l'*Introduction* même, le chercheur soviétique affirme son propre point de vue : celui de l'appartenance de l'œuvre de Rabelais à la « culture populaire du rire ». Passant, après, en revue les catégories fondamentales de formes de cette culture au Moyen Age et en Renaissance, il soulève le problème du réalisme grotesque (fondamental pour l'œuvre de Rabelais) où domine le principe matériel—corporel de la vie, présenté sous son aspect général-populaire, cérémonial et utopique. Un bref historique du grotesque depuis l'antiquité jusqu'au XX^e siècle permet au chercheur soviétique d'analyser des anti-thèses et la complémentarité des dogmes « classiques » de la littérature de la Renaissance et des dogmes du réalisme grotesque, spécifique pour la représentation de la culture populaire du rire. Une fois établis les critères et les instruments avec lesquels sera faite l'analyse, Bahtin commence à passer en revue l'histoire de quatre siècles du processus de compréhension, d'influence et interprétation de l'œuvre de Rabelais, analyse intéressant aussi dans le sens plus large de la coïncidence avec l'histoire des fonctions et de l'interprétation du rire de cette période. En analysant la tradition du grotesque oral, propre à la place publique, Bahtin s'arrête dans le

⁵ Sur le symbolisme de la croisée des chemins et du carrefour, cf. l'étude de Theo Brown : *The Triple Gateway*, in *Folklore*, London, LXXXVI, 1966, pages 123—131.

chapitre suivant (II) sur les éléments considérés longtemps comme « grossiers », bons pour réjouir la foule, en les nommant d'une manière conventionnelle et métaphorique « les éléments de la place publique de l'humour ». Les genres populaires de la place publique (louanges, injures, imprécations, serments, etc.) créent l'atmosphère de liberté, franchise et familiarité propres à la place, constituant les facteurs essentiels pour la création du style rabelaisien. Les genres habituels de la place préparent à leur tour le décor propre aux formes et aux représentations populaires-cérémoniales proprement dites, dans le langage desquelles Rabelais a exprimé « la vérité nouvelle et gaie sur le monde » (chap. III).

L'ensemble des motifs principaux (appartenant à l'abondance matérielle-corporelle, à la naissance, croissance, etc.) donne la vision carnavalesque-cérémoniale du monde (présente aussi chez Shakespeare et chez Cervantès). Puisque les images du festin sont étroitement liées dans le roman de Rabelais aux formes populaires-cérémoniales, c'est à eux qu'on consacre le chapitre suivant (III). Dans leur présentation c'est la hyperbole qui domine. Ce même caractère hyperbolique, exagéré, l'ont aussi les images du corps et de la vie corporelle dans le roman de l'écrivain français (chap. V). Loin d'être pornographiques, elles représentent, en dernière instance, une apo théose de l'humain passant par l'ambivalence du corps et par le caractère incomplet du monde, où l'agonie fusionne avec la naissance. Cette idée est exprimée par l'image du « jeu matériel-corporel ». Tout descend ici bas, sur la terre et dans la tombe du corps, pour mourir et en renaître. Le mouvement général vers le bas permet le mariage de tant d'éléments disparates comme la boisson, la raclée, la bouffe, les jurons, etc.

Le roman de Rabelais a un prononcé caractère encyclopédique. Il n'y a pas de branche de la science ou de la vie pratique qui n'y soit pas présente. C'est pour cela que dans le dernier chapitre de l'étude, Bahtin tente de déchiffrer la relation entre les images de l'univers rabelaisien et la réalité contemporaine à l'écrivain (du plan de l'objet au plan linguistique).

L'analyse synchronique des indices de la création rabelaisienne dévoile l'objet subsumé de l'exégèse du chercheur soviétique : celui de dévoiler l'unité et le sens de la culture populaire (du rire, « son essence idéologique, philosophique et esthétique » à l'aide d'un matériel concret l'œuvre de Rabelais) où cette culture a été concentrée et rendue consciente artistiquement dans l'étape de l'apogée de la Renaissance.

SIMONA CIOCULESCU

DAN A. LĂZĂRESCU, *Introducere în shakespeareologie* (Introduction to Shakespeareology), București, Editura Univers, 1974, 662 p.

The most impressive feature of this book seems to be, at a first glance, the overwhelming quantity of material kept under strict control by a masterhand. The author always finds the right proportion between the need for rigorous classification and the imperative of nuances; the presentation is never inform or schematic. The first division is according to a chronological criterion : a preliminary chapter containing the synthesis of the stages of Shakespeareology between 1592 and 1900, a second part about Edwardian Shakespeareology, a third part discussing Shakespeareology between the two world wars (1915—1945) and a last part concerning Shakespeareology after the Second world War (1945—1970). Each part is then divided in national schools of Shakespeareology, from the most traditional to the latest, over a very large geographical area. Within their limits, various methodological orientations are presented to the reader, together with detailed discussion on the main representatives and their main works, and, in doing so, the author proves his fine perception of the "qualité maîtresse" of these critics and scholars. The book has the very special quality of being exhaustive without being chaotic, rigorous without pedantry, highly instructive without being dry.

But at the same time, this volume means much more than the sum of the data it comprises, as it carries deeper implications than what it states. This impressive panorama gives the sense of a threefold reflection : a reflection on the history of taste, with its numerous social-historical implications, a reflection on the typology of the critical act, bringing together considerations on the methodology of criticism and on the psychology of the critic. In this respect, the whole book can be considered an illustration of an aesthetics of the reception of the work of art, as it has been defined by Tudor Vianu as a subdivision of his Aesthetics. And, finally a third meditation on Shakespeare himself, on the infinity of interpretations to which his great

work is inevitably open. One of the finest merits of Dan Lăzărescu's book is, in our opinion, his capacity to visualize Shakespeareology as a cosmos and Shakespeare himself as the ungraspable axis of a galaxy.

CATRINEL PLEȘU-PETRULIAN

JOSÉ ORTEGA Y GASSET, *Meditații despre Don Quijote și Gânduri despre roman* (Méditations sur Don Quichotte et Pensées sur le roman), București, Editura Univers, 1973, 219 p.

A quelques exceptions près — une traduction parue dans « Adevărul literar și artistic » (1927), un fragment publié par « Revista Fundațiilor » — *De la misère et splendeur des traductions* (1942), quelques références dans « Mișcarea literară » (1925) et « România literară » (1932), quelques commentaires de G. Călinescu à propos du livre *La deshumanisation de l'art*, apparus dans « Lumea » (1946) et une étude de Nina Façon sur Unamuno et Ortega y Gasset (1939) — cet illustre penseur n'a pas été rendu familier, dans le passé, aux lecteurs roumains.

Méditations sur Don Quichotte annonce les travaux ultérieurs de Ortega y Gasset et met en lumière les problèmes qui préoccupent le philosophe, ainsi que sa méthode de travail. Le philosophe déroule le fil de ses méditations en partant des faits réels, fortuits, apparemment dépourvus de significations et descend dans leur profondeur, refait leur évolution et leur connexion avec une logique, une clarté et une simplicité qui surprennent.

Le petit volume de 1914 est un essai d'« amor intellectualis », où l'intuition et l'érudition se trouvent dans une parfaite osmose. Douée d'un parfum secret, la philosophie y commence à se cristalliser et la critique se transforme en art. Un culte de la vie en transparait, une élévation de cette vie au degré de critère de vérité. Dominé par un ardent désir de connaissance, désireux de tracer le chemin le plus court vers la plénitude de la compréhension du chef-œuvre de Cervantès, Ortega y Gasset cherche à clarifier le « quichottisme » du livre et non pas du personnage, d'offrir de nouvelles modalités, possibles, d'envisager les choses, de réveiller à la vie l'esprit d'une nouvelle Espagne, largement ouverte vers l'Europe.

La clarification de quelques concepts philosophiques, l'esquisse d'une théorie de la réalité et la possibilité de connaître cette réalité par l'utilisation de la métaphore géniale de la « forêt », pour expliciter le rapport clarté-confusion, réalité-apparence, réalité superficielle-réalité profonde, conduisent le penseur à l'affirmation de l'existence d'une multitude de perspectives qui sont en fonction de la coexistence entre le moi et les circonstances. Ces démonstrations logiques rendent possible la considération du chef-œuvre de Cervantès comme un livre à significations toujours plus amples, un cas typique de profondeur, telle la forêt. « Don Quichotte est le livre à effet de perspective par excellence », sensible à une nouvelle interprétation dans chaque époque.

Dans cet essai il développe sa théorie sur le roman, son apparition en tant que genre littéraire bien déterminé, et il soutient l'existence des genres littéraires en tant que « thèmes radicaux » dans une époque où, généralement, c'était exactement cela qu'on niait. *Don Quichotte* est considéré un roman tragi-comique ; on en discute les termes composants, en partant de la tragédie et de la comédie, on envisage l'épique dans son apparition et évolution, comme conséquence de la destruction des mythes par une vision ironique de l'histoire. La hallucinante réalité, celle apparente, superficielle, et celle profonde lui offrent l'occasion de faire une comparaison intéressante, quoique discutable, entre les cultures méditerranéennes et germaniques. Les vertus de ce premier roman moderne de la littérature universelle sont envisagées d'une manière comparative par rapport à ceux des romanciers consacrés : Flaubert, Stendhal, Dostoïevski, Proust, Balzac, tout en y soulignant, d'une manière nuancée, les qualités et les limites du genre.

Ouvrage clef pour déchiffrer le livre de Cervantès, audacieux et subtil par son contenu et par sa forme, dépourvu de pédanterie ou érudition stérile, cet essai cherche à compléter la lecture, à éclairer l'œuvre. Elles-mêmes une sorte de roman, les *Méditations sur Don Quichotte* offrent aujourd'hui encore une interprétation des plus solides et convaincantes de l'œuvre de Cervantès.

Favorisé par la triple activité de pédagogue, de rédacteur et surtout de traducteur consommé, Andrei Ionescu a mis à la disposition des lecteurs roumains une traduction limpide et attachante ainsi qu'une préface substantielle, dans laquelle, la personnalité tellement complexe du philosophe espagnol est évoquée dans une manière nuancée.

MEDEEA FREIBERG

ALEXANDRU BALACI. *Alessandro Manzoni*, București, Editura Univers, 1974.

Per la conoscenza esauriente di uno scrittore straniero, la formula della monografia rimane la più adatta a soddisfare un discorso storico letterario. Se vogliamo poi considerare che la critica sia un fatto molto personale, anzi l'eco sensibile dell'opera nella coscienza del critico, a misura che la lettura offre sempre nuovi e personali significati, allora i libri di Al. Balaci (le sette monografie sui più noti scrittori italiani), ci appariranno come tante tappe del suo spirito, della propria libertà a esprimersi. I volumi su Carducci, Pascoli, Dante, Machiavelli, Petrarca e Leopardi, sono stati, è vero, delle ricerche critiche di storia letteraria, ma anche tanti rispecchiamenti del proprio gusto e pensiero, delle sue inclinazioni a cogliere i significati più affini delle opere studiate.

Ci sono sempre due piani, due livelli nei suoi libri: un discorso che bada alle verità più note, ai dati, ai fatti della storia letteraria (e non è necessario rilevare la grande importanza che ha per un tale lavoro una bibliografia esausta e molto ben selezionata ed aggiornata), il quale ci propone un profilo dello scrittore studiato non mutato di fronte alle più vaevoli interpretazioni italiane. In un secondo piano sorge un altro profilo, più diffuso e più difficile a cogliere immediatamente, ma che alla fine ci appare nettamente delineato e pensato. C'è il personaggio dello scrittore commentato dal critico — poeta romeno. Balaci non è un spirito polemico, non rovescia i valori per affermare di aver demolito gli idoli, e imporci poi delle nuove e stravagante interpretazioni. A partire dal De Sanctis e Croce, rifacendo la strada dei più noti critici marxisti, come il Sapegno e il Petronio, tutte le informazioni possibili sono indagate. Affiora così nella pagina scritta una vena di erudizione, con discrezia però, anzi con grazia.

Il primo profilo del Manzoni dunque proposto dal Balaci è quello che noi tutti conosciamo: il primo scrittore moderno italiano del romanzo, il romantico patriota, il grande realista, creatore della lingua moderna italiana.

La novità del discorso del Balaci comincia allorché egli delinea il personaggio tramite l'opera e la vita. Cioè, Manzoni come ricercatore dell'equilibrio, uno spirito fermo, sereno e profondo per eccellenza. Il critico troverà quello che più intimamente lo sostiene in queste affermazioni, nella lettura delle opere, sottolineando le grandi coordinate manzoniane: la lucidità, la razionalità, la non mistica, il neoclassicismo, l'influenza italiana che ha sempre negato il fantastico e il tenebroso. Ciò che apprezza di più Balaci nel romanzo di Manzoni è: „il giudizio ultimo sul mondo, quello di una piena lucidità, di una permanente e serena obiettivazione” (p. 112).¹

L'analisi del romanzo manzoniano non si perde in vaghe associazioni e in una intricata rete di tipo strutturalista. Balaci ci propone di analizzare le figure del romanzo in una maniera più tosto consueta, «loè il comportamento, il significato di ciascun personaggio. Ma grazie alla passione del critico per la luminosità degli eroi popolari, alla sua capacità di comprendere tutte le sfumature dei così detti „cattivi”, il libro di Manzoni non ci appare più come una romantica contraddizione tra i personaggi negativi e positivi, non più come una trama di tipo schematico in cui l'eroe positivo riesce a vincere sempre, ma come l'affermazione di certi ideali di vita. E questo vuol dire accennare ad una concezione d'arte. Renzo, Lucia, la madre di Lucia, conoscono una interpretazione nuova, fresca, diremmo, perchè il critico sa cogliere i loro significati ideali e li esalta liricamente. La lettura del critico scopre e sottolinea le pagine più luminose, più ottimiste, più fervide di fede nella vita. C'è il senso della natura, il gusto per le montagne, la morte che/per Manzoni/: „non è orribile, nè tremenda, ma viene considerata come un atto supremo della vita” (p. 166). Sono cercate ovunque nell'opera di Manzoni la complessità e l'armonia: „La complessità si trova nelle profondità, e l'armonia appartiene all'anima dello scrittore, che trova alla fine il suo equilibrio, come i protagonisti della sua narrazione, portati sulle onde sempre mobili dell'infinito mare dell'esistenza umana” (p. 115).

E così spunta, il profilo vagheggiato dal critico: lo scrittore cosciente del suo programma etico ed estetico, fermo nei suoi più alti principi, alieno dalle oscurità romantiche e lacerazioni contraddittorie, per affermare la più alta dignità umana, quella dell'uomo semplice, robusto e sereno. E in ciò Balaci si permette una revisione dell'opinione di Gramsci, che accusava Manzoni di paternalismo. Per lo studioso romeno, la sincerità dell'amore di Manzoni per il popolo, per i così detti „umili”, non ha nulla di aristocratico. Egli ha sempre la coscienza della forza dei

¹ Al. Balaci, *Al. Manzoni*, Ed. Univers, 1974. E ancora: „La visione manzoniana dei *Promessi Sposi*, abbracciando circolarmente la storia di un secolo di vita italiana, armonizza sempre nel finale la frase della serenità” (p. 112).

loro ideali umani, perchè propone per la prima volta nella letteratura italiana un eroe nuovo, l'eroe corale, il popolo.

Per la maggioranza dei critici italiani la vita di Manzoni non fu affatto romantica, fu cioè priva di spettacolo. Per Balaci, Manzoni sembra: „un vulcano apparentemente calmo. Nell'anima manzoniana c'era la sonorità di quel passi che svegliano echi profondi nelle vaste cattedrali". Il corso della sua vita è come un fiume che va lentamente verso il mare, senza cascate senza torrenti. Manzoni fissa nella storia: „l'occhio di calma del ciclone, quel centro calmo sulla di cui asse roteano le tempeste apocalittiche" (p. 13).

Nella vita dello scrittore, Balaci rileva gli elementi ispiratori, i momenti di alta bellezza spirituale. E sono in ciò edificanti i personaggi di Carlo Imbonati e Claude Fauriel, come anche della madre e della prima sposa di Manzoni, Enrichetta Blondel.

Anche la così detta „conversione" cattolica di Manzoni è spiegata non come un atto di misticismo, ma come un ritorno al cristianesimo puro, dei grandi ideali spirituali. C'è una sfumatura di liberalità nella sua religione, che „esalta i tratti spirituali dell'uomo tendente alla perfezione, con una finalità ottimista, antimediievale" (p. 55).

Balaci usa sempre per Manzoni delle espressioni come: „temperato", „di una fluidità lenta", egli cerca un „Dio sereno". Le sue poesie sono delle meditazioni e non delle esplosioni liriche. Le due tragedie vengono caratterizzate da „un lirismo grave, sommerso nell'austerità, i suoi temi sono così come nel romanzo, di „una pura chiarezza" (p. 80, 97).

Rimane in questo libro di Balaci oltre le analisi pertinenti e le informazioni di erudizione, di inquadramento storico e sociale di tipo marxista, degli apprezzamenti sul Risorgimento e sul movimento romantico italiano, un'aura di poeticità. Lo stile dello studioso s'alza sempre in una fine retorica apologetica, in cui vibra l'amore per lo scrittore studiato, ma anche il desiderio di una espressione metaforica ed appassionata. La costruzione della sua monografia è fluida e invita alla lettura perchè scritta in una maniera molto attrattiva. Essere erudito e divulgatore ad un tempo, vuol dire saper far brillare le idee, interessare il lettore tanto ai problemi della storia quanto agli aneddoti della vita, ai piccoli particolari che colorano la pagina. Rimane anche per un tratto essenziale che caratterizza il professore Balaci, cioè saper amare ancora uno scrittore classico, per i suoi valori spirituali, come: il razionalismo, l'ottimismo, il realismo.

MICHAELA ŞCHIOPU

I. CONSTANTINESCU, *Caragiale și Inceputurile teatrului european modern* (Caragiale and the Beginnings of Modern European Theatre), București, Editura Minerva, 1974, 350 p.

This book tries to demonstrate that Caragiale's work has played an outstanding rôle in the formation of the concept of modern drama. The author starts from a theatrical point of view and considers the theatre a non-verbal art, exterior to literature, and the dramatist, a theatre-man and not a writer; his main purpose — the Romanian playwright is to be considered a forerunner of the European theatre of the absurd — falls however under observations made by historians of literature.

To state Caragiale's influence on the formation of an author like Eugène Ionesco or the existence of some textual coincidences between Caragiale and S. Beckett is not an unusual novelty: this aspect has already been approached in the last years by B. Elvin, Nicolae Balotă, S. Iosifescu, to name a few of them. But this long demonstration based on the statement that Caragiale has been an outsider in his own epoch has an extremely large signification when seen on the background of a traditional debate — the one engaged by some Romanian literary critics, at the beginning of our century, on the lack of perenity of Caragiale's social thematic plays. I. Constantinescu's study is based precisely on what the author calls "values that have only a secondary relation with the historical time in which they appeared", that is, a series of devices that anticipate the further development of European drama.

Caragiale's innovation is a return to the sources of the comedy (mimus, farce, etc.), by diminishing the dramatic action, by using ambiguous characters and verbal non-sense. All these 'classical remarks' on Caragiale's dramaturgy have served as arguments to the writer's detractors; I. Constantinescu falls back upon them in order to put into light 'a new structure'. Caragiale's theoretical opinions are to be found only in a few texts, most of them with a strong

occasional character; he rejects the Romantic model and pleads the cause of the 're-theatralization', as the performance is meant to be seen and not merely to be heard. In these anti-romantic and anti-naturalistic attitudes the author of this book sees a premonition of the anti-Aristotelian position of some stage-directors like Gordon Craig, Georg Fuchs or V. Meyerhold who state that the theatre does not belong to the belles-lettres.

By discovering in the Romanian dramatist's work three out of the four characteristics of the theatre of absurd drawn out by Martin Esslin (abstract stage effects, aberrant scenes, verbal non-sense), I. Constantinescu presents Caragiale as a precursor of the literature of absurd, and also as a writer who made use of a "dialectical modality of refusing the absurd"; with Caragiale, and this makes a difference between himself and S. Beckett, the negation of the contemporary world meets the ideal of a better humanity.

Solidly documented and unfastened from accepted judgements, this book brings out an original point of view on the development of the modern theatre. But to accept the author's technical approach which dissimulates a critical valuation would mean to agree with his tendency to regard as essential a series of marginal aspects of the great playwright's work.

CORINA POPESCU

ANA CARTIANU, *Eseuri de literatură engleză și americană* (Essays on English and American literature), Cluj, Editura Dacia, 1973, 164 p.

This book collects a series of studies in English and American literature. The greatest part concerns English authors, only two studies being dedicated to an American writer, William Faulkner, and a short one, which concludes the book, to the concept of "system" in literature.

Shakespeare is the protagonist of the first two studies "William Shakespeare in his age and for all ages" and "Shakespearean echo". Whereas the former deals only with the playwright's life and different theories concerning it, the latter takes into consideration his influence on modern writers, especially on W. Faulkner, John Steinbeck and A. Huxley, whose works, "The Sound and the Fury", "The Winter of our Discontent" and "Brave New World" clearly show Shakespearean influences. This essay is by far the most interesting of the two.

The third study concerns Ben Jonson with the accent falling on the play "Volpone". Galenius' theory of humours is also discussed in relation to Ben Jonson's works.

"The significance of a preface" reviews Old English literature and myths passing right to Wordsworth and Coleridge's Preface to "Lyrical Ballads" which appeared in 1798 and again in a new revised version in 1815.

The fifth essay is dedicated to the relationship between poetical expression and vision in Shelley's work. Ana Cartianu analyses Shelley's idea of man's liberation in "Queen Mab", "Alastor", "The Revolt of Islam" and "The Cenci" insisting on man's liberation as a result of social and political fighting in "Prometheus Unbound". The author also deals with the livresque influences the Bible, Milton and Shakespeare had on Shelley.

The next three studies are concerned with Charles Dickens, one dealing with the relationship between phantasy and autobiography in Dickens' works, one with his novels of maturity and the other with Edwin Drood, the unfinished novel.

In the study about Emily Bronte's "Wuthering Heights" the author finds an opportunity to assert that this novel is not a mystical one, but one describing in a romantic-revolutionary way 19th century society; another social novel is Galsworthy's "Forsyte Saga".

Two essays are dedicated to Faulkner. Whereas in the former the author provides a comparison between the novelist and the writers of the lost generation, the latter deals with Faulkner's relationship to the baroque style.

MIMAELA HAȘEGANU

• *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* » par GILBERT DURAND (Paris, Bordas, 1969),
 • *Les racines du conte de fées* » par V. I. PROPP (traduction roumaine, București,
 Ed. Univers, 1972) et • *Sociologie de l'art* » par JEAN DUVIGNAUD (Paris, PUF, 1967),
 tous ces trois livres, par la matière contenue et par la perspective de l'approchement,
 exigent de les situer sous l'angle d'incidence de ce que je nommerais ad hoc la *critique*
interdisciplinaire.

Gilbert Durand entreprend une recherche téméraire pour découvrir le système des motivations génétiques de l'imaginaire au niveau de l'explication anthropologique, cherchant à offrir une systématique du concept de l'imaginaire, d'une actualité impérieuse dans l'esthétique générale et dans la science de la littérature.

Le moment polémique du livre est constitué par son insatisfaction sur les deux livres de Jean Paul Sartre • *L'imaginaire* » et • *L'imagination* ». • Il nous semble que l'échec sartrien à décrire un modèle psychologique de l'*imagination* ne soit que le cas limite de la démarche générale d'une certaine psychologie bâtarde des postulats phénoménologiques et engoncée dans une perspective métaphysique préconçue » (p. 21). En ce qui concerne l'imaginaire, Gilbert Durand commente toujours sévèrement l'interprétation sartrienne : • L'ouvrage que Sartre consacre à l'imaginaire pourrait fort bien s'intituler 'Conscience-de-l'image-chez-Jean-Paul-Sartre' ». (p. 20).

Ainsi, la critique de Gilbert Durand rend visible la distinction qui existe entre l'imagination comme mécanisme psychologique et l'imaginaire comme fonction de ce que nous • appellerons le trajet anthropologique, c'est-à-dire, l'incessant échange qui existe au niveau de l'imaginaire entre les pulsions subjectives et assimilatrices et les intimités objectives émanant du milieu cosmique et social » (p. 38).

Cette • genèse réciproque » détermine la formation d'un système de constellations d'images symboliques par excellence, d'une certaine constance et qui se structurent (s'ordonnent) conformément à un isomorphisme convergent.

Autrement dit, l'imaginaire devient un portatif sur lequel s'inscrivent, ab initio, des constellations symboliques, ayant une valeur archétypale, mais enrichies et métamorphosées par les modifications objectives et les adaptations sociales. Devant un tel champ de constellations de l'imaginaire, la méthode convenable c'est la recherche des convergences des structures isomorphes. Ensuite, l'auteur attire l'attention sur les distinctions qui existent entre le schème, l'archétype, le mythe et le symbole. L'archétype détient • une universalité constante » et • une adéquation au schème » tandis que le mythe est un système de symboles qui passent dans la narration. Par exemple, • la roue (...) est le grand archétype du schème cyclique, car on ne voit pas quelle autre signification imaginaire on pourrait lui donner, tandis que le serpent n'est que le symbole du cycle, symbole fort polyvalent comme nous le verrons » (p. 63).

La méthode de la convergence met aussi en évidence l'isomorphisme de la constellation du mythe. En partant de ces préliminaires, Gilbert Durand donne la définition du sens propre que le terme de *structure* anthropologique de l'imaginaire acquiert : • Enfin, cet isomorphisme des schèmes, des archétypes et des symboles au sein des systèmes mythiques ou des constellations statiques nous amènera à constater l'existence de certains protocoles normalifs des représentations imaginaires, bien définis et relativement stables, groupés autour des schèmes originels et que nous appellerons structures » (p. 65). Pour l'auteur, le terme de structure implique une dynamique transformatrice même si on peut réaliser des modèles taxinomiques et pédagogiques, pouvant servir aux classifications du champ transformable de l'imaginaire.

Par leur nature, les structures isomorphes de l'imaginaire appartiennent à deux grands régimes : le régime diurne et le régime nocturne de l'imaginaire. Dans ces deux sections l'auteur déploie une minutieuse opération systématique par la dissociation des constellations, en conformité avec les transformations d'un schème anthropologique de l'imaginaire. Parmi les idées riches proposées, la suivante formulation apparaît comme essentielle pour toute la démarche : • Enfin, de très larges travaux pratiques devraient être réservés aux manifestations de l'imagination créatrice. Par l'archétypologie, la mythologie, la stylistique, la rhétorique et les beaux arts systématiquement enseignés, pourraient être restaurées les études littéraires et rééquilibrée la conscience de l'homme de demain » . . .

Dans l'espoir d'instaurer un • humanisme planétaire », l'auteur est fermement convaincu que • l'anthropologie permet une pédagogie et envoie tout naturellement à un humanisme dont la vocation ontologique manifestée par l'imaginaire et ses œuvres semble constituer le cœur » (p. 498).

Parcourant attentivement le livre de V. I. Propp, après avoir lu les « Structures anthropologiques de l'imaginaire » par Gilbert Durand, il est impossible de ne pas ressentir leur relation de contextualité, d'où résulteront tant les mérites, aussi que, par un vice de langage, les manques éventuelles. Contrairement à l'habitude, nous dirons tout d'abord que V. I. Propp n'a pas eu à sa disposition, dans la recherche, que les études de l'anthropologie « traditionnelle » et le concept de l'imagination, propre à la psychologie esthétique. D'ailleurs, ni le concept de fantastique, qui se trouve en corrélation avec celui de conte de fées, ne connaît pas de modifications au niveau des plus récentes acquisitions en matière.

Le livre offre un modèle exemplaire d'application de la méthode génétique, dans une perspective d'interprétation matérialiste-historique. Avec la précaution caractéristique d'un savant en matière, V. I. Propp ouvre et ferme la recherche « à l'objet » par un chapitre consacré aux « prémisses » et le tout dernier au « conte de fées » comme totalité.

Dans la « prémisses », l'auteur énonce avec clareté son but : « notre but est d'identifier dans la réalité historique les sources du conte fantastique ». V. I. Propp délimite avec précision le périmètre de sa recherche en montrant que « étudier la genèse du phénomène ne signifie pas encore étudier son historique ... L'étude de la genèse représente une première étape dans cette direction ». Avec du tact et de la concision pédagogique remarquables, l'auteur se détache de l'école mythologique finlandaise et s'intègre à l'école russe historique traditionnelle, lui ajoute la dimension supérieure du matérialisme historique marxiste.

Dans son étude antérieure, « Morphologie du conte de fées », V. I. Propp a établi « le schème » de sujet, qui fait la différence entre le conte fantastique et les autres contes. Le récit qui débute par un préjudice des états normaux (enlèvement, renvoi, etc.), apporté par une force extérieure, s'inscrit dans le répertoire du fantastique.

Dans l'ensemble du schème d'une importance particulière sont les motifs. Contrairement à la pratique de beaucoup de comparatistes, V. I. Propp n'adopte pas le procédé de détacher le motif du sujet et après, du conte de fées. Le conte fantastique est une totalité et il faut l'étudier dans ses connexions constitutives. Récemment seulement, la sociologie littéraire et surtout celle de Lucien Goldmann impose le concept de totalité, pris de Georg Lucács. Précédant de cette manière, V. I. Propp devance toutes les études contemporaines en matière, et offre, comme nous l'avons déjà dit, un modèle exemplaire concernant la conception et la méthodologie. La modernité de certains concepts et repères méthodologiques n'est pas suffisante si on ne s'intègre pas à une conception et à un cadre méthodologique capable de les féconder au maximum.

En quoi consisterait, pratiquement, la modalité de procédure, ou, comme Gilbert Durand l'a dit, « le protocole normatif » ?

Tout d'abord, V. I. Propp considère la relation qui existe entre le conte de fées et les institutions sociales d'une certaine société et non pas la société même, dans sa généralité. Ainsi, le conte de fées, situé comme origine dans la société archaïque, est mis en liaison avec les rites d'initiation. Au début, il y a eu une « correspondance directe » entre le conte de fées et le rite et après, on a abouti à l'individualisation du conte de fées, à sa conversion esthétique. Pour le matériel et sa systématisation, V. I. Propp adopte le critère de la fréquence des motifs et des sujets, partant du conte de fées russe et mettant après en corrélation d'autres exemples des littératures orales. Malgré tout cela, V. I. Propp ne se préoccupe pas de l'idée des différences spécifiques du fantastique des contes de fées russes et, de ce point de vue, il se rapproche de la vision ontologique de l'anthropologie de Gilbert Durand, en disant que le conte de fées est international et que ses motifs sont eux-mêmes, en bonne partie, internationaux.

La loi de la convergence isomorphe de Gilbert Durand est équivalente à « la loi de la similitude universelle ». La génétique historique de V. I. Propp s'installe donc dans l'espace de l'archétypologie anthropologique, mais en lui conférant les raisons d'une motivation matérialiste historique. Entre la systématique anthropologique et la génétique historique se crée ainsi une relation interdisciplinaire de complémentarité.

A ce processus d'engagement des disciplines vers l'explication d'un phénomène, comme celui de l'imaginaire, même la sociologie y participe. Il semble que Jean Duvignaud est le premier sociologue qui confère une motivation sociologique au concept esthétique de l'imaginaire.

La prémisses « de la sociologie de la création artistique », développée par lui, est exprimée d'une manière lapidaire : « L'imaginaire, donc, c'est bien plus que l'imaginaire. Cela engage l'existence de l'homme sur tous ses plans et à tous ses niveaux. Car nous ne faisons pas que sentir ou applaudir : nous participons à travers le signe que nous adresse l'œuvre d'imagination à une insaisissable société ultérieure ». (p. 4).

Avec une irritation ouvertement soulignée, Jean Duvignaud dénonce les confusions et les préjugés esthétisants, anciens ou plus récents, s'opposant à la réduction de l'œuvre d'art à un concept, quelque soit sa nature. Et dans son cas, l'insatisfaction donne naissance à l'angle polémique où il affirme : « ou bien, l'on oublie que la sociologie ne parle jamais de la société morte ou figée, mais implique un mouvement collectif dynamique que rien n'arrête parce que les sociétés sont, par définition, inachevées » (p. 5).

La sociologie de l'art a comme point de départ l'expérience réelle, dynamique, de la vie sociale, en recherchant les formes d'enracinement de l'imaginaire dans l'existence collective, sans dogmatisme ou pédanterie.

L'invention des formes acquiert une signification, autant qu'il est possible, totale. Et parce que « une sociologie authentique de l'imaginaire » ne peut pas être conçue que par un dégagement du problème des « mistifications esthétiques », l'auteur s'occupe de « l'origine primitive de l'art », de l'explication idéologique et religieuse, de l'explication mimésique, etc., et les conteste. L'opinion qu'il soutient a comme point de départ Claude Lévi Strauss qui voit dans l'œuvre d'art un signe de l'objet et non pas une reproduction « littérale ». « Qu'est donc cette 'nature' ou ce 'réel' — se demande Duvignaud — sinon le système des représentations qu'un groupe ou une société se donne... en image 'de ce qu'ils ont surmonté ou maltrisé du cosmos, la rêverie parfois exaltante d'une organisation du monde par l'existence collective et dont l'artiste, dans son individualité rigoureuse, s'empare? » (p. 16).

Tous les trois auteurs, délibérément ou non (c'est le cas de V. I. Propp), se rapprochent par leur conviction que la création est un produit de la collectivité sociale. La différence consiste dans le fait que Jean Duvignaud refuse l'imaginaire comme écran archétypale, argumenté anthropologiquement par Gilbert Durand et génétique-historiquement par V. I. Propp. Plus encore, le sociologue français formule l'idée très précieuse que « la création imaginaire est une anticipation sur l'existence réelle, elle constitue donc une hypothèse formulée sur le possible et, partant, sur ce que peuvent être la vie et l'expérience des collectivités et des individus » (p. 137).

En détachant de ces trois livres seulement les principes, sans insister ici sur les nombreux arguments et les nuances riches en suggestions, notre intention a été d'offrir *les indicateurs* communs de certaines recherches interdisciplinaires modernes, indispensables au stade contemporain de la méthodologie scientifique. Malgré tous les progrès enregistrés, toutes les méthodes concrètes ont encore un caractère binaire : anthropologie — esthétique de l'imaginaire, génétique historique, création folklorique et sociologique — création artistique.

La conjugaison des disciplines qui se disposent radialement par rapport au phénomène, ou d'un concept, comme celui de l'imaginaire, suivi par nous, reste encore des desiderata.

VALERIU FILIMON

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ

1/1974 Nicolae Balotă: Problèmes actuels de la critique; Robert Weimann (Berlin): Nouvelles tendances de l'histoire littéraire; Jacinto Almeida do Coelho: La prose de fiction en Portugal au XIX^e siècle; Liliana Botez: Dimitrie Cantemir, précurseur de la science orientale; Ovidiu Papadima: Ovid Densusianu et les tendances de modernisation de notre science littéraire; Dušan Nedeljković (Belgrad): Les facéties populaires roumaines et serbes; Elena Piru: Jules Michelet et les Roumains; Paul Cornea: C. Negruzzi, traducteur des *Nuits* de Young; Gh. Ceaușescu: Trois notes éminesciennes.

2/1974 Roxana Sorescu: Le marxisme et l'histoire littéraire; Adriana Mițescu: Aspects méthodologiques de la critique marxiste; Paul Cornea: Le concept de « champ » et le « découpage de l'objet » dans la sociologie littéraire contemporaine; Mioara Apolzan: Le

problème des générations du point de vue sociologique; Francesco Giotta: La recherche sociologique du normatif littéraire; Eva Behring (Berlin): La littérature roumaine dans la République Démocratique Allemande; Mircea Anghelescu: L'histoire ottomane de Cantemir et la chronique de Saad-Eddin; Cătălina Velculescu: Hesiod traduit en roumain au commencement du XIX^e siècle; Ion M. Dinu et I. Steriopol: N. I. Apostolescu. Notes bibliographiques.

3/1974 Zoe Dumitrescu-Bușulenga: La fonction actuelle de la recherche d'histoire et de théorie littéraire; Marcel Duță: Histoire, réalisme, engagement; Mircea Anghelescu: Arabic Literature in Romania after the Second World War; M. Novicov: Rencontres avec Pouchkine; N. Isar: La correspondance de N. Rosetti-Roznovanu avec les savants étrangers (1818–1820).

CAHIERS ROUMAINS D'ÉTUDES LITTÉRAIRES

1/1974 Romul Munteanu: Elements of "Exoticism" in Some Contemporary Romanian Novels; Ion Dodu Bălan: Conscience esthétique et spécifique national; Nicolae Balotă: Mutations dans la conscience éthique et esthétique; Alexandru Ivasiuc: L'esthétique marxiste en tant qu'esthétique appliquée; Lucian Blaga: Poésie (1919–1943), traduction italienne de Rosa del Conte; Teatro rumano contemporaneo, traduction espagnole de Ioana Gavrilescu, Ileana Georgescu, Silvia Viscan; Marcel Blecher: Aventures dans l'irréalité immédiate, traduction française de Marlanna Șora.

2/1974 Jean Starobinski (Genève): La littérature et l'irrationnel; Romul Munteanu: Réflexions sur les pouvoirs de la littérature; Silvian Iosifescu: Littéraire et non littéraire; Victor Ernest Mașek: Art et littérature des computers; Dumitru Popescu: Nature, catharsis et l'homme; Octavian Cheșan: L'humanisme et les difficultés de l'ambiguïté théorique; Jean Rousset (Genève): Rousseau et l'avenir du théâtre à Genève; Adrian

Marino: The Future: a Modern "Topos"; Victor Ivanovici: Zaharia Stancu, Um pedaço de terra; Emmerich Reichrath: Die Lebensschankel; Irina Bădescu: Ilarie Voronca. Petit manuel du parfait bonheur;

3/1974 Alexandru Duțu: La place de l'humanisme roumain dans l'histoire culturelle européenne; Werner Bahner (Berlin): Beispiele rumänisch-deutscher Wechselbeziehungen im 18. Jahrhundert und ihr europäischer Kontext; Aurel Sasu: Confluences in Romanian-European Rhetoric; Paul Cornea: Le romantisme roumain et le romantisme français, parallélismes et interférences; Lidia Bote: Convergences et divergences symbolistes franco-roumaines: la musicalité et le vers libre; Al. Oprea: La rencontre Panait Istrati–Romain Rolland; Cornelia Ștefănescu: Proust et ses correspondants roumains; Romul Munteanu: Le roman roumain de l'entre-deux-guerres et le roman européen; Medea Freiberg: Los primeros ecos de la obra de Cervantes en la literatura rumana.

SECOLUL XX

1/1974 Petre Stoica: Ingeborg Bachmann « Sous une vague de cendres ».

2/1974 Ernst Robert Curtius: Hofmannstahl et Calderón, essai, fragment, traduction roumaine de Lida Igiroşanu; Jean Cassou: A l'ombre des chefs-d'œuvres.

4/1974 Vladimir Piskunov: Andrei Belii dans le contexte européen; Tatiana Nicolescu: La présence de Belii.

5-6/1974 Le phénomène culturel roumain regardé de l'extérieur, Opinions de: Giulio Carlo Argan, Salvatore Quasimodo, William Saroyan, Giancarlo Vigorelli, Giorgio Bassani, Maria Teresa Leon et Rafael Alberti, Pablo Neruda, Jean Rousselot, Robert Escarpit, Rosa del Conte, Galina Serebriakova, Roberto Sanesi, Vladimir Piskunov, Paul Foster; Svetlana Matta: Existence poétique de Bacovia. Une victime de sont temps; Michael Impey; The Struggle between Good and Evil in Tudor Arghezi's "Triumful"; Alexandru Odobescu: An Emperor's Son, a Hardy Huntsman, translated by Ana Cartianu; Mihai Eminescu: Poor Dionis, translated by Sylvia Pankhurst; Tudor Arghezi:

Доброе утро, весна, Потерянные листья, Карандаш, С балкона, Почему я должен быть грустным, переводы на русский язык, Анной Ахматовой.

George Bacovia: Lacustrine, Winter Tableau, Gloomy Evening, Autumn, Autumn Lead, Winter Lead, translated par Peter Jay and Virgil Nemoianu; Zaharia Stancu: Costandina, en français par L. Igiroşanu; Moments significatifs de l'œuvre de traduction de la littérature universelle: Ovidiu (Alexandru Cizek); Francesco Petrarca (Ştefan Aug. Doinaş); Villon (Radu Albală); Xamoes et Cervantes (Andrei Ionescu); Shakespeare dans l'interprétation de Ion Viñea (Mircea Vaida); Walt Whitman (Ioana Moroiu); Baudelaire (Ştefan Aug. Doinaş); Mallarmé (Ştefan Aug. Doinaş); Rainer Maria Rilke (Grigore Popa); Georg Trakl (Horia Stancu); Esenin, dans la version de Zaharia Stancu (Tatiana Nicolescu); Anna Ahmatova dans la version de Madeleine Fortunescu (Leonid Dimov); William Faulkner (Ana Cartianu); Gottfried Benn (Alexandru Al. Sahighian); Beckett (Virgil Tănase).

ANALELE ŞTIINŢIFICE ALE UNIVERSITĂŢII „AL. I. CUZA” DIN IAŞI

Tome XX/1974, Section III, Littérature. I. D. Laudat: Dimitrie Cantemir et notre romanité; Maria Carпов: Quelques perspectives de la démarche sémiotique; Petruţa Sptnu: L'œuvre, un univers particulier de sensations (Jean-Pierre Richard); Natalia Cantemir: La spécificité du texte littéraire et les problèmes de la signification; Horia Holban: La critique devant le texte: les possibilités et les limites méthodologiques de l'analyse de texte chez I. A. Richards; Al. Călinescu: Vers une « grammaire du récit »; Sorina Pîrvu: Structures romanesques

vues de la perspective d'une rhétorique du roman; Octavian Nicolae: Contributions allemandes à une théorie du roman; Harry B. Caldwell: Not-So New Criticism: John Crowe Ransom and Others; G. Sauer: Bertolt Brecht und das schillerische Erbe; Grigore Vereş: La vision dickensienne sur le monde dans *Casa umbrelor* (La maison des ombres); Augustina Beltie: « Les mondes » liliputains dans la vision de Swift et Wells; Luca Pişu: La dimension du mythologique; Sorina Bălănescu et Francisc Rusu: La prose de Vasile Voiculescu dans la langue russe;

REVUE DES ÉTUDES SUD-EST EUROPÉENNES

2/1974 Alexandru Duşu: L'étude comparée des cultures européennes et la recherche interdisciplinaire; Cătălina Velculescu et Victor George Velculescu: Livres roumains à

liste de sous-scripteurs (Première moitié du XIX^e siècle); Adrian Fochi: Le motif poétique « L'Épreuve de l'amour » dans le folklore Sud-Est européen (1).

CLAUDIA DUMITRIU

La correspondance, les manuscrits et les publications (livres, revues, etc.) envoyés pour comptes rendus seront adressés à SYNTHESIS, Bucarest, Bd. Republicii 73.

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», Export-Import Presă, Boîte postale 2001, Bucarest, Roumanie, ou à ses représentants de l'étranger.

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA
Calea Victoriei 125, BUCUREȘTI—7000, ROMÂNIA

IMPRIMÉ EN ROUMANIE

REVUES PUBLIÉES AUX ÉDITIONS DE L'ACADÉMIE
DE LA RÉPUBLIQUE SOCIALISTE DE ROUMANIE

REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART, série Théâtre,
Musique, Cinématographie
REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART, série Beaux-Arts
REVISTA DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ
REVUE DES ÉTUDES SUD-EST EUROPÉENNES
REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE
REVUE ROUMAINE DE LINGUISTIQUE

SYNTHESIS, I, BUCAREST, 1974



I. P. I. o. 113

Lei 15