

1297
ACADÉMIE DES SCIENCES SOCIALES
ET POLITIQUES
DE LA RÉPUBLIQUE SOCIALISTE DE ROUMANIE

COMITÉ NATIONAL
DE LITTÉRATURE
COMPARÉE

SYNTHESIS

PJJP

L'UNIVERSALITÉ
DE MIHAI EMINESCU
INTERFÉRENCES

LE RÉALISME DANS LES
LITTÉRATURES SUD-EST
EUROPÉENNES



1975

EDITURA
ACADEMIEI
REPUBLICII
SOCIALISTE
ROMÂNIA

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

SYNTHESIS

L'UNIVERSALITÉ DE MIHAI EMINESCU

INTERFÉRENCES

LE RÉALISME DANS LES LITTÉRATURES
SUD-EST EUROPÉENNES

|| 1975

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*

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 abonnements) 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

SYNTHESIS

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

1975

SOMMAIRE

L'UNIVERSALITÉ DE MIHAI EMINESCU. NOUVELLES APPROCHES

EUGEN TODORAN, Eminescu, poète romantique au-delà du romantisme	5
GEORGE IVAȘCU, La scénographie des idées chez Eminescu	11
CRISTIAN POPESCU, Le motif du « signe arabe » dans l'œuvre d'Eminescu	19
GEORGE MUNTEAN, Eminescu dans la littérature universelle. Esquisse d'un bilan	25
Pour une nouvelle lecture des posthumes d'Eminescu: LUCIA VAINA-PUȘCĂ, MANUELA ROȘCĂU, GABRIELA DUDA, ANTONIA CONSTANTINESCU, MARIA ILIE, ANCA RUNCAN	31

INTERFÉRENCES

CONSTANTIN N. VELICHI, L'épopée de Michel le Brave dans la conscience balkanique	69
IOANA PETRESCU, Ion Budai-Deleanu's way back to Homer	77
CĂTĂLINA et VICTOR GEORGE VELCULESCU, Configuration culturelle roumaine dans la première moitié du XIX ^e siècle. Analyse des listes de souscripteurs	85
MIRCEA ANGHELESCU, Lectures et attitudes romantiques dans la société roumaine au début du XIX ^e siècle	97
NIKOLA R. PRIBIĆ (Florida), Vuk Stefanović Karadžić — Founder of Comparative Balkan Folklore	107
ILEANA VÎRTOSU, « Le Bourgeois gentilhomme » sur les scènes roumaines. L'adaptation de Matei Millo	113
MEDEEA FREIBERG, Un roman sentimental français du XVIII ^e siècle dans les Principautés danubiennes	125
RICHARD PANKHURST (Addis Ababa), The problem of Ion Ghica's "Teodoros", a Romanian in Ethiopia?	135
CORNELIA COMOROVSKI, Paradoxical microstructures in the drama of Oscar Wilde and Jean Giraudoux	155
MIRCEA MUTHU, De « Sindipa » au « Divan Persan »	173
NORMAN SIMMS (Hamilton, New Zealand), Romania's Chaucer, Mihail Sadoveanu: A Study of <i>Hanu Ancușei</i>	181
AURELIA-MARIA RUSU, Le Paysan — œuvre cosmique	199
ROXANA EMINESCU, Le temps européen de Fernando Pessoa	213
NICOLAE BALOTĂ, Blaga, poète orphique	223

LE RÉALISME DANS LES LITTÉRATURES SUD-EST EUROPÉENNES

KOÇO BIHIKU (Tirana), L'évolution du réalisme dans la littérature albanaise	239
ILIA KONEV (Sofia), Quelques questions au sujet de la formation et de l'étude comparée du réalisme dans les littératures du Sud-Est européen	245
C. TH. DIMARAS (Athènes), Réalisme et naturalisme en Grèce. L'offre et la demande	259
E. MOUTSOPOULOS (Athènes), Réalisme philosophique et réalisme littéraire dans la pensée néohellénique	265
VALERIU RÂPEANU, Nicolas Iorga et la définition du réalisme dans le Sud-Est de l'Europe	269
Discussions	
GABRIEL TEPELEA, Relations occitano-roumaines	277
Chronique	
Activités du Comité (ILEANA VERZEA). Le colloque Mihai Eminescu à Paris (G. BULGĂR). Le colloque anglo-roumain de Windsor sur la traduction (A. DUTU)	281
Notices bibliographiques	285
A travers les périodiques roumains	307

EMINESCU, POÈTE ROMANTIQUE AU-DELÀ DU ROMANTISME

EUGEN TODORAN

Eminescu, par l'univers de sa poésie, figure au nombre des poètes romantiques de la littérature roumaine.

Dans l'évolution dialectique du romantisme, la première étape, selon Gaëtan Picon, serait l'expression de la subjectivité, dont le « mal du siècle » est une forme, ou plutôt un moment caractéristique. La deuxième étape de cette évolution dialectique est provoquée par la rupture entre le moi et la réalité extérieure ; elle apparaît comme une sorte de compensation de cette rupture même, par toutes les formes de l'évasion possibles — l'illusion, le rêve, le fantastique. Eminescu est lui aussi un poète du « mal du siècle », plein d'un pessimisme dont la signification éthique et sociale est déterminée par l'évolution de la société roumaine dans la deuxième moitié du XIX^e siècle. Se référant à une réalité précise, l'attitude ironique de sa poésie sociale accomplit les fonctions de la satire ; mais à travers la satire, comme à l'aide d'un miroir, le poète renvoie à cette réalité, son *image*. Ce qui va accroître le pouvoir de cette réalité de se nier soi-même, par un *vrai* changement du contraire dans le contraire, au cours du devenir historique. De ce fait, le réalisme du poète ne s'oppose pas au romantisme, mais devient son composant. Le regard réaliste du poète, porté sur la société satirisée, prépare le lecteur en vue du rétablissement d'un ordre normal du monde renversé, ce que le poète désirait, d'ailleurs. C'est l'inversion propre à l'ironie, mais opérée dans une ample vision du devenir ironique de l'histoire. Gardant toujours cette vision, le poète parvint à maturité dès ses premières créations — *Junii corupți* (Les jeunes corrompus), jusqu'aux *Scrisori* (Épîtres), *Glossă* (Glose) et l'ample poème *Lucafărul* (Hypérior).

Tout au long de son évolution, Eminescu demeure — comme lui même l'avait d'ailleurs dit — un romantique, mais dans le sens de la deuxième phase de la dialectique romantique, produite par la rupture entre le moi et le monde réel. Faisant de la confrontation entre le réel et l'imaginaire un renversement de significations, les romantiques ont accordée au fantastique une valeur poétique ; ils ont mis face à face l'esprit et ses propres créations pour rendre possible le passage du réel à la limite ; le réel, reconstitué poétiquement dans une « métaphysique de l'imaginaire », confondue avec l'imagination poétique même, devient invraisemblable. « Plus loin encore, plus loin encore, sans fin » pensait Faust. C'est ce que les romantiques allemands ont nommé « la nostalgie de l'in-

fini », levant le voile du visage de la déesse Isis, comme l'aurait dit Novalis, pour découvrir le secret du monde dans l'être humain. Eminescu a conféré au fantastique la dimension la plus authentiquement romantique, au moyen d'un remplacement conventionnel de la réalité par l'apparence, confondue avec le rêve et la fiction du récit merveilleux, considérée comme une condition de l'imagination poétique « Le troupeau de mes rêves je les garde comme des moutons d'or » (notre traduction). C'est ainsi que le poète est mené vers une reconstitution panoramique de l'histoire universelle dans laquelle « Je me plonge comme dans une mer de rêveries douces et sereines » (n.t.). Cela se produit par l'adhésion du poète à une idéologie révolutionnaire, comparée à un rêve fait par ceux qui « conversaient avec les idéaux ».

Ce qu'on appelle dans la littérature romantique « le fantastique » est réductible dans la plupart des cas à l'idée de « romantisme » — la vision folklorique dans ses manifestations magiques-mythiques, à partir de l'incantation jusqu'à l'imagination, l'exploration de la conscience dans ses profondeurs, reflétées dans les cauchemars et les rêves issus de la dislocation du réel, le voyage de l'homme dans l'univers invisible de son « double » — psyché, génius, Geist, le « démon » d'Eminescu, dont les significations engendrent toute une série de représentations successives : Sarmis dans le mythe géto-dacique ; Toma Nour dans l'histoire des voivodes roumains, Hypérion dans le mythe poétique du « rêveur » — l'idéal de l'homme terrestre épris de la nostalgie de l'infini. Ces représentations, à leur tour, forgent un vrai « mythe roumain » du voyant. Lorsque le fantastique n'est plus le surnaturel, mais l'incompréhensible, il présuppose la persistance du monde réel dans une perspective déployée sous le signe de l'impossible ; celui-ci est prouvé tel quel, justement par la manifestation de la réalité dans ses images dénaturées, peuplée par des personnifications de l'inconnu — des apparitions terrifiantes — des esprits, des démons, des revenants, des vampires, des sylphes, des fantômes, tous ceux-ci en tant que symboles d'un « double » de l'être humain. Dans la création d'Eminescu, le monde des poésies *Strigoii* (Les Revenants), *Povestea magului căldător în stele* (Le conte du mage voyageur parmi les étoiles), *Luceafărul* (Hypérion).

Pourtant, Eminescu, poète romantique, est en même temps un poète moderne, par ce que le romantisme lui-même contenait en germe de moderne.

Le poète moderne est celui qui a le sentiment de la réintégration du monde dans une unité, dont il prend la conscience par une aventure protéique à travers laquelle il perçoit une nouvelle relation entre les pouvoirs réels du langage, en tant qu'expression de l'intériorité de l'âme et le symbole, en tant qu'image du monde extérieur. Le symbolisme va accomplir cette relation par l'approfondissement du lyrisme qui finit par devenir musique spontanée de l'âme latente. Le sentiment des nuances accompagne cet approfondissement et oblige l'auteur à modifier le langage, à concevoir autrement les signes verbaux — comme pouvant exprimer l'inexprimable. Baudelaire a été celui qui, au-delà de l'expérience romantique, a lié la cause de la poésie à celle de l'homme engagé pleinement dans l'aventure poétique, mais exigeant en même temps de la poésie la solution de ses propres conflits et l'accès à un vrai monde. Le symbole

devient pour le poète moderne un lieu entre toutes les manifestations d'un principe unique, la poésie devant produire, comme le disait Baudelaire, l'impression profonde des correspondances intimes qui peuvent exister entre l'homme et la nature, des rapports secrets entre le sensible et l'intelligible ; autrement dit, le symbole devrait « grâce à l'imagination créatrice » permettre au poète « de réaliser l'infini dans le fini, d'obtenir cette suffisance (par la perfection formelle) dont l'extase lui donnait la nostalgie, bref, de voir, dans le corps et dans la matière, à la fois définie et symbolisée, la réalité spirituelle » (Guy Michaud, *Message poétique du Symbolisme*, p. 76). C'est ainsi que le symbole efface la rupture entre le réel et l'imagination de l'homme, comblant le sentiment du « vide ». De ce point de vue, la poésie symboliste rejoint ce Symbolisme éternel, et en premier lieu le symbolisme folklorique, qui exprime une mentalité incompatible au « vide » et au « rien ». Le monde est représenté en tant que « réel », « absolu », même s'il s'agit des sentiments inspirés à l'homme archaïque par la peur de l'inconnu. On retrouve le symbolisme éternel non seulement dans cette mentalité, mais encore dans cette puissance de la parole de « construire » par ses propres vertus le « tout ».

Le vrai poète moderne, paradoxalement, est celui qui accorde au symbole la profondeur la plus intense, comme il arrive dans la pensée de l'homme archaïque, qui pensait « symboliquement » dans tous les actes de la pensée et de la communication avec le monde, saisissant à travers les apparences l'absolu. La poésie moderne découvre sa modernité dans cette structure archaïque du symbole poétique auquel elle confère, au moyen d'une expérience nouvelle, éprouvée par un homme moderne, une fréquence qui dépasse les simples jeux des mots et des images pour toucher à une signification du « tout ».

Le passage vers ce genre de symbolisme, ayant pour point de départ la pensée de l'homme archaïque, a été opéré par le romantisme dans cette tentative de restituer à certains mythes leurs significations originaires, « perdues » ou « oubliées » par la condition « archaïque ». Cette perte (cet oubli) s'est produite déjà dès l'antiquité, au moment où, mis en valeurs, les contes et les légendes changent leur nature allégorique en structure poétique apte à des expériences plus profondes ; c'est ce qu'on appellera plus tard « le mythe moderne de la poésie ».

Eminescu, poète romantique, a été par là un poète moderne et son « symbolisme » éternel s'est superposé à ce symbolisme éternel, qui est le fond même de toute poésie (« ces devinettes, ces fantaisies ») — poésie d'un monde qui pensait par les contes fantastiques et parlait « en poésie ». C'est la voie qui mène à un univers poétique, où le monde physique n'est qu'un réceptacle fait pour rassembler les significations des idées qui naissent des images-mêmes, d'un « tout » à l'intérieur duquel les choses s'organisent dans un nouvel ordre, auquel le poète même accorde un *Sens*. La méthode adéquate pour explorer cet horizon intérieur de la poésie serait, par conséquent, une phénoménologie du poétique, c'est-à-dire une description de la structure à travers laquelle les significations des choses

s'organisent dans « le tout » qui est le monde du poète. D'une image isolée, par la dynamique de la pensée, naît un monde où l'idée refuse le langage conventionnel, pour se laisser au gré de la poésie.

On découvre dans la poésie d'Eminescu plusieurs plans de ces *images du monde*, saisies à travers les couches profondes de la signification du poétique ; mais, dans une échelle de représentations renvoyant à — l'univers, le monde, la nature, l'histoire, la société, l'homme. Tout d'abord on rencontre les *grandes images* qui dans le modèle mythique avaient un sens ontogénétique ; à ces images, les premiers philosophes ont accordé la signification logique de principes ou d'éléments : l'Eau, le Feu, l'Air, la Terre. En tant que symboles, ces éléments recevront une signification supplémentaire, reflétée par le dédoublement de la nature physique et de la nature humaine — l'Eau, comme élément primordial qui marque le commencement, devient pour le poète « l'éternelle paix ; l'Air, dans une perspective cosmique des cieux, marque la nostalgie de l'infini ; le Feu, en tant que brûlement universel de la nature, est « l'amour » ; et la Terre, en tant que nature qui naît et dépérit dans les cycles cosmiques, c'est « la vie ».

A ce surplus de signification dans les grandes images de la poésie, correspondrait, dans un plan second, la géographie de l'univers et l'histoire humaine. L'Eau devient « l'océan » ou « la mer », « la rivière » et « la source », dans une unité du monde harmonieux dans son mouvement exprimant le sentiment du « périssable ». L'Air, dans sa hauteur, est « l'horizon », « la voûte céleste », avec les étoiles et la lune dont le mouvement produit l'alternance de la « lumière » et de « l'ombre », qui engendrent, par la dialectique du périssable et de l'éternel, le principe de l'amour cosmique, l'Eros sous le visage d'Hypérion, qui se fonde dans la nature et dans l'homme, ayant une double vocation — « céleste » et « terrestre ». Le Feu est la « consommation », le principe de la métamorphose et du devenir, « l'ardeur » ou « la semence » de « lumière » dans le mythe cosmogonique, la « flamme » dans l'amour humain, « la création » dans la vie, reprise par les cycles de l'existence. La Terre, c'est « la nature » ou « la vue » dans laquelle s'intègre la vie, entre la naissance et la mort, la nécessité de l'existence dans un éternel mouvement.

L'histoire humaine reçoit elle aussi une proportion cosmique par l'entremise des significations des amples images.

Dans l'imagination du poète on rencontre les *éléments* au sein d'une rêverie d'un univers ouvert — la voûte céleste soutenue par des « colonnes », des « pilastres », des piliers. Dans les mythes archaïques ce sont les représentations de « l'ascension » — correspondant à la « montagne » dans le paysage naturel ; tout cela confère au ciel, par une extension de la première, image, le sens de « temple », où le voyant réfléchit sur les débuts de l'histoire de l'humanité, perdu dans la rêverie du « panorama des vanités » — « Quand le sombre conte-antique gardien des siècles/M'ouvre avec ses clés d'or et ses paroles ensorcelées /La haute porte du temple où les siècles se tissent... ». Le temps mythique des commencements est représenté par les mêmes images — « Dans la nuit des temps, quand les étoiles du ciel/Etaient des filles aux cheveux blonds et épais / Et qu'elles

descendaient leur pays des rêves sur un rayon de lumière / Elles plongeaient souvent dans l'océan bleu ». Le sentiment du « périssable » reçoit le sens plus grave de la *vanité*, lorsque l'écoulement de la vie humaine devient *histoire*, saisie comme irréversible dans les vers du sonnet sur Venise — « Les morts ne ressuscitent / Tu te dépenses vainement, mon ami ».

Le poète avait intégré la reconstitution de la structure poétique de l'image par l'élément fondamental du titanisme et du démonisme, dans un mythe roumain, où les grandes images de l'univers ouvrent leurs sens vers l'idée de création humaine. Dans l'orphisme du poète, la voûte céleste c'est la lumière intérieure du « voyant » et les « yeux » sont la profondeur de la pensée dans laquelle l'univers se reflète dans toute son immensité, à travers la contemplation de la nature éternelle.

En tant que personnage, dans un mythe roumain, Sarmis est maudit par le soleil, il faut que l'immortalité devienne l'ombre de sa pensée, parce que par son chant il avait célébré les dieux ; mais il faut que son passage parmi les hommes le rende aveugle, car par sa prière il avait maudit les dieux — « Les lueurs du tison éteignent l'éclat de son regard / Ses yeux s'enfuient dans sa tête, il se consume aveugle ; ». Le retour à la condition originaire du « voyant » fait transparaître dans la nature du titan révolté le désir de conquérir le ciel, exprimé par la pensée du poète Mureșan — « O, si je voyais la tempête décoller les étoiles / Chasser et soulever dans le ciel de fières vagues / Et les nuages, comme des glaciers, être projetés dans la voûte céleste / Et se briser contre les châteaux d'étoiles » . . .

Et, descendant de l'histoire au niveau de l'existence individuelle de l'homme, on rencontre les mêmes images dans ce désir de la mort, comme moment dialectique de la vie — « L'âpre chant de la mer va gémir sous les péchés / Mais moi, dans ma solitude, je serai poussière . . . ». Par conséquent, cette vision verticale des sens des images, dans leur unité structurelle (en tant que système de la pensée poétique), nous fait constater leur particularité, c'est-à-dire cette métamorphose réciproque entre les images du monde ; à leur tour, ces mêmes images se rencontrent dans les petites et dans les grandes choses, rangées dans un certain ordre du monde, par un principe unique, conforme aux lois de l'harmonie universelle. Ce principe, énoncé tout d'abord par les socratiques, mais philosophiquement, devient un principe de la poésie moderne. Or, la poésie moderne à son tour revient par l'entremise du symbolisme éternel à la structure des grandes images de la pensée mythique. Le principe de l'harmonie universelle définit la poésie en tant que structure, dans laquelle tout participe au « tout », où chaque chose contient une partie de chaque chose, mais cette fois-ci dans un « tout » qui n'est jamais le « tout ». Le mythe moderne de la poésie c'est justement cette structure poétique dont les sens, dans la tradition de la poésie romantique, se constituent dans un noyau poétique central, soutenu par le symbole et le mythe. C'est le noyau ou la couche de l'œuvre ouverte, dans laquelle les images s'engendrent les unes les autres, s'organisent dans un horizon propre qui n'est que le monde du poète, mais qui s'ouvre, par son horizon intérieur, vers le monde des autres poètes.

Grâce à cette ouverture de son œuvre, Eminescu est, en tant que poète moderne, en même temps un poète dont la puissance de l'imagination nous fait découvrir, comme par une sorte de croissance, au-delà de son romantisme, la forme primordiale de la poésie, dans une sorte de genèse de la pensée poétique. Par ce fait même, nous découvrons aussi ce qui est le plus moderne dans la poésie et l'élément grâce auquel nous définissons le poète éternel, le poète depuis toujours.

Eminescu n'est pas seulement le poète de son époque, un fondateur de langage poétique. Il demeure un poète éternel. Ce ne sont que les méthodes qui changent, le sujet reste le même, ce ne sont que les lecteurs qui changent, le livre est toujours le même ; les temps et les gens changent eux aussi, mais la pensée du poète ne change plus ; dans le coup de la cloche qui résonne à minuit « Sur des sentiers souvent foulés aux pieds veut la mort me porter/Pour que je sème ensemble la vie et la mort / Aujourd'hui encore elles pèsent même poids dans ma pensée/Car la flèche de la balance demeure inexorablement immobile... »¹.

¹ Les traductions des vers de la poésie d'Eminescu appartiennent à l'auteur de l'étude.

LA SCÉNOGRAPHIE DES IDÉES CHEZ EMINESCU

GEORGE IVAȘCU

Dans la conclusion de son œuvre *Viața lui Mihai Eminescu* (La vie d'Eminescu) (IV^e édition), George Călinescu caractérise de la manière suivante le héros de son étude : « Son intelligence était lucide, se dirigeant toujours vers son but, mais moyenne comme une eau qui coule, sans de profonds tourbillons. En revanche sa capacité de refléter le présent dans le rêve, en le transformant dans un ciel à rebours et sans fin, est énorme et entrave la marche terrestre. Eminescu était un fantasque sublime, dont l'âme proliférait les rêves comme la meule, recouvrant et colorant le paysage horizontal. Son état normal était celui du visionnaire... ». Les cinq volumes de Călinescu qui ont fait suite à la biographie — considérée par le critique Ibrăileanu comme « le plus important monument » érigé jusqu'alors à la mémoire d'Eminescu — ont consolidé cette affirmation par une ample démonstration, étalée sur l'œuvre entière d'Eminescu. Pour la première fois, un interprète analysait non seulement l'œuvre publiée du vivant du poète, mais restituait aussi, « en réunissant les lignes, à la manière des reconstitutions pompéiennes, les figures des mosaïques brisées », le riche trésor des posthumes. Le tableau de l'esprit créateur d'Eminescu se trouvait ainsi recomposé.

D'autres études, parmi lesquelles *Cultura lui Eminescu*, 1956 (La culture d'Eminescu) ayant comme auteur le même George Călinescu, ont apportée une touche de plus à ce monument (au socle duquel s'est, entre temps, ajouté la publication jusqu'au VI^e volume de l'édition intégrale, inaugurée en 1930 par l'académicien Perpessicius, sous le signe des exhortations de Iorga : « Toute ligne écrite par Eminescu mérite d'être publiée »). Après avoir fait une très opportune distinction entre les termes de « culture » et « érudition », accordant au mot « culture » le sens de la plus haute préparation en vue d'un but, George Călinescu est arrivé à cette conclusion, au terme de ses recherches : « Comme poète, Eminescu a été le plus cultivé de nos poètes, possédant la plus haute capacité d'utiliser tous les facteurs de culture ». La description de l'œuvre (faite dans les volumes II et III) et l'étude du cadre psychique, physique et de la technique (vol. IV), aussi bien que la reprise de l'analyse de l'ensemble, du point de vue strictement esthétique (vol. V) ont pleinement justifiée cette assertion.

Les dimensions de la culture d'Eminescu, le relief de la formation idéologique du poète, la richesse — de proportions fabuleuses — de son patrimoine spirituel ont amplifié au maximum la force créatrice du génie dont l'orgue allait s'écrouler à l'âge de 39 ans.

Un univers tout entier, dans lequel, comme s'il aurait suivi le précepte baudelairien, il plongeait dans les tréfonds de l'Infini pour y trouver l'élément nouveau, Eminescu est le plus prodigieux créateur de monuments lyriques ; pour lui la poésie a été, en tant que somme d'éléments divers, une architecture de l'esprit humain.

C'est cette idée, certainement, qui a provoqué les interférences avec les autres arts, en tout premier lieu avec la Musique et les Beaux-Arts, et qui se laissent surprendre dans son œuvre. Poète d'idées, architecte de grands édifices, il pense comme un peintre et comme un compositeur, parfois comme dans la tétralogie wagnérienne, avec des grands effets spectaculaires, sans faire abus, pourtant, de machinerie scénique. Dans ses chefs-d'œuvre, comme *Luceafărul*, son génie projette l'âme des lecteurs au-delà de l'Espace et du Temps, notre héros se soutirant à leur empire, s'incarnant dans les vagues de la mer ou parcourant des milliers d'années en milliers de secondes. Sous l'influence de l'idéalisme kantien et de l'esthétique transcendente, le poète, transfiguré dans le personnage du Pauvre Dionis, exclame : « Passé et futur sont dans mon âme comme la forêt qui se trouve toute entière dans le noyau de gland et l'infini aussi, comme un reflet du ciel étoilé dans une goutte de rosée » ; et comme s'il aurait voulu s'initier dans les arcanes des paradis artificiels, il prend des notes sur « plusieurs poisons végétalo-narcotiques ayant un effet étrange sur l'organe de la vue », de manière que, en rendant relatives toutes les dimensions, « une fille, on dirait sous l'empire d'un charme, prend une paille pour une poutre et passe à travers un champ de chanvre en fleur en soulevant ses jupes, comme si c'était là une grande rivière ».

Comme on peut le voir, même une simple notice forme, dans son cas, une « prose artistique ». Son esprit créateur déploiera, d'autant plus, ses ailes dans l'œuvre poétique. La plupart de ses poésies d'idées seront agencées de telle manière que notre esprit est surpris par une telle mise en scène de l'idée lyrique, réalisant un « univers » qui lui est propre, avec certaines déterminantes, dans le temps et l'espace, avec une certaine superposition ou succession de plans, dans un certain décor, avec un rythme et un déroulement scénographiques. C'est justement ce que démontre souvent George Călinescu — en même temps spectateur et critique — parfois explicitant dans les termes les plus propres une telle modalité artistique. Ainsi, dans le V^e volume, lorsqu'il analyse la lyrique de jeunesse du poète, et lorsqu'il essaye de pénétrer dans les profondeurs du poème *Memento mori*, le critique commence son périple « suivant les longues salles du poème » et il rencontrera, à chaque pas, « la précieuse meuble poétique, éparpillée en désordre ». La scénographie du poème est constituée par de troublantes images qui suggèrent le colossal et le concret des notions abstraites, le grandiose de la construction de cet univers en images prenant des proportions fabuleuses, le poète lui-même se situant — et, avec lui, t'emportant, ô lecteur ! — sous les arcades des piliers montant comme des colonnes infinies, jusqu'aux étoiles :

Lorsque le morose conte — l'antique veilleur des siècles —
M'ouvre avec des clefs en or et avec le charme de ses paroles
La porte noire du temple par où se tissent les siècles —

Moi sous les noires arcades dont les piliers montent dans les étoiles,
 En écoutant attentivement la voix venant de mes pensées,
 L'énorme roue du temps je la tourne en sens contraire.

(*Memento mori* ¹)

Le processus de retrospective historique a une dialectique inversée, allant du présent vers le passé éloigné, le poète nous offrant, comme sur une vaste carte murale du monde, le panorama des vestiges des mondes disparus, des cités calcinées sous la chaleur du désert. C'est la vision archéologique d'une longue-vue inversée où apparaissent des sites autrefois célèbres et fastueuses comme celle du Babylone, de Ninive ou du Sion, de l'Égypte antique avec Memphis et Thèbes de la Grèce homérique, de la Sarmizégéhusa du roi dace Decebal, et, enfin, celle de Rome à laquelle les dieux farouches de la Valhalla lui avait juré la perte en l'inscrivant dans les runes ; ces images se succèdent sur « la broderie du temps », tout d'abord projetées dans des grands fascicules d'une clarté aveuglante pour disparaître ensuite sous le sable du désert, sous la lave et la fumée funéraires, sous la morsure d'un fléau dévorant.

L'image d'un aride désert vers l'anonymat duquel s'achemine l'histoire de tout un continent est puissamment réalisée par une scène en mouvement qui, par ce mouvement même, suggère l'écroulement vers l'anéantissement, dans le silence absolu des millénaires :

Aujourd'hui ? Tu t'égareras en vain dans le désert sablonneux :
 Rien que de l'air qui se caille dans des tableaux mensongers,
 Rien que des monts, gardes de pierre, qui continuent à faire le guet ;
 Comme une ombre l'asiatique traverse à cheval tout le désert,
 Si tu lui dis : où est Ninive ? il lève son bras qui est bien long,
 Et te répond : — Quoi ? Où est-elle ? Je n'sais même où elle a été. ²

Que pourrait mieux suggérer la signification eschatologique de ce « panorama des vanités » ou donner un caractère plus concret, « événementiel », à l'inexorable orage de l'Histoire, mieux tracer des proportions plus vastes et en même temps plus significatives, que ce tableau en mouvement de l'immensité géographique dans un moment de collision de l'Histoire humaine, dans un moment où on croit entendre craquer même les jointures de l'univers ?

Là où siègent les Carpates avec leurs côtes de hauts rochers,
 Où l'enfilade des platanes sur les collines semble une armée,
 Et les montagnes montaient leur tête dans la voûte azurée ;
 Silencieux, les soldats de Rome se tiennent levant leur large front
 Ainsi que leurs casques brillants vers les roches foudroyées,
 Où la dernière de leurs cités levait ses crocs jusqu'aux nuages.

D'après nuages comme du basalte s'élèvent sur la voûte bleue,
 Il vous paraît que la mer Noire et le Danube se révoltent
 Et que vous entendez tonner terriblement les gonds du monde ;

¹ M. Eminescu, *Opere* (Œuvres), sous les soins de Perpessicius vol. IV, *Poezii postume* (Poésies posthumes), București, Ed. Academiei, 1958, p. 111 (La traduction des vers, cités dans cet article appartient à Mircea Berindei).

² *Ibidem*.

Est-ce l'Univers qui fait la guerre au petit globe qui tourne en l'air ?
 Les armées d'étoiles se meuvent ? Les empereurs-soleils se fâchent ?
 Se meurt le monde ? Est-ce Rome qui tombe ? Le ciel s'écrase-t-il
 sur la terre ? ³

Mais la vision d'Eninescu est tellement riche et la plasticité du mouvement des tableaux tellement surprenante que la méditation sur le sens cosmique des civilisations est projetée dans des constructions fabuleuses, d'une grande variété de plans, où notre esprit, sollicité par l'espace uranien, est brusquement plongé dans l'espace neptunien. « La lumière noire » de la nuit, sous les dunes, éclaire cette scène enveloppée par de merveilleux accords de musique ; la couleur et le son s'unissent dans une atmosphère de légende, mais ayant de graves et profondes significations, pareilles aux accords d'une symphonie du Destin :

Et alors Memphis s'élève, pensée d'argent du vaste désert,
 Miraculeusement conçue par le souffle de la tempête —
 Les bédouins au clair de lune la regardent comme un miracle,
 En se racontant des contes dont la trame est faite d'étoiles
 Sur la ville qui surgit des lieux déserts pleins de souffrance.
 Et des tréfonds marins, terrestres, montent, de plus en plus, des sons.
 La mer, au fond, possède des cloches que l'on entend en chaque nuit,
 Le Nil, au fond, a des jardins où les pommiers ont des fruits d'or —
 Sous le sable de la plaine, englouti, se trouve un peuple,
 Qui avec ses villes s'éveille soudainement et monte là-haut
 Dans les cours de Memphis où les salles brillent de lumière, —
 Et l'on s'y amuse, on boit, on crie, en chaque nuit et jusqu'à l'aube ⁴.

Souvent, Eminescu dramatise d'une manière hallucinante l'idée lyrique, réalisant une grandiose mise en scène cosmique où la Nature est repensée dans une série de visions gigantesques, le poète créant — comme dans *Miradoniz* — un éden où on est accueilli par des « forêts avec des fleurs grandes comme les arbres », « avec des roses comme des soleils », « un parterre de géants », où les sensations visuelles et tactiles correspondent, dans « l'air rougeâtre, doux et tendre », là où l'immense et le solennel s'unissent à l'inéffable de la neige rose qui tombe des cerisiers qui bordent les allées où « les cigales chantent comme des horloges jetées dans l'herbe ».

Lorsque le dernier volume qui achevait le cycle consacré à Eminescu par George Călinescu paraissait, en 1936, et faisait sortir des pages jaunies des posthumes cette vision troublante, on peut dire que c'est à ce moment que la spiritualité roumaine s'est enrichie au moins autant de ce qu'elle avait hérité de l'œuvre d'Eminescu à partir de 1883. C'est pourquoi, dans *Istoria literaturii române* (l'Histoire de la littérature roumaine) de Călinescu, publiée en 1941, le chapitre consacré à l'œuvre d'Eminescu est bourré d'arguments esthétiques offerts par les posthumes ; c'est d'autant plus dommage que cette extraordinaire richesse poétique n'est jusqu'aujourd'hui plus amplement et plus complètement connue par le truchement des éditions complètes. L'étude des poésies posthumes, l'analyse

³ *Ibidem*, p. 134.

⁴ *Ibidem*, p. 114—115.

de la technique mettent en lumière non seulement un prodigieux don de générer de nouvelles relations dans l'univers poétique, de construire de nouveaux paysages, mais aussi, implicitement, un génie du langage qui provoque le jaillissement d'une intarissable source, capable de rendre concrète cette vaste et variée scénographie.

Le pouvoir potentiel de fiction que possède Eminescu est pratiquement infini et la maîtrise avec laquelle il réalise la plasticité des idées paraît provenir des hauteurs atteintes autrefois seulement par un Shakespeare, par un Victor Hugo, où, de nos jours, par un grand scénariste dramatique comme Eisenstein (dans *Ivan le Terrible*), comme Reinhardt (dans *Le Rêve d'une nuit d'été*), comme Orson Wells (dans *Le Procès*) ou comme Laurence Olivier (en *Hamlet*).

La vision dramatique d'Eminescu — ceci s'appliquant à l'ensemble de sa création poétique et donc d'autant plus à sa lyrique d'idées — marque l'aspect essentiel et le plus spécifique de son originalité artistique. Dans le chapitre *Eminescu dans le temps et dans l'espace*, son exégète et biographe passe en revue, avec l'érudition de l'humaniste contemporain, tout ce qui, en principe, pourrait être ou a été réellement source d'inspiration, analogie, interférence ou contingence par rapport au développement de l'œuvre d'Eminescu. A juste raison il affirme que — sans pour autant mépriser l'identification des sources et des influences lorsqu'elles peuvent être déterminées avec certitude — nous devons les subordonner à un principe : dans la poésie moderne, là où l'imitation a cessé d'être une modalité de création, les échos peuvent être synthétisés sans peur de provoquer une aberration à l'égard de l'idée de la culture, la conclusion étant que le critique doit utiliser les dates de l'histoire littéraire afin de mieux situer l'écrivain dans le temps et dans l'espace, à la confluence du moment national avec le monde contemporain. Mais Eminescu vit dans un temps qui lui est propre, un temps créé par la succession des phases de sa vie intérieure. Il est donc contemporain, dans son adolescence, avec le grand héritage de Schiller, de Goethe, mais aussi, par la logique interne de sa formation, avec Platon et les poètes latins, avec les poètes romantiques français comme Hugo.

Mais le génie a une durée temporelle, principalement inépuisable. Peter Brooke croit pouvoir découvrir Beckett dans Shakespeare ; nous découvrons dans Eminescu à peu près toute la poésie moderne et contemporaine dans ce qu'elle présente de plus viable. Ainsi, dans le poème *Gemenii* (Les Jumeaux) G. Călinescu reconnaît les premières malédictions de la poésie roumaine, avant celles de Tudor Arghezi :

Que tu craignes, rebelle, ta propre face
 Et que le sommeil — douanier de la vie — ne te demande plus sa paie.
 Que tu t'étonnes de ta pensée, que tu tressailles à ta voix,
 Que tu pâlis, pétrifié, en entendant tes propres pas,
 Et devant ton propre ombre poursuivant d'antiques murailles,
 Que tu te bouches avec les mains tes tellement craintives oreilles,
 Et que tu appelles la femme, pleurant et te mordant les ongles
 Et quand tu voudras l'abattre, que tu t'égorges alors toi-même ! ...

Gemenii

⁵ *Ibidem*, p. 420.

D'autant plus moderne, dans le sens très contemporain du mot est la poésie posthume *Privesc orașul furnicar* (Je regarde la ville fourmilière), dont la date à laquelle elle fut écrite ne manque pas de nous étonner (1873). Le passage citadin semble être un fragment de littérature « unanimeste » de la période de l'entre-deux-guerres ou, non sans une certaine pointe d'ironie, d'un *ciné-vérité* :

Je regarde la ville fourmilière —
 Beaucoup de monde, des murs bizarres,
 Sur les larges rues pleines d'arcades
 Avec quelque visage au coin du chemin.
 Et passe en s'agitant, riant, parlant,
 L'n tas de gens hâtant leurs pas.

 S'écoulent lentement — tarra boumboum —
 Des militaires en marche maintenant,
 Devant eux leur tambour-major,
 Costaud il marche battant le pas
 Et battant fort dans les tambours
 Et leurs pas résonnent lourdement ;
 Luisante est la file de leurs armes,
 Belles les bannières qui se déroulent ;
 Et passent toujours — tarra boumboum —
 Et disparaissent derrière un coin . . .
 Une femme s'en va dont le profil
 Est rond et doux comme d'un enfant,
 Un caniche court effrayé,
 Un galopin passe en sifflant,
 A un carrefour détérioré
 L'aveugle tend sa main séchée,
 Le porteur passe chargé,
 Et les horloges sonnent —
 Mais personne ne les écoute
 A cause du bruit, à cause du monde.

Privesc orașul furnicar *

Il s'agit là d'un univers concentré, dense, avec une multiplicité d'apparences de l'essence humaine, un univers où la scénographie d'Eminescu est évidemment cinématographique.

Ce que nous désignons par « scénographie » a, d'ailleurs, un sens trop restrictif, par rapport à l'ensemble de l'œuvre d'Eminescu, ou un sens trop diffus par rapport à quelques-unes de ses poésies lyriques — notamment celles de très petites dimensions. Nous pensons, par exemple, à la poésie *Dincolo de virfuri* (Au-delà des cimes) où le paysage sélénaire couvre un rondeau d'une profonde mélancolie, ou à la poésie *Și dacă . . .* (Même si . . .), où la congruence entre la Nature et l'état affectif du poète est parfaite. A quelques-unes de ses poésies suffit une draperie de lumière de lune, tandis qu'à d'autres il suffit la simple bande de décor représentant un ciel à la veille d'un orage. Mais aux grands poèmes d'idées le poète confère les dimensions et la tension du véritable dramatisme lyrique. « Le lyrisme

* *Ibidem*, p. 194 — 195.

d'Eminescu devient efficient, dit George Călinescu, seulement lorsqu'il est situé dans le temps et l'espace, lorsqu'on lui donne une motivation dramatique » ; *Scrisoarea III* (La troisième Epître) risque de paraître à peu près dépourvue de raison esthétique, si on l'analyse seulement en tant que poème lyrique. Elle doit être déclamée, parce que sa substance est composée de gestes et d'impulsions pouvant être spatialisés.

Peut-être que *La troisième Epître* est un exemple extrême, tout comme dans *Strigoii* (Les Revenants) il y a des scènes qui peuvent être considérées par trop théâtrales. C'est *Scrisoarea I* (La première Epître) qui est le sommet de l'art d'Eminescu en tant que metteur en scène de la grande poésie d'idées. Le scénario implique une charmante trajectoire suivant laquelle notre esprit est projeté dans le Temps et l'Espace, pour descendre ensuite de ces hauteurs autant sublimes qu'écrasantes sur la lame fine du verbe impitoyable qui tombe sur le présent tant de fois indigne d'être vécu. C'est une modalité propre à Eminescu d'échafauder l'architecture d'un boultersant drame de la destinée humaine où, comme un reflet multiple des contradictions de son temps, l'homme de génie, « le vieux maître », renverse, au prix de sa mort, les bénignes routines philistines et les procédés misérables d'une morale profondément pervertie. La destruction de l'ordre philistin est réalisée par Eminescu de l'hauteur vertigineuse d'un Cosmos infini, le petit doigt du savant symbolisant la suprématie du génie face à la « taupinière » d'une société mal faite et mesquine — d'où le pathos de la condamnation, l'ironie victorieuse, le torrent du mépris.

Le décor de la démonstration acquiert, ainsi, des dimensions colossales, marquant la disproportion, l'abîme d'ordre moral, entre le monde — commun — de l'hypocrisie, et la figure singulière du génie « avec son habit élimé ». Mais ce vieux savant porte en lui la science de la naissance et de la mort de l'univers, le pouvoir qui pénètre dans les abîmes de l'Infini, dominant de par son intelligence le Temps et l'Espace, la Vie comme la Mort.

Entre ces termes irréductibles, Eminescu place le drame tout petit de la « gloire » et de « l'immortalité » et commente avec un sarcasme destructif le ridicule panorama des vanités humaines, telles qu'elles sont exhibées par une société mal construite — tellement mal bâtie qu'elle semble au poète impossible à changer. D'ici, le cercle vicieux des efforts qui arrivent à de fausses finalités, dans lesquelles l'aile du génie se rompt douloureusement, comme calcinée par la fatigue et le dégoût.

L'image grandiose de la Lune « qui vogue sur la mouvante solitude des mers » revient dans le scénario pour dominer la dramatique agitation déroulée dans le vaste temple de la Nature ; le rideau de la douce lumière sélénaire tombe lentement sur un monde à jamais condamné.

Certainement, la démonstration pourrait continuer sur une multitude de plans et en partant d'autres associations. Mais elle ne ferait que souligner ce que tout acte critique ferait à son tour : exprimer le sentiment, ou bien mieux encore la certitude lucide, qu'un acte pareil est au fond un phéno-

mène d'un prodigieux enrichissement de l'esprit. Car si l'on parle de la « culture d'un spectacle », pourquoi ne pas parler — mais en ayant en vue des dimensions infiniment plus amples et d'une intensité incomparablement plus forte — de la culture générée par tout contact authentique avec l'œuvre d'Eminescu.

L'œuvre de Mihai Eminescu, jaillie de l'esprit roumain il y a 90—100 ans, a été située par l'histoire littéraire à la place d'honneur dans la galerie des grands classiques roumains. Ce jugement atteste une vérité historique. Et pourtant, Eminescu est présent dans toute l'étendue de notre univers artistique, même dans la période qui le précède : on peut le découvrir dans ses prédécesseurs, et après sa disparition physique, le retrouver dans son œuvre et dans celle élaborée par les écrivains qui ont hérité de lui. C'est le destin du poète national par excellence de synthétiser dans sa personne tous les siècles, ceux qui l'ont précédé et ceux qui lui ont suivi.

LE MOTIF DU « SIGNE ARABE » DANS L'ŒUVRE D'EMINESCU

CRISTIAN POPESCU

La partie finale du poème *Memento Mori*, la méditation sur le cours général de l'histoire, contient des vers d'une étrange résonance : « C'est en vain que j'envoie à travers les siècles d'énigmes, une tempête / Qui te cherche dans les hiéroglyphes de la déserte Arabie / »¹, (la traduction des vers appartient à l'auteur de cet article), des vers qui suggèrent l'idée de la connaissance suprême. L'aspiration d'Eminescu vers la connaissance absolue nous apparaît comme une permanence de son génie, mais la question qui se pose et à laquelle nous essaierons de répondre, est celle du sens caché de cette image. Les vers cités ne sont pas les seuls à mentionner le « signe arabe » celui-ci signifiant ici, comme ailleurs, la formule magique (toute puissante), qui, une fois déchiffrée, nous dévoile les mystères de l'univers. Le vieux sage de *Povestea magului călător în stele* (Conte du mage voyageur dans les étoiles) possède un livre : « Que personne ne lira jamais / Avec ses signes entortillés à l'arabe / Se sont les lois-signes de cet univers / ».² Pour un poète féru d'histoire, comme l'était Eminescu, un pareil anachronisme nous paraîtrait un fait étrange : s'imaginer les lois de la création du monde, les lois des premiers philosophes, formulées par la culture arabe ; (les plus anciens textes à caractères arabes datent du IV^e siècle de n.è.). En fait, il ne s'agit pas d'un anachronisme.

Dans *Sărmanul Dionis* (Le pauvre Dionis), Dan ne peut pas passer au-delà de la porte du temple du Démiurge. Pourtant, il la contemple longuement : « Au-dessus d'elle, dans un triangle il y avait un œil de feu, au-dessus de lui, un proverbe écrit avec des lettres entortillées de la ténébreuse Arabie. Le proverbe, une énigme même pour les anges »³.

Le mage possédait un livre à caractères « arabes », mais le destin du prince n'y figurait pas, car il n'était pas des communs ; Dan possède en échange un livre de Zoroastre à l'aide duquel il peut réaliser des choses fantastiques, mais qui ne lui dévoilent pas le mystère du « signe arabe ». Cette paternité mentionnée à propos du livre de Dionis s'explique par le fait que Zoroastre a constamment préoccupé Eminescu, qui le considérait un mage doué de forces extraordinaires et un connaisseur des vérités

¹ « Înzădar trimit prin secolii de-ntrebări o vijelie
să te cate-n hieroglife din Arabia pustie »
• ce nimeni în veci n-o citește

² Cu semnele strălucitoare-arăbește :
Sînt legile-n semne din ăst univers ».

³ M. Eminescu, *Proză literară*, București, Ed. pentru Literatură, 1964, p. 52.

fondamentales⁴; car c'est à Zoroastre qu'on avait attribué des réalisations fantastiques. Dans l'Antiquité, certains le considéraient non seulement un initié et un initiateur dans les mystères de la magie, mais aussi l'ancêtre de toute la lignée des philosophes. On dit, d'ailleurs, que Zoroastre avait transmis sa doctrine à Bérosee dans le but de la faire connaître aux Chaldéens; à son tour, Bérosee initiera Hermes Trimégiste, qui diffusera cette doctrine en Égypte, et qui aura Atlas parmi ses disciples; ce dernier la diffusera en Éthiopie. Atlas fut le professeur d'Orphée qui, après en avoir fait don à la Thrace, s'établit en Grèce. C'est d'ici que partit Pythagore, que le destin mènera en Italie⁵. G. Vico est révolté par le fait que les anciens érudits aient attribué à Zoroastre « la raison philosophique la plus élevée » prenant pour « ancienne une doctrine tout à fait nouvelle, celle des pythagoriciens et des platoniciens »⁶. Ce qui rapproche essentiellement Zoroastre des anciens Chaldéens, de Pythagore et de Platon, c'est l'intérêt pour les mathématiques et le fait d'attribuer des puissances supérieures aux chiffres. Tandis que Vico réfute une pareille filiation, Eminescu la cherche. Le poète était déçu de ne pas posséder les témoignages d'une ample mythologie dace. Il essaya de redécouvrir les traces, d'en détacher des idées, indirectement même, en se rapportant aux autres mythologies et en effectuant, au fond, une réintégration.

Analysant, dans l'esprit de l'orgueil grec — tellement discuté —, la liaison entre Pythagore et Zamolxis, Hérodote⁷ remarquait que le Gète serait revenu en Dacie, après avoir connu la doctrine du philosophe grec et qu'il serait devenu ici la divinité suprême. C'est ce qui explique, peut-être, le fait qu'Eminescu a été continuellement préoccupé par ce philosophe et qu'il a continuellement manifesté une attraction magique pour les chiffres. Les informations puisées dans les œuvres des historiens, des philosophes anciens se complètent. Pour Eminescu, une simple image trouvée au hasard, une seule idée, peut engendrer dans son esprit des constructions grandioses.

Dans l'esprit poétique et philosophique du Romantisme il considérait que les choses ont des liens cachés⁸, qu'il tente de déchiffrer; c'est le raisonnement en vertu duquel il essaya de redécouvrir la mythologie dace — en redécouvrant les liens qui l'attachaient aux autres mythologies.

Continuant la tradition mentionnée par Hérodote, Cornelius Tacite⁹ affirmait que les Phéniciens avaient introduit en Grèce les lettres découvertes par d'autres peuples; c'est un argument de plus pour Vico, lorsqu'il expose son opinion, très utile pour ce que nous essayons de démontrer: « ces hiéroglyphes ne peuvent être autre chose que les symboles mathématiques ou les figures géométriques qu'ils tenaient de chez les Chaldéens »¹⁰. Après le rapprochement — clairement démontré par Hérodote — entre Zalmoxis et Pythagore, on remarque que l'origine des idées

⁴ Afin de se rendre compte des connaissances d'Eminescu sur les princes de Zoroastre voir D. Murărașu, *Comentarii eminesciene*, București, EPL, 1967, p. 110.

⁵ Une certaine descendance philosophique se trouve aussi dans *La nouvelle science* de G. Vico, § 59 et § 93.

⁶ G. Vico, *œuvre citée*, § 59.

⁷ Hérodote, *Histoires*, IV, 94—96.

⁸ Voir la première partie du roman *Génie désert*.

⁹ Tacite, *Annales*, XI, 14.

¹⁰ G. Vico, *œuvre citée*, p. 440.

s'amplifie et recule dans le temps jusqu'à Zoroastre — le premier grand mage¹¹. L'identification des origines des mathématiques et de la magie du chiffre avec les Chaldéens est consolidée par l'école pythagoricienne. Aulu-Gelle fait la suivante affirmation : « le peuple appelle mathématiciens ceux qui devraient porter le nom de leur peuple, c'est-à-dire les Chaldéens »¹². C'est par cette lignée parcourue à rebours : Zalmoxis, Pythagore, Orphée, Zoroastre, qu'Eminescu reconstruit les éventuelles déterminations de la mythologie dace, jusqu'aux caractéristiques possibles. Par le fait que tout le long de ces étapes de l'évolution — différentes d'ailleurs — l'interprétation des chiffres a joué un rôle très important, le poète analyse les coordonnées de la création démiurgique du point de vue de la mythologie supposée dace et la réduit à cet élément.

C'est là, la clé du « signe arabe » : le chiffre. Eminescu utilise ce symbole, d'ailleurs très simple, où le chiffre est signifié par l'origine de ses caractères graphiques arabes, mais le contenu idéatique, qui apparaît après le décodage du symbole, suscite notre intérêt, car il nous dévoile les valeurs poétiques ainsi que celles mytho-philosophiques. Le « signe arabe » déchiffré entraîne une compréhension approfondie des éléments symboliques figurant à l'entrée du temple de Dieu, tels qu'ils apparaissent dans *Le pauvre Dionis*. Tandis que l'œil — « signifiant l'omniprésence du principe absolu » — et le triangle — « représentation de la trinité » — sont compréhensibles ici par le symbolisme chrétien, le « proverbe arabe » en fait exception. Ce proverbe suggère une formule. Mais ne pourrions-nous pas interpréter le mot en faisant usage de son sens étymologique du latin : *proverbum* : *pro-* + *verbum*? Il est intéressant à remarquer que le mot latin *verbum*, après l'avènement du christianisme, restreint sa signification gardant *seulement* celle du grec *lógos* (« mot créateur »). S'il en est ainsi, on a à faire à une formule du Démiurge d'avant la Création et que nous identifions au chiffre. Ainsi que E. R. Curtius¹³ commentait les textes bibliques, Dieu a eu un vrai plan arithmétique de création. *La sagesse de Salomon* (11, 20) mentionne en ce sens : « C'est par mesure, calculo et équilibre que tu as tout créé »; ce qui « offre à Leibniz la possibilité de parler d'une mathématique divine », d'une force numérique qui a généré la création¹⁴. Il précise à un moment donné, paraphrasant Salomon, que Dieu a tout créé en tenant compte de l'équilibre, de la modération et du nombre¹⁵. *Le pauvre Dionis* présente cette étrange association de termes et d'éléments appartenant à des philosophies différentes, mais concernant les mêmes objets de référence, soulignant le fait qu'Eminescu illustre ici plus que le paradis chrétien; ici, ainsi qu'ailleurs, les mythologies fusionnent et se complètent réciproquement. On peut donc interpréter le triangle dans le sens pythagoricien, c'est-à-dire en tant qu'une figure géométrique parfaite, car le nombre des points qui le représentait était 10 — chiffre ayant une valeur particulière. Nous pensons que l'interprétation, en tant que nombre, des « lettres », qui constituent le proverbe, est aussi argu-

¹¹ G. Vico parle d'un « Zoroastre le Chaldéen » *ibid.*, p. 55.

¹² Aulu-Gelle, *Nuits attiques*, I, IX, 6. Pour une même identification voir Sextus Empiricus, *Contre les érudits*, livre Vème : *Contre les astrologues*.

¹³ E. R. Curtius, *Literatura europeană și Evul mediu latin*, București, Ed. Univers, 1970, p. 58.

¹⁴ *L'harmonie préalable*.

¹⁵ *Sur la caractéristique générale*.

mentée par les références à des « énoncés » similaires, qui visent de manière plus directe le chiffre et emploient le terme plus vague de « signe » — en l'associant cependant avec un déterminant suggéré par le « phénomène arabe ». Toutefois, le fait qu'on spécifie « lettre » pourrait être interprété de deux manières.

Premièrement, par la référence à l'alphabet arabe *Abjad*, lequel n'utilise pas des signes différents pour les chiffres, certaines lettres ayant aussi des valeurs numériques : l'exemple est valable aussi pour les alphabets : hébraïque, grec, cyrillique, etc. Mais puisque nous ne pouvons pas savoir exactement quelles étaient les connaissances d'Eminescu en matière d'alphabet islamique, les arguments de cette explication restent insuffisantes. L'explication que nous acceptons est la suivante : nous avons à faire à un phénomène où la cause est omise, et où ce n'est que l'effet qui reste. C'est-à-dire : considérant le « signe arabe » comme le symbole du chiffre et non pas de la lettre, quelque part dans le subconscient on garde seulement la détermination « arabe », qui ultérieurement s'associe à une notion qui du point de vue sémantique implique celle de « signe » — nous avons eu en vue le sens de « lettre ».

Il est important de mentionner d'autres faits aussi : Tite-Live affirmait que Pythagore avait été le maître de Numa Pompilius. La légende raconte que Tullus Hostilius, le troisième roi de Rome, celui qui succéda à Numa, et qui fut un très bon militaire mais un philosophe et un magicien médiocre, trouve les livres de son prédécesseur et essaye de combiner les formules qui y figuraient, dans le but de réaliser des faits magiques, dans lesquelles son prédécesseur Numa Pompilius avait excélé. Le résultat, a été — ajoute la légende — catastrophique, car Jupiter, fâché par le fait que le roi avait brouillé les formules, le foudroya. Dionis possède un livre « de Zoroastre ». A une confrontation des passages du poème, on constate que le mage possède un livre « à chiffres arabes », tout comme Dan en possède aussi et qu'une analyse de textes nous le dévoile, étant donné la filiation idéatique de Numa, et ayant en vue l'optique éminescienne, on comprend aisément que Tullus Hostilius a dû, lui aussi, contempler des livres contenant de telles formules. Dan aura, lui aussi, le sort du roi romain.

On remarque qu'Eminescu est continuellement préoccupé par le chiffre qu'il considère à plusieurs reprises une ultime réalité, à laquelle l'univers peut être réduit. Pendant les tristes années de ses souffrances, Eminescu calcule assidûment des formules sans fin ni cohérence, une sorte de pierre philosophale imaginaire. Si, à l'apogée de son génie créateur, il réduit poétiquement l'univers à un chiffre, celui-ci fera irruption pendant son délire, des profondeurs de l'inconscient. Les faits s'étaient sédimentés à la longue dans l'inconscient, laissant maintenant le calcul se faire jour.

Rappelons-nous la description du vieux sage de la *Scrisoarea I* (Première épître) :

« Ainsi que jadis, Atlas soutenait le ciel sur ses épaules / De même il soutient le monde et l'éternité dans son nombre/ »¹⁶.

Que devra enseigner le vieux sage au prince ? Des chiffres.

¹⁶ « Precum Atlas în vechime sprijinea cerul pe umăr,
Așa el sprijină lumea și vecia într-un număr ».

Dans le manuscrit 2285, 104—122 — une variante du *Conte du mage*, le prince exclame :

« Je vois tous les chiffres de ma leçon d'aujourd'hui / Bien que les comprendre, je ne peux pas / Je vous prie, donnez-moi la clé / Que je découvre l'idée de ce que je regarde/ »¹⁷.

Des la variante que je viens de citer, le mage possède un livre à « signes arabes ». Pendant le rituel, il offre au prince « Un coupe de vers avec des chiffres de Maure »¹⁸.

Le symbole du « signe arabe » s'amplifie lorsqu'apparaît le jeune moine qui : « Des rochers écroulés, des pierres et des mottes/ Il en fait des sentiers vers le fond du temple arabe/ »¹⁹. L'image est sujette à la même interprétation : « le temple arabe » est d'après notre opinion un temple où le « signe arabe » est glorifié, c'est-à-dire, le chiffre.

Le chiffre, considéré par le poète en tant que réalité ultime, peut être considéré, premièrement, comme une formule numérique du Démiurge avant la création — « le signe arabe » figurant au-dessus de l'entrée du temple de Dieu — devant laquelle commencent « les créées »; deuxièmement, comme chiffre absolu que l'humanité essaye de découvrir — voir la variante 2275B—66 de *Lucașfărul* (Hypérior) : « Si dans les chiffres tu veux m'appeler / Le monde que j'ai créé / Je te fait don un royaume de Temps/ Qui t'appelle Platon »²⁰.

Le second point de vue de l'interprétation peut signifier « le chiffre de la vie », personnelle ou générale humaine, où, dans un sens très large, « la pierre philosophale » qui est réduite aussi, en dernière analyse, à la « vérité suprême » de la création. Malgré le sentiment tragique causé par l'impossibilité de découvrir la vérité fondamentale de la création et de l'histoire, à l'aide des « hiéroglyphes de la déserte Arabie », malgré les vers pleins de tristesse « A rien réduit la mort, l'obscur chiffre de la vie »²¹. Dans la dernière partie du poème *Memento mori*, le poète ne renonce pas à l'idée de nombre tout puissant, ainsi qu'à son investigation, continuée dans la même « direction » :

« Veux-tu connaître le futur, retourne-toi vers le passé »²².

Le désir de déchiffrer « le mystère » est si puissant que le goût doux ou amère qu'il entraîne ne compte plus.

Les explications *des sources* offrent une nouvelle variante à l'*Ode* :

« Car il y a longtemps que j'ai ressenti/ Les vieux sages connaissent des mystères / Me dire la vérité/ »²³.

¹⁷ • Eu văd cifrele toate din lecția-mi de azi
Deși a le pricepe nu pot. Te rog dă-mi cheia
La cele ce privesc eu ca să strevăd ideea •

¹⁸ • O cupă de versuri, cu cifre de maur •

¹⁹ • Din stințe năruite, din pietre și din bulgări
Făcu cărări spre fundul templului arab •

²⁰ • De vrei în număr să mă chemi
În lumea ce-am creat-o
Îți dau o fleșie de vreme
Să te numească Platon

²¹ • La nimic nu duce moartea cifra vieții cea obscură •

²² • Vrei viitorul a-l cunoaște, te întoarce spre trecut •

²³ • Căci de mult simții adevăr grăindu-mi
Înțelepții vechi știutori de taine •

Eminescu a été un infatigable chercheur des textes anciens, appartenant à divers représentants d'une « littérature ténébreuse », du fait qu'il y trouvait « le poétique ». Ces vieux sages lui semblent détenir les grands secrets, utilisant souvent la magie. La magie signifie, d'après Eminescu, « l'accouchement » des vérités *poétiques*, l'état pythien par lequel on crée la poésie troublante, magmatique, enivrante et destructrice (par le rapprochement, comme c'est le cas de Dan), c'est-à-dire la grande poésie romantique.

Les vers : « Où trouveras-tu le mot / qui exprime la vérité ? »²⁴ semblent avoir deux sens : le premier de « découverte » et le second de « ré-expression ». Afin de redécouvrir les caractéristiques de la mythologie dace, le poète imagine toute une série de conceptions qui, corrélées, aideront à redécouvrir « des faits » dont la signification exacte s'est perdue.

Ainsi que nous avons essayé de souligner, le poète a remarqué que le Thrace Orphée reprend la doctrine de Zoroastre, celle-ci arrivant jusqu'à Pythagore et étant reprise par Zalmoxis aux Balkans. Et nous considérons intéressante la remarque de Diogène Laërce (citée à différentes occasions par Eminescu qui affirmait que Xenophilos de la Chalcidique thrace figurait parmi les derniers pythagoriciens). C'est un argument de plus qui pouvait lui suggérer que la magie du nombre a été continuellement gardée par les peuples d'origine thrace.

Pour conclure, nous considérons que « le signe arabe » est un symbole dans lequel Eminescu a renfermé l'idée de nombre, étant donné que les nombres utilisés par nous sont, du point de vue graphique, d'origine arabe.

²⁴ • Unde vei găsi cuvîntul
Ce exprimă adevărul? •

Criticilor mei (A mes critiques)

EMINESCU DANS LA LITTÉRATURE UNIVERSELLE. ESQUISSE D'UN BILAN

GEORGE MUNTEAN

L'œuvre de Mihai Eminescu a commencé son destin dans l'universalité durant la brève vie du poète (15 I 1850—6 VI 1889) et est devenu toujours plus riche à mesure que sa place dans la littérature roumaine a été mieux définie. Ce processus peut être suivi sur plusieurs voies, parmi lesquelles il y a trois qui nous semblent être les plus importantes. L'une a été ouverte par les traducteurs autochtones, une autre par des traducteurs étrangers, et la troisième par les interprètes qui se sont penchés, dans des articles, essais ou monographies, sur les vers qui renfermaient une expérience humaine chargée de significations universelles. Des succès évidents furent enregistrés dans toutes les trois directions, même si les simples ébauches et les échecs ne font pas défaut. On pourrait dresser une carte de la présence éminescienne sur les méridiens du monde et constater qu'il s'agit, de nos jours, d'une heureuse expansion. Nous n'avons pas à notre disposition toutes les données pour faire cette topographie; seulement quelques cimes seront marquées ici, celles qui se trouvent ancrées dans la conscience culturelle du monde. Mais nous formons le vœux qu'un dévoué du poète ou toute une équipe s'engagera à dresser l'inventaire exhaustif de la présence d'Eminescu dans la littérature universelle et à expliquer l'attraction qu'il exerce sur les lecteurs qui n'ont pas accès au texte original. Dans ce dernier sens, il suffit de mentionner que de Bernard Shaw à Salvatore Quasimodo, d'Albert Thibaudet à Rafael Alberti, de F. Baldensperger à Rilke, de Giuseppe Ungaretti à Iannis Ritzos ou de Elisaveta Bagriana à Henry H.H. Remak, tous ceux qui ont rencontré l'œuvre éminescienne à travers leurs périples lyriques ou leurs incursions comparatistes, ont consigné immédiatement la présence d'un écrivain « sans paire » qui suscite une curiosité intellectuelle dès plus aigüés; la connaissance complète s'est toujours avérée indispensable, comme l'a remarqué le grand exégète d'Eminescu, George Călinescu.

Les débuts sont marqués par la traduction allemande, en 1881, de 19 poésies (dans le volume anthologique *Rumänische Dichtungen*), par les versions faites par Antonio Canini et insérées dans les volumes II — IV de son anthologie *Il libro dell'Amore*, 1887—1890, et par la traduction française de Marguerite Miller-Verghi dans le volume *Quelques poésies...*, Paris, 1892, livre réédité en 1910, 1921, 1938. De nos jours, on peut mettre sur pied un gros volume dans lequel la même poésie pourrait être présentée dans plusieurs variantes dans une seule langue étran-

gère. En 1964, le poème *Luceafărul* a été édité en six langues, pendant qu'en 1971 la poésie d'Eminescu a paru en cinq langues, par les soins de Zoe Dumitrescu-Buşulenga. Une nouvelle anthologie est maintenant possible qui pourrait réunir, en plusieurs versions, les poésies les plus représentatives, en deux ou trois volumes. Munie d'un commentaire souple et efficace (introduction, chronologie, bibliographie, etc.), une telle anthologie offrirait une image aussi ample qu'inattendue de la poésie et de la prose du grand écrivain.

D'ailleurs, la prose retient de plus en plus l'attention des traducteurs étrangers ; selon les informations que nous détenons, la plus récente des traductions de l'œuvre d'Eminescu est toujours une version de quelques-uns de ses morceaux en prose. Paru aux Edizioni Mori (Palermo—Roma, 1974), ce fragment d'une œuvre massive offre au lecteur italien un riche contact avec l'auteur des contes et nouvelles ; il s'agit de *Arhaeus, Sărmanul Dionis, Cezara* et *Moş Iosif*, dans la traduction de Francesca Di Miceli Fanara qui fait précéder sa version d'une excellente introduction. Fait significatif, le volume inaugure dans la série des 'collections' de cette maison d'édition une « Collona di letteratura romena », sous la direction du professeur Petru Iroaie, chef du département de littérature roumaine à l'Université de Palermo. Fidèle et très cursive, cette version offre au lecteur italien un deuxième contact avec la prose éminescienne, après la traduction de Rina d'Ergiu Caterinci des *Cezara* et *Făt-Frumos din lacrimă* englobés dans l'*Antologia di novelle romene* parue en 1923.

Les poésies traduites en italien sont les plus nombreuses, en laissant de côté le grand nombre de versions allemandes. A peu de distance du volume de Canini, un autre est sorti de sous presse à Milano, en 1892, la *Grammatica rumena* de Romeo Lovera, où la poésie *Şi dacă...* était rendue en prose. Pier Emilio Bossi a fait, ensuite, paraître des traductions peu significatives dans les revues de 1906 ; une date a été marquée par Ramiro Ortiz qui, en 1927, a mis en lumière un choix inspiré, dans le volume *Poesie* (con introduzione e note). Ortiz fera rééditer ce volume et consacrera deux chapitres pertinents à Eminescu dans son *Manualetto romeno*, 1936, et dans *Letteratura romena*, 1941. Il faut mentionner encore l'étude de Carlo Tagliavini, parue en 1925, les analyses et traductions de Giulio Bertoni et le recueil de *Poesie scelte* d'Umberto Cianciolo, paru en 1941, qui suscitera une âpre polémique avec Gheorghe Giuglea : à la critique dure du Giuglea publiée dans « Dacoromania », Cianciolo a donné une réponse sans ménagements dans « Studii literare ». En 1943, Gino Lupi, qui devait consacrer un ample chapitre au poète dans son histoire de la littérature roumaine, a publié l'étude *Mihai Eminescu*. Dans les décennies qui ont suivi, l'intérêt des lecteurs et spécialistes italiens a été rendu manifeste par les versions et les exégèses sorties de sous presse : en 1961, Mario de Micheli et Dragoş Vrânceanu ont inclus quelques poésies d'Eminescu dans *Antologia della poesia romena* (la préface appartenant à Quasimodo), pendant qu'en 1962, Rosa del Conte donne l'ample monographie *Mihai Eminescu o dell'Assoluto*, recherche approfondie et moderne, accompagnée par de notables traductions. Sur une significative base comparatiste, cette recherche révèle la « poésie che vince il tempo » d'Eminescu. Par *Poesie d'amore* (1966), Mario Ruffini donne

une ample image de l'œuvre lyrique éminescienne, faisant inclure dans son livre 92 textes.

En 1963, Alain Guillerrou publie à Paris une monographie, *La genèse intérieure des poésies d'Eminescu*, la plus complète exégèse sur l'œuvre du poète parue en français, qui réussit à démontrer, d'une manière convaincante, que dans le cadre de la littérature nationale et universelle, l'œuvre d'Eminescu représente les « véritables sources du renouvellement de la continuité ». La recherche de Guillerrou, après l'essai de Ioan Guția, *Sentimentul timpului în poezia lui Eminescu*, paru en 1957, à Rome, et qui garde une place adéquate au poète dans son *Introduzione alla letteratura romena* (Roma, 1971) est l'une des plus amples parmi celles qui ont été élaborées à l'étranger, jusqu'à l'apparition, en 1964, de l'étude *Stilul poetic al lui Eminescu* de L. Galdi qui avait mis plus de trois décennies pour étudier l'œuvre du poète roumain. Un volume publié par Iuri Kojevnikov, *Mihai Eminescu i problema romantizma v rumânskoj literature XIX v.*, Moscou, 1968, ainsi que toute une série d'études, essais et articles, parus en divers périodiques de New York à Tokyo, de Londres à Pékin et Athènes, de Munich, Madrid et Varsovie à Calcutta, Sydney, Le Caire, Istambul, Tel-Aviv et Buenos Aires, etc., vont contribuer, d'une manière toujours plus approfondie à la connaissance du grand poète et par là, à la connaissance de l'âme spécifique du peuple roumain. Car, tout comme Rafael Alberti, le traducteur d'Eminescu, en italien avec Maria Teresa Leon, en espagnol (1958), l'affirmaient, « ce sont les poètes qui détiennent les clés cachées de l'âme de leurs peuples. Mihai Eminescu c'est la Roumanie ». (La plus ancienne traduction en espagnol est celle de 1921, et la plus récente poésie hispanique qui évoque le poète semble être celle de Clara Janés, dans le volume *En busca de Cordelia y poemas rumanos*, Salamanca, 1975).

Une voie par laquelle Eminescu fut connu dans le monde a été celle des livres contenant des notes de voyage sur la Roumanie, parmi lesquels je vais rappeler un seul, paru, il y a une cinquantaine d'années à Madrid. Il s'agit du volume *La obra de Trajano* appartenant à l'écrivain et diplomate Romon de Basterra (1888—1928), qui fait un admirable portrait lyrique d'Eminescu, dont les vers touchent des sources invisibles et dont la vie est la lutte d'un héros avec son destin, etc. Il y a encore, dans la même catégorie des sources, les guides de toutes sortes, en tant que modestes moyens de diffusions de certaines dates sur Eminescu, qui « a chanté l'enfer avec les mélodies du paradis » (A. Chajes, Jérusalem, 1939) et dont l'œuvre, de ce fait, « appartient à tous les temps », ainsi que s'exprimait la poète E. Sylvia Pankhurst qui a traduit ses vers en anglais. Pour ce qui est des traductions en anglais il faut marquer aussi celles du musicien Dimitrie Cuclin et des anglicistes Petre Grimm, Ana Cartianu et Andrei Bantaș, de Roumanie.

C'est toujours dans ce contexte qu'il ne faut perdre de vue les communications, données à l'occasion de divers congrès, symposiums et rencontres internationales (de philologie, linguistique et littérature) par différents spécialistes roumains et étrangers concernant divers aspects de l'œuvre d'Eminescu. Il est à remarquer encore le rôle notable qu'assument en cette direction les séminaires et les lectorats de langue et de littérature roumaine dans le cadre des universités, à l'étranger, qui stimulent

à la foi l'intérêt pour la connaissance de l'œuvre éminescienne en roumain, sa comparaison avec celle d'autres grands poètes du monde et les recherches concernant la place de cette œuvre et de toute la littérature roumaine dans le contexte universel.

On peut observer, en ce sens, du moins depuis la deuxième guerre mondiale, une tendance vers une connaissance *contextuelle* de l'œuvre d'Eminescu, ce qui implique la considération de toute une série de rapports avec ses prédécesseurs, contemporains et successeurs dans la littérature roumaine, et, en même temps, avec les grands poètes du monde qui ont abordé des thèmes semblables. Ce sont là des faits qui mènent d'une manière indirecte, à la diffusion de la littérature roumaine. Aussi, toutes les fois qu'il est question de la circulation dans le monde de l'œuvre d'Eminescu l'on a, implicitement, en vue certains aspects plus généraux de la littérature roumaine. *Antologia poeziei române*, publiée par Costas Assimakopoulos en 1974 à Athènes, en est un exemple. Bien que la sélection que l'on propose aux lecteurs grecs commence par Tudor Arghezi (donc, par la poésie de ce siècle) et finisse avec Adrian Păunescu, le traducteur a senti le besoin de faire une ample incursion dans la tradition poétique et s'est arrêté à Eminescu, dont il traduit des fragments édificateurs.

De même, il faut avoir en vue, dans cette série d'ouvrages, les recueils parus en diverses langues, sur les méridiens du monde. Les traductions en français, parmi lesquelles celles de L. Barral, en 1934 (*Poèmes choisis*), de Paul Lahovary, en 1943, de S. Pavès, en 1945, de Hubert Juin, en 1958, de Robert Vivier, en 1960, selon lequel Eminescu a fait de la littérature roumaine « un magnifique instrument du lyrisme », et tout particulièrement la traduction de Mihai Steriade (*Destin roumain, voix universelle : Eminescu*, Bruxelles, 1966, ainsi que *Approche d'un génie : Eminescu*, Louvain, 1973, comprenant 27 de poésies, y compris l'original et plusieurs dates sur le poète) constituent de véritables échelons de la connaissance d'Eminescu dans le monde francophone; Alain Bosquet affirme que « tel n'est pas le sort de tout les écrivains d'être doux comme Musset, impétueux comme Byron, déchirés dans leur folie comme Hölderlin. Certes, Eminescu est leur successeur : dans ses poèmes philosophiques, il dépasse pourtant quelque peu Rimbaud et Mallarmé. Eminescu est la jeunesse et l'enthousiasme d'un siècle : il en est, en même temps, son frémissement tragique ». Il convient aussi de rappeler, parmi les traductions autochtones les versions françaises signées par Mihail Bantaș et D.I. Suchianu.

C'est toujours de ce côté que se rangent les traductions en russe, relativement nombreuses et complètes. Il s'agit, tout particulièrement, du volume *Stihi* de 1958, à l'élaboration duquel ont contribué les poètes Ana Ahmatova, Gheorghe Leonidze, Maxim Rilski, Leonid Martinov et d'autres encore. Ce volume a été précédé par un autre, *Stihi* paru en 1950, élaboré par Iuri Kojevnikov.

Après les Italiens, les Hongrois semblent être les seuls à avoir traduit la prose d'Eminescu. (Il y a, sans doute, la traduction en français de *Fdt-Frumos din lacrimă*, en 1890 déjà, mais ce n'est qu'un accident, tout comme l'apparition en bulgare, en 1905, de *Sărmanul Dionis*). Dans le volume *Œuvres choisies*, paru à Budapest, en 1967, sont inclus *Geniu pustiu*, *Fdt-Frumos din lacrimă*, *Sărmanul Dionis*, *Lă aniversară* et *Cezara*

(d'ailleurs, l'un des traducteurs hongrois, le poète Takács Tibor a dédié au poète roumain le poème *Sous le tilleul d'Eminescu*).

Pourtant, il semble que les versions en allemand, quant à la fidélité de la traduction des textes lyriques et leur pertinence, sont les plus significatives. Il s'agit tout particulièrement du volume publié par les soins d'Alfred Margul Sperber (*Gedichte*. Bucarest, 1957 et Vienne 1961) qui constitue un succès remarquable de l'équivalence d'Eminescu dans une autre langue. Suit la plaquette susmentionnée, parue à Bonn (qui dans l'édition de 1886 comprenait aussi *Luceafărul*), et toute une série d'autres essais : Grigorovitz, en 1892, V. Teconția (*Gedichte*, 1903), Edgar von Herz (*Der Abendstern*, 1893), M. Schroff (*Gedichte, Novellen*, 1913, II^e éd. 1923), N. N. Botez (*Gedichte*, 1925), Victor Orendi-Hommenau (*Ausgewählte Gedichte*, 1932) et surtout le volume de Konrad Richter (*Gedichte*, 1937, totalisant 82 poésies), qui est, avec Schroff, le meilleur traducteur du poète roumain en allemand, jusqu'aux traductions de Sperber et Franyo Zoltan (celui-ci est aussi l'auteur d'une édition bilingue, hongroise-roumaine, de 1961). En 1950, la maison d'édition de l'État a publié, à Bucarest, un volume de *Gedichte*, titre qui a été repris par un autre volume, de 1955. On peut affirmer qu'il existe en allemand environ 25 versions.

Parmi les personnalités littéraires qui se sont approchés de l'œuvre eminescienne, il convient de rappeler encore au moins Rita Boumi-Pappa, dont le volume de *Poezii* d'Eminescu, traduites en grec, avec la collaboration de Nikos Papas (auteur d'un poème dédié au poète roumain), est paru, en 1965, à Athènes ; il faut mentionner l'indienne Amita Bose, l'auteur de quelques essais sur Eminescu ; Pierre Boisdeffre, qui considérait Eminescu parmi « les grands protagonistes de la Renaissance latine » et Giuseppe Ungaretti qui appréciait le poète en tant que « précurseur de quelques hypostases fondamentales de la poésie du XX^e siècle, qui trouve des solutions très raffinées pour le déroulement d'une auto-biographie lyrique » et qui « prouve, en même temps, qu'il n'y a que par la voie de l'expérience et du sentiment du peuple que l'on peut accomplir la renaissance de la littérature roumaine ». « En ce sens — dit-il — le mot chargé d'images, qui parvient jusqu'à lui par le truchement de l'expression populaire, fait, certes, d'Eminescu un Garcia Lorca à cinquante ans plus tôt et donne naissance à un très original lyrisme narratif ». Après avoir précisé « qu'il est rare de rencontrer, je crois, dans la littérature des derniers siècles, un écrivain et poète aussi complexe et complet qu'Eminescu », Ungaretti affirme qu'il a rencontré « l'un des plus grands poètes de son temps et de tous les temps ».

Le bilan de la pénétration d'Eminescu dans la conscience des lecteurs et des spécialistes du monde est, évidemment, beaucoup plus ample que cette présentation le suggère. Si nous avons en vue seulement les traductions, on peut encore signaler nombre d'ouvrages : les traductions en latin (le volume *Carmina*, paru à Bucarest en 1974, la postface signée par D. Murărașu), en anglais, chinois, japonais, suédois, arabe, indonésien, néerlandais, polonais, tchèque, serbe, slovène, letton, yiddish, ukrainien (où une étude a été publiée par Stelian Gruia-Iațentiu), albanais, bulgare, estonien, finlandais, slovaque, portugais, macédonien, géorgien, arménien (une version a été réalisée par H. Dj. Siruni, en 1939, et une autre, en 1974, par Gurghen Borian) et en d'autres langues. Faut-il ajouter que la grande

majorité des traductions sont sorties d'une communauté d'âme établie entre le poète roumain et ses interprètes contemporains ? Les témoignages en sont nombreux et il suffit de rappeler ici les dires du polonais Emil Zagolowicz, qui a affirmé que le contact avec l'œuvre d'Eminescu a constitué pour lui « l'une des plus belles et nobles conversations avec la vie » ou les mots d'Elisaveta Bagriana : « Eminescu est une étoile de première grandeur sur le firmament de la poésie universelle ».

Les textes du poète roumain rendus par des poètes dans les langues du monde sont aujourd'hui à la disposition des spécialistes qui pourront mieux définir la place d'Eminescu dans le romantisme et dans la poésie contemporaine ; de nouvelles anthologies et études faciliteront sans cesse l'accès des critiques et historiens littéraires à une œuvre ancrée dans la tradition culturelle roumaine et ouverte vers les horizons de l'univers humain. Ce sont les lecteurs qui pourront saisir les traits essentiels d'une œuvre majeure, en partant de la traduction vers le texte original ; et alors ils sauront nous expliquer la présence du poète dans la vie d'aujourd'hui. Une présence, pour nous les Roumains, toujours vive, car « Eminescu est la synthèse de l'âme roumaine », comme le disait Nicolae Iorga, une synthèse élaborée par un peuple qui a conféré à la parole et au logos un poids décisif dans l'existence.

POUR UNE NOUVELLE LECTURE DES POSTHUMES D'EMINESCU

Les pages qui suivent constituent un préambule théorique destiné à faciliter la compréhension de quelques analyses faites sur des Posthumes de M. Eminescu, dans le cadre des cours de Poétique et de Poétique mathématique donnés par le pr. Paul Miclău et par Lucia Vaina-Puşcă à la Faculté des langues romanes.

Prémisse fondamentale : il est nécessaire de distinguer entre l'*objet réel*, appartenant au monde extérieur (le texte comme produit d'un émetteur, le poète) et l'*objet de la connaissance*. Seul l'objet de la connaissance peut être connu. Le texte poétique ne fonctionne donc pas comme un système de signes qu'à l'intérieur du couple [texte, lecture], se constituant comme objet de la connaissance par l'acte de lecture (acte de connaissance).

Plusieurs démarches méthodologiques à l'égard de l'objet de la connaissance peuvent être envisagées :

1. *L'analyse directe et intuitive*, immédiate. La méthode de l'analyse directe peut présenter des désavantages dûs à son caractère intuitif ; elle ne peut pas formuler ses résultats d'une manière inattaquable, ne peut pas donner une forme démonstrative, rigoureuse aux conclusions qu'elle se propose de formuler et ne peut donc pas se présenter comme un ensemble d'affirmations vérifiables.

Sans une coopération des méthodes formelles, historico-critique ou expérimentale, l'analyse directe ne peut pas se débarrasser des préjugés, des erreurs, dues à l'intuition immédiate, étant incapable d'accéder à l'objectivité et à la généralité, nécessaires pour une hypothèse épistémologique valide.

2. *L'analyse formelle* ajoute à l'analyse directe de l'objet de la connaissance, l'examen des conditions de la formalisation et de la coordination de la formalisation avec l'expérience. Les analyses logiques et mathématiques posent le problème du rapport entre l'élément formel et l'intuitif, entre le système formel et son objet, entre la construction et l'adéquation. La formalisation, méthode d'une grande importance dans la démarche épistémologique, a déterminé un progrès sensible dans la compréhension de l'objet d'étude, permettant de dissiper une grande série de confusions. Mais si la description de l'objet de la connaissance — le texte poétique — peut être approfondie et précisée grâce à la formalisation, celle-ci ne permet toutefois pas une description complète.

3. *L'analyse historico-critique* se propose de reconstruire la genèse du texte ; ses résultats offrent à l'analyse la possibilité de l'explication de la constitution des valeurs, telles l'objectivité, la cohérence, la validité, etc.

Dans la mesure où la méthode historico-critique tend à dépasser le texte particulier et à arriver à un système conceptuel général, l'appel à l'analyse formalisante devient indispensable.

L'analyse historique offre à l'analyse directe la possibilité de formuler une hypothèse épistémologique sur le contexte limité qui a déterminé l'analyse directe, pour la rapporter à la dialectique générale de la littérature.

4. *La méthode expérimentale* est une manière moderne de juger les méthodes épistémologiques. On pense aux modèles cybernétiques du comportement des textes littéraires qui se proposent d'arriver au contrôle objectif du texte.

La mise en rapport de l'analyse formalisante avec l'analyse historico-critique et celle expérimentale, au niveau où l'analyse directe se propose d'aborder l'objet, impliquerait la possibilité de l'analyse de la valeur du texte littéraire, doublée par l'analyse de la constitution de cette valeur.

Dans ce qui suit, on se propose de donner une nouvelle acception du texte, envisagé en tant que système de signes. La théorie classique accorde à la notion de système le sens d'ensemble d'objets dont les relations sont définies de manière complète par les aspects étudiés. Nous envisageons le système (ici, dans le cas particulier du texte = système de signes) comme un ensemble d'objets qui manifeste, à un niveau donné, une série d'aspects « sensibles », susceptibles d'être connus par le moyen des méthodes d'investigation appliquées.

Cet ensemble peut être divisé en deux sous-ensembles, selon que l'on se place à un niveau supérieur de l'analyse pour étudier les aspects différents de ceux qui caractérisent le système initial (ce qui représente le passage vers une étape ultérieure de l'analyse) ou que, tout en restant au même niveau de l'analyse, on ajoute des termes nouveaux à ceux qui ont été étudiés au début, par l'approfondissement de l'analyse. Ces termes peuvent être étudiés grâce à un perfectionnement des moyens d'investigation (grâce à la combinaison de plusieurs théories ou à l'approfondissement d'une théorie). Au cours de l'acte de lecture, l'objet de la recherche n'est pas un système, mais un objet qui possède des aspects « sensibles » (observés par le chercheur), attribués au système (il s'agit du fait que l'analyse porte sur une formulation plus concrète du texte).

L'ensemble des aspects sensibles de l'objet étudié — le texte en tant qu'objet — détermine l'état du système. Il existe en dehors de ces aspects, des aspects « secrets », c'est-à-dire qui sont inconnus au chercheur (ce qui permet d'ailleurs la pluralité des lectures) que nous appellerons la *forme* de l'objet. Lorsque le texte-objet est intégré à un système (à la suite de l'acte cognitif de la lecture), nous disons qu'il possède une forme incluse dans l'état du système. C'est cette forme qui détermine les aspects sensibles et elle déterminera l'état du système lorsqu'elle sera incluse dans un système.

Pour conclure, la situation du chercheur qui étudie le texte est la suivante :

(1) le chercheur opère sur un objet particulier 0 du couple [texte, lecture] déterminé par la lecture d'un texte-objet,

(2) cet objet manifeste des aspects sensibles, attribués au système, et devient, texte-objet (c'est-à-dire objet d'étude),

(3) la forme de l'objet, c'est-à-dire les aspects qui demeurent inconnus à l'observateur, dépend de la théorie utilisée.

On pourrait parler de l'adéquation ou des degrés d'adéquation des théories au texte-objet, ce qui implique l'efficacité, la pertinence de la recherche.

La forme de l'objet change en permanence (aussi bien dans le cas des recherches qui passent d'un niveau de l'analyse à un autre que dans le cas de l'approfondissement d'un même niveau); il y a deux types de changements que la forme peut subir :

(1) les mutations, c'est-à-dire les changements qui ne contredisent pas l'état du système.

(2) les transformations qui déterminent le passage de l'objet d'une forme incluse dans un système vers une forme exclue du système.

La tâche du chercheur au cours de l'acte de lecture est de faire des expériences (application de méthodes, combinaison de méthodes, etc.) qui lui permettent de réaliser des changements cohérents de l'objet, sinon des transformations.

Remarque 1. Parmi les objets contenus par un système, seul l'objet de l'observation a une existence réelle; les autres objets ont une existence virtuelle, possible (ceci étant d'ailleurs exprimé par la formule « les virtualités du texte »).

Remarque 2. Le système n'existe qu'à la suite et comme conséquence de l'analyse d'un état (ce qui veut dire que le texte devient un système significatif uniquement par la lecture à un ou à plusieurs niveaux).

Pour que les expériences effectuées sur l'objet soient cohérentes, pour provoquer donc des mutations, des changements d'états, et non pas la destruction du système (par l'élimination de l'objet) il est nécessaire que (1) l'état final étudié contienne, sous une forme modifiée, toutes les conséquences qui ont été inférées par l'état initial, (2) l'étude soit menée à l'aide d'une théorie qui ne permette pas la destruction du système et qui garde les aspects sensibles de l'état initial; elle ne doit pas prendre en considération les aspects non pertinents (qui ne contribuent pas à l'approfondissement de notre connaissance de l'objet).

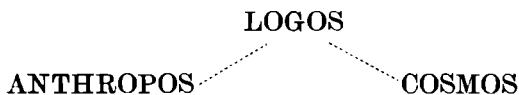
Pour respecter ces conditions, qui sont nécessaires afin que l'approche d'un texte soit pertinente, le chercheur doit choisir a priori, grâce à des études expérimentales préliminaires, les aspects sensibles qui lui conviennent (les données); il doit également utiliser une théorie efficace qui puisse prendre en considération ces aspects.

Placées dans ce cadre théorique, les études qui suivent ont choisi pour niveau de l'analyse le *niveau du contenu*; les théories utilisées sont la sémantique des mondes possibles (dans la perspective de von Wright) et la théorie des isotopies (dans la perspective de A. J. Greimas et du « groupe μ »).

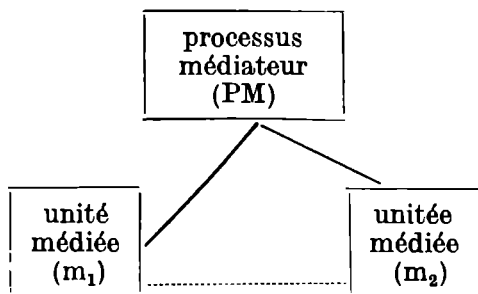
Malgré la diversité des méthodes employées dans l'investigation des textes, les analyses ont un but commun : la lecture uniforme, cohérente du texte.

La notion d'isotopie a été introduite en linguistique par A. J. Greimas « pour donner une assise à l'idée, encore très vague, et pourtant néces-

saire de totalité de signification, postulée à un message » (1). Greimas définit l'isotopie comme « un ensemble redondant de catégories sémantiques qui rend possible la lecture uniforme telle qu'elle résulte des lectures partielles des énoncés après la résolution de leurs ambiguïtés, cette résolution elle-même étant guidée par la recherche de la lecture unique ». Dans le processus de la lecture, plusieurs isotopies sémémiques peuvent être établies (il s'agit de la « pluralité des lectures », du fait qu'à un niveau donné, par une méthode théorique donnée, on peut associer à un texte plusieurs réalisations). Ce qui caractérise le texte poétique plus que la présence simultanée de plusieurs isotopies, c'est une structure hiérarchiquement supérieure des isotopies. Le modèle utilisé par Manuela Roșcău, Gabriela Duda et Antonia Constantinescu pour découvrir cette « superstructure » des isotopies est le modèle triadique proposé par le « groupe μ » dans (2) et (3). Le modèle du « groupe μ » se propose de mettre en relation les principales isotopies dégagées par la lecture en les regroupant en trois catégories considérées comme fondamentales. Ces trois catégories sont présentées par un modèle triadique dont le schéma est le suivant :



Le logos recouvre toutes les manifestations de la fonction communicationnelle, y compris les êtres mythiques, les personnages littéraires, etc. Le logos englobe l'anthropos et le cosmos. L'opposition anthropos vs cosmos se trouve à la base d'un grand nombre de codes culturels et, en particulier, elle commande l'idéologie esthétique de la poésie. Les trois isotopies anthropos — cosmos — logos n'ont pas le caractère abstrait souhaitable et il semble préférable de présenter le modèle triadique comme il suit :



On distingue trois types de médiation ¹ :

- (a) la médiation référentielle : le texte contient explicitement des termes qui désignent des processus médiateurs ;
- (b) la médiation discursive : deux isotopies sont explicitement mises en

¹Jacques Dubois, Fr. Edeline et a., *Rhétorique générale*, Paris, Larousse, 1970.

relation, sur la base des rapports entre les signifiés et/ou entre les signifiants ;

(c) la médiation rhétorique : une isotopie ou une unité de signification devient lisible sur une autre isotopie grâce à des opérations rhétoriques, faisant usage de leurs propriétés communes.

Le « groupe μ » fait remarquer qu'entre la médiation discursive et la médiation rhétorique il n'y a qu'une différence de degré, la première étant par rapport à la seconde ce que « la comparaison est à la métaphore ». Il y a médiation discursive lorsque la relation intrinsèque est manifestée du point de vue syntaxique, ce qui implique la présence, au moins de deux unités de lecture isotopes.

Une idée commune aux analyses qui utilisent comme méthode d'investigation l'isotopie est l'impossibilité de dissocier le niveau de la médiation rhétorique de celui de la médiation discursive. De même, chacune de ces analyses arrive à la conclusion que l'être aimé est défini comme absence, son existence n'étant qu'une construction du poète et sa révélation étant rendue possible seulement par le logos. Cette conclusion rejoint les résultats des analyses qui utilisent la théorie des mondes possibles où il est montré que l'être aimé existe éventuellement, seulement dans les mondes imaginés par l'agent (le poète), et que cette existence reste toujours abstraite, sans être jamais matérialisée.

La théorie des mondes possibles, l'instrument de travail dans les analyses de Anca Runcan et Maria Ilie, constitue une sémantique pour les logiques modales qui permet la définition du concept de validation logique. Les mondes possibles sont utilisés par les logiciens pour rapporter les systèmes formels à certaines intuitions. La notion de monde possible est interprétée soit comme un état possible de faits (J. Hintikka), soit comme un cours possible d'événements (von Wright). Un état possible de faits est un ensemble de propositions où pour chaque proposition p on a soit p soit $\sim p$. En accord avec la sémantique des mondes possibles, attribuer des modalités comme nécessaire (N), possible (P), ou des attitudes propositionnelles comme croire (B), connaître (K), etc. signifie connaître quels sont les mondes possibles, alternatifs d'un monde possible donné. Dans le cas de la nécessité et de la possibilité, les alternatives d'un monde possible w sont les mondes possibles qui peuvent être réalisés à la place de w . Possible dans w signifie vrai dans au moins une des alternatives de w , nécessaire signifie vrai dans toutes les alternatives de w . Par rapport à une attitude propositionnelle A , attribuée à l'individu b , les A -alternatives (envisagées par rapport à b) d'un monde donné w sont tous les mondes compatibles avec la présence de cette attitude A chez b . On peut parler de tous les mondes compatibles, par exemple, avec ce que b connaît dans w (alternatives épistémiques) ou de tous les mondes compatibles avec ce que b croit en w (alternatives doxastiques). Ceci veut dire qu'il est vrai dans w que b connaît (croit) qu'il est le cas que p (p est une proposition de w) dans tous les mondes possibles compatibles avec ce que b connaît (croit).

L'analyse présentée par M. Ilie est placée dans le cadre de la théorie des mondes possibles, envisagé dans la perspective de von Wright ; l'auteur opère avec la logique des normes (permission, obligation, etc),

le contenu des normes étant des actions et les variables des formules de la logique déontique représentant des états de faits.

Les normes peuvent porter sur la réalisation d'une action (action signifie déterminer un changement ou empêcher qu'un changement se produise) ou sur l'omission d'une action (laisser inchangé ou laisser que quelque chose arrive).

Parler d'une logique des actions exige que l'on parle également d'une logique du changement ; le changement est défini comme la transformation d'un état. On en déduit que la notion d'*état de faits* se trouve à la base de la notion de *changement*.

La dialectique des mondes possibles rapportés à un individu a fait l'objet de l'analyse d'A. Runcan, qui propose un critère linguistique pour la construction du complexe des mondes possibles.

Le système de von Wright qui représente une logique du changement ajoute au vocabulaire de la logique propositionnelle les connectives T (= au moment suivant) et I (= au lieu de) ; les axiomes du T-calcul sont les suivants :

$$AT\ 1\ (p \vee q\ T\ r \vee s) \leftrightarrow (p\ T\ r) \vee (p\ T\ s) \vee (q\ T\ r) \vee (q\ T\ s)$$

$$AT\ 2\ (p\ T\ q) \& (p\ T\ r) \rightarrow (p\ T\ q \& r)$$

$$AT\ 3\ (p \leftrightarrow (p\ T\ q \vee \sim q))$$

$$AT\ 4\ \sim (p\ T\ q \& \sim q)$$

Les axiomes caractérisant la connective I sont identiques à ceux de T (on change T par I). Le système axiomatique des TI-expressions (expressions formées à l'aide des deux connectives) est le calcul TI, dont les axiomes sont les mêmes que ceux du calcul propositionnel avec en plus les axiomes de T et de I.

Le calcul TI sert à décrire une action. On envisage :

(a) l'*état initial*, état du monde avant le changement

(b) l'*état final* (le résultat de l'action), état du monde qui résulte du changement

(c) l'état du monde si l'agent n'existait (n'agissait) pas.

On appelle les états (a) et (c) la *situation d'acte* (« acting situation») ou l'*opportunité de l'action* ; on définit cette relation entre l'état de faits qui résulte d'une action et un état hypothétique qui aurait pu être pour l'agent à l'aide de la connective I ; T exprime le passage de l'état initial à l'état final.

L'emploi de la théorie de von Wright, de Hughes et Cresswell et des opérateurs modaux T et I, qui servent à décrire les cours des actions (la succession des cours d'actions constituant la *vie* de l'individu dont elle représente les possibilités moyennant ce que von Wright appelle « l'arbre de la vie »), conduit les auteurs vers une conclusion commune : dans le cas des textes analysés, le poète — agent réel — crée des mondes possibles imaginaires ; il y introduit la femme aimée en tant qu'agent possible qui demeure à ce niveau de l'imaginaire, le niveau du *dictum*, sans parvenir au niveau du *factum*. Cette conclusion rejoint les conclusions des trois autres analyses où il est prouvé que la relation entre isotopies est établie par le logos.

«DEUX ASTRES» (DOI AȘTRII)

Dans la lecture de la poésie posthume *Doi aștri* (Deux astres) de Mihai Eminescu, nous allons utiliser le concept d'isotopie tel qu'il vient d'être défini dans les préliminaires théoriques. Ce concept a — nous semble-t-il — une grande fonctionnalité dès que l'on considère la lecture comme un processus de communication dans lequel le texte est en même temps émetteur et message, car il nous offre la possibilité de garder dans l'analyse — par sa dimension pragmatique — la part de liberté que le texte assure au lecteur-récepteur. Il y va de soi, cependant, que cette liberté se trouve limitée par la structuration du texte lui-même. D'autre part, le concept d'isotopie nous permet de rendre explicites les structures des significations du texte telles qu'elle apparaissent à ces niveaux plus profonds — ce qui devient très utile, surtout lorsqu'il s'agit de ce langage poétique qui est « de plus en plus souvent défini comme un langage surdéterminé, plurivoque, évitant le gaspillage de signes ».

Nous allons employer aussi les concepts d'isotopie sémémique et d'isotopie métaphorique tels qu'ils apparaissent chez Rastier, afin d'arriver à la structuration du texte en tant qu'isotopie complexe.

Le modèle triadique auquel aboutit notre analyse est celui proposé par le groupe μ , dans lequel s'opposent un *Anthropos*, un *Cosmos* et un *Logos*.

Am văzut doi aștri
Strălucind albaștri
Sub o frunte de vis;
M-a-necat seninul
Cînd privii divinul
Bîndul ei suris.

Și mi-am zis în mine :
• Inger cu lumîne
De-un adînc noroc,
Din a vieții tale
Înflorită cale
Cum nu stai în loc? •

Avant d'entamer la lecture des isotopies du texte, pour établir ensuite les relations établies entre ces isotopies, une sommaire lecture rhétorique du poème, dont nous allons nous servir par la suite, serait nécessaire.

Dans le premier vers nous lisons /aștri (astres)/ que nous décodons par rapport à/frunte (front)/ du troisième vers. C'est par rapport à ce dernier terme, qui précise la sphère sémique du premier, le corrige, que /aștri (astres)/ est lu comme une métaphore : aștri (astres) / = / ochi (yeux)/ qui se trouve élargie dans le deuxième vers : /Strălucind albaștri (Bleues lueurs célestes)/. Nous avons donc dans les vers 1 — 3 une métaphore corrigée.

* J'aperçus deux astres, / Bleues lueurs célestes / Sous un front de rêve / Son doux sourire divin ; / Que je regardais, versait / Dans mon cœur l'azur du ciel. / Je me dis tout bas : / • Ange aux yeux brillants / Qui portent le bonheur, / Que n'arrêtes-tu pas / Le chemin fleuri / De la vie éternelle? • / (La traduction des vers appartient à l'auteur de cet article).

La relation qui s'établit ici entre le mot et sa référence est une relation qui tient de la synecdoque : la métaphore aura ici la valeur d'une synecdoque particularisante : /ochi (yeux) = femeie iubită (femme aimée)/.

Le vers 8 /Înger cu lumine (Ange aux yeux brillants)/ est construit par la mise en relation, dans un syntagme du type déterminé-déterminant, de deux métaphores dont le décodage est fait selon une compétence acquise par d'autres lectures, vu qu'il s'agit de deux métaphores très fréquentes chez Eminescu. Nous retrouvons ici le même rapport du type synecdoque particularisante, ce qui nous permet d'établir un parallèle entre les deux strophes :

/femeie (femme)/	/înger (ange)/		/ochi (yeux)/	≈	/lumine (yeux brillants)/
------------------	----------------	--	---------------	---	---------------------------

Nous signalons aussi la métaphore adnominale /În a vieții tale înflorită cale (Le chemin fleuri de ta vie éternelle)/.

Une précision est nécessaire : nous allons désigner le fonctionnement métaphorique de ces termes par « valeur connotative ».

En procédant à la lecture des isotopies, nous retenons un premier terme à valeur dénотative : /aștri (astres)/ [corps lumineux sur le firmament]. En poursuivant une lecture orientée par ce premier terme nous aurons :

/strălucind (lueurs)/	[rayonnement des astres]
/albaștri (bleues)/	/[lumière froide des astres]
/seninul (azur)/	[état de l'atmosphère ; ciel calme]
/divinul (divin)/	
/înger (ange)/	
/lumine (brillants)/	
/cale (chemin)/	[cours des astres]
/nu stai (n'arrêtes)/	[mouvement continu des astres]

Nous avons ici une première isotopie (I₁) : Céleste ou bien Cosmos, dans laquelle nous avons introduit, à valeur dénотative, les termes ci-dessus. On pourrait y ajouter à valeur connotative les termes :

/frunte (front)/	[métaph. : ciel]
/suris (sourire)/	[métaph. : rayonnement des astres]
/viața (vie)/	[métaph. : chemin, cours des astres]

Une deuxième isotopie I₂, «humain,» sera initiée par le terme frunte (front)/ qui corrige la métaphore/ aștri (astres)/. Nous lirons dans cette isotopie :

/frunte (front)/	[partie du corps humain]
/aștri (astres)/	[métaphore : yeux]
/strălucind (lueurs)/	
/înger (ange)/	[métaph. : femme aimée]
/albaștri (bleues)/	[couleur des yeux]
/seninul (azur)/	[connot., méton. de la cause : état d'âme]
/divinul (divin)/	[par coord. synt. avec /blindul (doux)/]
/blindul (doux)/	
/suris (sourire)/	
/viață (vie)/	
/cale (chemin)/	[métaph. : vie]
/eu, mine (je, moi)/	[le héros lyrique]
/nu stai (n'arrêtes)/,	

Notons que la plupart des termes de I_1 ont une valeur connotative dans I_2 leur lecture en I_2 étant médiée par un acte de langage (la métaphore, le plus souvent).

Une série modalisante positive Sm détermine la lecture de cette isotopie dans un registre érotique, Eros étant une modalité de l'Anthropos. Sm sera :

/vis (rêve)/ [ici : qualité + aspiration vers cette qualité]

/divin (divin)/

/blînd (doux)/

/adînc noroc (qui porte le bonheur)/ [ici : qui porte le bonheur]

/înfîorită cale (chemin fleuri)/ [qualité + bonheur].

Tous ces termes déterminent des termes dont le référent est /elle/ ou bien des termes subordonnés à ceux-ci. La série modalisante nous apparaît alors comme une série de termes positifs que /je/, en tant que héros lyrique, attribue à /elle/ et qu'il rêve de posséder.

Une dernière isotopie I_3 est celle que nous pourrions désigner par « communication » ou bien Logos. Le poème se manifeste en tant que communication par l'existence même du héros lyrique /eu (je) s'adressant au début à un destinataire qui se trouve en dehors du poème et qui est le lecteur. C'est un premier langage manifesté dans le poème : le langage artistique.

/Am văzut (J'aperçus)/ et /privii (je regardais)/ dénotent une communication visuelle établie à l'intérieur du poème. Le langage des yeux ajoute aux termes qui signalent la communication visuelle une autre série : /aștri (astres), strălucînd (lueurs), albaștri (bleues), lumîne (yeux brillants)/. Ce sont des termes que nous avons introduits dans I_1 à valeur dénominative et qui fonctionnent dans I_3 à valeur connotative.

/Surîs (sourire)/ nous indique un autre type de communication — la communication établie par la mimique.

Enfin, la communication orale est dénotée par /Mi-am zis (Je me dis)/ qui régit toute une phrase au style direct.

Si l'on considère la communication comme une suite d'informations (stimulus) et de réponses — dans laquelle l'information est langage, quelle que soit sa nature, et la réponse est action — nous allons lire ce poème : elle : /strălucînd (lueur)/-stimulus → je : /privii (regardai)/-réponse/ → elle : /surîs (sourire)/-stimulus → je : /am zis (je me dis)/-réponse. Chaque fois la réponse se réduit donc à un « dire », ce qui paraissait être Eros (faire) se réduit au Logos (dire).

Les isotopies telles que nous venons de les établir s'entrecroisent formant un réseau dont les nœuds sont les termes que l'on lit sur plusieurs isotopies à la fois — ce que nous pourrions représenter par le tableau de la lecture tabulaire du poème (fig. 1).

« Ce qui caractérise au moins une classe importante de poèmes est moins la présence simultanée de plusieurs isotopies latentes ou patentes, que leur suprastructuration ». La suprastructuration supposant l'existence des relations entre les isotopies, ou à l'intérieur des isotopies, pour arriver aux articulations de la suprastructuration du poème, nous devons établir ces relations.

A l'intérieur de I_2 nous pouvons repérer une opposition /je//elle/ qui, modalisée par Sm, détermine la lecture du poème dans un registre

du Eros. C'est que, puisqu'il n'y a aucun référent de /je/ explicite dans le texte, il est, par convention, identifié avec le poète, qui se manifeste en tant que héros lyrique. Pour ce qu'il y a du référent des métaphores qui constituent le terme opposé, la femme aimée, il est identifié par la compétence de lecture acquise. Le rapport entre les termes je-elle évolue de /je/ — actif /elle/ — passif vers /je/ — passif/ /elle/ — actif. Notons d'après de cela le jeu du sujet et de l'objet par rapport à leurs référents premiers. Dans les vers 1—3 /je/ est sujet, /elle/ est objet; dans les vers 4—6 /je/ et /elle/ sont sujet et objet — cette situation intermédiaire préparant le changement du rapport. Dans les vers 8—12/elle/ devient sujet grammatical explicite (et par là dominant), /je/ y étant implicite dans le dialogue qu'il établit avec /elle/devenue/toi/. Ce dialogue est à la fois le produit et la neutralisation d'une tension déterminée par le changement des rapports entre les deux termes.

Le vers 7 (qui régit tous les vers suivants), lu en son entier dans l'isotopie I_3 , est dominé par /je/ : le dialogue aura lieu dans le monde de l'imagination de /je/. Si le Logos pose cette opposition (les termes qui jouent dans la sphère de /je/ régissent des termes qui jouent dans la sphère de /elle/), c'est toujours le Logos qui neutralise l'opposition en faveur de /je/. Par la transposition du dialogue dans le monde imaginaire de /je/, celui-ci inclut le terme opposé /elle/ (du moins sur ce plan). Cette opposition deviendra alors : /je/ émetteur-actif /je/ destinataire-passif. Par là, le héros se définit comme héros lyrique et l'opposition se trouve résolue en faveur de /je/.

Un second couple de termes opposés (Cosmos I_1) / Anthropos I_2) pourra être décomposé en fonction des termes je / elle de I_2 . Il en résulte : Cosmos / je et Cosmos / elle.

L'opposition Cosmos / elle est résolue par un fait de langage poétique. Les termes qui désignent la femme aimée jouent à la fois sur les deux

I_1		aștri astres	Strălucind albaștri bleues lueurs célestes	frunte front		seninul azur		divinul divin
		↓	↓			↓		↓
I_2		aștri astres	strălucind albaștri bleues lueurs célestes	↑ frunte front		seninul azur		divinul divin
I_3	am văzut j'aperçus	métaph.	métaph.	métaph.		métaph.	privii je regardais	coord. synt.
S_m					vis rêve			divinul divin

(Fig. 1) —

isotopies en raison de leur fonctionnement métaphorique (voir: /aștri (astres) / qui se rattache à deux référents différents, selon qu'il est dénoté ou connoté). La synecdoque / ochi (yeux) = femeie iubită (femme aimée) et, symétriquement, la relation de type synecdochique manifestée dans /inger cu lumine (ange aux yeux brillants)/ nous permettent de dire qu'elle inclut le Cosmos ou bien que le Cosmos se réduit à un être unique, la femme aimée.

Si le Cosmos se réduit à /elle/ et /je/ finit par inclure /elle/, l'opposition je /Cosmos sera résolue (par une opération de totalisation des propositions antérieures) en faveur de /je/ qui inclut poétiquement le Cosmos. Nous pouvons conclure donc que I_2 inclut I_1 . On y parvient toujours par l'intermédiaire du Logos: tous les termes de I_1 seront lus à valeur connotative dans I_2 , mais l'inverse n'est pas possible.

Dans la figure 2 nous avons schématisé les oppositions telles que nous venons de les établir: i'_2 et i''_2 y représentent les termes de l'opposition /je/ /elle/.

Notons la symétrie: deux relations de communication s'établissent par la médiation du Logos: la première, à l'intérieur de l'Anthropos, entre i'_2 et i''_2 , et la seconde entre l'Anthropos (I_2) et le Cosmos (I_1). La symétrie est gardée au niveau de l'expression: la première strophe correspond à une relation $I_1 - I_3 - I_2$ (les référents des termes que nous lisons en I_3 correspondent plutôt à une communication avec le Cosmos / am văzut (j'aperçus), privii (je regardais),

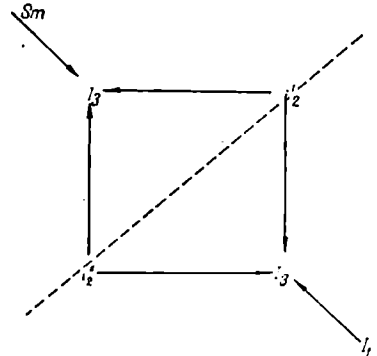


Fig. 2

	suris sourire		inger ange	lumine yeux brillants		cale chemin	viață vie		nu stai, n'arrêtes pas
			↓	↓		↓			↓
blîndul doux	↑ suris sourire		inger ange	lumine yeux brillants		cale chemin	↑ viață vie		nu stai n'arrêtes pas
	métaph.	am zis je dis	métaph.	métaph.		métaph.	métaph.		
blîndul doux					adînc noroc qui porte le bon- heur			înlîorită fleurie	

tandis que la deuxième strophe correspond à une relation $i'_2 - I_3 - i''_2$ (le terme qui dénote la communication signifie ici une communication orale seulement — limitée donc à l'Anthropos).

La position de I_3 nous permet de rétablir le modèle triadique dans lequel I_1 et I_2 sont des unités médiées et I_3 est la médiation.

L'axe de symétrie délimite ici deux zones de la poésie : une dans laquelle l'homme se confronte avec le monde, ce qui en résulte étant le Logos : l'autre, dans laquelle la confrontation se produit sur le plan du Eros, par la médiation du Logos. Il est à remarquer que le pôle d'intensité se trouve dans la première zone, car la série modalisante de la seconde zone n'a pas la valeur d'une isotopie à proprement parler.

Considérant avec Fr. Rastier que l'isotopie sémémique « permet de redéfinir scientifiquement ce que la théorie de la littérature représentative appelle le sujet d'un texte ou d'une séquence », nous constatons que l'application du concept d'isotopie à un texte poétique nous permet à la fois la découverte de ses sujets et leur structuration hiérarchique, en fonction de leur charge informationnelle, qui n'est pas toujours déchiffrable au niveau superficiel du texte.

MANUELA ROȘCAU

L'«ÉTRANGE JEU» DES SIGNIFICATIONS: UNE POSSIBLE LECTURE DU POÈME «DOÑA SOL»

1. Le point de départ de cette analyse est de considérer le poème en tant qu'objet poétique ouvert, susceptible d'une pluralité de lectures. Cette pluralité — loin d'être le reflet d'une attitude spéculative envers le texte — apparaît comme le résultat nécessaire de la manifestation de l'ouverture du signifiant et du signifié à la fois. Ainsi que A.-J. Greimas [1] le précisait, les limites de l'ouverture se superposent aux limites des lectures possibles, l'interprétation des significations du poème étant perpétuellement gouvernée par le jeu dialectique de la clôture et de l'ouverture de l'objet poétique.

Circonsrit par ces données théoriques et bénéficiant des analyses de Fr. Rastier [2] et celles du Groupe μ [3, 4, 5], notre essai se déploie à deux niveaux : celui de la lecture paradigmatique (tabulaire) et celui de la lecture linéaire.

TEXTE

1 Te rog, rămli o clipă încă
 2 Ca să te strîng duios la piept.
 3 Din fericirea mea adîncă
 4 Aș vrea să nu mă mai deștept.
 5 Și totuși luna iese-n zare
 6 Albește zidul nalt și gol ...
 7 Dă-mi cea din urmă sărutare
 8 Și încă una, doña Sol!

9 Mă-ntrebi cu ochiul tău cuminte
 10 Unde mă duc și ce mă fac
 11 Cînd de pe ceruri stele sfinte
 12 Pătrund în codru, bat în lac.

13 Au nu ești tu la înălțime
 14 Ca steaua vecinicului Pol?
 15 Pe mine un mă știe nime
 16 Nici chiar tu însăși, doña Sol.

17 Ades cînd frunzele pe cracă
 18 Șoptesc ca zgomotul de guri
 19 Ce se sărută și se-mpacă
 20 În umbra adîncă de păduri
 21 Eu stau unde apare luna
 22 Pe alb izvor sunînd domol;
 23 De-mi cîntă păsările-ntruna
 24 De tine-mi cîntă, doña Sol.

25 Și pe oglinda mișcătoare
 26 Slau de privesc un straniu joc:
 27 E apa pururi călătoare
 28 Pe chipu-mi ce rămîne-n loc.
 29 S-au desprimăvărat pădurea
 30 Suspină păsările-n stol.
 31 Ci numai eu, gîndind aiurea,
 32 Gîndesc de tine, doña Sol.

33 De ce dorese singurătate
 34 Și glasul tainic de izvor?
 35 De ce cînd codrul frunza-și bate
 36 Adorm pe verdele-i covor?
 37 Ca prin lumina cea rărită
 38 Prin umbra moale de pistol
 39 Să mi s-arale fericită
 40 A ta ivire, doña Sol.

41 Să văz cum mina ta îndoiaie
 42 Din codru-o ramură de fag
 43 Și ca Diana cea bălaie
 44 Îți faci în codru mindru prag;
 45 Săgeți de aur pe-al tău umăr
 46 Gonești vinatul tău în stol.
 47 Dar peste frunze făr'de număr
 48 Nu-mi lași o urmă, doña Sol.

49 Chiar de luceafărul de seară
 50 Te tem. Căci dulce arde el
 51 Cînd treci frumoașă și ușoară
 52 În umbra negrului castel.
 53 Chiar dacă-aș fi rănit de moarte
 54 Înt-un genunchi eu tot mă scol.

De grâce, demeure encore un instant
 Que je t'étreigne tendrement.
 Je voudrais, de mon bonheur,
 Ne plus jamais me réveiller.
 Mais la lune monte à l'horizon,
 Eclairer la haute muraille nue ...
 Donne-moi le dernier baiser
 Et encore un, doña Sol!

Ton regard sage me demande
 Où je m'en vais et que deviens-je
 Quand, des cieux, les étoiles saintes
 Percent le bois, se mirent dans le lac.

N'es-tu donc pas là-haut, telle
 L'étoile du pôle éternel?
 De moi personne ne sait rien,
 Pas même toi, ô doña Sol.

Quand les feuilles sur la branche
 Chuchotent tout, comme les bouches
 Lorsqu'elles s'unissent et qu'elles s'accordent
 Dans l'ombre épaisse des forêts,
 Je reste là où la lune se lève
 Sur la claire source aux doux bruissement
 Et si pour moi les oiseaux chantent
 C'est toi qu'ils chantent, doña Sol.

Et dans le miroir ondoyant
 Je contemple un jeu étrange:
 L'eau sans cesse mouvante
 Sur mon image qui reste sur place.
 Dans le bois c'est le printemps,
 Toute la gent ailée soupire;
 Moi seul, les pensées à la dérive,
 À toi je pense, doña Sol.

Pourquoi cherché-je la solitude
 La voix secrète des ruisseaux?
 Pourquoi lorsque le bois frémit
 M'assoupis-je sur son vert lapis?
 Afin qu'à la lumière voilée
 De l'ombre douce et mystérieuse
 Me surprenne ta tranquille
 Apparition, ô doña Sol.

Que je voie comme ta main plie
 Une branche de hêtre dans le bois
 Et comment, telle Diane la blonde,
 Tu crées au bois un seuil superbe;
 Des flèches en or sur ton épaule,
 Tu donnes la chasse à ton gibier.
 Mais sur les innombrables feuilles
 Tu brouilles ta trace, doña Sol.

Même Vénus, l'étoile du soir,
 M'éffraye. Car douce est sa lueur
 Quand tu te glisses, légère et belle
 Dans l'ombre du château noir,
 Même si j'étais blessé à mort,
 Sur un genou me soulevant

55 Tinzindu-mi dreapta de departe
56 Mă-nchin la tine, doña Sol.

Et te tendant de loin le bras
Je t'adorerais, doña Sol.

57 Cînd luna trece în urmăre
58 Să faci-al mărilor ocol
59 Ea, luminînd a mea iubire,
60 Te luminezi, doña Sol.

Quand passe la lune enchantresse
Pour faire des océans le tour,
Qu'en illuminant mon amour
Elle t'illumine, doña Sol.

2.2.1. La lecture rhétorique et tabulaire du poème indique la présence de plusieurs isotopies, facteurs de cohérence textuelle. La première (i_1) peut être désignée par le mot *éros*, qui apparaît comme tel dans le vers 59 du poème et qui offre la clé pour le déchiffrement de cette isotopie. La deuxième (i_2) — *cosmos* — rassemble tous ces lexèmes qui se rapportent au cadre naturel de l'amour, ainsi que du discours. La troisième isotopie (i_3) — *logos* — se cristallise sous le signe du *terog* (de grâce)* initial, déclencheur de la magie verbale.

On peut d'abord observer, surtout en i_1 et i_2 , le grand nombre de manifestations orthosémémiques qui fonctionnent en tant que référents poétiques pour les termes figurés des isotopies auxquelles ils appartiennent, mais aussi pour les autres lexèmes indexés aux autres isotopies. Leur rôle ne doit pas être sousestimé : les orthosémèmes constituent le contexte nécessaire au jeu protétique des significations. De plus, une lecture rhétorique pourrait déceler, en tant que particularité de la manifestation pluri-isotopique du poème, le fait que deux classes, désignées d'un point de vue opératoire comme *sujet* et *prédicat*, indexées aux isotopies *éros* / *logos* et *cosmos* sont orthosémémiques, rapportées aux isotopies auxquelles elles appartiennent, mais produisent des effets de sens immédiatement que i_1/i_3 et i_2 entrent en relation de contiguïté (on se trouve, peut-être, dans la présence d'un cas exemplaire de manifestation de la projection du paradigmatique sur l'axe syntagmatique, condition que R. Jakobson considèrerait indispensable à l'actualisation de la fonction poétique du langage). Dans le vers 30, *păsărite suspină* (la gent ailée soupire) vient illustrer cette situation : le sème [humain], caractéristique pour le prédicat *soupire*, a été projeté sur la classe du sujet, caractérisée d'abord par le sème [non-humain]. Par la neutralisation de l'opposition [humain] vs. [non-humain], l'effet de sens, rhétoriquement nommé *personnification*, a été possible.

Une autre remarque concerne l'insertion de *cîntă* (chante) en i_1 (les vers 23—24). Une observation de P. Zumthor [6] pourrait constituer un argument de cette insertion qui suppose une démarche spéciale, centrée sur l'idée de connaissance prétextuelle. P. Zumthor signalait dans l'analyse du grand chant courtois, comme une constante de l'organisation du contenu, l'interférence des séries lexématiques *chanter* et *aimer*. Produit de la mentalité chevaleresque, l'association du chant et de l'amour est un lieu commun, plus encore, un indice de classification thématique et typologique. Mais chez Eminescu, la célébration de la femme aimée par le chant est projetée sur le cosmos ; l'attitude n'est d'ailleurs pas une exception ; *Freamăt de codru* (Frémissement des bois) représente, peut-être, le cas exemplaire.

* La traduction française ne peut pas garder, malheureusement, le sens du verbe original

Une troisième remarque concerne la présence de l'impératif (le vers 7) et du vocatif dans la structure de chaque refrain : par l'insertion dans i_3 des phénomènes isotaxiques on indique l'orientation vers le locuteur, donc, l'instauration d'un acte de communication [3].

2.2. La lecture paradigmatique du poème *Doña Sol* met au jour d'autres itérations qui ont un caractère évaluatif (isotopies subjectives).

La première série modalisatrice pourrait être constituée par les éléments qui contiennent dans leur structure le classème [négatif]; c'est le cas de *gol* (nue) (le vers 6) et du pronom *nime* (personne) (le vers 15). La série s'élargit et se définit comme isotopie par la considération des trois verbes à la forme négative (v. les vers 4, 15, 48). En précisant le statut isotaxique des trois occurrences, on va nommer l'isotopie ainsi constituée *l'absence* (i_4).

Le vers *adorm* (je m'assoupis) (le vers 36) exige un commentaire spécial. La signification du verbe, tout comme la manifestation du discours l'impose, est ambivalente : il institue un contexte de la présence qui est rapportée au monde onirique, et en même temps un contexte de l'absence, rapportée au monde réel, extérieur, de l'égo lyrique. *Je m'assoupis* indique le seuil du passage qui sépare deux types d'états : non seulement l'état de veille de celui de sommeil, mais, ainsi que l'on va remarquer plus loin, celui de contemplation de celui de l'action. *Je m'assoupis*, corrélié à *ivire* (apparition) (interprétable comme métonymie du signe pour être) dans le vers 40 appartient à l'isotopie i_4 , réalisant l'idée de l'absence par l'apparence de la présence.

La possibilité de rapporter i_4 , surtout comme série évaluative à i_1 ouvre une autre perspective d'interprétation du texte : l'institution de l'opposition *éros/sommeil*, par extension *thanatos*. Le logos et le sommeil deviennent les états de grâce qui médient la possibilité de l'accomplissement du geste.

L'autre isotopie subjective (i_5) — *l'éloignement* — se constitue par les qualifications adverbiales et adjectivales [*la îndlțime* (là-haut), *nalt* (haut), *de departe* (de loin)], exception faite pour un seul cas : *steaua vecinicului pol* (l'étoile du pôle éternel) qu'une lecture rhétorique identifierait comme une comparaison métalogue [7] qui envoie à une antonomase.

2.3. La quasi-impossibilité de dissocier le niveau de médiation rhétorique de celui de médiation discursive. C'est caractéristique pour le texte analysé.

L'analyse de la structure des deux comparaisons du texte (les vers 13—14 et 17—18) met au jour le rapport d'interaction de i_1 et i_2 . Dans le premier cas, le sens de la comparaison s'établit de *cosmos* à *éros*, dans le deuxième, la direction est renversée, de *éros* vers *cosmos*. Une lecture intuitive, bien orientée, pourrait évidemment découvrir le sens de la correspondance *éros — cosmos*, la circularité de leur processus de perpétuelle réflexion. Le but de l'analyse a été celui de révéler l'existence de cette correspondance au niveau du texte, donc du logos. A la projection de *éros* sur *cosmos* s'associe l'idée sous-jacente d'un *cosmos* qui signale, tout en étant un médiateur entre logos et *éros*. Mais ces deux dernières séries appartiennent à l'isotopie *Anthropos*, donc la tension du poème est le reflet de l'opposition *Anthropos/Cosmos*, *noologique/cosmologique*.

Les vers 25—28 viennent fixer le seul cas de médiation rhétorique intéressant. La lecture permet la décodification du lexème *oglinďă* (miroir) rapporté à i_2 , comme métaphore *in praesentia* pour *apa pururi cãlãtoare* (l'eau sans cesse mouvante). Une possible insertion de *miroir* en i_3 , comme métaphore du logos, du poème, rend nécessaire la lecture connotée du syntagme *straniu joc* (jeu étrange), métaphore-clé qui cristallise le noyau significatif du poème : le jeu étrange est le jeu des significations qui se superposent perpétuellement dans une infinité de plans, générant le texte. On nous révèle le fait que c'est dans une structure de surface que *Doña Sol* est une poésie érotique (cette lecture n'en étant pas moins fondamentale); la lecture de celle-ci dans une structure profonde, fixée par i_3 , l'indique comme une virtuelle méditation du poème sur lui-même.

3.3.1. La lecture linéaire identifie plusieurs nœuds d'articulation discursive du texte.

La première segmentation — la plus commode — nous est offerte par le poète; on peut découper — en fonction des points de suspension — trois segments : I — les vers 1—12, II — les vers 13—56, III les vers 57—60.

Il n'y a que le signe graphique des éléments verbaux de la structure narrative du poème qui viennent plaider pour segmentation pareille. Les vers 1—12 contiennent le verbe *întrebi* (demande) et tout ce qui est renfermé entre les points de suspension pourrait constituer une réponse à cette question, une amplification de *Unde mă duc și ce mă fac* (Où je m'en vais et que deviens-je); les derniers vers s'attachent au commencement et vont tous constituer ensemble le cadre d'un dialogue.

Une telle segmentation permet l'établissement de deux actants : le héros lyrique et *Doña Sol*, destinataire et destinateur, sujet et objet de la représentation narrative du poème, en même temps.

Il y a encore des éléments de la structure discursive du texte qui conduisent vers une autre possibilité d'interprétation. Dans le vers 5, la présence de *totuși* (mais) initial modifie la compréhension de tout le poème. Il signale l'état de veille, l'irréalité de la communication, l'euphorie imaginée de l'amour partagé. La même lecture est révélée par le voisinage du vers 6 qui renforce l'impression d'intériorisation de l'espace extérieur, comme dimension du monde moral du poète.

Les vers 15—16 ajoutent une nuance à cette idée : celle de l'incompatibilité entre l'ego poétique et *Doña Sol* et de l'impossibilité de communication. Le paradoxe du poème devient, ainsi, celui d'une fausse communication où l'interlocuteur est actualisé dans le plan du discours (le jeu des pronoms je/tu, le vocatif, l'impératif), mais il ne se constitue que comme personnage fictif pour l'univers du poème. Le discours lyrique se replie sur lui-même : il n'y a de communication que dans un possible monde imaginé, projection de la conscience créatrice.

La détermination des autres actants apparaît comme une opération relativement simple. L'interférence *eros-cosmos*, relevée par l'analyse isotopique, indique comme adjuvant le *cosmos*, la force bénéfique qui prépare la révélation de l'amour (v. les vers 23—24 ou 33—36).

L'opposant est constitué par le héros lyrique, résultat du même syncrétisme des fonctions : les vers 25—28. Le retour de l'ego sur lui-même, la contemplation du spectacle héraclitéain du monde interdisent au poète

l'accès vers la réalité de l'amour, mais la vocation narcissiaque révèle ses vertus compensatrices par l'édification de cette réalité seconde, la réalité du logos.

3.2. L'analyse des classes des prédicats ne fait que nuancer cette interprétation. Les prédicats se disposent en deux grandes catégories : *fonctions* et *qualifications*, ainsi qu'ils s'ordonnent par rapport à l'opposition classématique [statique] vs. [dynamique] [8]. La combinaison actant-prédictat, manifestation du message, est particulièrement pertinente pour l'analyse actantielle du poème. Si l'on note avec A_1 , A_2 et A_3 les trois actants (le destinataire /destinateur/sujet/opposant, l'objet et l'adjuvant), on obtient une répartition significative des prédicats dont quelques résultats y seront esquissés :

a) A_3 ne comporte que des fonctions (ce qui justifie son interprétation comme force active) ;

b) les prédicats de A_1 ont une distribution inégale entre les deux classes ; dans la classe des fonctions, le seul prédicat qui indique une action proprement dite est *je m'assoupis* « passage » ; les trois autres [*rog* (de grâce), *gîndesc* (je pense), *mă-nchin* (je m'incline)] envoient à l'isotopie *logos*. La signification de cette distribution est facilement déchiffable : A_1 (le personnage lyrique) apparaît en tant qu'acteur passif, par rapport au déroulement narratif, les seules interventions du héros étant celles du mot. Les qualifications sont des verbes qui incluent dans leur structure nucléaire le sème [statique]/ *stau* (je me poste), *rămîne-n loc* (reste sur place) ou bien des verbes qui indiquent un état d'esprit orienté vers l'idée de désir impératif [*aş vrea* (je voudrais), *dă-mi* (donne-moi)]. La contemplativité du héros lyrique trouve ainsi une autre possibilité de manifestation dans la structure linguistique du texte.

Le statique, comme marque de l'attitude du poète (son dynamisme tient de l'ordre de la réflexion) apparaît encore plus pénétrant si l'on compare la classe des prédicats qui déterminent A_1 avec la classe des prédicats qui définissent A_3 . Aux prédicats — fonctions de cette dernière catégorie on ajoute — pour marquer l'idée de mouvement inlassable de l'univers : *clipă* (instant), *oglinďă mişcătoare* (miroir ondoyant), *apa pururi cãlătoare* (l'eau sans cesse mouvante). La tension *Anthropos/Cosmos* se définit par la superposition de l'opposition *statique/dynamique*, *éphémère/duratif*. L'être est le prisonnier du moment, seulement l'éléatisme de l'attitude contemplative peut sauver l'âme de l'agression perpétuelle du périssable et du néant.

c) Les prédicats qui déterminent A_2 comportent aussi une répartition significative, exception faite pour *esti la înãlţime* (tu es là-haut), tous les autres sont des fonctions. On peut observer, par rapport au prédicat *je m'en assoupis*, une autre possibilité de segmentation du texte : dans la séquence qui précède l'occurrence de ce prédicat pour A_2 , apparaît la fonction (*me*)*demande* qui envoie à i_3 . Toutes les autres fonctions sont concentrées après *je m'assoupis* et impliquent l'idée d'action concrète (v. les vers 41 — 48). La réalité de la femme aimée ne peut pas se constituer qu'en tant que réalité du rêve, que simulacre. Dans l'univers du poème, Doña Sol, idéal toujours intangible, est si peu perceptible ! Sa présence est partout signalée ou ressentie et le seul geste de l'inclination (*logos* !)

peut la révéler *mă-nchin* ((je m'incline) présuppose à la fois une double acception, *sacre* et *profane*).

3.3. Il y a dans le poème *Doña Sol* la possibilité de l'introduction d'un troisième actant (son actualisation reste d'ailleurs ambiguë) : l'étoile du soir (Vénus). On pourrait, ainsi, construire une structure actantielle ternaire jusqu'à un certain point semblable à celle de *Hypériorion*. Mais, dans le poème analysé, les relations entre les personnages sont hiérarchisées, d'une autre manière, la perspective est celle de l'être terrestre. Un autre sens prend consistance à la surface du « miroir ondoyant » du poème : celui de la délivrance par le logos. On nous suggère une troublante possibilité : la seule force et valeur compensatrice qui est offerte à l'homme est celle du mot et le poème *Doña Sol* peut être interprété comme un art poétique non-manifeste, implicite, dont le pouvoir de persuasion vient des profondeurs.

GABRIELA DUDA

BIBLIOGRAPHIE

- [1] A.-J. GREIMAS (éd.). *Essais de poétique sémiotique*, Paris, Larousse, 1972.
- [2] FR. RASTIER, *Systématique des isotopies*, en A. J. Greimas (Ed.), *Essais de poétique sémiotique*, Paris, Larousse, 1972, p. 80–106.
- [3] Groupe μ , *Rhétorique médiatrice: Relations entre isotopies dans un distique de Paul-Jean Toulet*, Liège-Halifax, 1972.
- [4] Groupe μ , *Lecture du poème et isotopies multiples*, « Le français moderne », 1974, juillet, n° 3, p. 217–236.
- [5] Groupe μ , *Rhétorique poétique: le jeu des figures dans un poème de P. Eluard*, « Documents de travail et pré-publications », Università di Urbino, 1972, gennaio, numero 10, Serie B, 31 p.
- [6] P. ZUMTHOR, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972.
- [7] Groupe μ , *Rhétorique générale*, Paris, Larousse, 1970.
- [8] A. J. GREIMAS, *Sémiotique structurale*, Paris, Larousse, 1966.

«RÉPLIQUES» REPLICI*

0. DES REPÈRES THÉORIQUES

On part de la définition du texte poétique comme objet caractérisé par une mobilité dialectique des antinomies : ouvert/fermé, signifiant/opaque, mimétique/imaginaire, intentionnel/aléatoire.

*Ouvert*¹ parce que le message poétique est polysémique, jeu des superpositions et des interférences de différents champs sémantiques (n'importe quelle figure, à l'état isolé, implique déjà, par définition, un double sens), et *fermé* parce qu'il est une unité structurale notamment

* *Repliet* (Répliques) est le titre d'une poésie de Mihai Eminescu comprise dans le volume I, *Opere*, București, 1939.

¹ J. Dubois, P. Edline, J. M. Klinkenberg, Ph. Minguet, F. Pire, H. Trianon, *Le jeu des figures dans un poème de P. Eluard*, Document de travail, Urbino, 1972.

entre l'expression et le contenu ; il est un univers organisé autour des figures de répétition, conventionnelles ou non.

Comme matière langagière, le texte poétique est *signifiant*. Il peut être organisé en isotopies, censées comme autant des centres de coagulation du sens. Mais la vocation sémantique du texte n'implique pas le primat du référent. Dans l'épaisse texture du poème, les mots ne signalent pas isolément les uns vers les autres, ils communiquent entre eux, introduisant à chaque niveau du discours, et entre les niveaux aussi, les contraintes de leurs riches correspondances. Le signe poétique est ainsi distinct du référent. Dans le discours non littéraire, le mot pourchasse la chose qui est en même temps absente (le mot n'est pas la chose) et présente (le mot remplace la chose). Au contraire, le signe littéraire, signe surordonné, envoie vers une succession subordonnée de signes² ainsi que nous allons essayer de démontrer dans la démarche analytique qui suit. Le texte littéraire est en même temps *opaque*, les mécanismes rhétoriques obscurcissant la transitivité originelle du langage.

En tant qu'objet *mimétique*, le texte poétique est un modèle réduit de l'univers, il lui est isomorphe, mais il reflète le monde dans une dialectique fonctionnelle et rhétorique nouvelle. En même temps, le poème est le support d'une rêverie compensatoire et régressive, donc un objet *imaginaire*.

Enfin, par le fait même d'être l'effet des choix et des combinaisons conscientes et délibérées, il est un objet *intentionnel* mais il est *aléatoire* par ses effets fortuits, imprévus que le texte emporte avec lui.

Parcourant le texte en sa linéarité, le lecteur l'assimile et le produit en même temps. Parce que, chaque signe du texte agit comme un filtre pour tous les autres signes qui s'y trouvent dépendants entre eux du point de vue syntactique, syntagmatique ou paradigmatique, la liberté, d'anticipation du lecteur est contrôlée par l'objet même qui est perçu. Autant que linéaire, la lecture sera aussi une indexation de paradigmes, donc une lecture verticale ; c'est la confrontation de celles-ci dans un processus de feed-forward et de feed-back qui reconstitue la profondeur du texte.

Par ces quelques repères nous n'avons pas eu l'intention que d'indiquer la position théorique à laquelle nous adhérons dans l'analyse du poème d'Eminescu. Nous ne nous proposons pas d'offrir dans les pages suivantes, une analyse structurale de la poésie *Replici* (Répliques), mais seulement une lecture entre autres lectures possibles, en faisant surtout appel au niveau sémantique du texte. Nous allons essayer de délivrer les isotopies instaurées par les itérations sémantiques ; et c'est l'articulation des isotopies qui nous intéresse davantage. Les difficultés supposées par l'opération d'identification des isotopies ont été mises en évidence par J. M. Klinkenberg, dans son article³, mais elles sont tout aussi évidentes dans les analyses faites par le Groupe μ ⁴. Notre analyse, loin de réussir

² Solomon Marcus, *Semnul poetic*, Communication donnée au Colloque de poétique et de stylistique, Sinaia, 1974.

³ J. M. Klinkenberg, *Le concept d'isotopie en sémantique et en sémiotique littéraire*, dans « Français Moderne », 3/1973.

⁴ voir (1) et *Rhétorique médiatrice : relations entre isotopies dans un distique de Paul-Jean Toutet* (exemplaire xeros), *Lecture du poème et isotopies multiples*, dans « Français Moderne », 3/1974.

à escamoter ces difficultés, va les faire probablement plus visibles, le seul gain de cette analyse étant peut-être celui de mettre sous le signe d'interrogation l'élaboration même du concept d'isotopie et sa valeur opératoire. Il faut mentionner que nous avons utilisé les suggestions offertes par les analyses du Groupe μ .

1. Nous avons choisi la poésie *Replici* (1871) pour sa composition dialogale et aussi pour l'évidence par laquelle le paradigme s'y trouve projeté sur l'axe syntagmatique. Ainsi, il nous semble, que l'analyse peut signaler, au-delà de l'apparente facilité de cette poésie⁵, sa position cohérente par rapport à la lyrique de la maturité du poète.

1. Répliques **

2. Le poète

Tu es une onde, je suis un horizon,
Je suis un rivage, tu es une mer,
Tu es une nuit, je suis une étoile,
mon amoureuse.

L'amoureuse

Tu es un jour, je suis un soleil,
Je suis un papillon, tu es une fleur,
Je suis un temple, tu es un dieu,
mon amoureux.

Tu es un roi, je suis une reine,
Je suis un chaos, toi une lumière,
Je suis une harpe revêtue au vent
Tu es un chant.

Le poète

Tu es un front, je suis un emblème,
Je suis un génie, tu un problème,

3. Je regarde dans tes yeux pour te deviner

Et je t'aime !

4. L'amoureuse

Il te semble que je suis une nuit, une énigme
Revêtant une pâle d'ombre vêtement
Il te semble que je suis une chanson sublime et douce
Cher poète ?

5. O, tout ce qu'il y a de mystique, cher bard,

Dans ton âme qui brûle à toi,
N'est rien, rien à moi —
Tout est à toi.

Nous avons donné ci-dessus la traduction littéraire de la poésie et, en même temps, la segmentation que nous avons opérée sur elle. Le rapport entre les séquences est le suivant :

⁵ La poésie conceptualiste, dominée par l'abstraction et l'allégorie.

** La traduction appartient à l'auteur de cet article.

S. 1. _____ S.3.

réflexion ... réflexion = recherche
recherche

S.2. _____ S.4.

je suis/tu es il semble

S.3. _____ S.5.

je t'aime ton âme qui brûle à toi

2.1. *Le titre.* Par sa position privilégiée, il a en général, une fonction signalétique, tout en étant quelque fois un énoncé programmatique du texte. En ce cas, le titre est plus qu'un syntagme isolé résumant le contenu, il est une clef de l'interprétation. Il nous paraît légitime d'examiner ce titre comme la première séquence du texte, mis en situation de correspondre avec la troisième séquence. Si l'on examine le dictionnaire : réplique = réponse à ce qui a été dit ou écrit ;

nouvelle réponse donnée à ce que
quelqu'un a déjà répondu.

l'étymon latin replicare = action de tourner en arrière ;
= réflexion des ondes lumineuses qui tombent
sur une surface réfléchissante ;
= recherche.

Apparemment, le sème *réponse* semble être dominant. La lecture du poème à rebours va nous dévoiler que les sèmes contenus par l'étymon s'imposent comme pertinents et ils donnent naissance à de nouvelles interprétations possibles du poème. Les isotopies possibles seront : 1. communication (réplique, réponse). 2. réflexion, 3. recherche.

2.2. La deuxième séquence est constituée par l'entière succession de définitions jusqu'au quatorzième vers, celui qui rompt le parallélisme syntactique.

Remarques : l'occurrence d'une définition⁶ exige une certaine situation sémiotique : la présence de deux locuteurs au statut différencié — un outsider et un insider, — une question posée par le premier à laquelle le dernier répond par une définition. Il faut qu'il y ait entre les deux locuteurs un rapport semblable à celui qui existe entre un agent et un bénéficiaire, la définition n'étant pas un acte de communication mais un acte d'explicitation, donc de l'autorité. Le poète, par sa dénomination professionnelle peut avoir un statut d'insider, d'initié, il est par sa profession même l'auteur d'un vaste processus d'explicitation (qu'est-ce-qu'est l'œuvre d'un poète sinon une redéfinition du monde?). Mais l'amoureuse doit être, en conséquence, un outsider, un bénéficiaire de l'explicitation. Au contraire, dans notre texte, elle est tellement avisée qu'elle est, comme le poète même, en possession du code rhétorique, dans lequel les définitions sont formulées. Cet acte sémiotique avéré comme non-valide et suspect nous signale la fausseté de l'arrangement sous forme de dialogue. La possibilité que la *réplique* ne soit pas donnée par un vrai interlocuteur au statut indépendant, est insinuée par cette symétrie, qui manque de convenance sémiotique. La réplique paraît donnée, dans un processus de dédoublement, par le héros lyrique même, elle paraît une *réflexion*, une image

⁶ Sanda Golopenția-Eretescu, *On defining*, dans RRL/1971.

retournée. Ainsi, le niveau de la composition de la deuxième séquence amène le sème *réflexion*. Il est question d'une scission de la conscience poétique qui se reflète et qui fait une enquête sur elle-même. La matrice sémantique du titre fait « piloter » la lecture vers ce décodage. Du reste, dans la lyrique érotique d'Eminescu, quand l'amoureuse se fait interlocuteur, elle est le plus souvent dans une situation d'incompatibilité affective ou mentale par rapport au héros lyrique ; dénuée du code poétique, elle est un être de l'immédiat, une expression de la vitalité inconsciente du monde, la contemplation lui étant le plus souvent refusée.

Les définitions de la séquence sont organisées deux par deux, dans un rapport syntagmatique de juxtaposition. Si l'on refait la structure profonde du texte, les rapports peuvent être soit de coordination copulative, soit de coordination adversative. Dans le premier cas, la coordination copulative (tu es une onde *(et)* je suis un horizon) suppose la somme logique des éléments ; on reconstitue ainsi l'unité de la conscience poétique. Dans le deuxième cas, la coordination adversative (tu es une onde *(mais)* je suis un horizon) implique l'idée d'opposition mais de nonexclusion ; on découvre encore une fois la scission de la conscience poétique. Il n'y a pas seulement l'organisation syntactique des définitions, mais aussi leur arrangement face à face, ayant une construction en miroir, qui renforce le geste de *réflexion*.

Même la première définition (*tu es une onde*) qui a, par sa position une situation privilégiée, impose une fois de plus le sème *réflexion*.

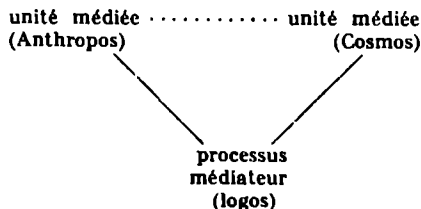
Les deux paradigmes, celui du poète et celui de l'amoureuse (tous les deux sont constitués par des métaphores in praesentia) entretiennent un rapport métonymique, un rapport de contiguïté temporelle et spatiale et aussi un rapport de dépendance fonctionnelle ⁷.

Les signes de la nature, de l'histoire et du Cosmos sont réunis dans cette relation métonymique. Cette fièvre de définir, témoigne non seulement la difficulté de définir mais aussi l'impossibilité même d'épuiser les images du monde dans son déroulement spatial et temporel, images-signes pour la situation érotique.

Les deux paradigmes développent, on peut le voir (schéma 2) une isotopie Anthropos et une isotopie Cosmos ⁸.

⁷ Contiguïté spatiale : front / emblème, onde/horizon, rivage/mer, papillon/fleur, temple/dieu ; contiguïté temporelle : nuit/étoile, jour/soleil ; contiguïté fonctionnelle : papillon/fleure, temple/dieu, reine/roi, chaos/lumière, harpe/chant, problème/génie.

⁸ Dans ses analyses le Groupe μ suit un modèle triadique, très général, qui nous convient. Le modèle est :



LES PARADIGMES

séquence 2. l'amoureuse

le poète

onde horizon
mer rivage
nuit étoile
soleil jour
papillon fleur
temple dieu
reine roi
chaos lumière
harpe revêtie au vent chant
front emblème
problème génie

rapport métonymique

séquence 4. nuit

énigme/revêtant une pâle d'ombre vêtement
chanson sublime, douce

séquence 5. RIEN

TOUT

Schéma 1.

2.3. La troisième séquence, comme on l'a déjà dit, se trouve dans une étroite relation avec la première séquence (le titre). *Tes yeux* sont, également, par métaphore, un miroir et l'action de *regarder dans tes yeux* peut être entendu comme si je me reflète dans tes yeux pour m'y trouver. De même, *regarder*, comme état de contemplation, peut être entendu comme *recherche* en vue de révéler; le syntagme suivant — *pour te deviner* soutient cette interprétation. Donc, les sèmes du titre; *réflexion* et *recherche* s'y trouvent dans une relation de dépendance, soumis tous les deux à une isotopie Logos⁹ parce que Logos est en même temps réflexion — c'est-à-dire un modèle de la réalité¹⁰ et *recherche* par l'élaboration même du modèle

2.4. On rapporte cette séquence, la quatrième, à la deuxième séquence. D'une part, de l'assertif *es/suis* on passe au dubitatif impersonnel *il semble*. Cette fois-ci la suspicion est introduite déjà à la surface. D'autre part, dès la deuxième séquence sont préfigurées déjà deux isotopies, constituées par des termes considérés comme ayant en commun des sèmes

⁹ Le langage au sens le plus large du terme (écriture, mythe, musique, etc.) est le processus médiateur par excellence, désigné souvent comme tel dans la poésie. Ici, le Logos est désigné par des métaphores, synecdoques et métonymies (voir le schéma 2).

¹⁰ I. M. Lotman, *Le cîti de poetică structurală*, Bucureşti, Ed. Univers, 1970.

Les isotopies indicatives

Les isotopies évaluatives

Logos réflexion/recherche réplique	Cosmos	Anthropos	Mystère (instabilité)	Principe ordonnateur
synecdoque ←	<div style="border: 1px solid black; padding: 5px; display: inline-block;"> onde horizon mer rivage nuit étoile soleil jour papillon fleur chaos lumière </div> ↓ orthosémèmes	→ métaphore	onde nuit mer papillon chaos harpe problème énigme mystique front nuit ombre pâle	horizon étoile rivage fleur lumière chant génie emblème roi dieu métaphores ↓ métaphores
poète } génie } dieu } bard } métonymies temple } chant } chanson } synec- doques emblème } harpe } métonymies regarder deviner yeux — métaphore problème } énigme } oxymoron mystère } le système pronominal qui institue un proces- sus de communication		poète } génie } dieu } roi } reine } front } yeux } âme } synecdoques temple } harpe } emblème } vêtement } métonymies regarder deviner aimer également le système pronominal		

Schéma 2.

évaluatifs¹¹, renforcés par la quatrième séquence. Ces deux isotopies peuvent être nommées : mystère (instabilité) quant au paradigme de l'amoureuse et principe ordonnateur quand au paradigme du poète (schéma 2). Aux termes qui désignent la première isotopie mystère on ajoute dans la quatrième séquence l'orthosémène *énigme*, la métaphore *nuit*, et la synecdoque d'abstraction relative¹² *revêtant une pâle d'ombre vêtement*

¹¹ • Le sujet énonciateur du poème attribue une valeur positive ou négative aux isotopies dominantes et cette double attitude d'acceptation et/ou de refus que nous cernons par le terme de modalité (Le Groupe μ , *Lecture de poème et isotopies multiples*). Nous avons remarqué que dans la poésie d'Eminescu l'attitude de sujet énonciateur peut être nuancée et elle se manifeste à l'égard des paradigmes de l'amoureuse et du poète, plus précisément à l'égard de la situation érotique comme unité des contraires stabilité/non-stabilité; mystère/principe ordonnateur. Nous avons renfermé l'isotopie possible Eros dans l'isotopie Anthropos.

¹² Pierre Fontanier, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1968.

qui est très intéressant pour cette isotopie : ce qu'il fallait établir n'était pas le vêtement mais sa transparence, son manque de matérialité, même de réalité. On conteste non seulement l'idée de vêtement mais la présence même de l'être aimé. Dans cette séquence le paradigme de l'amoureuse devient ambigu, dominé par le sème mystère celui-ci étant mis sous le signe de l'interrogation.

2.5. Cette dernière séquence se rapporte à la troisième séquence. *Je t'aime* est devenu *ton âme qui brûle à toi*. Le premier verbe est actif et suppose, si non la réciprocité de sentiments, au moins un objet en dehors vers lequel est dirigée l'action du verbe. *Aimer* est devenu *brûler*, geste sans transitivité, consommation en soi-même (ton âme qui brûle à toi).

Le jeu antinomique des pronoms indéfinis — *tout* — et le négatif — *rien* — par la généralité du premier et par la ferme négation du deuxième, révèle la signification du poème : la conscience poétique qui englobe le monde, au-delà d'elle n'étant que *le rien*. La scission initiale est résolue par le redressement du *tout*, donc de la conscience poétique outre la quelle il n'y a que *rien* (schéma 1.)

Il y a la suggestion d'une conscience démiurgique qui contient en elle-même le tout et qui, par son pouvoir divinatoire fait projeter tant l'objet du désir (l'amoureuse) que son mystère.

3. Le mythe de l'androgynie qui semble être le motif dominant du poème (la deuxième séquence construit un Cosmos érotisé) est le signe auquel renvoient la plupart des signes du texte. Les deux paradigmes n'envoient pas au Cosmos concret, référentiel, mais à une certaine conception sur le Cosmos, celle des gnostiques et de l'hérmétisme alchimique. Ceux-ci imaginaient le drame d'un Cosmos bipolaire, qui, tout comme l'homme tombé de l'hypostase adamique, a perdu l'unité primordiale. Le mythe de l'androgynie, que les romantiques allemands ont réintroduit dans le circuit littéraire, exprime précisément cette tension de retrouver, de rétablir l'unité initiale, sans attributions et polarisations.

Les itérations sémantiques du texte s'organisent autour des isotopies qui envoient à un autre « texte » — le mythe de l'androgynie. Celui-ci, à son tour, en tant que signe en dehors du texte analysé dont il domine pourtant, impose une grille de lecture prétextuelle. On voit (schéma 2) que l'isotopie Cosmos est constituée seulement par des orthosèmes. Tous ces orthosèmes peuvent être transférés comme métasèmes (comme figures) dans l'isotopie Anthropos et l'isotopie Logos. Les deux isotopies Anthropos et Logos s'y trouvent dans une relation équationnelle¹³ dans laquelle l'isotopie Cosmos est absorbée, parce que cette dernière isotopie est construite par des éléments qui n'ont pas autre finalité dans le texte que celui d'indiquer le principe bipolaire du monde.

4. L'analyse actantielle. Toute la lecture d'une succession de segments tend à narrativiser cette succession ; dans le texte analysé, de la première à la dernière séquence, quelque chose a changé, une transformation s'est produite. Cette transformation semble nous signaler une fois de plus un mouvement inversé, comme les images dans le miroir. Aussi vaut-il

¹³ Mircea Eliade, *Mitul reintegrării*, București, 1939, p. 68. L'identification sous le signe de l'androgynie du Logos et de l'Anthropos.

la peine de schématiser la trame du poème en le réduisant aux lignes de force d'un modèle narratif tel qu'est le modèle actantiel¹⁴.

Dans la deuxième séquence, les deux actants sont richement indexés. Au contraire, dans les dernières séquences du poème, nous assistons d'une part, à un mouvement vers l'énigme (« il te semble que je suis une nuit... ? ») et d'autre part à un transfert d'indices (« n'est rien, rien à moi-tout est à toi »). Il s'agit d'un écart, d'un processus inverse par rapport à une progression narrative de degré zéro dans laquelle les actants reçoivent graduellement les indices physiques, moraux, etc. jusqu'à l'élucidation finale des personnages. L'indexation excessive du commencement, ensuite le jeu des apparences et puis le transfert final, rappelle la narration fantastique ou celle énigmatique.

Dans la deuxième séquence, les deux actants assument, chacun à son tour, la fonction de sujet et d'objet, de destinataire et de destinateur. Dans un processus narratif de degré zéro, l'obtention de l'objet de désir représente, en fait, la résolution finale de la tension narrative. Mais dans le texte analysé, l'état de crise est déclenché finalement au moment où l'amoureuse est définie comme absence au niveau de la fiction. Par un mouvement invers, au fur et à mesure que la scission de la conscience poétique tend au rétablissement du tout, les formules d'appellation prononcées par l'amoureuse imposent progressivement une distance : « mon amoureux », « tu es un ! chant » (tu es le Poète), « cher poète », « cher bard ».

ANTONIA CONSTANTINESCU

«NOUS ÉTIIONS ENFANTS, TOUS LES DEUX»

(COPII ERAM NOI AMÎNDOI)

La seule poésie inspirée par le monde de la première enfance d'Eminescu a passé longtemps aux yeux des exégètes pour un simple « brouillon » (pour citer l'opinion de George Călinescu), créé presque spontanément et provoqué par le souvenir de la mort de son frère aîné Ilie, décédé à 16 ans à la suite d'une épidémie de typhus à Bucarest.

Une analyse de cette poésie, ébauchée dans le cadre formel d'une logique des mondes possibles, telle qu'elle est construite dans les travaux de von Wright, nous amènera à mettre en évidence la complexité de sens de ce texte poétique qui contient, outre l'évocation du monde de l'enfance, le mécanisme de sa propre génération. Nous donnons ci-après une transposition en prose du poème, ainsi qu'une première segmentation :

1. Nous étions enfants tous les deux, mon frère et moi,
2. Avec des coquilles de noix nous faisons des charrues à bœufs auxquelles nous attelions des escargots à cornes.
3. Et puis, lui, il lisait Robinson, et il me le racontait à moi aussi.
4. Moi, je construisais Babylone avec des cartes à jouer et parfois je disais, moi aussi, quelques bêtises.

¹⁴ Roland Barthes, *Analyse du récit*, dans « Communication », 8/1968.

5. Souvent nous allions nous baigner dans une clairière ; nous arrivions à l'étang et nous nagions jusqu'à l'île verte.
6. Là-bas nous avons construit avec de la terre, du jonc et de la canne un beau et fier château, avec de grandes tours en fer-blanc et des remparts tout autour.
7. Et puis mon frère, en tant qu'empereur, m'a donné la mission d'aller chez les grenouilles et de les provoquer au combat — pour voir qui l'emportera.
8. Et puis l'empereur des grenouilles, d'un fier coassement, accepta ; il ordonna à ses armées de mobiliser tout son peuple.
9. Et puis nous avons commencé la guerre.
10. Oh ! Nous avons pris beaucoup de grenouilles ... le roi lui-même, il me semble ... et nous les avons enfermées dans la tour noire de l'île verte.
11. Le soir venu, nous avons fait la paix et nous avons libéré les grenouilles.
12. En sautillant joyeusement elles sont disparues au fond de l'étang pour ne plus revenir.
13. Nous, nous sommes rentrés à la maison.
14. En route, moi, j'ai demandé une récompense pour mes prouesses
15. Et mon frère m'a désigné roi du nord, roi des peuples indiens
16. Le chat blanc était mon trésorier, Mirzac le borgne mon ministre. Quand je vais lui demander mon salaire, il miaule d'une façon sinistre. Je lui ai serré la patte cordialement.
17. Et puis le généreux empereur m'a donné aussi comme épouse sa fille au rire lascif, raide et pleine d'attraits, la Tlantaqu-caputli.
18. D'un humble signe je lui ai remercié — un drap me servait de manteau —
19. Je suis allé chez ma fiancée de bois, dans un couvent sacré, au coin du poêle.
20. Et puis ... oh ! que je l'aimais ! Je lui parlais tendrement, mais elle ne me répondait pas.
21. Et moi alors, tout enragé, je l'ai jetée au feu.
22. Et puis, nous marchions sur le pailler dans le jorc et le foin en nous croyant sur des montagnes. A chaque bataille nous marchions côte à côte.
23. Et puis mon casque en papier me gonflait sur la tête ; un mouchoir était l'étendard. Nous chantions : Trararah !
24. Ah ! Mes rêves, vous voilà finis !
25. Mon frère est mort ; personne ne lui a fermé les yeux là-bas à l'étranger — ils sont peut-être ouverts dans le tombeau !
26. Mais souvent dans mon rêve, les grands yeux bleus brillent. Un sourire venu de deux astres froids éveille mon âme.
27. Moi ? Mon cœur est-il le même que celui de mon enfance ? ...
28. Ah ! la vieille chanson qui me passe par la tête ! C'est comme un doux sifflement à mon oreille : « Le monde, le monde, toujours le monde ! »

Le texte a été segmenté selon les changements qui apparaissent dans l'emploi des marques de la catégorie de la personne. Une première partie en est constituée par les segments (2)–(23) qui représentent un *complexe*, noté par *p*, de descriptions et de changements d'états, *complexe* auquel on pourrait donner le nom de « monde de l'enfance ». En ce qui concerne les deux premiers segments, la division a été faite en tenant compte du rôle spécial du segment (1). Il s'agit d'une fonction clé pour la lecture ultérieure du texte. En effet, si le terme « enfants » indique le niveau et la manière de décoder le texte, dans un sens qui évite toute interprétation métaphorique (pour un enfant une charrue en coquilles de noix est une charrue véritable), la seconde partie du segment représente la première indication sur la relation qui est à établir entre les deux frères, agents de tous les changements d'état dans les mondes qui constituent le complexe *p*.

Description des mondes du complexe p

$$P = (P_1, P_2, P_3, P_4)$$

P_1 : monde décrit dans le texte par les segments 2, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 10,

11, 12, 13, 14, 15, 17, 18, 22, 23 et qui peut être caractérisé par les propositions :

- *L'équivalence des sèmes « humain » = « animé » existe et fonctionne.*
- *Mon frère est empereur, qui régit toutes les autres propositions où les deux agents figurent ensemble.*
- *Dans p_1 existent et agissent deux agents, a_1 et a_2*
- a_1 : (LUI) agent privilégié, qui construit le monde p_1 et y agit, empêchant sa destruction.
- a_2 (MOI) : agent subordonné à a_1 , qui participe à la construction du monde, y agit mais ne détient pas son contrôle ; ce contrôle est détenu par a_1 .

p_2 : monde décrit dans le texte par le segment (4), caractérisé par les propositions :

- *L'opposition sémantique « fragile » / « durable » est neutralisée en faveur du second terme.*
- *Dans p_2 existe et agit un seul agent, a_2 . Cet agent est omnipotent dans le monde p_2 qu'il construit et détruit.*

p_3 : décrit dans le texte par le segment (16), caractérisé par les propositions :

- *L'opposition sémantique « animé » / « humain » est neutralisée en faveur du second terme.*
- *Dans p_3 existe et agit un seul agent omnipotent, a_2 .*

p_4 : décrit dans le texte par les segments (19), (20) et caractérisé par les propositions :

- *L'opposition sémantique « non-animé » / « humain » est neutralisée en faveur du second terme.*
- *Dans p_4 existe un seul agent omnipotent, a_2 .*

Changements d'état dans le complexe p

(1) $(-p_1 \& -p_2 \& -p_3 \& -p_4) T (p_1 \& p_2 \& p_3 \& p_4) I (p_1 \& -p_2 \& -p_3 \& -p_4) I (p_1 \& p_2 \& p_3 \& p_4) I (-p_1 \& -p_2 \& -p_3 \& -p_4)$

Au cours de ce premier changement les agents a_1 et a_2 construisent ensemble les mondes du complexe p. L'agent a_1 (LUI) construit et contrôle le monde p_1 et laisse construire p_2 , p_3 et p_4 . Le rôle d'agent privilégié dans la construction de ces derniers revient à a_2 (MOI), au cours d'une suite de changements d'état :

(1') $(p_1 \& -p_2 \& -p_3 \& -p_4) T (p_1 \& p_2 \& -p_3 \& -p_4) I (p_1 \& -p_2 \& -p_3 \& -p_4) (p_1 \& p_2 \& -p_3 \& -p_4) T (p_1 \& -p_2 \& p_3 \& -p_4) I (p_1 \& p_2 \& -p_3 \& -p_4) (p_1 \& -p_2 \& p_3 \& -p_4) T (p_1 \& -p_2 \& -p_3 \& p_4) I (p_1 \& -p_2 \& p_3 \& -p_4) (p_1 \& -p_2 \& -p_3 \& p_4) I (p_1 \& -p_2 \& -p_3 \& -p_4) I (p_1 \& -p_2 \& -p_3 \& p_4)$

La création et la destruction successive des mondes p_2 , p_3 , p_4 ont aussi des indices dans le texte (les changements) dans la catégorie grammaticale de la personne ; a_2 apparaît comme indépendant de a_1 aussi dans la structure de surface). Pour ce qui est de p_2 et p_3 , leur destruction est marquée avec \emptyset (l'absence de tout indice de leur existence dans les segments qui suivent) ; dans le cas de p_4 , sa destruction est enregistrée par

le segment (21). L'agent a_2 n'a aucun pouvoir de destruction sur le monde p_1 qui se maintient grâce à l'agent a_1 (LUI) durant toutes ces transformations. Pour résumer le processus de (1') :

$$(2) \quad (p_1 \& p_2 \& p_3 \& p_4) \text{ T } (p_1 \& \neg(p_2 \& p_3 \& p_4)) \text{ I } (p_1 \& \neg(p_2 \& p_3 \& p_4)) \\ \text{ I } (p_1 \& p_2 \& p_3 \& p_4) \text{ I } \neg(p_1 \& p_2 \& p_3 \& p_4)$$

L'explication de la création et de la destruction des mondes de p pourrait être de nature psychologique (a_2 aurait maintenu le monde p_1 à cause d'un complexe d'infériorité à l'égard de son frère-empereur). Quoi qu'il en soit, ce processus est une preuve de l'imagination plus fertile de (MOI), même si les mondes qu'il crée sont faits à l'image des contes de fée ou du monde des adultes.

Description de q

q : monde décrit dans le texte par les segments (24), (25), (26), (27) et caractérisé par les propositions :

- Toutes les oppositions sémantiques neutralisées de p retrouvent leur pertinence (24).
- L'agent a_1 n'existe pas (25).
- L'agent a_2 est remplacé par a'_2 dont l'identité avec a_2 n'est pas démontrée (27).

Changements d'état

$$(3) \quad (p \& \neg q) \text{ T } (\neg p \& q) \text{ I } (\neg p \& q)$$

Au cours de ce changement le monde de l'enfance est détruit et remplacé par un autre monde. L'agent a_2 (MOI) est impotent, laissant le rôle d'agent privilégié au facteur Temps, ce qui justifie les questions du segment (27) concernant, dans cette interprétation, la possibilité de (MOI) de créer et de détruire des mondes, qui le caractérisaient dans le cadre du complexe p .

$$(4) \quad (\neg p \& q) \text{ T } (\neg p \& q \& p') \text{ I } (\neg p \& q) \quad (27)$$

Il s'agit ici de la création d'un nouveau monde par l'agent a'_2 . Dans le monde p' (qu'on peut appeler le monde du texte), il existe des mondes semblables aux ceux qui composent le complexe p :

$$p' = (p_1, p_2, p'_3, p'_4) \text{ où } p'_3 \neq p_3 \text{ et } p'_4 \neq p_4.$$

Ces différences se manifestent dans le texte par la présence des termes du type : *cordialement, lascif, fiancée* qui appartiennent, du point de vue du registre stylistique, au monde des adultes. Mais cette interférence s'arrête ici, sans préjudicier du tout la liberté de l'agent a'_2 (MOI). Donc on aura dans le complexe p' les mêmes changements d'état que dans p .

Donc, si nous considérons tous les changements d'état du point de vue de (MOI), nous aurons la formule :

$$(5) \quad (p \& \neg q \& p') \text{ T } (\neg p \& q \& \neg p') \text{ I } (\neg p \& q \& \neg p') \text{ T } \\ (\neg p \& q \& \neg p') \text{ I } (\neg p \& q \& \neg p')$$

Le monde qui apparaît après la dernière transformation représente en fait une réponse affirmative aux questions du segment (27), réponse

qui pourrait être mise à la place des points de suspension. Elle est affirmative car (MOI), malgré l'impossibilité de modifier le monde dans la première étape, garde sa capacité de créer des mondes et de jouer avec eux. Sous cet aspect il existe donc une identité entre a_2 et a'_2 .

Un argument en faveur de cette interprétation nous est fourni par le dernier segment (28) de la poésie. Il représente un éloignement de (MOI) par rapport au complexe de mondes créés jusqu'à ce moment. On a donc à faire à un nouveau monde :

Description de r

r : monde décrit dans le texte par le segment (28) et caractérisé par les propositions :

- *Il existe un agent (MOI) caractérisé par la faculté de créer des mondes.*
- *Le texte est un élément de r.*

Changements d'état :

(6) — $r \text{ T } r \text{ I} - r$ (L'agent MOI crée le monde-texte.)

Enfin, si on essaye une hiérarchisation des mondes associés au texte *Nous étions enfants, tous les deux*, on aura le schéma suivant :

$$p = p_1, p_2, p_3, p_4$$

$$r = p, q, p'$$

Quant à r et $-r$, ce sont deux mondes qu'on pourrait grouper dans un complexe qui est tout un univers : Mihai Eminescu.

MARIA ILIE

«LE SOIR, AU COUCHANT» (SA FIE SARA-N ASFINȚI)

0. Selon la théorie de L. Hjelmself [4], l'analyse d'un texte doit envisager la relation établie entre la *forme de l'expression* et la *forme du contenu* ; il est nécessaire, toutefois, au cours de l'analyse, d'aborder chaque aspect séparément pour pouvoir, par la suite, découvrir cette relation d'interdépendance qui existe entre les deux formes.

Notre analyse est limitée à l'aspect sémantique du texte, ce qui fait que le modèle présenté n'est que partiel, laissant de côté un aspect essentiel du texte qui devra être abordé dans une étape future de la recherche.

1. Le texte apparaît comme un *énoncé complexe*, constitué d'un ensemble d'énoncés qui décrivent des individus, des états ou des événements, ensemble que nous appellerons *univers de discours*. A ce niveau de l'analyse on se propose de découvrir la structure actantielle et les modalités de passage d'un *état initial* à un *état final*, passage qui définit un *cours d'évé-*

nements¹. Une approche formalisée de ce niveau textuel peut être placée dans le cadre du calcul TI, donné par von Wright pour la logique des actions.

En même temps, le texte est constitué par une *énonciation* et/ou lecture, ce qui rend nécessaire également la prise en considération du problème de l'émetteur. C'est la relation établie dans et par l'énonciation entre l'émetteur et l'énoncé et, à travers celui-ci, la relation de l'émetteur avec le monde que l'énoncé décrit, qui va constituer l'objet de cette analyse. Nous allons faire appel à la logique modale dont les opérateurs (*épistémiques* : 'croire', 'connaître', *aléthiques* : 'possible', 'nécessaire', *déontiques* : 'permis', 'obligatoire') expriment des « attitudes propositionnelles ». [3] Les individus, les états et les événements décrits par les énoncés du texte ne seront donc pas mis en relation avec une seule *description d'état* (*monde possible*), mais avec plusieurs états possibles de l'univers du texte². Un monde possible est défini comme un ensemble de propositions qui, pour toute proposition p qu'on peut énoncer dans le langage envisagé, choisit soit p soit $\sim p$ [8].

La relation entre les deux niveaux mentionnés, celui de l'énoncé (texte) et celui de l'énonciation sera mise en évidence par le fait que l'objet de la recherche, aux deux niveaux, est le même : l'univers de discours, dont la structure est constituée par le processus d'énonciation.

Le but de l'analyse est surtout de mettre en rapport un instrument offert par la logique modale avec les théories linguistiques concernant la dimension pragmatique du langage, et en particulier la théorie de la *présupposition* (sémantique et pragmatique).

Selon la théorie des actes de langage [1, 7, 2], le contenu sémantique global d'un énoncé peut être analysé en : contenu *présupposé*, qui doit obligatoirement être accepté comme étant vrai par les deux participants à la communication pour que (1) le contenu *posé* (*affirmé*) soit vrai (*présupposé sémantique*) et que (2) l'acte de langage performé soit réalisé avec succès (*présupposé pragmatique*); contenu *posé*, qui est affirmé par l'émetteur et qui peut être refusé par le récepteur, sans que ce refus entraîne le refus de l'acte de langage (comme dans le cas du refus d'un *présupposé*).

On parle dans la logique des mondes possibles (sémantique de la logique modale) de plusieurs mondes possibles considérés dans une même situation et dont on choisit par convention un monde, le monde actuel, par rapport auquel les autres mondes sont envisagés.

Nous avançons l'hypothèse que le monde actuel du locuteur est celui constitué uniquement de propositions *présupposées* (ou de propositions *posées* dont le contenu est identique à leurs *présupposés*).

2. La poésie *Să fie sara-n asfințit* (Posthume, 1882) représente un univers de discours, un ensemble de propositions qui décrivent un ou plusieurs états du monde textuel.

En vue de la formalisation logique il est nécessaire de transformer (« normaliser ») le texte, de réduire les énoncés du texte à des propositions

¹ Pour les notions théoriques, voir le préambule théorique de L. Vaina-Pușcă et la bibliographie.

² Ainsi l'émetteur d'un énoncé du type « Il est possible qu'il pleuve » envisage la vérité de l'énoncé par rapport à plusieurs états du monde, et affirme qu'au moins dans un de ces états, l'énoncé respectif sera vrai.

logiques, vu qu'un monde possible w est constitué de n propositions assertives, auxquelles diverses valeurs modales seront attachées, par la suite. (Remarque : nous effectuerons cette réduction là seulement et dans la mesure où les nécessités de l'analyse l'exigeront).

Nous réécrivons le texte comme il suit :

- | | |
|---|--|
| (1) Este sara-n asfințit
Le soir, au couchant | |
| (2) Începe noaptea
La nuit tombe | |
| (3) Luna răsare liniștit și tremurînd din apă
La lune se lève tranquille et tremblante de l'eau | |
| (4) Luna Imprăștiie scintei cărărilor din erînguri
La lune éparpille des étincelles au-dessus des sentiers des bois | |
| (5) În ploaia florilor de tei stăm în umbră singuri
Nous restons seuls dans l'ombre des fleurs de tilleul. | (5') J'existe
(5'') Tu existes
(5''') ombre, la pluie des fleurs de tilleul |
| (6) Capul meu de grije plin de brațul tău se culcă sub raza ochiului senin și negrăit de dulce.
Ma tête lourde de soucis se couche sur ton bras sous le rayon de ton regard serein et infiniment doux. | (6') ma tête lourde de soucis
(6'') ton bras
(6''') le rayon ... |
| (7) Ca iar cuminte să mă fac (eu trebuie să mă fac din nou cuminte)
Je dois devenir à nouveau sage | (7') J'existe
(7'') J'ai été sage
(7''') Je ne suis pas sage |
| (8) Tu îmi prinzi tot gândul ca cerul ce privește-n lac adîncu-i cuprinzîndu-l.
Tu occupes toute ma pensée comme le ciel qui regarde le lac et s'empare de ses profondeurs | (8') Tu occupes ma pensée
(8'') Le ciel regarde le lac ... |
| (9) Cu farmecul luminii reci tu îmi străbați simțirile
Tu perces mon cœur (mes sentiments) avec le charme de la lumière froide | (9') toi — lumière froide
(9'') ton charme (tu charmes)
(9''') mes sentiments (je souffre) |
| (10) Tu reverși liniște de veci pe noaptea mea de patîmi
Tu répands un silence éternel sur la nuit de mes passions. | (10') toi — silence éternel
(10'') moi — mes passions (sentiment puissant, souffrance) |
| (11) Tu rămîi de-asupra mea
Tu restes au-dessus de moi | (11') tu es au-dessus de moi |
| (12) tu îmi curmi durerile
Tu mets fin à mes souffrances | (12') mes souffrances (je souffre) |
| (13) Tu ești iubirea mea dintîi
Tu es mon premier amour | (13') tu es mon amour |
| (14) Tu ești visul meu din urmă
Tu es mon dernier rêve ³ | (14') tu es mon rêve |

³ Nous avons essayé de donner une traduction le plus proche possible du texte roumain pour faciliter la compréhension de l'analyse.

Remarque : Les propositions (1) — (14) représentent les énoncés du texte réduits à une forme assertive ; les propositions marquées par un astérisque (1'), (1''),... (14') représentent les présupposés des propositions (1) — (14) et ont été établies sur la base de la relation de présupposition⁴ (l'opération n'a pas été appliquée aux énoncés (1) — (4), car les résultats n'auraient rien ajouté à l'analyse).

Pour faciliter la démarche, nous allons réduire le nombre des propositions sur la base de la relation de synonymie (d'équivalence sémantique). Nous allons noter par p_0 la proposition *J'existe* et toute autre proposition équivalente ((5'), (7')) ; par q_0 la proposition *Tu existes* et toute autre proposition équivalente ((5'') (6'') par synecdoque), par p toute proposition qui affirme quelque chose sur l'individu *je* : (7'') qui apparaît dans sa forme normalisée comme *Je suis sage*, de même que (7'''), (9'''), (10''), (12') qui, dans le contexte de cette poésie, peuvent être réduites à $\sim p$; par q sera notée toute proposition qui affirme quelque chose sur l'individu *tu*, c'est-à-dire :

(8') — *tu occupes ma pensée*⁵, (9'') — *ton charme (tu charmes)*⁵, (11') *tu es au-dessus de moi*, que nous pouvons résumer par 'statique', 'passif' (et que nous allons noter par q) et (9) *tu perces mon cœur*, (10) *tu répands un silence éternel*, (11) — *tu restes au-dessus de moi*⁵, (12) — *tu mets une fin à mes souffrances*, que nous pouvons résumer par 'dynamique', 'actif' ($\sim q$).

Nous allons noter par r une proposition qui se réfère à tout autre individu que les individus *je* et *tu* ; on pourrait noter par s toute proposition qui décrit un état de la nature, ce qui correspondrait aux propositions (1) — (4) ; il nous semble que, vu la comparaison *Căci tu îmi prinzi tot gîndul / Ca cerul ce privește-n lac / Adîncu-i cuprinzîndu-l*, de même que la présence de sèmes communs dans les propositions qui définissent l'individu *tu* et dans les propositions (1) — (4), nous sommes autorisés à réduire ces propositions également, sur la base d'une relation métaphorique, à q .

Nous obtenons ainsi, sous une forme simplifiée, un monde constitué des propositions :

$$w = \{p_0, p, q_0, q, r\}$$

auxquelles nous devons attacher, en fonction des indices offerts par le texte, une valeur modale.

Nous avons adopté l'hypothèse de la sémantique générative sur les « hyper-sentences » [6], selon laquelle tout énoncé contient dans sa structure sous-jacente un verbe performatif. La découverte de ce performatif

⁴ Pour une proposition comme *Revarsă liniște de veci pe noaptea mea de patemi* réduite à *Tu répands un silence éternel sur les passions de ma nuit*, les arguments (*toi, silence éternel, moi, les passions de ma nuit = je souffre*) sont présupposés, alors que ce qui est affirmé (le posé) c'est la relation établie entre les arguments.

⁵ Nous avons introduit (8') et (9'') parmi les propositions du type q ('statique') sur la base de l'analyse étymologique du verbe *a prinde* (avec le sens de *a cuprinde* < *comprehendere*) qui suggère le sens du verbe français *comprendre*, interprétation étayée par la comparaison *ca cerul ce privește-n lac adîncu-i cuprinzîndu-l* et de la forme nominale *ton charme*, nominalisation d'une forme sous-jacente *tu charmes* (*charmer = exercer une action magique*) ; inversement, (11) doit être rangée parmi les propositions du type $\sim q$, vu le contexte qui transforme l'agent *tu* en agent actif (v. p. 10).

peut constituer l'indice nécessaire pour établir les opérateurs modaux. On constate que presque tous les énoncés du texte (à l'exception de (8)) contiennent un verbe au subjonctif ou à l'impératif; on peut considérer donc que les propositions (1) – (6) ont la forme *je demande (désire) que p*; les propositions (9) – (14) ont une structure ambiguë: l'ellipse de la conjonction pouvant être interprétée comme le résultat d'une transformation d'effacement (dans le contexte poétique) au cours du passage de la structure sous-jacente à la structure de surface, on peut interpréter ces formes verbales non seulement comme un impératif (*j'ordonne que p*), mais également comme un subjonctif (*je demande que p*). Selon l'analyse des actes de langage due à Searle [7], un acte de *demande* présuppose (pragmatiquement):

(a) celui qui demande (*A*) croit (sait) que celui à qui il demande (*B*) peut effectuer l'acte demandé,

(b) *B* peut effectivement effectuer l'acte,

mais la réalisation de l'acte demeure seulement possible.

Un acte d'*ordonner* ajoute une condition supplémentaire:

(b') *A* dispose d'une autorité à l'égard de *B*,

(*B* est obligé donc de performer l'acte), ce qui fait disparaître l'incertitude concernant la réalisation de l'acte.

La proposition *tu occupes ma pensée* est assertée; un acte d'*assertion* a parmi les présupposés pragmatiques le fait que

(a) celui qui fait une assertion a des motifs pour croire ou savoir que *p* est vraie.

Pour tous les énoncés présupposés, *je présuppose que p agit le présupposé pragmatique qui exige que la proposition p soit acceptée comme vraie par les deux interlocuteurs*⁶.

Nous avons donc dans le texte les modalités d'énonciation suivantes:

ASSERTER $p \supset Np$

PRÉSUPPOSER $p \supset Np$

DEMANDER que $p \supset Pp$

ORDONNER que $p \supset \sim P \sim p$

où *N* = nécessaire, *P* = possible, \sim = opérateur de négation, \supset = implique.

Cette base théorique nous permet de construire les sousensembles de l'univers de discours, c'est-à-dire les différents mondes possibles dont l'univers est formé.

$W = \{w_1, \dots, w_n\}$

Notre point de départ sera l'énoncé *Pour que je devienne à nouveau sage* qui présuppose (i) je ne suis pas sage ($\sim p$) (ii) j'ai été sage (*p*), et pose (iii) je dois être sage ($\sim P \sim p$)⁷. On obtient ainsi une première description d'état w_{1-1} constitué comme il suit:

$w_{1-1} = \{p_0, p, \sim q_0, \sim q, r\}$

⁶ Sur la présupposition comme acte de langage, voir Ducrot [2] chap. 3.

⁷ L'opérateur *P* exprime ici une modalité d'énoncé; sur la distinction entre modalité d'énonciation et modalité d'énoncé voir [5].

dont les propositions sont uniquement présupposées ; conformément à l'hypothèse avancée au § 1, ce monde sera le monde actuel ; nous attachons à ce monde l'ensemble A de propositions que w_{1-1} satisfait :

$$A = \{Np_0, Np, N \sim q_0, N \sim q, Nr\}$$

où nous avons la proposition p_0 (j'existe) vraie dans tous les mondes possibles accessibles à w_{1-1} , p (je suis sage), il n'existe pas de proposition q_0 ou q ; on peut estimer que, du moment où il s'agit d'un univers humain, toute autre proposition r qui se rapporte à d'autres individus non spécifiés doit exister. A cet ensemble correspondent les propositions (7') et (7'') du texte.

Ce monde représente l'état initial, antérieur aux événements décrits par le texte, mais absolument nécessaire à la compréhension du poème. Ce monde se constitue comme le présupposé de l'énoncé complexe (le texte) d'une part, et d'autre, d'un énoncé complexe partiel qui va décrire l'état suivant du monde.

Moyennant les énoncés (1)–(6), l'individu *je* (que nous allons noter par p_0) crée un monde où apparaît l'individu *tu* (q_0), la femme aimée qu'il voit pareille à la lune, froide, sereine, calme :

$$w_1 = \{p_0, p, q_0, q, \sim r\}$$

Les propositions de w_1 sont toutes posées à l'exception de p_0 ; ainsi p_0 et q_0 (nous restons dans l'ombre), q ((3), (4)) ; p , sur lequel on n'a pas d'indication, peut être déduit du verbe *rester* et des autres marques sémiques existant dans les propositions ; $\sim r$ est affirmé par *nous restons seuls*, ce qui réduit le monde w_{1-1} à un monde qui contient seulement deux individus. Ces propositions ont la forme 'DEMANDER que $p' \supset Pp$; nous attachons à ce monde l'ensemble :

$$B = \{Np_0, Pp, Pq_0, Pq, N \sim r\}$$

L'introduction d'un individu (agent virtuel) dans l'état initial du monde a pour conséquence la constitution d'un nouveau état du monde, issu de l'intersection de w_{1-1} avec w_1 . On obtient le monde :

$$w_1 = \{p_0, \sim p, q_0, q, \sim r\}$$

formé des propositions p_0 (j'existe), p (je ne suis pas sage), q_0 (tu existes), q (toi—agent passif) auxquelles peuvent être réduits les énoncés du texte (6'), (7''), (9''), (10'), (12') pour p_0 et $\sim p$ et (8'), (9''), (11') pour q_0, q .

Toutes les propositions de w_1 sont présupposées ; w_1 se constitue donc comme un monde possible actualisé, qui est le résultat de l'introduction de l'agent possible q_0 dans le monde actuel de p_0 . On peut attacher à ce monde l'ensemble :

$$C = \{Np_0, N \sim p, Nq_0, Nq, N \sim r\}$$

Cette interprétation peut apparaître bizarre, car intuitivement de *Și brațul meu de grije plin De brațul tău se culce...* *Ca iar cuminte să mă fac Căci tu îmi prinzi tot gîndul* la femme aimée semble être plutôt l'élément qui peut améliorer l'état du *je*. Notre interprétation, est fondée sur le fait que, pour pouvoir accepter l'interprétation intuitive,

il faudrait avoir une proposition, fût-elle présupposée, équivalente à peu près à « tu peux (es capable de) faire que je devienne sage en occupant ma pensée », proposition qui n'existe pas dans le texte ; dans le monde où p_0 est défini par p , q_0 n'existe pas. Le texte poétique, vu sa clôture, est une description complète et cohérente d'un univers de discours, donc l'interprétation intuitive ne nous semble pas être suffisamment motivée.

L'analyse de l'énoncé complexe (7) et (8), que nous allons réécrire par *Je dois (veux) devenir sage, car tu occupes toute ma pensée* peut être analysé en :

présupposé : je dois devenir sage

posé : tu occupes ma pensée, et le fait que tu occupes toute ma pensée est la cause du fait que je ne suis pas sage⁸.

Cette interprétation nous autorise à distinguer entre le monde w_j (création de q_0) et le monde w_i (état qui résulte de l'action de q_0 , sur le monde de p_0).

Les énoncés (7), (9), (10), (11), (12), (13), (14) vont constituer un nouvel état du monde :

$$w_{i+1} = \{p_0, p, q_0, \sim q, \sim r\}$$

(J'existe, Je suis sage, Tu existes, toi—agent actif).

Ces énoncés, assertés, devraient constituer, selon notre hypothèse, un monde dont les éléments devraient être préfixés par l'opérateur P. Étant donné l'ambiguïté de la forme verbale, ils peuvent avoir la forme 'Je DEMANDE que $p' \supset Pp$ ou 'J'ORDONNE que $p' \supset Np$. Nous pensons que cette ambiguïté reflète la contradiction qui surgit entre la possibilité d'attribuer aux éléments de ce monde soit l'opérateur P (en tant que propositions assertées)—au niveau de l'énonciation,—soit l'opérateur N—au niveau de l'énoncé. C'est le seul cas où les deux types de modalités ne coïncident pas. On peut associer au monde w_{i+1} deux ensembles :

$$D = \{Np_0, Pp, Pq_0, P \sim q, N \sim r\}$$

$$D' = \{Np_0, Np, Nq_0, N \sim q, N \sim r\}$$

Cette contradiction entre la structure et le procès, entre l'énoncé et l'énonciation, nous semble être la source de l'ambiguïté du poème qui permet, dans le cadre et sur la base d'un texte clos, plusieurs modèles et donc plusieurs lectures. Ce serait là—aussi, selon une des lectures possibles, la source de l'apparition de cette ironie romantique, qui permet au poète de se détacher de ses propres créations, de préférer la vie au rêve : « Și fii iubirea mea dintî și visul meu din urmă ».

2.2. Nous avons obtenu une structure de l'énoncé-texte qui exprime la structure du « récit » et donne le déroulement syntagmatique du passage de l'état initial (actuel) w_{i-1} , grâce à l'intervention de p_0 qui crée un deuxième individu, à l'état possible w_j , d'où, grâce à l'intervention du

⁸ Voir l'analyse d'énoncés coordonnés de ce type donnée par O. Ducrot dans [2].

nouveau agent q_0 , un nouvel état possible est créé, qui peut ou doit être transformé par une nouvelle intervention de q_0 en w_{i+1} :

$$\{[(w_{i-1} T (w_j I w_{i-1})) T (w_i I (w_{i-1} \& w_j))] T (w_{i+1} I w_i)\}^9$$

monde monde
 actuel possible
 └──────────┘
 monde actuel monde possible
 └──────────────────┘
 monde actuel monde possible

L'énonciation du texte nous donne la structure paradigmatique :

$$\begin{aligned} w_{i-1} &= \{p_0, p, \sim q_0, \sim q, r\} \\ w_j &= \{p_0, p, q_0, q, \sim r\} \\ w_i &= \{p_0, \sim p, q_0, q, \sim r\} \\ w_{i+1} &= \{p_0, p, q_0, \sim q, \sim r\} \end{aligned}$$

Vu que les mondes possibles construits représentent, en fait, un ensemble de mondes rapportés à l'individu p_0 , (qui apparaîtra donc dans tous les w), et que l'élément r n'a aucune relation aux deux individus p_0 , et q_0 , on peut éliminer p_0 et r ; nous obtenons :

$$\begin{aligned} w_{i-1} &= \{p, \sim q_0, \sim q\} \\ w_j &= \{p, q_0, q\} \\ w_i &= \{\sim p, q_0, q\} \\ w_{i+1} &= \{p, q_0, \sim q\} \end{aligned}$$

On peut remarquer que w_i représente l'inverse de w_{i-1} par rapport à l'agent p_0 ; en considérant q_0 (l'agent constitué dans w_j) et les mondes en fonction de q_0 , on remarque que w_{i+1} est l'inverse de w_i ; le monde w_i représente donc le monde inverse des mondes considérés par rapport à chaque agent; q_0 étant l'agent imaginaire et p_0 l'agent réel (actuel) nous pouvons dire que w_i est le monde où l'agent imaginaire se définit par rapport à l'agent réel.

L'agent q_0 (la femme aimée) est construit par p_0 (le poète) dans le monde w_j (monde imaginé par p_0), monde qui sera actualisé dans w_i si p_0 , au lieu d'être décrit par p , est décrit par $\sim p$. Pour que p_0 retrouve l'état d'équilibre initial (w_{i-1}), q_0 doit changer son état de q en $\sim q$, c'est-à-dire, selon les définitions ci-dessus, se transformer d'un agent passif, construction imaginaire, rêve, en agent actif, qui agisse sur l'état de p_0 .

L'ambiguïté modale du monde w_{i+1} est due au fait que les présupposés des énoncés qui le constituent sont à leur tour des énoncés assertés (préfixés par l'opérateur P), au fait que l'émetteur du texte, par un acte de langage, le présente comme étant préfixés par l'opérateur N . L'agent qui peut faire que dans le monde w_{i-1} toutes les obligations soient accomplies — ce qui ferait de w_{i+1} l'alternative déontique du monde w_{i-1} est

⁹ Voir la note 1.

et demeure un possible : la femme aimée n'est en fait qu'une projection de l'ego du poète. (D'ailleurs, les propositions notées par q — qui décrivent les actions de la femme aimée — peuvent être représentées, par une transformation de passivisation, par p — propositions qui décrivent les états du je : « Et mets une fin à mes douleurs » → « mes douleurs cessent par toi », etc.). La seule issue de cette ambiguïté serait donc la transformation de l'acte de langage « je demande qu'il soit p » en un acte créateur de facto.

3. La démarche présentée ci-dessus représente un essai d'aborder la théorie des actes de langage dans la perspective de la logique modale, et, sur cette base, d'appliquer les résultats ainsi obtenus à l'analyse d'un texte poétique. Ce caractère d'essai explique, d'une part, le choix conscient de la partialité de l'analyse, de l'autre, le caractère incomplet du modèle appliqué qui devrait être complété notamment par l'établissement de la relation d'accessibilité entre les mondes construits : à ce sujet, quelques suggestions seulement ont été données.

A notre avis, la construction d'un modèle logique, pour la lecture d'un texte poétique est nécessaire, hors sa fonction cognitive, pour donner une motivation objective au choix qu'on doit faire parmi la pluralité des interprétations possibles, dont quelques-unes seulement satisfont la structure du texte.

ANCA RUNCAN

BIBLIOGRAPHIE

- [1] J. L. AUSTIN — *Quand dire c'est faire*, Paris, Seuil, 1970.
- [2] O. DUCROT — *Dire et ne pas dire*, Paris, Hermann, 1972.
- [3] J. HINTIKKA — *Semantics for Propositional Attitudes*, in *Models for Modalities*, Reidel, Dordrecht, 1969.
- [4] L. HJELMSLEV — *Prolégomènes à une théorie du langage*, Paris, 1968.
- [5] A. MEUNIER — *Modalités et communication*, Langue Française, 21, 1974.
- [6] J. R. ROSS — *On Declarative Sentences*, in *Readings in English Transformational Grammar*, Jacobs, Rosenbaum ed., Blaisdell, 1970.
- [7] J. SEARLE — *Les Actes de langage* (trad. franç.), Paris, Hermann, 1972.
- [8] S. VIERU — *Semantica „lunilor posibile” și logica modală*, în *Direcții în logica contemporană*, Ed. Științifică, 1974.
- [9] G. H. VON WRIGHT — *The Norm of Action*.

L'ÉPOPÉE DE MICHEL LE BRAVE DANS LA CONSCIENCE BALKANIQUE

CONSTANTIN N. VELICHI

L'expansion ottomane en Europe du Sud-Est réclama un assez important laps de temps. En effet, les Turcs ottomans, après avoir pris pied dans le vieux continent, eurent besoin de plus d'un siècle pour venir à bout de leur conquête de toutes les possessions byzantines, bulgares serbes, albanaises et grecques de la Péninsule balkanique. C'est que, sans avoir à briser un front unique et de durée de la féodalité balkanique, ils dûrent surmonter toutes sortes d'obstacles dressés sur leur route par la résistance de chacun de ces peuples.

Dans la lutte antiottomane des peuples sud-est européens, l'indépendance longtemps conservée et ensuite l'autonomie des pays roumains devait s'avérer d'une portée considérable, alors que les territoires sud-danubiens étaient devenus partie intégrante de l'Empire ottoman. Très importante aussi la défense du Danube, assurée notamment par les Roumains. Tour à tour, Mircea l'Ancien, Dan II, Jean de Huniade, Vlad l'Empaleur et Etienne le Grand ont veillé à garder intacte cette frontière, ce qui fit leur renommée à travers l'Europe. D'autre part, ces pays roumains allaient constituer un asile pour la population sud-danubienne qui n'arrivait plus à supporter le joug ottoman, ainsi qu'une base de rassemblement pour ceux décidés à poursuivre la lutte. Les ballades épiques serbes et bulgares gardent encore le souvenir des hauts faits d'armes des voïvodes et capitaines roumains.

Mais aucun héros de la lutte antiottomane, n'égalait en renommée Michel le Brave, le voïvode, valaque dont la valeur guerrière et la forte personnalité fixèrent l'attention des peuples asservis, faisant naître maints espoirs. De tous les princes ou grands capitaines roumains impliqués dans le combat contre la Porte, ce fut lui, sans doute, qui marqua le plus la conscience des peuples sud-est européens, comme leurs œuvres épiques en témoignent. Cette présence fut si accusée, que même après sa mort sanglante son souvenir suffit à tenir au respect les Ottomans jusque sous le règne de Matei Basarab¹ et plus.

¹ N. Iorga, *Luptele românilor cu turcii de la Mihai Viteazul incoace*, Bucarest, 1898, p. 42.



La guerre antiottomane de Michel le Brave débute à un moment propice. C'est l'époque où l'Europe toute entière semble vouloir se liguier pour combattre « l'Infidèle ». Malheureusement, les Jésuites initiateurs de ce mouvement lui donnèrent pour chef l'empereur Rodolphe II, être veule et sans l'autorité nécessaire pour mener à bien un grand dessein, ne disposant d'ailleurs pas d'une armée puissante. D'autre part — pour revenir à la conjoncture historique de ces débuts de Michel le Brave — la situation de la Porte n'était pas brillante : dans l'Empire, l'absence de nouvelles conquêtes susceptibles de tenir en haleine l'armée et de nourrir ses effectifs, ainsi que les besoins pressants d'argent de la cour et de la classe féodale en général avaient conduit à des exactions vraiment féroces. Les populations asservies en proie à une oppression sans précédent trouvaient un exutoire dans les guerrillas des haïdouks, dont le nombre augmenta sensiblement, fait noté par les sources ottomanes des dernières années du XVI^e siècle.

Comptant mettre au profit la situation difficile de l'Empire ottoman, les Grecs constantinopolitains, avec les Cantacuzène pour chefs, aidés de toute leur parenté du haut clergé (évêques et métropolitains de tous les foyers orthodoxes de la Péninsule balkanique), préparaient un soulèvement général. Or, le parti des Grecs constantinopolitains a pressenti la valeur guerrière, ainsi que l'énergie de Michel, c'est pourquoi il lui facilita l'accès au trône valaque, en 1593.

Juste au moment où le prince arrivait à Bucarest pour prendre possession de son trône, la propagande de la Ligue battait son plein : jamais les agents du pape et ceux de l'empereur n'ont été plus nombreux, ni plus appliqués à convaincre. Tous s'attachaient à fomenter la révolte, en promettant que l'empereur traversera le Danube à la tête d'une grande armée. Mais, en tant que prince régnant de date récente et arrivé au trône avec le firman de la Porte, Michel fut soigneusement évité par ces agents, d'autant plus qu'entouré de crédateurs turcs et surveillé par un corps d'armée ottomane commandé par un émir. L'initiative devait donc nécessairement lui appartenir. Il l'a si bien compris qu'il se trouva membre de la Ligue avant l'adhésion du prince moldave et de celui de la Transylvanie. Ses mobiles ne sont point difficiles à saisir : l'oppression fiscale était devenue insupportable, les villages appauvris se dispersaient et les chroniques nous apprennent que les Turcs n'hésitaient pas à se fixer en Valachie, en se faisant bâtir « des édifices de culte au point que les chrétiens commencent à récriminer contre l'oppression des Turcs ».

Michel se révéla d'une rapidité foudroyante dans ses entreprises. Une fois achevés ses préparatifs et les Turcs refoyés complètement de Bucarest, ainsi que du reste du pays, il s'est rendu maître de la ligne du Danube, disposant aussi des localités situées sur la rive droite du fleuve. Ces victoires rapides eurent un grand retentissement, l'Occident étant tenu au courant de ce qui se passait sur le Danube, par les Vénitiens et les Ragusains. Mais la consécration du prince comme grand capitaine a été le fait de ses deux grandes batailles, de Călugăreni (le 13 août) et de Giurgiu (le 20 octobre 1595). C'est à propos de ces batailles que l'historio-

graphe turc Naïma écrivit : « L'histoire n'a jamais vu telle défaite et retraite désastreuse »².

Sans tenir compte de la défaite infligée une année plus tard, le 26 octobre 1596, à Keresztes aux armées impériale et de Sigismond Bathory, Michel entreprend ses grandes campagnes au Sud du Danube, dont les succès éblouiront l'Europe de 1596 à 1598 : aucun commandant de troupes chrétiennes n'avait réussi auparavant à avancer aussi loin dans l'Empire ottoman. Plusieurs fois, Michel ou ses capitaines iront jusqu'aux portes de Plevna et de Razgrad, au pied des Balkans, dans les environs de Sofia ou à quelques jours de marche seulement d'Andrinople. Jamais aussi la Péninsule balkanique n'avait connu une telle poussée antiottomane, réunissant des forces aussi variées que surprenantes. Sur la côte dalmate, les Ouskoks se soulèvent, suivis par les paysans de Hertzégovine ; de même, les volontaires croates, commandés par Georges Lencović. Un autre soulèvement aura pour centre le Nord de l'Albanie, sous la conduite du patriarche Athanase d'Ohrid. Partout, d'ailleurs, les prélats lèvent la bannière de la révolte : dans le Péloponnèse et en Thessalie, les mouvements ont pour chef le métropolitain Denis de Larissa³ ; l'évêque Denis Rally, parent des Cantacuzène, essaie de dresser contre l'Infidèle les Bulgares de Tyrnovo. Il adresse des lettres émouvantes à Michel le Brave : « Toute la chrétienté se penche vers Votre Seigneurie, comme le jugement dernier en témoignera . . . Je n'écris pas ces choses à Votre Seigneurie pour que vous m'envoyiez de l'argent ou des dons, mais incité par ma conscience qui m'impose de servir dorénavant Votre Seigneurie »⁴.

Le prince valaque devait recevoir d'autres lettres analogues de la part des porte-paroles des peuples balkaniques⁵. Toutefois, il commençait à être talonné par le manque d'argent, si nécessaire à la paie de ses troupes. D'autre part, la Ligue s'était révélée inapte à exploiter ses victoires pour le bénéfice de la cause, tout comme elle s'était avérée incapable de le soutenir convenablement. Enfin, ni les peuples balkaniques ne répondirent pas entièrement à ce qu'on attendait d'eux, c'est-à-dire qu'au lieu d'un soulèvement général, Albanais, Serbes, Croates, Grecs et Bulgares prirent les armes à tour de rôle, ce qui rendait leurs entreprises moins efficaces. Cet état des choses, ainsi que quelques autres circonstances externes devaient inciter le prince valaque à essayer de se constituer une base plus large pour sa guerre antiottomane. Il pensa à un certain moment de réunir à la Valachie les territoires bulgares compris entre le Danube et les Balkans⁶. Mais bientôt il renonça à ce projet, pour dresser les plans d'un Etat roumain, agrandi et puissant. Ses projets prirent corps en 1600, quand, ayant réuni sous son sceptre les trois principautés roumaines, Michel le Brave s'intitula « prince de Valachie, de Transylvanie et de tout le Pays moldave ».

² C. C. Giurescu, *Istoria Românilor*, II, Bucarest, 1937, p. 248—251.

³ P. P. Panaitescu, *Mihai Viteazul*, Bucarest, 1936, p. 43—46, 51.

⁴ Hurmuzaki, XII, p. 290—291.

⁵ N. Milev, *Ohridskiat patriarh Atanasit i skitanitata mu v ctujbina (1595—1616)*, « Izvestia na Istoricesko drujestvo », Sofia, V, 1922, p. 113—128 ; Hurmuzaki, III, II^e partie, p. 307 ; *ibidem*, XII, p. 420—421.

⁶ A. Veress, *Documente privitoare la istoria Ardealului, Moldovei și Țării Românești*, V, Bucarest, 1933, p. 67—68 ; P. P. Panaitescu, *op. cit.*, p. 155.

Dès lors, sa renommée guerrière était bien établie. L'un des émissaires de l'empereur rendait déjà compte à son maître en 1597 du fait que « Les chrétiens de Bulgarie et des autres contrées transdanubiennes l'attendent avec grande impatience et l'appellent chaque jour, qui plus est, lui envoient même des lettres pour l'anthémiser de tant tarder »⁷. Mais, sans le concours de l'empereur, Michel ne pouvait rien faire pour répondre à ces appels, si pressants fussent-ils ; il ne pouvait que tâcher de protéger les « pauvres gens », victimes de l'exploitation de la Porte⁸.



La production littéraire de l'époque témoigne du retentissement des victoires obtenues par le prince valaque sur les Ottomans. Bien que l'Occident catholique n'eût pas trop à cœur d'exalter l'héroïsme d'un « schismatique », le nom de Michel le Brave appelait partout en Europe l'estime et l'admiration : maintes brochures, en vers ou en prose, avaient alerté l'opinion publique. C'est ce que firent les « Avissi » ou « Lettera » en Italie, les « Nouvelles » ou « Discours » en France, les « Nachricht », « Neue Zeitung » ou « Briefe » en Allemagne, ainsi que leurs correspondants latins — « Copia », « Historia », etc. Les vers étaient dits sur les tréteaux forains, ou chantés par des chanteurs ambulants (nommés en Allemagne les « Bänkelsänger ») sur une mélodie stéréotypée, qui ensuite vendaient à leurs auditeurs le texte respectif.

Les productions de cette catégorie abondent. Retenons-en quelques-unes à seul titre d'exemple, tel le « Discours » paru à Lyon en 1595, ou ceux publiés en Allemagne — à Francfort et Walstadt en 1595—1596, à Nuremberg en 1595 et 1602, — les imprimés italiens de Venise en 1597—1598 (qui nous apprennent la marche de Michel sur Sofia) et de Rome en 1600, ainsi que la brochure espagnole, publiée à Saragosse en 1599, qui parle des progrès de Michel et de ses troupes jusqu'à deux jours de marche d'Andrinople⁹. Également intéressante dans cet ordre d'idées est la pièce en vers de l'Italien Giulio Cesare Croce, présentée sur toutes les places publiques d'Italie, où il était question des aventures de Sinan Pacha aux Enfers¹⁰. Cette pièce, écrite avant 1605, rend compte aussi des hauts faits d'armes de Michel le Brave. Enfin, cette série est complétée par quantité d'illustrations et d'estampes se rapportant à ses batailles, publiées à l'époque.

Comme de juste, l'écho de ces événements était encore plus grand au centre, ainsi que dans l'Est ou le Sud-Est de l'Europe. Les anciens calendriers et almanachs de Bohême, les poèmes dédiés au prince valaque par le recteur de l'Université pragoise, les vieilles chansons hongroises, les manuscrits de Pologne et de Russie en rendent amplement compte.

Il va de soi que sur le théâtre même de la plupart de ses entreprises antiottomanes, autrement dit dans la Péninsule balkanique, la figure du prince roumain et ses victoires aient encore plus frappé l'imagination

⁷ A. Veress, *op. cit.*, p. 95 ; N. Iorga, *op. cit.*, p. 249.

⁸ Voir la lettre adressée par Michel au duc Maximilien, chez Hurmuzaki, XII, p. 411.

⁹ N. Hodoș, *Vitejtile lui Mihal Vodă apreciate în Apus*, Bucarest, 1913 ; C. Göllner, *Faima lui Mihal Viteazul în Apus*, « Analele Institutului de istorie națională », VII, Cluj, 1939—1942, p. 125—196 ; M. P. Dan, *Știri privitoare la Mihai Viteazul în câteva broșuri germane*, Cluj, 1945.

¹⁰ N. Cartoian, *O dramă populară italiană a lui Giulio Cesare Croce despre Sinan Pașa și vitejtile românești*, Bucarest, 1936.

populaire. D'ailleurs, l'aspect physique du héros était bien fait pour imposer, par ses traits énergiques : les peintres de Vienne et de Prague en firent le portrait. Quant au monde grec, Michel le Brave y fut hautement prisé, dans les milieux intellectuels aussi bien que dans les rangs du peuple. Parmi les Grecs cultivés qui contribuèrent à rendre illustre le nom du prince valaque, pendant qu'il vivait encore ainsi qu'après sa mort, il convient de nommer en tout premier lieu le prélat fomentateur de la révolte de Tyrnovo, Denis Rally Paléologue. En tant qu'organisateur du soulèvement bulgare, celui-ci était entré en rapport avec le reste du clergé grec des territoires bulgares et grecs. Il devient ensuite conseiller de Michel le Brave, ce qui lui permit de parler de sa bravoure, après la disparition du héros, en Transylvanie, en Russie et partout où ses voyages le conduisirent. Même après que l'Autriche ait conclu la paix avec la Porte, le prélat grec ne renonça pas à son rêve de liberté, se tournant à cet effet vers les Français, personnifiés par le duc de Névers. Mais celui qui fit le plus pour répandre la renommée de Michel, c'est le trésorier du prince, Grec lui aussi. Il s'agit de Stavrinou, qui de par sa qualité auprès du prince valaque fut le témoin oculaire de maints grands événements qu'il raconta ensuite dans son fameux poème en vers. S'étant trouvé aux côtés de son maître lors de l'assassinat de celui-ci, Stavrinou fut arrêté avec quelques autres intimes du prince; c'est dans la prison de Bistrița, où il se trouvait en février 1602, qu'il rédigea son poème, encore sous la coupe des tragiques événements qu'il avait vécus.

Son poème, intitulé *Les hauts faits du très pieux et très valeureux Michel Voïvode*, récolta un grand succès, dû en tout premier lieu à son contenu : les actes de bravoure d'un héros qui le faisaient ranger parmi les grands libérateurs des peuples. Ecrite dans une langue très proche de celle des chansons populaires grecques, cette œuvre a beaucoup plu et fut beaucoup lue, comme l'attestent ses nombreuses éditions, qu'il serait oiseux de mentionner ici. Notons seulement qu'imprimée pour la première fois à Venise, vers les années 1638, elle allait vite devenir un livre populaire, la lecture des veillées, ce qui lui assura de nombreuses réimpressions durant les deux siècles suivants¹¹. De plus, Stavrinou a eu ses imitateurs, pendant que les chroniqueurs et les historiens utilisèrent son ouvrage comme source. Un résumé slavon du poème a été enregistré dans un manuscrit du XVIII^e siècle; il s'agit de l'œuvre d'un admirateur anonyme du prince valaque, rédigée vers la fin du XVII^e siècle¹².

La popularité de Michel le Brave dans le monde grec décida un autre contemporain de prendre pour modèle l'œuvre de Stavrinou. Il s'agit du Grec Georges Palamédis¹³, qui écrivit une chronique en vers s'intitulant *L'Histoire contenant tous les actes, les hauts faits et les guerres du très glorieux Michel Voïvode, le prince de Valachie, Transylvanie et Moldavie*

¹¹ Pour la renommée de Michel le Brave dans le monde grec, ainsi qu'en ce qui concerne le poème de Stavrinou et ses éditions, cf. aussi D. Russo, *Studii istorice greco-române*, I, Bucarest, 1939, p. 103 sq., où l'on trouve toute la bibliographie de cette question.

¹² I. Ștefănescu, *Epopeea lui Mihai Viteazul în lumea greco-rusească în secolele XVII și XVIII*, Bucarest, 1934.

¹³ O. Tafrali, *Poema lui Gheorghe Palamide despre viața lui Mihai Viteazul scrisă în 1607*, Bucarest, 1934.

jusqu'au jour de sa mort. Cette chronique ou poème, si l'on veut, rédigé peu de temps après la disparition de Michel, débute comme l'Illiade.

Par la suite, les lettrés grecs, en voulant s'assurer des sympathies en Occident dans leurs efforts pour secouer le joug ottoman, ont beaucoup fait pour la renommée de Michel le Brave non seulement en Grèce ou dans les Balkans, mais à travers toute l'Europe. C'est ainsi que le métropolite Denis de Larisse — celui qui avait tenté un soulèvement de la Grèce — détroqué par le patriarche constantinopolitain sur l'ordre de la Porte et trouvant asile en Italie avec d'autres prélats grecs, contribua, avec ses compagnons, à entretenir et répandre la gloire de Michel le Brave. De même, Jérémie métropolite de la Pélagonie et Athanase d'Ohrid — ce dernier bien connu pour sa tentative de rébellion et ses liens avec Michel le Brave — exilés en Allemagne, mirent au courant les différents milieux qu'ils fréquentèrent là-bas de la valeur du prince valaque. Entre autres personnalités allemandes contactées, un premier nom à mentionner est celui du professeur Martin Crusius, l'illustre recteur de l'Université de Tübingen, qui les reçut en mai 1599. Qu'ils ont parlé de Michel le Brave, que l'évocation de sa personnalité ait profondément frappé le savant, on le voit non seulement d'après les souhaits d'autres grandes victoires qu'il les pria de transmettre au voïvode de sa part, mais aussi en lisant le « Diarium » de Crusius. Il y mentionne la visite des deux prélats, ainsi que celles d'autres Grecs qui lui ont parlé de Michel¹⁴.

Mais les véritables dimensions de la légende du héros valaque se dégagent, encore mieux que des récits répandus par les lettrés grecs à travers l'Europe, des nombreuses ballades que lui dédia le peuple grec¹⁵. Bien que la plupart de ces ballades se soient transmises, par voix orale, leur texte n'étant publié que bien plus tard, au moment où se sont développées les études folkloriques, quelques-unes d'entre elles furent toutefois enregistrées par les manuscrits de l'époque, peu de temps après leur composition. C'est le cas de celle trouvée par le savant Spiros Lambros dans un manuscrit du XVIII^e siècle du monastère Simopetra de l'Athos. Cette pièce débute ainsi :

O, duc et prince de toute la Transylvanie,
Michel Voïvode, seigneur de Valaquie...

.....

Tu l'es acquis, à jamais, la gloire sempiternelle
Et pour tes batailles victorieuses,
Ton nom restera immortel¹⁶.

Egalement nombreuses sont les ballades bulgares. Il fallait du reste s'y attendre, compte tenu de ce que la majorité des batailles sud-danubiennes de Michel le Brave eurent pour théâtre les territoires bulgares.

¹⁴ D. Russo, *op. cit.*, p. 105—107, 152—156.

¹⁵ Pour les ballades populaires grecques voir notamment Emile Legrand, *Recueil de chansons populaires grecques*, Paris, 1874; idem, *Recueil de poèmes historiques en grec vulgaire*, Paris, 1877.

¹⁶ Spiros Lambros, *Catalogue of the greek manuscripts of Mount Athos*, Cambridge, 1895, vol. 1, p. 125, ms. 1385 (117), 6 apud D. Russo, *op. cit.*, p. 133. Les vers ont été traduits aussi par Al. Iordan, dans son ouvrage, *Mihail Viteazul in folclorul balcanic*, Bucarest, 1936, p. 13.

Ces chansons nous apprennent comment la Valachie et la Moldavie s'étaient rebellées :

Le Pays Roumain s'est éveillé,
Le Pays Roumain et la Bogdanie,
C'est Michel Voïvode qui les a soulevés.

.....

ou bien elles parlent des neuf années du règne de Michel (1593—1601) :

La rébellion dura neuf ans, et le dixième
elle se calma.

Dans le dixième elle se calma.

.....

Mais l'évocation la plus caractéristique de ces événements reste sans doute celle-ci :

Vous connaissez l'émeute turque,
Vous vous rappelez la servitude des Bulgares,
Des Turcs et des Arabes étaient venus,

.....

Ils avaient asservi la petite Serbie
Et pensaient maintenant à pousser plus loin.

Mais ceci ne dura ni plus, ni moins,

Que se souleva la noire Roumanie,
La noire Valachie et la noire Bogdanie,

Michel le Brave les conduisait
A délivrer leurs sœurs et frères,

.....

Enfin, une autre ballade bulgare présente le voïvode au milieu de ses troupes :

Michel Voïvode placé sous la bannière
Entonnait la chanson guerrière
Et toute la troupe l'écoutait
Sa danse guerrière faisait trembler la terre¹⁷

.....

Quant aux ballades serbes, elles nous montrent Michel faisant fuir les Ottomans vers le Danube :

Les Turcs ottomans comme des troupeaux s'enfuient.
Mais Michel ne les laisse guère fuir.
Il les tue ou dans le Danube les noie¹⁸.

Bien que non encore attestée dans les ouvrages folkloriques albanais déjà parus ou en cours de parution, la présence du prince valaque dans les chansons du temps ne serait que fort naturelle. En effet, la poésie populaire albanaise évoque maintes autres figures de l'histoire roumaine, un Jean de Huniade ou un Etienne le Grand, par exemple, il n'y a donc pas de raison que celle de Michel le Brave manque à cette série.

Toute cette production folklorique des Balkans souligne la qualité de Michel de « libérateur », mettant en lumière ses combats pour secouer

¹⁷ Al. Iordan, *op. cit.*, p. 7, 11, 15.

¹⁸ *Ibidem*.

la domination ottomane. Aussi, le souvenir du prince valaque resta-t-il vivace dans la mémoire des peuples balkaniques. Emile Legrand, qui a publié bon nombre des chansons populaires grecques dédiées à Michel, note à propos de l'une d'entre elles qu'il l'a entendue chantée par un mendiant dans la gare de Roustchouk en 1875. De même, l'auteur de ces lignes a pu écouter dans une foire de Sofia, en 1935, l'une des ballades bulgares inspirées par les actes héroïques du voïvode. La conclusion qui s'impose est que les campagnes sud-danubiennes de Michel le Brave, à la tête de troupes dans les rangs desquelles, outre les Roumains, il y avait des Bulgares, des Serbes, des Grecs, etc. constituent l'une des plus belles pages de l'histoire de la coopération balkanique, coopération cristallisée à la fin du XVI^e siècle dans la lutte des peuples de cette partie du continent pour leur libération nationale.

ION BUDAI-DELEANU'S WAY BACK TO HOMER

IOANA PETRESCU

Țiganiada, Budai-Deleanu's masterpiece, was destined to be created far from the fatherland in a homesick banishment and to be published 50 years after the author's death, thus making its way timidly into the conscience of Romanian criticism, one century after it had been written¹. Budai-Deleanu was discovered too late, so that his work could not become an active component of the national poetic consciousness in the epoch of rapid development, by the middle of the XIXth century. Later on, he was accepted but not assimilated by the literature which had, in the meantime, forged for itself other paths. Thus *Țiganiada* took in a certain way a paradoxical place into the Romanian literature; it was considered a representative work and, at the same time, a masterpiece with no fore-runners and no followers. With regard to its ideology or lexic, *Țiganiada* raised no special questions whenever historians tried to insert this work into a cultural tradition; but as soon as it was considered as a whole, the poem asserted strongly its originality.

"A new and original creation"², as Budai-Deleanu himself affirmed, his work marked a revolution in the Romanian intellectual life: a moment in which poetry acquired self-consciousness and was recognized as such, after long centuries dominated by the old confusion between poetry and rhetoric. Mixed as they were in the Byzantine tradition, poetry and rhetoric continued to dominate in common the writings produced by Romanian authors in previous centuries. We have not in view to state here the literary value of these works, but simply to underline the lack of artistic consciousness and of poetic intention, as these concepts are defined nowadays. For this reason we deliberately avoid the term of "artistical intention" used by some recent interpreters whose purpose is to revalue "the ancient" Romanian literature from an aesthetic perspective³ and who pay no

¹ *Țiganiada*'s first version was published by T. Codrescu in "Bucliumul român", Iași, I (1875), II (1877) and was an object of criticism by the end of the century; we mention here Aron Densușanu, *O musă-cenușăreasă* (A Cinderella-Muse) in "Cercetări literare", Iași, 1887. The second variant was published by Gh. Cardaș in 1925.

² Ion Budai-Deleanu, *Epistole închinătoare către Mitru Perea* (Dedicatory Letter to Mitru Perea), in *Țiganiada* edited by Fl. Fugariu, vol. I, București, 1969, p. 77.

³ This trend initiated by George Călinescu mostly in *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* (The History of Romanian Literature From the Origins Till Present Days), București, 1941, has lately been theoretically substantiated by Dan Zamfirescu in his study *Conștiința efortului artistic în literatura română veche* (The Consciousness of Artistical Effort in Old Romanian Literature) in his volume *Studii și articole de literatură română veche* (Studies and Articles on the Old Romanian Literature), București, 1967.

attention to differences in mentalities. As it seems to us and to other historians of Romanian literature, writers in past centuries reached beauty *consciously* by adorning the speech (on a rhetoric level) and not by inventing a verisimilar fictional universe (consequently on a poetic level — if we fall back, in order to define the terms under discussion, upon the Aristotelic meaning).

For Miron Costin who wrote by the end of the XVIIth century the poem *Viața lumii* (So wags the world) Homer was not a poet, but “the famous historian Omir”⁴. Miron Costin had no doubt that the written word was meant to convey truth; he does not hesitate to affirm: “I am responsible for everything I am writing”⁵. The writer is either a historian or a philosopher, an interpreter of events who tries to seize their significance, that is to say a *sophos*; the story he is narrating is true, not feigned and since the subject of whatever work is truth, beauty is cultivated only as a way of persuading. This belief is so strong on the theoretical level that it dominates the writing even when the author is lured by the picturesque, when he invents stories that can stress certain detached incidents or impressive legends, like Ion Neculce. Nevertheless, Neculce ignores and denies himself, because he feels that he has to adapt himself to a model which is improper to his nature. Read *O samă de cuvinte* and you will see that all these legends are presented not as a verisimilar fiction, but as hypothetic truths.

If we compare Neculce’s expressions: “They say that it might have been ... but it isn’t in fact known, people only tell it”⁶ with Budai-Deleanu’s proud statement: “but most of what is here belongs to the writer”⁷, we will become aware of the essential change that had taken place in the meantime: the scholar has become a poet, he feels to be a creator of myths and ironically contemplates the old mentality which had reduced “the poetic meaning” to pure truth. The parchment (“pergamina”) from Cioara and the “old papers” (“hîrtoaga”) from Zănoaga guarantee ironically the historical truth of *Țiganiada* which preoccupies Onocephalos or Idiotiseanul in an ingenuous way and the learned Tălălău in a scholarly manner. To a great extent, the foot-notes of *Țiganiada* are a mock-heroic adventure of the reading, of certain possible readings, most of which are ironically inadequate. And even in the poem, a main personage, Parpangel, the singer of the Saint Love (Cosmogonical Eros), Parpangel the son of the witch, Parpangel the lover, Parpangel the law-maker, Parpangel who has covered (in swoon in fact) the initiatic way of an extramundane journey, Parpangel the coward and the brave, the wise and the mad one, brings the poet’s image into the centre of the action. The poet’s presence as an episodic character, from Homer onward is a “topos” of the epos. It is that only instead of the blind singer, of the invalid visionary, to whom the access into the world of deeds is interdicted, instead

⁴ Miron Costin, *Predoslovie* (Foreword) to *Viața lumii* (So wags the world) in *Opere* (Works) edited by P. P. Panaitescu, București, 1958, p. 318.

⁵ *Idem*. *De neamul moldovenilor* (On the Moldavians’ Origin) in *ibidem*, p. 243.

⁶ Ion Neculce, *O samă de cuvinte* (Some legends) in *Letopiseful Țării Moldovei* edited by Iorgu Jordan, second edition, București, 1959, p. 8.

⁷ Ion Budai-Deleanu, *Prolog* to *Țiganiada*, vol. I, p. 69.

of the Homeric Demodoc or of the Tassonian Scarpinel, we have to deal now not with a contemplator of the action, but with one of its protagonists. At half way between wisdom and folly, poetry seeks and discovers its one path. Beside the wise man and the hero, the poet is regarded in *Tiganiada* as one of the possible guides of mankind in its way to happiness; he states his belief in the existential values of art.⁸

In European context, the recognition (and we may even say a triumphal one) of poetry as a way of existence is an essential feature of the Renaissance. In the Byzantine sphere of culture, the emancipation of poetry takes place rather late. Anyhow, Budai-Deleanu marks a necessary moment in the evolution of Romanian culture. A proof thereof is, among others, the fact that a contemporary of the Transylvanian poet, Ienache Văcărescu, surpasses in *Observații sau băgări de seamă asupra regulilor ... gramaticii românești* (*Observations or Remarks Concerning the Rules ... of the Romanian Grammar*) the limits of interest in prosody, "catches a glimpse of poetry's domain and indicates the direction in which the poet's activity must take place"⁹. One generation later, the poet's image stands out in the light of all romantic reflectors or, in order to respect the epoch's sensibility, in an aurea of astral lights. Moses, Dante, Ossian, Heliade and — why not? — Prometheus will be named, all embodiments of a messianic calling or of a demiurgical vocation in which poetry reveals its true nature¹⁰. Poetic gesticulation ritualizes, the tired foreheads are resting in the palms of their hands, the glances are directed inwards or, on the contrary, rise towards celestial revelations, bodies wrapped in cloaks sit on ruins palpating the pulse of history, of time, of *times*. Hearing trains itself in order to intercept the Platonic harmony of the spheres, the prophetic voices shake the ground of the world, foretelling apocalypses and resurrections. Cârlova's myth can be explained more convincingly by this atmosphere of exaltation of the poetry than by the five honest poems which he left us. A sensitive soul, a soldierlike soul, embodying by these two qualities the ideal of the eighteen-forties, Cârlova dies at an age when he leaves nothing but regrets. "Wreathes" gather around his memory — a centre of spiritual pilgrimage for a whole generation¹¹; and if *Ruinele Tîrgoviștii* (*Tîrgoviște's Ruins*) has become a masterpiece, the more so the life and above all the death of the poet goes through a legendary transfiguration. Kogălniceanu tried to give by Hrisoverghi a Moldavian replica to Cârlova. He failed, partly because of

⁸ See our essay, *Poetul — Înțeleptul — Eroul* (The Poet — The Wise — The Hero) "Tribuna" XIV, no. 17, 1970.

⁹ D. Popovici, "Primele manifestări de teorie literară în cultura română" (The Beginnings of Literary Theory in the Romanian Culture), în *Cercetări de literatură română* (Researches on Romanian Literature), Sibiu, 1944, p. 192.

¹⁰ About the poet's messianic function as seen by the romantic generation, see D. Popovici, *Ideologia literară a lui I. Heliade Rădulescu* (I. Heliade Rădulescu's Literary Ideology), București, 1935, and G. Ivașcu's anthology, *Din istoria teoriei și a criticii literare românești* (From the History of the Romanian Literary Theory and Criticism), București, 1967.

¹¹ Among the numerous respects paid to Cârlova's memory we note the poems of Iancu Văcărescu (*Cârlova's Wreath*) and Heliade Rădulescu (*At Cârlova's Death*), or the sensitive poet's eulogy in *The History of Romanians in the Time of Michael the Brave* by N. Bălcescu.

the poorness of the subject, partly because of the lucidity of the critic, but the intention remains and it is worthy of interest¹².

Between Cârlova, whom legend makes pass away quietly of pneumonia (because in Cârlova we rather see a subject for the poetic sensibility of the epoch than a poet) and between Parpangel, whom Budai-Deleanu lets faint in a pool making him walk in a gypsy heaven and hell as an initiate, the distance is striking, although the first avatar of the messianic poet, as well as the renaissancist image Parpangel descends from (even if partially caricatural) is the Platonic myth of the poetry from *Ion*. Thus, Romanian literature finds its way without knowing Budai-Deleanu's work, that is to say ignoring the greatest poet it has produced up to Eminescu. By ignoring Budai-Deleanu, it long ignores some of its hidden possibilities, which the genius of the Transylvanian poet had revealed: first of all the ironical vocation, a component of our ethnic spirituality, that censors the exaltations and is defined by a fundamentally classical structure; secondly, the epic vocation. The epic language, thoroughly shaped in *Țiganiada*, will be rediscovered in the Romanian literature and modelled in Eminescu's manner with a great delay. The novel appears late, joining up the "physiologies" with the literature of mysteries as in Filimon's *Ciocoi vechi și noi* and does not descend directly from the epos, so as it would have probably happened if *Țiganiada* had been known more early. At last, in the third place, Budai-Deleanu's work represents the first great synthesis of aesthetic finality with Romanian spirituality. The nineteen-forties is wholly an epoch of synthesis, but in order to reach to the incorporation and the remodelling of the universal tradition an epoch means less than the organic creation of a writer of genius. In this sense, as Romanian literature was unaware of Budai-Deleanu's existence it had to wait for Eminescu.

We have stated that, in a certain sense, Budai-Deleanu has no precursors. This assertion seems to be aberrant, as no great literary work is born on an empty ground, but appears only the moment in which it can incorporate a preexistent literary material. Our statement is the more delicate as *Țiganiada* is partially a *parody*¹³ and, normally, the parody can only appear the moment when there exists a model to be parodied, that is to say the moment in which tradition does not only exist but also grows as firm as a "model" value. The role of this traditional pattern is fulfilled in *Țiganiada*'s case on one side by the epic European tradition from Homer to Tasso and Milton, and on the other hand by the national folkloric tradition. By this folkloric tradition we don't mean only the quantity of anecdotes, legends, etc., incorporated in *Țiganiada*, although Budai-Deleanu's poem abounds in folkloric material¹⁴. But we refer to

¹² Mihail Kogălniceanu, "Viața lui A. Hrisoverghi" (A. Hrisoverghi's Life), Introduction to the volume *Poezii a lui A. Hrisoverghi* (Poems of A. Hrisoverghi), Iași, 1843.

¹³ P. Cornea, *Ion Budai-Deleanu — un scriitor de Renaștere timpurie într-o Renaștere intruzată* (I. B. D. — a Writer of Early Renaissance in a Tardy Renaissance), in *Studii de literatură română modernă* (Researches on Modern Romanian Literature), București, 1962; S. Bratu, *Locul "Țiganiadei" în istoria ideologiei noastre literare* (The Place of *Țiganiada* in the History of our Literary Ideology), "Limbă și literatură" XIII, 1967.

¹⁴ Ov. Birlea, "Folclorul în "Țiganiada" lui Ion Budai-Deleanu" (The Folklore in Ion Budai-Deleanu's *Țiganiada*), in *Studii de folclor și literatură* (Researches on Folklore and Literature), București, 1967.

something else, to the recognition of a tradition; and this is the more important since Budai-Deleanu, who was educated in the spirit of the Enlightenment, looks ironically to the "vain beliefs of the folk".

In one of *Țiganiada's* foot-notes, Musofilos tries to define the poetic creation as opposed to the orator's skill. Another commentator, Simplițian, recognizes with stupefaction the principle of poetic creation in the folklore: "That is to say, similar to our peasants when telling stories"¹⁵, exclaims Simplițian before Musofilos' explanations — and with this he integrates the popular creation in the poetical products. Without taking into consideration all the ideological reserves of the remaining notes, this affirmation (strengthened repeatedly through Homer's example) is absolutely notable. By recognizing and turning to account the folklore, Budai-Deleanu discovers the stylistic matrix of the Romanian culture, and the incorporation of the European literature in his work is no imitation, but a legitimate integration, such as Virgil's and Cicero's integration in the Renaissance, the redeeming of Greece in the German romanticism, India for Schopenhauer — such as every definitory moment in a national culture supposes the integration of the universal tradition in an original synthesis.

This synthesis is achieved in Budai-Deleanu's case under the sign "Back to Homer", similar to Winckelmann's return to antiquity in the German Enlightenment. In the *Dedicatory Letter*, the Romanian poet presents his poem as a toy, but legitimates it by a long European literary tradition that ascends through the works of Casti, Tassoni, Ariosto to the supreme authority — Homer. A *Homerus ridens*, whose works were appreciated as authentic hypostases of poetry chiefly comical, both by Aristoteles, by Boileau and Pope. The simple reference to Homer's authority cannot, however, define the aesthetic orientation of a writer because, in spite of short periods of rebellion or of eclipses, the cult of Homer remains one of the permanent components of the European literary conscience. Classicism considers Homer's work as a prototype of canonic beauty and — identifying allegory with poetry — recommends an allegorical reading of his poems. Romanticism raises Homer to the quality of an innate poet, as the supremely spontaneous embodiment of poetry at its beginning. Therefore we may ask which of the aspects of the universal Homer has chiefly appealed to Budai-Deleanu.

The foot-notes of *Țiganiada* frequently recommend an allegorical reading of the text, referring each time to the model provided by Homeric allegories; it might seem that they plead in favour of a classical reading of Homer's poems. But the Homeric model is also invoked in situations that visibly contradict the aesthetics of neoclassicism, as for instance in legitimating the poetic value of the folkloric material, or in motivating the introduction of the dialectal terms as a component of the poetic language. To see in the use of provincialisms a source of nobility of the style seems to be a heresy within the limits of Boileau's aesthetics. On the con-

¹⁵ Budai-Deleanu, *Țiganiada*, vol. I, p. 87.

trary, in Aristotel's *Poetica*, the *stilus gravis* — which is defined starting from the Homeric language — is characterized as an offence against the common language, an effect realized by using the verse, the tropes and an unusual (consequently poetic) lexic, in the contents of which barbarisms, archaisms, provincialisms are not only admitted, but even required¹⁶.

The structure of *Țiganiada* (original in the context of the comic European epos) is that of a mixed poem, born at the confluence of the heroic epopee (Vlad's gesta) and of the mock-heroic poem (the gypsies' adventures)¹⁷. Neoclassicism postulates a clear separation of species, starting from the aristotelic idea of the specialization of talents in conformity with the poet's nature. In Aristotel's *Poetica* Homer enjoys, however, in this respect, a preferential regime. Considered not only as the author of *Iliada* and *Odișeea*, but also of the comic poem *Margites*, Homer, the initiator of the tragic and of the comic poetry alike, is for Aristotel a total poet who fulfils in such a measure the desideratum of impersonality that his nature doesn't determine and doesn't partialize any longer the poetic vision¹⁸. This presentation of Homer as a complete poet seems to have appealed to Budai-Deleanu when he conceived his work as a synthesis of two poetic moods — the heroic from *Iliada* and the comic from *Batrahomiomahia*.

That is why for the Romanian poet the return to Homer doesn't mean a confining to the sphere of the neoclassical aesthetic dogmas, but rather a meditation on the condition of poetry, a meditation which frequently leads him to the rediscovery of the primary sense of certain *topoi*, degraded in the European evolution of the epopee. In this respect an example is offered by the "recalls", a common epic structure in the Homeric or Vergilian epos. At Alcinous's court, just before his return to Ithaca, Ulysses recalls the fall of Troy, his wanderings and the beginning of his unhappiness; at Dido's palace, Enea recalls the fall of Troy and his adventures till he reached Carthagina. The recollections introduce into the narration a great variety of tone (since the narrator is now the central character); despite this recalling, the poem is amplified and the action connected to an "initial time", to the origins which reveal the beginning and significance of the series of events. In modern epopees the recalling is replaced by the stories. The context is the same¹⁹, but the narrative does no more evoke the origins of the main action, but helps to diversify

¹⁶ Aristotel, "Poetica", in *Arte poetice. Antichitatea* (Ars Poetica. The Antiquity), ed. by D. M. Pippidi, București, 1970.

¹⁷ See our studies, *Formula epopeii eroicomice în Țiganiada lui Budai-Deleanu* (The Mock-Heroic Poem's Formula In Budai-Deleanu's Țiganiada), "Studia Universitatis Babeș-Bolyai", Series Philologia, 1969, fasciculus 1 and *Miltzare și demiltzare în Țiganiada* (Mythicizing and Demythicizing in Țiganiada), in *ibid.*, 1970, fasc. 2.

¹⁸ Aristotel, *Poetica*, quoted edition.

¹⁹ In this sense see Ion Vlad, *Povestirea. Destinul unei structuri epice* (The Story. The Destiny of an Epic Structure), București, 1972. On "recalls", see our book *Ion Budai-Deleanu și eposul comic* (Ion Budai-Deleanu and the Comical Epos), Cluj, 1974.

the pattern by introducing parables, instances, examples brought into relation by a general human significance. In *Țiganiada*, Florescu's speech rediscovers the primary condition of recollection when he puts into light the starting point of Vlad's deed ("the first beginning", as Budai-Deleanu said) — and this is one of the reasons that make us believe that *Țiganiada* is, at least on the level of heroic action, an attempt to rediscover the original condition of the epos.

Developed under Homer's aegis, this attempt affords to *Țiganiada* a particular place into the history of Romanian literature and makes us understand why Budai-Deleanu realized that he was the founder of a new cultural trend.

CONFIGURATION CULTURELLE ROUMAINE DANS LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XIX^e SIÈCLE. ANALYSE DES LISTES DE SOUSCRIPTEURS

CĂTĂLINA et VICTOR GEORGE VELCULESCU

Dans un article précédent¹, nous avons présenté une méthode mathématique pour l'analyse des données numériques qui, vu leur quantité, ne sauraient être interprétées au moyen des procédés de calcul habituels. Nous avons utilisé là les données obtenus des listes nominales de souscripteurs — personnes qui facilitaient la publication des livres, en versant à l'avance le prix d'un ou de plusieurs exemplaires — données qui permettent l'identification de la localité, de l'état social et du nombre de volumes souscrits.

Dans la mesure où ces listes mentionnent la position sociale et le lieu d'origine des souscripteurs, elles contribuent à une meilleure connaissance des groupes sociaux et de leur implantation géographique, aussi bien que des facteurs matériels qui ont favorisé l'accueil fait à certaines catégories de livres et aux œuvres étrangères, en général. Notre enquête est limitée aux variations qui se laissent saisir dans le développement unitaire de la culture roumaine, dans la première moitié du siècle passé; mais il est évident que de telles recherches pourraient embrasser des zones culturelles entières. Nicolae Iorga a attiré, plus d'une fois, l'attention des chercheurs sur les livres qui ont circulé dans les Balkans à l'époque des mutations idéologiques de la fin du XVIII^e — début du XIX^e siècles²; d'autres études récentes ont pris en charge ces éléments concrets qui expliquent les relations entre structures sociales et structure de la culture écrite à un moment donné.

Nos recherches ont pris comme point de départ le premier livre roumain avec une liste de souscripteurs à la fin, indiquant la localité, l'état social et le nombre d'exemplaires; ce livre a été publié en 1815, alors que le dernier en date est de 1853, année qui a été choisie par nous. Entre ces deux dates, nous avons identifié 39 livres, totalisant 12032 souscripteurs ayant payé à l'avance 21276 exemplaires³. Comme la *Bibliografia românească veche* (Bibliographie des livres roumains anciens)

¹ Voir notre article *Livres roumains à listes de souscripteurs. (Première moitié du XIX^e siècle)* publié dans « Revue des études sud-est européennes », 1974, 2, p. 205—220.

² Voir les articles qu'il a publiés dans « Revista Istorică », IV, 1918, p. 6, 9, 110—115; V, 1918, p. 65, 68, 98; VI, 1920, p. 11—14, 123, 261—264, 269; IX, 1923, p. 161—162; XIII, 1927, p. 427—428; XXIV, 1938, p. 122—125; sa contribution dans « Analele Academiei Române, Memoriile Secției Istorice », II^e série, tome XXIX, 1907, p. 4.

³ Dans l'article précédent, nous avons utilisé les données obtenues des listes nominales de souscripteurs annexées à 26 livres (soit 6938 personnes ayant payé 12203 exemplaires).

s'arrête à l'année 1830, il est fort probable qu'un certain nombre de titres avec des listes est resté hors l'atteinte de nos recherches⁴.

Compte tenu des nécessités techniques, ainsi que des réalités d'ordre culturel, social et territorial, nous avons réparti les livres par genres⁵, les souscripteurs par catégories sociales, le temps par époques⁶ (périodes), le territoire par régions (provinces). Ainsi, pour la *Munténie*, une vingtaine de centres plus importants sont mentionnés : București (*sic*), Cimpulung, Pitești, Alexandria, Brăila, Buzău, Caracal, Giurgiu, etc.; dans le *Banat*, le nombre des localités mentionnées dépasse 40, englobant les villages environnants : Timișoara, Arad, Virșeț, Lipova, Caransebeș, Orșova, Făget, Comloș, Belinț, Panciova, Ciacova, Ghioroc, Cenad, Sombor, Pojejena, Izbiste, Cusici, Iasenova, Voevodinți, etc.

Nous appelons « *attribut* », toute spécification de livre, genre, époque, région, position sociale et occupation. Un seul attribut ou une série d'attributs définissent une « *conjoncture* ». Notre but est de calculer la répartition des livres dans certaines *conjonctures*, puis d'établir des *corrélations* qu'il s'agit d'interpréter. Dans ce sens, nous savons déjà présenté une répartition des volumes dans les *conjonctures* suivantes : époque, position sociale-époque, genre-époque, position sociale-genre-époque et nous en avons établi des *corrélations*⁷.

Nous nous proposons d'examiner la répartition des volumes dans la *conjoncture* : région-époque-genre, en déchiffrant en même temps la signification des chiffres (par exemple : à la même époque, la *Munténie* préfère la *littérature*, alors que le *Banat* prouve un penchant marqué des souscripteurs vers les *livres de science et manuels*)⁸. Les époques seront énumérées dans l'ordre décroissant du nombre des volumes souscrits⁹.

⁴ À la suite des éléments nouveaux fournis par les livres qui vient de s'ajouter à notre première enquête, les données numériques ont, sans doute, augmenté, mais les conclusions auxquelles nous avons abouti n'ont pas modifié nos conclusions avancées dans le premier article ; tout au contraire, ces conclusions ont acquis des nuances nouvelles. Par conséquent, les titres qui seront identifiés à l'avenir pourront compléter, sans contredire, nous le supposons, les données statistiques groupées à la fin de cet article.

⁵ Voir cette distribution dans l'article cité à la note 1. Pour faciliter la lecture du présent travail, rappelons que pour les genres nous avons adopté la répartition suivante : a) *œuvres littéraires* ; b) *livres de science et manuels* ; c) *philosophie-pédagogie-morale* ; d) *théologie*.

⁶ Pour celles-ci, la répartition concerne les périodes suivantes : I. jusqu'en 1820 ; II. 1820—1829 ; III. 1830—1839 ; IV. après 1839.

⁷ Voir l'article cité à la note 1 du présent travail.

⁸ Voici quelques titres seulement parmi le nombre des études consultées pour l'interprétation des données numériques : Cornelia Bodea, *Preocupări economice-culturale în Transilvania, 1786—1830*, « Studii », IX, 1956, no 1, p. 87—106 ; *Livre et société dans la France du XVIII^e siècle*, Paris, vol. I, 1965 ; vol. II, 1970 ; Al. Dușu, *Coordonate ale culturii românești în secolul al XVIII^{lea}*, 1700—1821, București, 1968 ; Al. Dușu, *Carte și societate în secolul al XVIII^{lea}*, dans le volume *Explorări în istoria literaturii române*, București, 1969, p. 31—64 ; P. Cornea, « *Cerere* » și oferta în determinarea profilului traducătorilor de la jumătatea veacului trecut dans le volume *Probleme de literatură comparată și sociologie literară*, București, 1970, p. 109—115 ; R. Mandrou, *La France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, 1970 ; *Le littérateur et le social. Éléments pour une sociologie de la littérature*. Sous la direction de R. Escarpit, Paris, 1970 ; M. Angheliescu, *Preromantismul românesc (pînă la 1840)*, București, 1971 (chap. : *Cultura și literatura română în a doua jumătate a secolului al XVIII^{lea}*, p. 29—67) ; P. Cornea, *Originile romantismului românesc*, București, 1972 et notamment p. 255—267 et 434—458 ; P. Cornea, *O întreprindere editorială bucureștenă la jumătatea secolului al XIX^{lea}* dans le volume *Oamenii începutului de drum*, București, 1974, p. 145—156 ; Al. Dușu, *I rrinovamenti della cultura romana scritta e le strutture sociali nel periodo dei Lumi*, dans *Structure sociale et développement culturel des villes sud-est européennes et adriatiques aux XVII^e—XVIII^e siècles* (Actes du Colloque interdisciplinaire de Venise, 27—30 mai 1970), București, 1975, p. 133—142.

⁹ Voir l'Annexe 1 pour la répartition des volumes dans la *conjoncture* « région » et l'Annexe 2 pour la répartition des volumes dans la *conjoncture* « époque-région-genre ».

RÉPARTITION DES VOLUMES DANS LA CONJONCTURE : RÉGION — ÉPOQUE — GENRE. CORRÉLATIONS

Parmi les régions (provinces) roumaines, la *Munténie* représente la seule qui ait marqué de l'intérêt pour *tous les genres*.

Les *livres de science et manuels* trouvèrent des souscripteurs dès les I^{ère} et II^e époques (par conséquent dès avant 1830), bien qu'ils se montrassent encore peu actifs. Pendant la II^e époque, la *Munténie* est également la seule région qui souscrive aux livres de *philosophie*, avec un intérêt qu'aucune autre région, à quelque époque que ce fût, ne manifesta jamais à certain genre, à l'exception, toutefois, de la *Moldavie* envers la *théologie* au cours de la I^{ère} époque. Pour ce domaine, tout au contraire, la *Munténie*, avant 1830, semble manifester de l'indifférence¹⁰. Après 1830, cette région marque un brusque saut quantitatif, au cours des III^e et IV^e époques; les habitants de cette province souscrivent non seulement à toutes les catégories de livres, mais ils s'avèrent aussi les plus nombreux, par rapport aux autres régions (sauf, néanmoins, la *Moldavie* qui, au cours de la III^e époque prête un intérêt plus marqué pour *les œuvres littéraires*, et sauf, également, le *Banat* qui, au cours de la IV^e époque, se montre plus friand de *livres de science et manuels*).

Par conséquent, après 1830, lorsque les périodiques font leur parution régulière, que les sociétés littéraires et culturelles prennent un grand essor et que l'enseignement établi sur de nouvelles bases accueille un plus grand nombre d'élèves roumains, la *Munténie* représente, en matière de souscription aux publications, de même qu'à d'autres points de vue, la région roumaine la plus active. Cette situation doit être assurément mise en rapport avec l'effervescence culturelle et politique des environs de l'année révolutionnaire 1848. La transition opérée entre la parution des livres grâce à l'aide généreuse d'un seul protecteur — le plus souvent un homme aisé — et la parution due à la souscription, c'est-à-dire grâce à la contribution d'une masse variée de lecteurs, constitue l'indice d'un commencement de démocratisation dans le processus de subvention des œuvres culturelles. Retenons, en même temps, que la transition s'est produite lentement en *Munténie* avant 1830 et qu'elle s'est accélérée ensuite, ce qui apporte un argument supplémentaire à la thèse qui considère l'année 1830 une limite possible entre la littérature « ancienne » et la littérature « moderne ».

Pendant les I^{ère} et II^e périodes, le *Banat* est la région la plus active, dépassant la *Munténie* 17 fois (I^{ère} époque) et 2 fois (II^e époque). Les deux provinces manifestent un penchant commun pour la *philosophie — pédagogie — morale*.

Alors que la *Munténie* souscrira à ce genre, au cours de la II^e époque à peine, le *Banat* le fait, dès la I^{ère} époque, pour 70 % des volumes; plus jamais souscription plus massive ne sera faite dans aucun autre genre. Il convient également de relever une dissociation dans le

¹⁰ Il va de soi que nous nous occupons seulement et toujours des livres qui s'accompagnent de listes de souscripteurs.

genre *philosophie—pédagogie—morale* : le B a n a t penche vers la *pédagogie*, cependant que la *Munténie* préfère la *philosophie*, non pas en tant que science abstraite, mais comme guide moral.

Les livres de science et manuels, peu demandés avant 1820, seront amplement soutenus à l'époque suivante (45% du total des volumes).

Après 1830, les goûts des souscripteurs du B a n a t différeront visiblement de ceux de la *Munténie* : comme nous venons de le dire, au cours de ces années-là, l'importance de la *Munténie* augmentera brusquement en fait de souscription puisque des livres de tout genre y seront achetés, alors que celle du B a n a t va décroître, cette région maintenant exclusivement son goût pour les deux genres déjà préférés avant 1830. Les lecteurs et acheteurs de *philosophie—pédagogie—morale* et de livres de science et manuels du B a n a t occupent la seconde place après ceux de la *Munténie* mais se maintiendront bien avant ceux des autres régions. On déduit cependant des rapports corrélatifs : en comparaison avec les époques antérieures, l'importance des volumes souscrits est moindre (3,4 fois moins qu'à la I^{re} époque pour la *pédagogie* et 3,7 fois moins qu'à la II^e époque pour les manuels).

Il est intéressant de noter qu'il n'existe pas de souscripteurs du B a n a t pour la *littérature* et la *théologie*. Que les lecteurs de cette région ne soient pas attirés par les livres religieux, rien d'étonnant : ils n'avaient pas une institution ecclésiastique qui initiât — comme en *Munténie* ou en *Moldavie* — la publication des livres théologiques d'expression roumaine, autres que ceux du culte. Ce qui est surprenant, toutefois, c'est qu'ils n'aient pas été souscripteurs aux livres de *littérature*. Mais, là encore, n'oublions pas qu'au B a n a t l'impression des livres en langue roumaine représentait un acte de culture significatif, chargé d'un sens patriotique : les livres devaient être un moyen d'éducation, et non pas une occasion « de délectation » — tel que fut le cas en *Munténie* et en *Moldavie* où les belles-lettres jouissaient de la grande faveur du public, sinon effectivement, du moins dans les aspirations des lecteurs.¹¹

Après 1840 (IV^e époque), l'activité du B a n a t diminue brusquement : on rencontre seulement des souscripteurs aux livres de science et manuels, et bien que leur nombre fût moins grand qu'aux époques précédentes, ils restent les premiers à côté de ceux de la *Munténie*. Ce penchant vers la *pédagogie* et les livres de science-manuels prenait certainement sa source dans l'existence de l'*Ecole préparatoire* d'Arad et des écoles villageoises d'expression roumaine.

Pourquoi le B a n a t, aussi actif pendant les premières années, renonce-t-il après 1840 aux souscriptions ? Sans doute, une réponse complète ne saurait être donnée qu'après avoir examiné l'ensemble historique et culturel de la région, mais — à première vue — on peut affirmer qu'une des causes a sûrement été la consolidation d'une politique de dénationali-

¹¹ Il convient de rappeler que faute d'une bibliographie générale analytique complète des livres roumains après 1830, il est probable que d'autres livres à listes de souscripteurs existent encore sans que nous ayons pu les dépister. Cependant, comme nous l'avons déjà dit au début, il y a peu de chances que des données nouvelles changent les directions générales déjà relevées à l'aide des anciennes données ; tout au plus, peuvent-elles apporter des nuances supplémentaires aux affirmations déjà faites.

sation de la part de la domination autrichienne avant et surtout après la révolution de 1848.

Troisième, par le nombre des volumes souscrits, l'Olténie offre, par les goûts qu'elle accuse à l'égard des différents genres publiés, un profil caractéristique qui la distingue aussi bien de la *Munténie* que du *Banat*.

Avant 1820 (donc, avant l'insurrection de Tudor Vladimirescu¹², on n'y trouve aucun souscripteur ! Entre 1820 et 1829, les souscriptions soutiennent seulement les livres de science et manuels, genre qui lui confère la dernière place parmi les autres régions (30 % des volumes souscrits au total). En ce sens, l'Olténie reste, toutefois, moins active que le Banat. Il faut dire, en passant, que pendant ces années-là, l'Olténie accuse le penchant le plus marqué pour cette catégorie de livres ; pour aucune autre catégorie et jamais plus, l'importance de l'Olténie en matière de souscription ne sera aussi grande.

Au cours de la III^e époque (1830—1839), l'Olténie continue à souscrire aux *livres de science et manuels* (17 %), mais elle se voit dépassée non seulement par le *Banat*, mais aussi par la *Munténie* et, pour ce qui est de la période précédente, elle-même marque une importance trois fois moins grande¹³.

Les *œuvres littéraires* viennent en second lieu et l'Olténie se classe troisième, pour ce genre, après la *Moldavie* et la *Munténie*.

Au cours de ces années, l'Olténie recrute peu de souscripteurs pour les livres de *philosophie-pédagogie-morale*, dont ils demandent un seul titre, notamment *Christoïtia* d'Anton Pann¹⁴.

¹² Les événements politiques mentionnés ne sont pas, nécessairement, les causes — ou en d'autres cas les effets — de l'apparition de certains livres à listes de souscripteurs ; ces événements peuvent être des phénomènes parallèles à celui que nous étudions ici, contribuant de pair à définir l'époque en cause.

¹³ Il est possible que nos lecteurs trouvent nos affirmations contradictoires, à savoir que l'Olténie souscrivait à 30 % des volumes scientifiques et manuels pendant la II^e époque, alors qu'elle achetait seulement 17 % de cette production au cours de la III^e époque ; et pourtant, l'importance des acquisitions diminue environ trois fois, pendant la dernière époque, en comparaison de la première. Rappelons que dans la première partie de cette étude (voir RÉSEE, 1974, no 2, p. 207—208 et 219—220) nous parlions des rapports corrélatifs et de leur rôle dans l'interprétation du matériel. Dans ce cas, les pourcentages représentent le rapport entre les volumes souscrits par une région à telle ou telle époque, pour tel ou tel genre, multiplié par 100, et le total des volumes du même genre à la même époque. Ce rapport corrélatif permet d'établir l'ordre des préférences d'une catégorie sociale envers de genres différents à certaines époques ou celles des différentes catégories sociales — comparées les unes aux autres — envers certain genre, à la même époque.

Notre affirmation ci-dessus : « l'importance diminue trois fois pendant la dernière période par rapport à la précédente » se justifie par l'opération du calcul, effectuée comme nous venons de le dire : rapport entre le total des volumes souscrits par une région à une époque donnée, multiplié par 100 et le total des volumes de tous genres à certaine époque. Ce rapport corrélatif permet au chercheur d'établir l'ordre des préférences d'une catégorie sociale, envers certain genre, à des époques différentes.

¹⁴ L'absence de souscripteurs dans certaine région et pour certains livres peut être due aussi au manque de publicité ; la parution d'un livre dans une localité quelconque n'était pas en effet immédiatement connue ailleurs. Par conséquent, le comportement des habitants en ce qui concerne un genre donné, dépend aussi de l'existence du même intérêt pour ce genre chez l'auteur ou l'éditeur. Aussi, la souscription suppose-t-elle non seulement l'adhésion des lecteurs à un certain genre, mais aussi l'initiation des auteurs et des éditeurs en vue de le lancer. L'auteur et les éditeurs étaient poussés par des stimuli personnels mais sans doute aussi par l'existence d'un certain goût qu'ils supposaient et qu'ils voulaient également satisfaire et développer.

Après 1840, l'Olténie semble changer de profil : plus d'acheteurs pour les *livres de science et manuels*, en échange, vif engouement pour les *livres de théologie* (14%) genre auparavant négligé. Maintenant, c'est la deuxième région après la *Munténie* (où, malgré tout, on souscrit trois fois plus de volumes !) et dépasse considérablement les autres régions. Il s'agit en premier lieu des livres de musique religieuse (sorte de manuels pour les écoles de chœurs) édités par Anton Pann qui surveille leur diffusion d'un esprit averti et astucieux, quant à la loi de l'offre et de la demande dont dépend en général la diffusion. Il est vrai que les monastères du Nord de l'Olténie — constants et traditionnels centres de la culture — s'en montraient très attirés¹⁵.

Les *œuvres littéraires* attirent plus de souscripteurs qu'au cours de la III^e époque. Aussi bien, l'Olténie — quand même six fois moins active dans ce domaine que la *Munténie* — se place la seconde, peu avant la *Moldavie*.

Compte tenu du caractère de manuel des *livres de théologie*, l'Olténie garde et accentue ses préférences pour le livre d'enseignement, mais n'évite pas le « livre de délectation ».

Pour conclure, l'Olténie, à la différence du *Banat*, se montre désireuse d'acheter non seulement des *livres de science et manuels* — envers lesquels elle témoigne d'une louable prédilection — mais aussi des livres de *théologie*, fait dû aux monastères, importants centres de culture ; de même, elle montre de l'intérêt à la *littérature* qu'elle envisage en tant que production artistique (dans le sens qu'on accordait à ce terme à l'époque).

Avant 1820, la *Moldavie* était la seule région qui possédait des souscripteurs aux *livres théologiques*, résultat de l'action menée par le métropolitain Veniamin Costache afin de faire transcrire et imprimer en roumain les livres de base de la littérature orthodoxe¹⁶. Maintenant, par rapport à la *théologie*, la *Moldavie* présente une importance, comparable seulement à celle de la *Munténie* envers la *philosophie*, pendant la II^e période. Tout en étant soumise à une concurrence de la part d'autres régions, la *Moldavie* reste la première (46%) dans le domaine des *livres de science aussi*, grâce à une forte souscription (nombre élevé de souscripteurs) au livre de J.H. Kampe, *La découverte de l'Amérique*, imprimé à Bude.¹⁷

Retenons comme particulièrement édifiant le fait qu'en *Moldavie* l'écho éveillé par ce livre a été plus puissant que partout ailleurs. Le livre « ouvrait » largement l'esprit sur les vastes horizons du monde et paraissait tout juste à un moment où, en *Moldavie* également, Asachi tenait des cours en roumain, destinés aux ingénieurs et, où plus tard, était

¹⁵ Par l'impression de ces livres, A. Pann poursuivait à ressusciter dans des formes éclatantes — les formes du temps passé — l'art de chanter, absolument déchu à son époque.

¹⁶ N. Iorga, *Istoria bisericilor românești*, vol. I, 1930, București, p. 212, 217—220.

¹⁷ Ce livre entre « sous presses aux frais de Nicola Nicolau de Brașov », bien que 510 volumes furent demandés par des souscripteurs. Il se trouve là, comme en d'autres cas, un exemple éloquent du passage de la parution d'un livre aux frais d'un compatriote de bonne volonté à celle qui s'accomplit au moyen de la souscription des lecteurs. D'ailleurs, dans une *Note*, le traducteur exprime clairement ses doutes quant au bon accueil qui serait fait au livre (doutes semble-t-il injustifiés, vu le nombre des volumes souscrits) : « Je ne suis pas absolument certain qu'une semblable traduction en roumain sera bien accueillie par notre Nation qui n'en a pas l'accoutumance ».

fondée la *Société des Médecins et Naturalistes* avec des membres associés provenant de différents pays voisins.

De 1820 à 1829, la *Moldavie* n'enregistre plus de souscripteurs ! A la même époque (ou plus exactement de 1821 à 1828) furent fermés l'Académie princière de Jassy et le Séminaire de Socola (faubourg de cette ville). Ce ne serait, pourtant, qu'en vérifiant le rapport entre tous les volumes parus en ce moment en *Moldavie* et tous ceux parus en d'autres régions, qu'on pourrait savoir si, en vérité, l'activité culturelle y diminua, comme on le dirait d'après la pauvreté des listes de souscripteurs.

En échange, de 1830 à 1839, la *Moldavie* représente le souscripteur le plus ferme et le plus actif des *livres de littérature*, en espèce 45% des volumes parus. La résonance extraordinaire de la traduction du roman *Paul et Virginie* de Bernadin de Saint-Pierre (ouvrage d'un nouveau type de sensibilité) est un indice éloquent de la note — elle aussi distincte — qu'apportera la *Moldavie* à la définition et à l'affirmation de la littérature roumaine moderne.

Pour les *livres de science et manuels*, elle présente une importance deux fois moindre qu'à la 1^{ère} époque (elle représente à peine le quatrième acheteur, en fait d'importance — 13% des volumes parus)¹⁸. Et lorsque ces souscripteurs se décident à acheter des « manuels », ce ne sera pas précisément cela, mais certain livre d'information pratique — *Iconomia rurală* (*L'Economie rurale*), un recueil de conseils pratiques et « modernes ».

Si la *philosophie — pédagogie — morale* semble n'avoir bénéficié que d'une bien modeste attention de la part des acheteurs pendant les années 1830—1839, à l'époque suivante (après 1840), les Moldaves apparaissent comme les seuls souscripteurs du genre. Il s'agit de la traduction d'un livre publié à plusieurs reprises en français, allemand et anglais : *Principes philosophiques, politiques et moraux* de François-Rodolphe de Weiss, fidèle aux idées de la Révolution Française et habitué du salon de Madame de Staël. L'initiative de cette traduction roumaine et la quantité des souscripteurs prouvent une fois de plus le don de réceptivité des Moldaves à la nouveauté.

Quant aux *œuvres littéraires* après 1840, on constate qu'elles étaient demandées trois fois moins que précédemment (comme importance dans le processus d'acquisition, la *Moldavie* se place la troisième à cette époque parmi les autres régions). Mais d'une très grande résonance jouit un roman épistolaire des plus volumineux — *Agatoclès* de Caroline Pichler, adapté par Madame de Montlieu —,¹⁹ chose toute nouvelle alors dans la littérature roumaine.

Pour la *théologie*, les *livres de science et manuels*, la *Moldavie* se trouve à cette époque parmi les régions possédant le moins d'acheteurs,

¹⁸ Toutes ces données sont évidemment celles qui ont résulté de l'examen des listes de souscripteurs. Rappelons à nouveau que lors même qu'il s'agissait de livres parus à l'aide de souscripteurs, encore vendait-on plusieurs exemplaires que le nombre des volumes souscrits.

¹⁹ C. Gane, le traducteur roumain affirme explicitement qu'il n'y a qu'une forte souscription qui, « pourra encourager les amateurs, de voir augmenter, grandir, ce vénérable objet (la littérature roumaine — n.n.), à faire traduire aussi d'autres ouvrages, peut-être meilleurs, dans l'espoir que pour l'impression de semblables livres (pour lesquels les frais d'un seul sont insuffisants et empêchent la traduction d'ouvrages importants), ils seront appuyés par de nombreux souscripteurs ».

mais cela ne l'empêche pas d'être le seul souscripteur du *Dictionnaire allemand-roumain* ainsi qu'à celui des *termes techniques*.

Si, pendant la première période, la *Moldavie* penchait vers la *théologie* et, en même temps, vers les *livres de science*, elle va dévoiler, pendant la troisième période, son remarquable goût pour la *littérature* et, pendant la quatrième période, pour la *philosophie-pédagogie-morale*. Il semblerait donc qu'on ne puisse établir une dominante ; et pourtant, cette dominante apparaît plus nette que pour aucune autre région : la *Moldavie* accueille avec un intérêt constant la *nouveauté* et choisit de préférence les bons livres, sérieux, raffinés, voire prétentieux.

Buda, Pest, Vienne, Paris. Celles-ci appuient l'acquisition des *livres de science et manuels*, de même que ceux de *philosophie-pédagogie-morale* ; leur importance dans la participation à l'œuvre de souscription décroît le long des quatre époques.

Dans ces localités activaient surtout les Roumains, habitant les provinces passées sous la domination autrichienne (le *Banat*, la *Transylvanie*, la *Plaine d'Oradea*) ; par conséquent, on y retrouve les mêmes préférences.

La Transylvanie

En fait, nous désignons sous ce nom seulement les localités du plateau transylvain. A l'instar du *Banat*, la *Transylvanie* appuie des livres de science et manuels. Une seule fois, à la III^e époque, un livre de *pédagogie* fait son apparition. Les quelques noms inscrits pour les livres de *littérature* ou de *théologie* sont dus aux relations d'Anton Pann avec la ville de Braşov.

La *Plaine d'Oradea* (Comprend les localités suivantes : Oradea, Ghiula, Şiclău, Şimand, Otlaca).

On y trouve des souscripteurs à la *philosophie-morale* et aux *livres de science et manuels*, non pas à la *littérature* et à la *théologie*. Pendant les deux dernières époques, l'importance des premiers genres décroît elle aussi.

Mentionnons qu'en *Transylvanie*, aussi bien que dans la *Plaine d'Oradea*, le nombre des volumes demandés est à peu près 3,5 fois plus petit qu'au *Banat*. Il est utile de comparer ces données au total des livres parus pendant la période considérée (il n'est pas possible de les comparer au total des acheteurs, étant donné le manque d'informations) et si les résultats concordent avec les nôtres ou pourrait alors affirmer qu'à la différence des siècles antérieurs, pendant les premières décennies du XIX^e siècle, le centre culturel des Roumains se trouvant sous domination autrichienne, passe de *Braşov* au *Banat*. Dans l'état actuel de notre recherche, il résulte seulement avec certitude que le *Banat* a pris une part plus active à l'œuvre de souscription que toute autre région d'au-delà des Carpates.

Pareillement, nous tenons à rappler que dans ces régions, de même que dans les villes de l'étranger (Buda, Pest, Vienne, Paris), les souscripteurs contribuaient à un nombre de volumes 2,5 fois plus grand que celui de *Moldavie*. C'est presque le tiers des volumes souscrits en totalité, qui était demandé dans ces régions et localités.

On peut donc affirmer que les provinces roumaines sous domination autrichienne (et parmi elles, notamment le *Banat*) ont joué un rôle particulièrement actif dans le processus de parution des livres à souscripteurs.

Une comparaison du total des livres parus pourrait indiquer si, par hasard, l'importance des volumes imprimés à l'aide des souscripteurs — par rapport aux autres moyens — n'a pas été plus accusée au *Banat* que dans les Principautés Danubiennes.



Comme nous avons déjà eu l'occasion de le dire, les souscripteurs ne représentent pas la totalité des lecteurs d'une région ou d'une époque. Pourtant, si l'on traçait une carte comparée de la diffusion des livres grâce à la souscription dans le contexte balkanique, en utilisant aussi les listes de souscripteurs des livres grecs, bulgares, serbes, etc., on pourrait recueillir des informations précieuses, absolument nouvelles et édifiantes quant à la configuration culturelle de cette zone du continent. Les données une fois obtenues doivent sans cesse être nuancées grâce à l'apport de renseignements historiques, culturels, sociaux, etc. offerts par d'autres sources.

ANNEXE I

Régions	Volumes		Souscripteurs	
Valachie	11.262		6.008	
	<i>11.251*</i>	<i>11.465</i>	<i>5.982</i>	<i>6.138</i>
Banat	3.346		3.006	
	<i>3.228</i>	<i>3.404</i>	<i>2.951</i>	<i>3.061</i>
Otténie	3.109		1.158	
	<i>3.053</i>	<i>3.165</i>	<i>1.124</i>	<i>1.192</i>
Moldavie	2.007		1.058	
	<i>1.867</i>	<i>1.955</i>	<i>974</i>	<i>1.038</i>
	632		329	
	<i>607</i>	<i>657</i>	<i>311</i>	<i>347</i>
Transilvanie**	482		214	
	<i>460</i>	<i>504</i>	<i>199</i>	<i>229</i>
La plaine d'Oradea	408		313	
	<i>388</i>	<i>428</i>	<i>295</i>	<i>331</i>
Bucovine	29		10	
	<i>24</i>	<i>34</i>	<i>7</i>	<i>13</i>

* Cf. R.É.S.E.E. XII, 1974, n° 3, p.

** Seulement les localités du plateau de Transilvanie.

ANNEXE II
I^{ère} époque

Livres de science — manuels

Régions ¹	Volumens		Souscripteurs		Rapport à l'époque		Rapport au genre		Rapport à l'époque et au genre	
	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
1	37	13	1,693	2,021	2,348	7,255	8,431	0,332	0,396	0,460
3	31	9	0,601	0,819	1,038	2,941	3,725	0,118	0,161	0,203
5	11	1	8,192	8,902	9,612	31,961	34,510	1,606	1,746	1,885
6	150	46	11,906	12,725	13,545	45,686	48,627	2,335	2,485	2,656
8	218	95	2,949	3,386	3,823	10,588	13,725	0,578	0,664	0,750
6	54	28	21,846	22,983	24,160	100,000	104,988	5,189	5,461	5,739
	400	146								

II^e époque

Livres de science — manuels

1	44	34	2,112	2,511	2,91	3,020	3,500	0,145	0,172	0,200
2	37	28	23,801	25,000	26,199	30,062	31,503	1,634	1,716	1,798
3	417	85	35,674	37,158	38,642	44,681	46,465	2,448	2,550	2,652
4	625	500	7,420	8,105	8,790	9,746	10,570	0,509	0,556	0,653
5	130	97	1,427	1,712	1,998	2,059	2,402	0,098	0,118	0,137
7	25	20	1,313	1,598	1,884	1,922	2,265	0,090	0,110	0,129
8	23	6	6,450	7,078	7,705	8,511	9,266	0,443	0,485	0,529
	113	62								

¹ Nous avons utilisé la notation suivante : Munténe — 1; Olténe — 2; Banat — 3; La plaine d'Oradea — 4; Transylvanie — 5; Moldavie — 6; Bucovine — 7; Buda, Pest, Vienne, Paris — 8
² Cf. «E.E.S.E.E.», XII, 1974, n° 3, p. 14, Annexe 1; p. 219, Annexe 4.

1	2	3	4	5	6						
	Philosophie-pédagogie-morale										
1	278	295 312 104 115 126	15,868	16,838	17,808	100,000	94,237	105,763	5,379	5,708	6,037
	III^e époque										
	Littérature										
1	160	173 186 104 115 126	3,556	3,845	4,134	33,898	36,653	39,407	0,753	0,815	0,876
2	42	49 56 36 43 50	0,934	1,089	1,245	8,898	10,381	11,861	0,198	0,231	0,264
5	29	35 41 25 31 37	0,645	0,778	0,911	6,144	7,415	8,686	0,137	0,165	0,193
6	200	215 230 132 144 156	4,445	4,779	5,112	42,373	45,551	48,729	0,942	1,012	1,083
	Livres de science-manuels										
1	793	822 851 143 155 167	17,626	18,271	18,915	36,696	38,038	39,380	0,816	0,845	0,875
2	355	374 393 95 105 115	7,891	8,313	8,735	16,428	17,307	18,186	0,365	0,385	0,404
3	458	480 502 451 473 495	10,180	10,669	11,158	21,194	22,212	23,230	0,471	0,494	0,516
4	39	46 53 39 46 53	0,867	1,022	1,178	1,805	2,129	2,453	0,010	0,047	0,055
5	69	78 87 31 37 43	1,534	1,734	1,934	3,193	3,609	4,026	0,071	0,080	0,089
6	263	280 297 93 103 113	5,846	6,224	6,601	12,170	12,957	13,744	0,271	0,288	0,305
8	72	81 90 67 76 85	1,600	1,800	2,000	3,332	3,748	4,165	0,074	0,083	0,093
	Philosophie-pédagogie-morale										
1	573	597 621 191 205 219	12,736	13,270	13,803	38,661	40,283	41,903	0,859	0,895	0,931
2	67	76 85 29 35 41	1,489	1,689	1,889	4,521	5,128	5,735	0,100	0,114	0,127
3	442	464 486 393 413 433	9,824	10,313	10,802	29,825	31,309	32,794	0,663	0,696	0,729
4	94	104 114 37 44 51	2,089	2,312	2,534	6,313	7,018	7,692	0,141	0,156	0,117

1	2	3	4	5	6							
5	81 58 50 83	99 66 103	49 18 22 75	1,800 1,111 1,845	2,000 1,289 2,067	2,200 1,467 2,289	5,166 3,374 5,601	6,073 3,914 6,275	6,680 4,453 6,950	0,121 0,075 0,124	0,135 0,087 0,139	0,118 0,099 0,151
1	Théologie 315	333	44	6,601	7,002	7,402	77,344	82,031	86,719	1,719	1,823	1,928
5	297 61	69 77	37 4	1,534 1,356	1,534	1,711	15,885	17,969	20,052	0,353	0,399	0,446
				IV ^e époque								
1	Littérature 1,744	1,786	1,458	12,900	13,218	13,536	72,797	74,594	78,390	0,552	0,585	0,579
2	1,702	324	306	2,319	2,456	2,592	13,088	13,858	14,628	0,099	0,105	0,111
6	306 253	342 285	323 160	1,918	2,039	2,160	10,821	11,566	12,190	0,082	0,087	0,092
	Livres de science-manuels 988		442									
1	1,106	1,139	1,036	8,132	8,383	8,633	45,835	47,245	48,654	0,347	0,358	0,369
3	1,073	19	19	0,114	0,144	0,174	0,641	0,812	0,982	0,005	0,006	0,007
4	15	23	23									
6	127		82									
7	1	2	1	0,000	0,008	0,015	0,000	0,043	0,085	0,000	0,000	0,001
8	0	100	43	0,682	0,758	0,834	3,845	4,272	4,699	0,029	0,032	0,036
	Philosophie-pédagogie-morale 146	152	88	0,970	1,061	1,152	91,429	100,000	108,571	0,693	0,758	0,823
6	128		79									
	Théologie 6,247	6,326	3,427	46,749	47,347	47,946	73,648	74,591	75,534	0,558	0,565	0,572
1	6,168		3,486	13,999	13,999	14,325	21,540	22,054	22,567	0,163	0,167	0,171
2	1,804	1,890	574	13,673	0,129	0,159	0,155	0,203	0,251	0,001	0,002	0,002
5	17	21	13	0,099	2,001	2,122	2,961	3,152	3,343	0,022	0,024	0,025
6	13 248		17 213	1,680								

LECTURES ET ATTITUDES ROMANTIQUES DANS LA SOCIÉTÉ ROUMAINE AU DÉBUT DU XIX^e SIÈCLE

MIRCEA ANGHELESCU

Les premières décennies du XIX^e siècle — époque de profondes mutations dans l'ensemble de notre culture — apportent, à côté d'une réorganisation des structures traditionnelles de la littérature roumaine par suite du contact avec la littérature romantique occidentale et la mise en valeur d'anciens filons de la culture spécifique (folklore, littérature de colportage), un élargissement indiscutable du cercle des lecteurs, dû non seulement à certaines causes extérieures (écoles plus nombreuses et d'un niveau plus élevé, apparition des premières revues culturelles-littéraires, etc.), mais aussi du fait que la littérature romantique de ce temps est, en bonne mesure, de façon délibérée et principiale, une littérature d'une grande accessibilité. Elle s'adresse, dès le début, à un public fort nombreux et agit dans la direction dans laquelle cette masse de lecteurs était déjà préparée à actionner, ordonnant et saisissant — avant l'heure — ses intentions et ses aspirations. C'est ce qui explique pourquoi l'influence de cette littérature sur le lecteur moyen est tellement rapide et considérable, déterminant pour la première fois — dans notre culture du moins — le phénomène de la mode littéraire, c'est-à-dire transformant des tendances générales plus ou moins vagues, diffuses, en manifestations concrètes, clairement visibles sous le rapport spectaculaire, par l'intermédiaire de la littérature. Ces « modes » se trouvent, à côté d'autres causes, à l'origine de l'atmosphère favorable au romantisme et on pourrait affirmer que, si le romantisme est, indubitablement, le produit de son époque, le contraire de cette assertion est, en quelque sorte, tout aussi vrai.

L'époque est dominée, par exemple, par le goût de l'histoire. C'est à présent que l'on imprime en roumain les écrits historiques du prince Cantemir (*Descriptio Moldaviae*, 1825, *Hronicul vechimii româno-moldo-vlahilor*, 1835—1836), de Șincai (*Hronica românilor*, 1843) et c'est toujours à ce moment que débute l'activité de l'infatigable historien Mihail Kogălniceanu, par l'esquisse d'une *Histoire de la Dacie, des Valaques transdanubiens et de la Valachie* * (Berlin, 1839), continuée par la publication d'anciens documents historiques dans « *Alăuta românească* » (toujours en 1838), pour qu'en 1840 paraisse la revue « *Dacia literară* », dans l'*Introduction* de laquelle le même Kogălniceanu affirme : « Notre histoire contient assez de faits héroïques, nos beaux pays sont assez grands, nos coutumes assez pittoresques et poétiques pour que nous trouvions aussi chez nous des matières d'inspiration pour nos œuvres... », et dans

* En français.

l'Introduction à « Arhiva românească », parue une année plus tard, il poursuit son idée : « C'est surtout l'histoire roumaine qui doit être notre livre de chevet ... C'est là que nous apprendrons ce que nous avons fait et ce qui nous reste à faire ... » En 1844 Bălcescu commence à publier ses études historiques, et en 1845 paraît « Magazin istoric pentru Dacia » à Bucarest et *Letopisețele Țării Moldovei* à Jassy. A partir de 1836 commencent à paraître, dans divers journaux, les notes archéologiques de V. Blaremburg, ensuite les notes d'Asachi, Boliac, Laurian, G. Seulescu, Bariț, etc.

Cette préoccupation marquée pour l'histoire invade la poésie d'Asachi, Cârlova, Heliade, Alexandrescu, Hrisoverghi, la prose de Negruzzi, Bariț, Aristia et Asachi encore, pénétrant également dans la musique, les arts plastiques. Asachi commence à publier ses gravures à scènes historiques (La Mère d'Etienne le Grand, Etienne le Grand devant la citadelle de Neamțu, etc.), le peintre viennois Miller (Müller) réalise, d'après une idée d'Asachi, le tableau « Testament politique d'Etienne le Grand » (1834) et en 1830 le peintre Constantin Lecca annonçait dans « Curierul românesc » son arrivée à Bucarest après un voyage de trois mois, pendant lesquels « il a peint toutes les ruines des antiquités roumaines qu'il a visitées ». Dans la même atmosphère ossianesque, le harpiste (anglais ?) Bochsă présentait au public roumain, en 1841, ses fantaisies sur le thème de la ballade moldave *In cetatea părăsită*.

Tant d'histoire ne pouvait pas demeurer sans influence sur la convention sociale et le prince régnant Georges Bibescu, lors d'une visite à Tirgoviște en 1844, n'hésite pas à pousser son voyage jusqu'au monastère Dealu, où il se recueille pathétiquement (du moins selon la relation de Simion Marcovici dans « Vestitorul românesc ») devant son glorieux prédécesseur, Mihai Viteazul, qui inspire les rêves patriotiques de tous les écrivains de l'époque : « Et après l'intonation du Te-Deum traditionnel, il s'est signé devant les saintes icônes et, se retournant, il a aperçu la modeste pierre tombale qui recouvre la tête du prince Mihai Viteazul, il a croisé les mains sur sa poitrine, l'a contemplée pendant une minute avec tristesse et soupirs, ensuite, pénétré d'un frisson qui n'est le privilège que des grandes âmes, il s'est agenouillé, les yeux remplis de larmes et l'a baisée en soupirant. Les nombreux spectateurs qui l'entouraient en ont été profondément frappés »¹, etc. Cet événement a vite été immortalisé en vers par un auteur prudent qui signait seulement des initiales C.I., dans la même gazette : *Une larme de prince sur la tombe de Mihai Viteazul*. D'ailleurs, Bibescu était un admirateur de Grigore Alexandrescu, et il se pourrait que ce geste, caricaturisé par la plume du chroniqueur mondain, ait été dû à ce poète. En tout cas, l'exemple du prince consacrait une attitude, représentait l'illustration d'une tendance populaire.

Actuellement, l'histoire comporte non seulement le sens d'ancienneté, mais aussi celui de la continuité. Même les sentiments intimes des révolutionnaires de 1848 obtiennent une autre dimension si on les rapporte à la continuité historique de leurs efforts et l'ardent patriotisme qu'ils affichent — avec une forte teinte sociale — est ennobli par le sens de la tradition ; Alexandre Golescu-Albu, l'une des figures les plus intéressantes

¹ Dans « Vestitorul românesc », 1844, n° 68, p. 269—270.

de l'époque, est fier de continuer l'œuvre commencée par son père : « Aussi j'approuve la conduite de notre père, il a agi en bon citoyen, je suis fier d'être le fils de Dinico Goleșcu . . . Oui, noble et généreux père, je tâcherai de t'imiter ; je veux être haï par les boyards, ces vils flatteurs, et je veux être chéri, aimé par ces pauvres et vertueux paysans »². Un fait plus intéressant, c'est que parfois les timides attitudes protestataires sont revêtues de formes originales, inspirées en égale mesure de l'élément populaire et de celui historique, et qu'elles jouissent d'une telle popularité que les autorités sont obligées de prendre des mesures : « Un petit noyau de cette espèce de patriotes crut faire acte de civisme en s'affublant de bonnets en peau d'agneau, tirant leur origine de l'ancien costume moldave. Cette coiffure usitée encore parmi nos paysans montagnards pourrait être comparée à des bonnets persans rabattus au sommet. Associée au costume européen, elle ne manque pas de se faire remarquer par son étrangeté. Le prince n'y fit attention que lorsque la mode avait commencé à prendre une certaine extension et à devenir un emblème »³.

Vers 1825, la société moldave, composée de boyards rétrogrades et dénués de tout horizon culturel, désappointe N. Șuțu, boyard aux conceptions tout aussi réactionnaires, mais phanariote raffiné, avec une solide éducation française et attiré par la poésie dans sa jeunesse : « Le boyard moldave m'a paru par-dessus tout positif. Les sujets de conversation qui se présentaient m'étaient peu sympathiques ; j'avais de la peine à me faire aux conditions d'une atmosphère dont les éléments n'étaient pas ceux que j'avais aspirés jusque-là »⁴. Cependant, Șuțu n'avait pas la possibilité de percevoir et de comprendre la transformation d'une société qui lui était tout de même étrangère et à laquelle il ne pouvait pas très bien s'assimiler. On lisait beaucoup à présent, on lisait les auteurs les plus divers et surtout des romans pathétiques, ténébreux, miraculeux, évidemment, — en un mot, des romans à tendance romantique — puisque « être comme dans les romans » devient, pour un homme posé, synonyme de quelque chose d'inimaginable, comme c'est le cas pour l'honorable échanton Iancu Kogălniceanu, l'oncle de Mihail Kogălniceanu, qui écrit en 1824 à son frère Ilie : « Physiquement, mon frère, je me porte bien mais je souffre beaucoup moralement, car tout ce que m'a fait endurer cet immonde Cațichi, j'imaginai être du domaine du roman . . . »⁵. Un an plus tard, en 1825, paraissait le volume *Caracteruri* de B. P. Mumuleanu, contenant la satire *Muierile* (Femmes) dans laquelle la lecture des romans reçoit une critique acerbe, — sur le même plan que la médisance, le luxe et les dépenses exorbitantes propagateurs de la décomposition morale :

Elles se surpassent à qui mieux mieux
 A courir la ville à l'affût des nouvelles modes.
 Là où il y aurait de nouvelles marchandises
 Elles se précipitent par la pluie, par la boue,
 Et à peine rentrées,
 Elles se mettent à lire.

² G. Fotino, *Boierii Golești*, vol. II, București, 1939, p. 32 et 33 (en français dans le texte).

³ N. Soutzo, *Mémoires*, Vienne, 1899, p. 118 (en français dans le texte).

⁴ N. Soutzo, *op. cit.*, p. 59 (en français dans le texte).

⁵ Aurel V. Sava, *Correspondența lui Ilie Kogălniceanu cu fratele său Iancu*, dans « Arhiva românească », vol. IX, 1943, p. 40.

Mais en fait de lectures, que lisent-elles?
Des romans qui leur font perdre la tête.
Elles ne lisent pas quelque chose de moral,
Mais quelque roman pastoral... etc.*

Il est certain que, dans le pays ou à l'étranger, les jeunes prennent contact avec la littérature romantique du moment et leur correspondance témoigne de la profonde impression qu'elle leur produit — *Lélia* de George Sand par exemple, le roman des amours de l'auteur avec Alfred de Musset, lu et relu avec émotion par George Filiti, étudiant à Paris en 1840 : « Si je ne vous ai pas encore répondu, mon cher ami, prenez-vous-en en premier lieu à M-me Sand. Mais ne craignez pas que je vienne vous bâtir des romans. Il s'agit tout simplement d'un de ses romans, *Lélia* de bouleversante mémoire que j'ai relu par une espèce de défi quelques jours avant la réception de votre première précieuse lettre... »⁶

Mais les lectures romantiques se trouvent également à l'origine de la redécouverte de la nature, dont la signification dépasse en importance le phénomène similaire de l'Occident, non parce que l'ampleur et le caractère original de cette mode aient été plus importants chez nous, ou plus particuliers — au contraire, ils sont encore sporadiques et timides durant ces années précédant la révolution — mais parce que ce changement d'attitude est entièrement le résultat de la transposition de la littérature dans la vie. Si en Occident, vers la fin du XVIII^e siècle, la vie citadine avait éloigné la nature de l'horizon des habitants — nobles et bourgeois — et la redécouverte du paysage sauvage équivalait pour ceux-ci à une véritable révolution de la sensibilité, chez nous cet éloignement de la nature ne s'est jamais produit. Le boyard, grand ou petit, possédait des terres et passait une grande partie de son temps à la campagne, au milieu de la nature ; ils n'étaient pas rares ceux qui, chasseurs passionnés, ressentaient véritablement le charme d'une longue promenade à travers les forêts ou le long des marais constituant un paysage d'une inimaginable variété (les *Mémoires* de N. Șuțu sont remplis de telles pages). Le bourgeois non plus ne vivait pas dans l'atmosphère fermée des murailles d'une ville, qui l'empêchait de respirer ; nos villes, y compris les capitales des Principautés, étaient étalées sur de grandes surfaces, les maisons parsemés dans de vastes mers de verdure, les vignobles et les étendues boisées descendaient jusqu'au cœur de la ville, et la distraction préférée des citadins, boyards ou bourgeois, était — avant — même le début du siècle — de sortir « à l'herbe verte », pour une promenade en calèche ou à pied, accompagnée de l'inévitable et riche repas, après quoi la jeunesse déroulait la « hora » ou dansait, pendant que les vieux fumaient leur narguilé et arrangeait les affaires familiales. L'un des plus anciens manuscrits contenant des vers « égayants », publié par N. Cartoian, comprend plusieurs de ces productions qui peuvent nous offrir une idée plus claire sur les liens familiers du citadin avec la nature ; quoique la forme prosaïque du texte lui confère une

* La traduction des poésies citées dans cet article appartient à l'auteur.

⁶ George D. Florescu, *Un român necunoscut la Paris acum un veac...*, dans « Arhiva românească », vol. VI, 1941, p. 185 (en français dans le texte).

note de vulgarité apparente, il est évident que nos citadins goûtaient les beautés de la nature :

Maintenant, au mois de mai,
Lorsque les champs ressemblent au paradis,
Et que la plaine est fleurie
Et recouverte d'herbe,
Quand on va se promener,
En calèche ou à cheval ...

ou :

Et si l'on s'éloigne,
Dans les vignes, dans les vergers,
L'on voit beaucoup de beauté.
Les yeux sont charmés,
Pendant que l'on écoute le rossignol ... ?

La redécouverte de la nature signifiait en réalité la découverte d'un nouvel angle de sa perception et celui-ci suppose une sensibilité éduquée, apte à le comprendre et à l'assimiler. Cette transformation touche toute l'ambiance et, en même temps que le costume occidental, la classe des boyards adopte tout l'apparat occidental de la maison ; or, l'un des endroits les plus visibles dans lesquels la mode romantique laisse son empreinte dans la vie des habitants, est le petit paysage domestique de chacun : le jardin. Sur les instances de leurs femmes, plus réceptives à la mode et moins regardantes à la dépense, les boyards commencent à engager des jardiniers occidentaux qui aménagent leurs parcs à la mode de l'Ouest, ainsi que l'a fait le « hetman » Radu Rosetti, à l'instigation de sa femme : « Lorsque ma grand-mère a vu cette cour désolée et minable, sans verdure, autour d'elle, elle a déclaré au hetman qu'elle ne resterait pas un jour de plus à Bohotin jusqu'à ce qu'il ne lui bâtisse une maison dans laquelle elle puisse vivre, et qu'il n'ait fait planter un jardin pour égayer le paysage. On a engagé un jardinier allemand qui a tiré des plans et a planté, dans l'enceinte de la cour, côté Sud, un petit mais très joli jardin à la française », contenant un beau bassin avec un jet d'eau. Ce jardin a cependant semblé bientôt trop petit à ma grand-mère. Lorsque, après 1830, les circonstances ont paru être plus calmes, on a démoli la partie du mur vers l'Ouest, on a mis les bases d'un *jardin anglais* et on a bâti une grande orangerie pour abriter les nombreux citronniers ... »⁷ Il ne faut pas beaucoup de perspicacité pour observer que le « jardin anglais » qui remplace celui « à la française » après 1830, est un jardin romantique ; il avait besoin d'espace afin de pouvoir déployer l'apparence d'un paysage sauvage. Mais une nouvelle attitude envers la nature ne signifie pas nécessairement l'aménagement d'un jardin à la mode, et nous trouverons les éléments de cette nouvelle compréhension des beautés du paysage, dans les choses les plus inattendues, un sermon religieux, par exemple, où les fêtes de Pâques offrent l'occasion à son auteur anonyme de témoigner de l'émotion d'une sensibilité inhabituellement romantique pour un serviteur de l'autel : « Le printemps, dans notre climat de Valachie est beau et doux (...) lorsque la lumière du soleil n'est ni embuée par les vapeurs du crépuscule,

⁷ N. Cartojan, *Contribuții privitoare la originile liricii românești în Principate*, dans « *Revista filologică* », I (1927), p. 206.

* En français dans le texte.

⁸ Radu Rosetti, *Amintiri*, vol. I (*Ce-am auzit de la alții*), Jassy, s.a., p. 52–53.

comme ailleurs, ni trop violente, comme par les chaleurs caniculaires. Chez nous c'est une lumière pure et douce, qui remplit de quiétude toute la nature, étant pareille à la lumière divine. Elle se montre à l'horizon aux arbres et l'Echo des montagnes se précipite par les flûtes des bergers, et lorsque cette lumière se prépare à s'éteindre, le ciel se couvre de la chlamyde brillante des étoiles scintillantes et elle se dépêche de revenir immédiatement ! Alors on ne regrette ni la fraîcheur de la nuit qui s'est écoulée, ni l'éclat du jour à venir. Il semble parfois que le soleil se lève au-dessus d'une terre ... et apporte du Levant aux hommes des couleurs inconnues. Chaque instant ajoute une nouvelle beauté à la nature ... »⁹.

Les jardins, les parcs et les allées constituent une préoccupation importante aussi pour le jeune Mihail Kogălniceanu, que le vieux Iancu Kogălniceanu fait relater en détail les événements de son voyage vers la France où il allait compléter ses études, et surtout décrire les endroits qu'il parcourt. Il écrit ainsi, de Vienne, en septembre 1834 : « ... Iaroslav, grand et plaisant bourg, ensuite Pcevorc, petite bourgade appartenant au prince Lubomirski, avec un joli jardin plein de toute sorte de fleurs et avec des allées de peupliers et de saules. Après y avoir déjeuné, nous avons poursuivi notre route par Lansut, bourg petit et laid, mais avec une allée qui dure depuis Pcevorc, tout le long de la grande route, jusqu'à l'entrée de cette ville. Cette allée est composée d'arbres tels que châtaigniers sauvages, peupliers, tilleuls, sapins, hêtres, frênes. Il y a aussi un jardin avec un grand palais [jardin] orné de toutes sortes de fleurs et d'arbres, avec de petits temples et de beaux kiosques, appartenant au comte Alfred de Potoski, l'un des plus riches palatins polonais. Le bourg est entouré d'une belle allée ... » Fribourg lui semble être « une ville petite, mais avec une place à belles façades, statues, fontaines et arcades agréables à la vue ... » et Schönbrunn, où N. Filimon devait aussi s'arrêter un quart de siècle plus tard, « est une belle construction, avec de très beaux et agréables jardins, contenant des colonnes, des statues et d'agréables allées »¹⁰.

Un voyage habituel de l'aristocratie des Principautés menait, de ce temps, à Borsec, où l'on faisait la cure d'eaux minérales. La description la plus connue est celle de Vasile Alecsandri (1844), par l'aspect comique des « souffreteux » de toutes les nations et conditions, égalisés sous le froid glacial du même terrible « lobogo » et de l'obligation d'ingurgiter d'innombrables verres de borviz, ennuis qui ne pouvaient être atténués que par le médiocre plaisir des bals. Mais les beautés naturelles de la région ne sont pas absentes de la description d'Alecsandri, surtout le « tableau fantastique » de la grotte avec « toute sa sauvage beauté ». Un grand intérêt présentent cependant les descriptions de Borsec dans des lettres particulières, dénuées de toute intention artistique. Quelques patients, êtres plus positifs et moins sensibles à la beauté, ne remarquent prosaïquement que les inévitables misères d'une résidence improvisée, telle Anica Rosetti qui visite la station en juillet 1840 : « Tu m'écris de t'acheter quelque chose de joli d'ici de Borsec, mais tu ne sais pas que nous ne trouvons même pas de victuailles et que nous mourons de faim, tellement cet endroit est maudit. Les maisons sont en bois, nous nous mettons au lits recouverts

⁹ Ce texte est inédit : *Cuplul ce s-au făcut la Paști, la București, în anul 826*, dans le ms. 3056 de la Bibliothèque de l'Académie, f. 208^v.

¹⁰ M. Kogălniceanu, *Scrisori*, publiées par V.Haneș, București, 1913, p. 7 et suiv.

de nos manteaux, de tous côtés souffle le vent à travers les lattes, de sorte que nous sommes glacées pour la vie ». Mais au même moment, pour une personne appréciant la beauté et douée d'une sensibilité raffinée par les lectures, comme l'était la veuve du lettré Dinicu Golescu — Zoé Golescu — le froid sibérien et les inconvénients du manque de confort sont compensés par la magnifique beauté des environs, où le mélange de monumental et de sauvage, de plaisir et d'épouvante qui saisit le spectateur est, certainement, dans le goût romantique : « ... d'ordinaire il est insupportable à Borsek et comme de raison nous serons bien à plaindre. Ce qui me réconcilie cependant avec ce climat, c'est l'excellence de son eau et malgré les éternelles (sic !) nuages qui planent continuellement sur les montagnes qui nous environnent, l'air est toujours pur et propre à restaurer la santé la plus délabrée. Les sites sont magnifiques et les beautés de cette nature sauvage sont imposantes. Elles offrent à l'œil le plaisir mêlé avec la terreur ... »¹¹.

C'est toujours un voyage à Borsek qui donne l'occasion à Daniil Scavinschi de faire une description épique du trajet, dans laquelle il fait allusion — avec ou sans ironie — au « paysage romantique », ce qui prouve que même si lui, poète élevé dans le goût des classiques et voyageur trop peu disposé à apprécier les beautés du site à cause des secousses insupportables de la voiture, n'était pas trop enclin à l'admirer, il avait néanmoins connaissance de ce que l'on nommait un « paysage romantique ». On voyageait d'ailleurs assez à cette époque, surtout par comparaison à l'immobilisme de la génération précédente. Le paysage national, qui n'est qu'un prétexte pour des considérations patriotiques et économiques pour Dinicu Golescu, inspire à présent à un anonyme des descriptions qui, malgré leur naïveté, témoignent de la même conscience du paysage et du « plaisir » à l'admirer :

Le Trotus, eau de montagne, une partie de la ville arrosait ;
 Un aspect si doux, en de rares endroits trouveras-tu.
 Il coule avec grande rapidité, tel un serpent recroquevillé,
 Il épouvante lorsqu'il arrive à pleins flots, il paraît enragé.
 Toute la beauté de ce jour tu vois comme il détruit,
 Renversant les rochers, écrasant les rives, il n'est pas
 question de le traverser.
 Et dans sa fureur, et dans sa douceur j'ai pu le voir,
 Pendant que j'étais à Ocna, les cinq jours que j'y ai passés¹².

Le plaisir de contempler le paysage naturel s'associe souvent à l'intérêt pour l'histoire, pour les monuments anciens, les citadelles abandonnées, ainsi que pour les monastères. Le voyage de Grigore Alexandrescu aux monastères d'Olténie, d'où résulta le beau *Mémorial de voyage*, n'a pas la signification de leur découverte, car les deux voyageurs — Alexandrescu et Ghica — font un pèlerinage plutôt habituel, une excursion traditionnelle pour ceux qui aiment la nature et les vestiges du passé. L'idée même de ce voyage vient de ce qu'ils ont entendu raconter par d'autres, dès leur enfance, sur ses beautés : « Dès mon enfance j'entendais parler des monastères de l'autre côté de l'Olt, de leur position, des hautes

¹¹ G. Fotino, *op. cit.*, p. 108—109 (en français dans le texte).

¹² Le texte, également inédit, intitulé : *In vremé prîmbîrîi mele la Ocna*, se trouve dans le ms. 203, f. 13^r et suiv.

montagnes, des grottes merveilleuses et je ressentais une sorte de honte de ne pas les connaître, moi qui connaissais parfaitement toutes les rues et les quartiers de la capitale ». Mais ce même voyage avait été fait, quelques années auparavant, par Zoé Golescu qui, en le décrivant dans une lettre adressée à son fils Ștefan, « lamartinisait » sans doute, entremêlant le charme naturel des endroits avec un sentiment panthéiste de la divinité qui ne lui était pas propre et que nous ne pouvons pas non plus supposer avoir été inspiré par la vue des moines que nous connaissons par le *Mé-morial* d'Alexandrescu, mais plutôt par ses riches lectures, au sujet desquelles nous n'avons malheureusement que des connaissances indirectes : « Nous sommes déjà de retour du charmant pèlerinage que nous avons fait. Les sites pittoresques et admirablement variés qui se présentaient sous de différents aspects devant mes yeux, mon admiration mêlée d'un sentiment religieux qui remplissait mon âme, épurée dans ce moment de toute autre pensée, me faisait non seulement sentir un vrai plaisir, mais je jouissais d'un bonheur dont le charme ne pourrait [être] troublé [d']aucune idée fâcheuse qui cependant souvent traverse mon cœur. J'admirais enfin continuellement tant de beautés grandes et imposantes et j'adorais leur créateur dans tous les sanctuaires que nous allions visiter. Votre cher souvenir se mêlait comme de raison à toutes ces pensées pures et pieuses que je ne saurais trop définir . . . »¹³. La jouissance d'admirer un paysage entremêlée de tendres souvenirs et une vague disposition religieuse, impossible à définir, voilà un véritable Lamartine valaque !

Le jeune révolutionnaire est, lui aussi, un personnage romantique, inadapté et inadaptable à une société qui lui répugne, qu'il méprise : « . . . il n'y a point de bonheur dans ce monde . . . » écrivait-il, à ses frères, Alexandre Golescu-Albu en 1835 ; « on ne rencontre que perfidie, calomnie, qu'égoïsme. Plus j'avance, plus je perce le voile mystérieux des connaissances humaines, plus mes relations avec les hommes se multiplient, enfin plus j'entre dans le monde et plus je m'aperçois de cette vérité que l'homme ici-bas n'est que l'ennemi de l'homme, qu'il n'a d'autre but que d'exploiter ses semblables et de vivre aux dépens de ceux-ci, qu'il n'a d'autre devise que l'égoïsme . . . »¹⁴.

Tout comme le révolutionnaire, le poète est un être d'exception, un nouveau Moïse dont les peuples attendent la loi de la liberté. La femme de Heliade écrivait à son mari en 1823 : « . . . tu peux, tel un autre soleil, dissiper les ténèbres de l'ignorance, en brillant à l'horizon de ton pays qui se trouve dans la souffrance. Par conséquent, lutte pour effacer et déraciner les idées préconçues nuisibles, enracinées depuis des siècles . . . »¹⁵ Le modeste poète M. Corradini, arrivé à Paris en 1841, est considéré comme un oracle par la colonie roumaine et soulève l'esprit sarcastique et mordant d'un contemporain contre lui : « C'est curieux d'observer le prestige de la rime sur les esprits moldaves. Dans les premiers mois de son arrivée, on n'en parlait qu'avec respect et mystère. C'était le Moïse sauveur : le peuple agenouillé aux pieds de la montagne, attendant avec anxiété la révélation de la parole divine. Tout l'espoir des patriotes

¹³ G. Fotino, *op. cit.*, p. 3-4 (en français dans le texte).

¹⁴ G. Fotino, *op. cit.*, p. 14 (en français dans le texte).

¹⁵ cf. Ion Hellade Rădulescu, *Scrisori și acte*, édition soignée par George Potra, Nicolae Dimache et George G. Potra, București, 1972, p. 386.

bien pensants était concentré sur le poète. Le poète devait, en révélant à l'Europe un génie de premier ordre, attirer son attention sur nos pauvres principautés ... »¹⁶.

Le culte romantique du génie est accompagné du mépris envers le bourgeois. Envoyé en Angleterre avec une mission secrète, Ion Ghica rencontre les représentants de diverses catégories sociales et, quoiqu'il raille le snobisme nobiliaire des lords (« La première question est si je suis neveu du Prince. A la réponse oui, ils rayonnent de joie ... »*), il couvre de mépris la bourgeoisie, envers laquelle il a des accents de véritable pamphlet : « les bourgeois sont des misérables qui sont méprisés sans s'en plaindre et qui n'aspirent qu'à devenir très riches pour mépriser les autres. Il y a parmi [eux] plusieurs qui sont républicains comme Keene, très exaltés, mais quand il rencontre un grand avec une belle voiture, c'est qu'il voudrait en avoir une comme cela ... »*.

L'expression du mépris romantique pour le bourgeois est toutefois rare chez nous, et l'explication en est simple, car à cette époque la bourgeoisie roumaine était encore dans les limbes. Mais, en même temps, d'autres signes de la mode romantique font leur apparition : le jeune lion des salons que Alexandrescu raille dans sa *Satire* et même la « lionne » que l'imitation des français ne satisfait plus et qui se compose un appareil domestique d'une facture plus « raffinée », anglaise, dont le ridicule n'échappe pas à l'ironie des contemporains, mais qui n'en est pas moins significatif. Ainsi, Anica Lătescu, « une femme riche et belle, l'une des lionnes de Jassy, était devenue anglomane sous l'influence de la gouvernante anglaise d'une sœur cadette ... Elle avait fait venir d'Angleterre des équipages et des harnais anglais et avait vêtu ses cochers tziganes de livrées de postillons anglais. Après quoi, non satisfaite pour autant, elle leur avait fait apprendre par la *miss* qui l'avait *anglicisée*, quelques expressions anglaises en usage de ce temps dans le Royaume-Uni entre deux postillons pendant le trajet ainsi que les rudiments nécessaires entre maîtres et cochers ... et la fierté de Madame Anica n'était pas mince lorsqu'elle sortait au parc de Copou d'entendre les postillons se crier en anglais d'arrêter, de partir, de prendre garde, etc., et de leur donner des ordres, toujours en anglais. Mais les tziganes oublièrent parfois de parler anglais et revenaient à leur moldave. Alors dame Anica se mettait en rage et, debout dans la voiture, criait aux postillons : « Parle anglais, corbeau ! »¹⁷.

¹⁶ George G. Florescu, *Un român necunoscut la Paris acum un veac și reflecțiile sale asupra compatrioților săi*, dans « Arhiva românească », VI (1941), p. 196 (en français dans le texte).

* En français dans le texte.

¹⁷ Radu Rosetti, *op. cit.*, p. 166–167.

VUK STEFANOVIĆ KARADŽIĆ — FOUNDER OF COMPARATIVE BALKAN FOLKLORE

NIKOLA R. PRIBIĆ
(Florida)

I

The intensive engagement with languages and the application of new linguistic methods during the 18th century were accompanied by a growing interest in other disciplines, such as history, literature, ethnology, and folklore¹. At the same time, James Mcpherson's Ossianic mystifications, together with J. J. Rousseau's and J. G. Herder's philosophical views, triggered the triumphal advance of popular poetry on the European continent, prepared its way into the upper classes and made it a subject of profound research.

By the end of the 18th century most of the inquiries began to exceed the limits of national spheres and gradually acquired a comparative character. The new approach which was headed by F. Bopp determined most of the scholarship of the first half of the 19th century, for the affinity of languages and cultural values was now, under the impact of Romanticism, considered to be the key to the understanding of the national character and the world history. Herder's collection of popular songs of various nations which, among others, included the famous lament of Hasanaginica (1778)², P. S. Pallas' dictionary of two hundred languages compiled for the Russian empress Catherine II (1787—1789), (henceforth quoted as *S. Petersburg Dictionary*)³, and J. Ch. Adelung's *Mithridates*, which listed all languages of the world known by then (1806—1817⁴), stand at the threshold of the new era.

¹ Milka Ivić, *Pravci u lingvistici*, Ljubljana, 1963, p. 20—22.

² "The Lament of Hasanaginica" was printed in the third book of the first part of Herder's *Volkslieder* (1778—1779). The third edition of this collection appeared after Herder's death in 1807 under the title *Stimmen der Völker in Liedern*. "The Lament of Hasanaginica" was first published in Abbate Alberto Fortis' *Viaggio in Dalmazia* (Venice, 1774). It was not included in Adrija Kačić-Miošić' *Razgovor ugodni naroda slovenskog* (Venice, 1756) as V. Gusev stated in his article *Vuk Karadžić i rusckaja fol'kloristika*, "Russkaja literatura", 7, No. 2 (1964), p. 150.

³ Pallas' dictionary *Linguarum totius orbis vocabularia comparativa Augustissimae cura collecta* listed 285 words from 200 European and Asiatic languages. T. Janković-Miričević supplemented it in 1790/1791 by 80 languages, some of them from Africa and America.

⁴ *Mithridates oder Allgemeine Sprachenkunde mit dem Vater unser als Sprachprobe in beinahe fünfhundert Sprachen und Mundarten*, IV, Berlin, 1806—1817. Co-authors were, among others, W. von Humboldt and J. Vater.

This was the intellectual atmosphere out of which grew such outstanding and influential scholars as the German Jacob Grimm (1785—1863) and the Serb Vuk Stefanović Karadžić (1787—1864). Both reveal the same wide field of interests which reaches far beyond the national boundaries. Both are not only enthusiastic collectors of oral literature but also excellent linguists with a keen critical sense for the purity of the language and the genuineness of popular literature. Because of these attitudes both acted as pioneers of the entire epoch, and for many decades their works inspired collectors and scholars of various nationalities by serving as their models.

II

It is not the aim of this presentation to dwell upon Vuk's involvement in the Serbian popular literature which lasted till the end of his life for ample research has been done in this area. Rather this paper shall concentrate on Vuk's activities in the realm of popular literature of other nations, thus stressing the comparative aspect of his work.

Vuk's voluminous correspondence sufficiently demonstrates that the author's attention was, at various periods and with differing degrees of intensity, concerned predominantly with Russian, Romanian, Bulgarian, Macedonian, and Albanian popular literatures⁵. It also reveals Vuk's close relationship with the leading Czech scholars and men of letters.

When Vuk in 1813, after the collapse of the first Serbian uprising against the Turks, arrived in Vienna, he carried with him a collection of Russian songs to which he, in 1814, in the introduction to his first collection of Serbian popular songs, *Pesnarica*, referred to as "veliki Rossijski pesennik", wishing that the Serbs had an equivalent to it⁶. Since this collection was not found in Vuk's unpublished manuscripts, scholars were not very successful in identifying and determining the character and age of the Russian collection nor did they provide reliable information as to when or from whom Vuk might have received this volume⁷.

Vuk's interest in Russian popular literature diminished after 1814, for now, under the influence of the Slovenian scholar J. Kopitar, he concentrated all his efforts on the language and popular songs of his native country. However, in the fall of 1818, Vuk left for Russia, and in July of 1819, on his way from Moscow to Kiev, he had the opportunity of writing down six Russian popular songs which were conveyed to him in an inn by some Russian girls and women of the province of Orel. In a letter to Kopitar (August 1819), Vuk proudly stresses that this might be the first phonetic transcription of Russian songs⁸.

⁵ Ljubomir Stojanović, ed. *Vukova prepiska*, VII. Belgrade, 1907—1913. Henceforth quoted as *Vuk. prep.*

⁶ *Mała prostonarodna slaveno-serbska pesnarica*, Vienna, 1814.

⁷ Gusev, p. 149—150. Golub Dobrašinić, *Zapisi narodnih pesama drugih naroda*, "Sabrana dela Vuka Karadžića", Belgrade 18 (1972), p. 887—889.

⁸ *Vuk. prep.*, I, p. 177.

Although Vuk had a glamorous success in Russia and established a good relationship with the leading Russian experts and writers⁹, he did not pursue his Russian studies nor did he publish the Russian songs or made other use of them. They were detected in Vuks manuscripts and published in 1907, by M. N. Speranskij¹⁰.

The programmatic shift in Vuk's field of research became evident in a draft which Vuk in 1826 submitted to Kopitar¹¹ when the latter approached P. I. Koeppen asking him for support in securing for Vuk an annual pension of the Russian Academy. According to this draft Vuk intended to do research in various South Slavic regions as well as in Albania, Morea (Peloponnese), Bulgaria, and the monastery of Chilandari, but Russia and Romania were not mentioned in this program.

Vuk's concentration on the Balkans did not damage his reputation in Russia and did not interrupt his relationship with Russian folklorists and slavists. His collections of Serbian popular songs were reviewed in Russian journals, he incited the works of J. Venelin and J. Bodjanskij, and made a lasting impression on N. I. Nadeždin, P. P. Prejs, and I. I. Sreznevskij. The latter wrote in 1846 the first Russian biography of Vuk.¹²

The most astonishing point of Vuk's draft of 1826 was that he did not include Romania in his program. (However, Koeppen, while presenting Vuk's case, did not miss the opportunity to call the Academy's attention to the importance of the Romanian language, for he himself was deeply interested in this matter¹³.) It is known that Vuk repeatedly dwelled and traveled in regions inhabited by Romanians; he was rather well informed about Romanian history, and had, at least, a passive knowledge of the language, as may be derived from the references in his *Rječnik*. In addition, just at that time, both Kopitar and P. J. Šafařík approached Vuk asking for information about Romania.

This brings us to the 480 page manuscript of Romanian songs which Vuk allegedly had handed over to the Romanian writer George Asachi in Vienna in 1823 and which later was destroyed by fire in Jassy in 1827. If these songs were collected by Vuk, as Asachi stated in 1852, why did Vuk not mention them in his letter of 1882 to F. P. Adelung to whom he outlined his future program; why did he not include Romania in his draft of 1826, and, finally, why did he not refer to the Romanian songs in his correspondence with Kopitar who had asked Vuk for suitable material?¹⁴

It is quite obvious that Vuk did not proceed with his Romanian studies, for in 1838, Talvj asked Kopitar to remind Vuk of the Turkish and Walachian popular songs he had promised to provide for her.¹⁵

⁹ Nikola Pribić, *Vuk Karadžić and the Russians*, "Südost-Forschungen", 24 (1965), p. 235–240. Gusev, p. 149–165.

¹⁰ V. S. Karadžić i rusckaja narodnaja pesnja, "Izvestija Otdelenija rusckogo jazyka i slovensnosti Akademii nauk", 12, No. 4 (1907), p. 278–285.

¹¹ *Vuk prep.*, I, p. 273–275.

¹² *Vuk Stefanović Karadžić. Očerk biografičeskij i bibliografskij*, "Moskovskij literaturnyj i uceny, sbornik", Moscow, 1846, p. 339–369. For further information see Gusev, p. 149–165.

¹³ Dobrašinović, p. 892.

¹⁴ For more information see Radu Flora, *Vuk i Rumuni*, "Anali Filološkog Fakulteta", 5, Belgrade, 1965, p. 237.

¹⁵ Jevto Milović, *Talvj's erste Übersetzungen für Goethe und ihre Briefe an Kopitar*, Leipzig, 1941, p. 92.

Vuk's plan of 1826 concerning Albania materialized in 1830. The impetus was given by Kopitar who in 1829 was writing a comparative study on Albanian, Bulgarian, and Walachian languages, and who involved Vuk in his project¹⁶. In March of 1830 Šafarik brought Vuk a copy of Kopitar's study. First, Vuk sent Kopitar two songs which he had received from a monk in Peć. They were followed by ten songs and a riddle which were given to Vuk in Studenica by a certain Jovica Obradović who spoke a north-eastern Albanian dialect. Vuk who had apparently only a limited knowledge of the Albanian language was wondering whether the rendering of the songs was correct. Dovica was of no help in this regard, for he did not know the grammar of his native dialect. Nevertheless, the songs were recorded by Vuk phonetically quite correctly and served later as one of the sources to F. Miklošič¹⁷.

Vuk did not proceed with this field of research either, and did not publish his collection of Albanian songs. They were not printed until 1921 by N. Jokl¹⁸.

Vuk's involvement with Bulgarian and Macedonian popular literatures and languages began shortly after his arrival in Vienna. This involvement, too, was stimulated by Kopitar who, in 1815, in reviewing Vuk's *Pesnarica* regretted that Vuk did not add some information about the Bulgarian dialect¹⁹. Since then, Vuk continued to be concerned with Bulgarian matters and focussed on them in each of his proposals and applications. In 1834, Talvj in a letter from Boston asked Kopitar about Vuk's Bulgarian activities²⁰, and in 1860, Miklošič informed Vuk that he had received some Bulgarian songs from Dj. Dančić²¹.

Vuk's plan to travel in Bulgaria and do research there never materialized, nevertheless, his literary remains included ample Bulgarian materials, such as a chapter of the Old Testament, riddles, proverbs, thirteen popular songs, a collection of East Bulgarian words, etc. Some of these materials were sent to Vuk by his friend D. P. Tirol from Timișoara²². From the linguistic point of view, a great deal of this material was Macedonian, for Vuk, following the concept of his time, did not strictly distinguish between Bulgarian and Macedonian. Thus, he called the twenty-eight songs which were given to him in Vienna by a merchant from Razlog "Bulgarian", although he was fully aware that Razlog was in Macedonia. Also he had some doubts whether the Bulgarians pronounced the words as his Viennese informant did.

The twenty-eight popular songs from Razlog were the only ones of the non-Serbian songs Vuk had published himself. One of the songs was

¹⁶ *Vuk. prep.*, I, p. 363.

¹⁷ Franz Miklosich, *Albanische Forschungen. I. Die slavischen Elemente im Albanischen*, Vienna, 1870, p. 9.

¹⁸ *Vuks albanische Liedersammlung herausgegeben und mit sprachwissenschaftlichen Erläuterungen versehen*, "Zbornik filoloških i lingvističkih studija -- A. Beliću povodom 25-godišnjice njegovog naučnog rada posećuju njegovi prijatelji i učenici", Belgrade, 1921, p. 33-86. For further information see Dobrašinović, p. 897-903, Stavro Skendi, *Albanian and South Slavic Oral Epic Poetry*, Philadelphia, 1954, p. 17-22.

¹⁹ "Wiener allgemeine Literaturzeitung", 1815, p. 721-731.

²⁰ Milović, p. 92.

²¹ Dobrašinović, p. 897.

²² *Vuk. prep.*, IV, p. 571-573, 575-576.

published in the second *Pesnarica* in 1815; the rest appeared in Vuk's supplement of the *S. Petersburg Dictionary*, in Vienna in 1822. The supplement, *Dodatak*, is the first grammar of the dialect around Razlog ²³.

Vuk's strong interest in the Balkans explains why he never indulged in collecting Czech or Slovak popular literatures, although he was well informed about Czech scholarship, visited Prague several times and was personally acquainted or in correspondence with the authorities of his time. Vuk met the Nestor of Slavic studies, J. Dobrovský, and referred to him in the introduction to his Serbian grammar, *Pismenica*, in 1814. Vuk's supplement of the *S. Petersburg Dictionary* as well as the study on Serbian nouns and adjectives (*Danica*, 1828) were inspired by Dobrovský. On the other hand, Vuk stimulated F. L. Čelakovský's collection of Slavic songs (1827), the third part of which was dedicated by the author to Vuk. He aroused Šafařík's (1823, 1827) and J. Kollár's (1834, 1835) collections of Slovak songs in Hungary, and provided Šafařík with materials for his history of Slavic languages and literatures. He, finally, prompted not only V. Hanka's translations of Serbian popular songs but also his famous forgeries ²⁴.

Vuk's relationship with the Poles was rather scanty. On his way to Russia Vuk visited J. S. Bandtke in Cracow and met S. B. Linde in Warsaw. Later, in 1827, A. Kucharski saw Vuk in Vienna. Yet, there was never a vivid mutual exchange of thoughts between Vuk and the Poles ²⁵.

In conclusion one may say: Vuk's engrossment with popular literatures reveals from the very beginning a strong concentration on the South-East. It goes parallel with his linguistic studies, thus following the general European trend of the first half of the 19th century. In most fields of research upon which Vuk dwelled, he acted as a linguistic and folkloristic pioneer ²⁶. His collections of Serbian popular songs were greeted with enthusiasm and inspired the folkloristic studies of the Western and Eastern Slavs as well as the entire South-East. However, this very pioneering character of his work also accounts for the fact that Vuk did not proceed with many of his projects. He was too scrupulous and too honest to indulge in superficial activities and his main field of interest, the Serbian popular literature, absorbed too much of his efforts. This, of course, does not diminish Vuk's role in the development of Balkan studies. He made the first attempt to include the entire Balkan in his research thus preparing the ground for further comparative inquiries.

²³ *Dodatak k Sanktpeterburgskim sravniteljnim rječnicima sviju jezika i narečija, s osobitim ogleđima bugarskog jezika*, Vienna, 1822. For further information see Dobrašinić, p. 891—897. Ilija Konev, *Vuk Karadžić i Bulgarite*, "Anali Filološkog Fakulteta", 4, Belgrade, 1964, p. 201—213. G. Veselinov, *Vuk Stefanovič Karadžić i búlgarskoto vúzrazđane*, "Ezik i literatura", 27, No. 6 (1972), p. 56—59. Haralampie Polenakovic, *Studii od makedonskiot folktor*, I, Skopje, 1973, p. 71—121.

²⁴ Josef Kurz, *Vuk Stefanovič Karadžić a soudobí čeští a slovenští slavisté*, "Acta Universitatis Carolinae. Philologica, 2. Slavica Pragensia", 6 (1964), p. 55—62.

²⁵ Karel Paul, *Vuk Stef. Karadžić a Poláci*, "Slavia", 4 (1925—1926), p. 265—278.

²⁶ Alois Schmaus, *Gesammelte Abhandlungen*, III, *Beiträge zur Kenntnis Südosteuropas und des Nahen Orients*, Munich, 1971, p. 328—333.

«LE BOURGEOIS GENTILHOMME» SUR LES SCÈNES ROUMAINES. L'ADAPTATION DE MATEI MILLO

ILEANA VÎRTOSU

La Bibliothèque de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie garde, parmi ses manuscrits, la version roumaine de la comédie de Molière, *Le Bourgeois gentilhomme*, sous la plume de Matei Millo, bien connu acteur et auteur dramatique roumain du siècle dernier. En voici la page de titre : *Bădăranul séu Burgesul gentilom. Comedie în trei acte. Tradusă de la Moliere de D. M. Millo*¹. Le manuscrit n'est pas autographe.

La comédie *Bădăranul séu Burgesul gentilom* a été représentée pendant la saison théâtrale 1855—1856, sur la scène du Grand Théâtre de Bucarest, lors de l'entreprise théâtrale et du directorat de Matei Millo (1855—1859)², et a été reprise le 3 octobre 1863³. Pendant cette même saison, Millo a mis en scène une seconde pièce de Molière, *George Dandin*⁴, à côté de pièces de V. Hugo et Fr. Schiller. Le répertoire comprenait également les créations dramatiques roumaines contemporaines de V. Alecsandri (*Chirișa la Iași, Creditorii*) et de lui-même (*Baba Hîrca, Nișcorescu sau Lista frunțașilor*), très appréciées du public. La richesse et la valeur du répertoire choisi ont marqué l'entrée de Matei Millo comme directeur de troupe et comme acteur, sur la grande scène culturelle bucarestoise.

La pièce de Molière, *Le Bourgeois gentilhomme*, avait déjà fait l'objet d'une traduction. En 1835, Iancu Voinescu II la traduisait et la faisait imprimer à la typographie de Ion Heliade Rădulescu. Par conséquent, Matei Millo ne se trouvait pas dans l'obligation de déblayer le terrain et de s'atteler à un travail de cette envergure. Néanmoins, il l'a fait. Quelles sont les raisons qui lui ont dicté cette attitude ? Afin de répondre à cette question, soulignons rapidement les particularités de la traduction de 1835.

En général, le texte roumain garde les éléments de base de l'original français : structure et ordre des actes et des scènes, identité des personnages (seule, Nicole a un nom fluctuant, oscillant entre Nicola et Tereza),

¹ Ms. roum. 5086, B.A. R.S.R., f. 58—129^v.

² Pour l'ensemble du répertoire de la saison théâtrale 1855—1856, voir I. Massof, *Teatrul românesc. Privire istorică*, tome I^{er}, București, 1961, p. 593 et suivantes (Annexe); M. Florea, *Matei Millo*, București, 1966, p. 266—271; M. Vasiliu, *Matei Millo*, dans la collection « Oameni de seamă », București, 1967, p. 73—74.

³ En même temps que le *Mariage forcé*, du même Molière. Cf. M. Vasiliu, *op. cit.*, p. 84.

⁴ *George Dandin séu Bărbatul dat pe bete. Comedie în trei acte. Tradusă de la Moliere* — c'est le titre de la version roumaine manuscrite, comprise dans le même cahier-manuscrit n° 5086, B.A.R.S.R., f. 1—56^v et appartenant, nous semble-t-il, au même Matei Millo. Cf. I. Massof, *Matei Millo și timpul său*, București, s.d., p. 149.

contenu et forme des répliques. Notons, toutefois, la suppression de quelques répliques, des scènes VIII, IX et X et l'acte III (la querelle des amoureux) et de la scène V de l'acte IV (la cérémonie turque). Le texte des chansons et des couplets chantés est absent, tandis que le ballet du I^{er} acte le seul à être gardé, est relégué dans les coulisses. Quelques termes indiquent la tentative d'adapter la pièce aux réalités de la société roumaine des années 30 : « bǎdǎran » (= rustre), « boier » (= boyard), « boierie » (= noblesse), « coconaș » (= jeune boyard), « moșie » (= terres, domaine), « grāmătic » (= scribe, copiste), « venetic » (= métèque, pour « carême-prenant »), etc. En résumant, disons que la traduction de Iancu Voinescu II respecte les grandes lignes du texte de Molière, tout en procédant à une adaptation, inconséquente, d'ailleurs, par l'entremise du lexique. Les qualités littéraires de la traduction sont très modestes.

En revenant aux raisons qui ont dicté à Matei Millo une nouvelle traduction de la pièce de Molière, il faut rejeter l'idée d'une adaptation plus conséquente et plus poussée du sujet. La traduction de Millo n'est pas plus adaptée, plus autochtone que celle de son prédécesseur. Les éléments de cette nature sont sporadiques et ne prouvent rien. Il est vrai que Millo connaissait la version de I. Voinescu II. Il retient certaines substitutions lexicales de son prédécesseur, mais son souci d'adaptation tourne court. Il faut rejeter également l'idée d'une traduction supérieure à la précédente par le côté artistique. La bonne connaissance du français n'a pas dirigé Millo dans la voie des problèmes théoriques et pratiques que soulève toute traduction d'une langue en une autre. Matei Millo n'est pas un traducteur professionnel, mais un amateur. Par conséquent, sa traduction ne dépassera pas quant à la valeur artistique celle de 1835. Les seules qualités qu'on puisse lui concéder relèvent de la langue, naturelle, simple, non sophistiquée, souvent populaire, qu'il emploie. De ce point de vue, sa traduction sort du cadre originel pour devenir une traduction libre. Mais ce n'est pas à une analyse linguistique que nous soumettrons la traduction manuscrite du *Bourgeois gentilhomme*, bien que ce genre d'analyse ne soit pas dénué d'intérêt.

Si la traduction de Matei Millo n'a été dictée ni par des raisons d'adaptation ni par des raisons stylistiques, c'est qu'il faut chercher ailleurs la véritable motivation.

Dans une requête adressée au Secrétariat d'Etat de Moldavie du 7 avril 1847, Matei Millo demande que lui soient accordés les droits d'auteur pour la pièce *Insurǎții*, adaptation de la pièce d'Eugène Scribe, *La lune de miel*. Dans les raisons qu'il avance, Matei Millo insiste sur le fait que la traduction de son prédécesseur, Em. Filipescu, est « totalement dépourvue des qualités qu'exige une bonne réussite scénique », de sorte « qu'il s'est vu obligé de remanier tout seul le texte, et même, de changer les dialogues et les couplets »⁵.

Cette motivation nous semble fondamentale pour caractériser l'activité de traducteur-adaptateur de Matei Millo. C'est elle qui explique le

⁵ En original : « [piesa este] cu totul lipsită de însușirile unei bune izbutiri șcenice » (c'est nous qui soulignons), « [incluziți petiționarul] s-au văzut sălit a prelucra de iznoavă și singur această piesă și a schimba cu totul încă atît dialogul cît și cupletele ». Apud M. Florea, *Manuscrisele inedite ale lui M. Millo*, dans « Studii și cercetări de istoria artei », II (1955), n° 1-2, p. 350.

nombre impressionnant de traductions, d'adaptations et de localisations de pièces françaises. C'est pour « une bonne réussite scénique » que Millo soumet action, personnages et dialogues des pièces traduites à un « remaniement », à un « changement » en profondeur, au point que la pièce originale devient méconnaissable, comme dans le cas de l'œuvre de Scribe.

L'angle sous lequel Matei Millo entreprend ses traductions n'est pas celui d'un littéraire préoccupé, avant tout, d'être fidèle à l'original, mais celui d'un acteur de talent pour lequel les qualités heureuses, mais accidentelles d'auteur dramatique, viennent compléter et renforcer sa vision scénique, à laquelle il ramène tout. Mais l'acteur est également directeur de troupe et directeur de scène. En tant que directeur de troupe, il distribuera les rôles conformément à la personnalité de chaque acteur, de sorte qu'il y ait fusion totale entre celui-ci et son personnage. En tant que directeur de scène, il sera aussi metteur en scène : le décor et les costumes le regarderont de près, mais plus encore le jeu des acteurs, leur mimique, leur manière de prononcer mots et phrases. La vision d'ensemble revient au metteur en scène : c'est à lui d'imprimer au spectacle le rythme qui lui convient. Et lorsque le metteur en scène traduit lui-même la pièce qu'il va monter, sa traduction se ressent des exigences de la scène.

Matei Millo cumulait dans sa personne toutes ces fonctions : acteur, directeur de troupe, directeur de scène, metteur en scène, et il les cumulait brillamment, son art interprétatif étant celui d'un grand acteur et d'un fin metteur en scène. Voilà pourquoi, lorsqu'il entreprend de traduire *Le Bourgeois gentilhomme*, Millo soumet le texte à sa conception scénique : la traduction devra satisfaire aux exigences d'une vision dynamique sur le spectacle, devra souligner le comique de la pièce, même le charger, tant celui de caractère que celui de langage ou de situation, devra rendre le contenu d'idées par un langage adéquat, relevant de la langue parlée, voire populaire. C'est la seule voie pour gagner à la pièce un public encore modeste dans ses prétentions littéraires, bien que fidèle à l'art théâtral. La traduction sera subordonnée à l'art du spectacle, art lui-même dépendant du niveau de culture du public. C'est là, à notre avis, l'impératif qui a dicté à Matei Millo une retraduction d'un texte déjà transposé en roumain.

Entre le texte français et le texte roumain, les différences sont grandes. Nous les envisagerons, par conséquent, non pas du point de vue du degré d'adaptation aux réalités socio-culturelles du temps, ni du point de vue des équivalences linguistiques établies entre les deux langues, mais bien du point de vue des exigences de l'art du spectacle, face à un public qui manifeste certains goûts artistiques. Ces différences sont de deux types : différences ou écarts dans la structure compositionnelle et différences ou écarts dans le contenu et la forme des répliques. Cette distinction n'est pas absolue. Il peut arriver, en effet, qu'une modification d'ordre compositionnel — de scène ou d'acte, attire des changements de contenu, tout comme une modification de contenu peut obliger à une autre structuration scénique. La distinction avancée n'a que le rôle d'ordonner la matière étudiée.

ÉCARTS DANS LA STRUCTURE COMPOSITIONNELLE

Les différences d'ordre compositionnel concernent l'ordre et le nombre des actes, scènes, ballets, chants et couplets.

Le titre lui-même indique le premier écart face à l'original français : *Bădăranul ... Comedie în trei acte ...* Des cinq actes, Millo n'en retient que trois, en faisant fusionner les actes I et II, et les actes IV et V. En échange, il passe de trente-quatre à quarante-quatre scènes, tout en éliminant quelques-unes (par exemple, la scène II et la scène III de l'acte V). Les cinq ballets tombent à trois (le ballet des cuisiniers et le ballet des nations sont supprimés), tandis que la cérémonie turque est reléguée au dernier acte. Le texte de la plupart des couplets chantés n'est pas consigné dans le manuscrit, ceux-ci figurant uniquement comme présence chronologique. En l'omettant, Millo permettait aux acteurs d'employer d'autres textes et d'autres couplets, tirés des vaudevilles déjà joués.

En déplaçant la cérémonie turque — devenue « persane » (comme chez I. Voinescu II) à la fin de la comédie, Millo a dû procéder à un changement dans l'intrigue de la pièce. Ainsi, tandis que chez Molière, Monsieur Jourdain est tout d'abord anobli et n'accepte le mariage de sa fille qu'en second lieu, chez Millo, le mariage précède la cérémonie d'anoblissement bouffon du bourgeois. L'attribution de la dignité de « mamamouchi » vient ainsi récompenser la bonne conduite de Monsieur Jourdain. Sans vouloir discuter la valeur caractérologique et situationnelle de cette modification, il faut apprécier le fait que la valeur comique de la scène est montée en flèche. En effet, réunissant *tous* les personnages de la pièce à la parodie du cérémonial (ce qui n'existe pas chez Molière), les transformant en spectateurs, *aux côtés du public*, pour les faire assister à la naïveté et au manque d'esprit de Jourdain, Millo achevait la pièce sur une véritable apothéose de la bêtise et du ridicule, couronnement juste de tous les vains et inopportuns efforts du bourgeois de changer d'état social. Il nous semble qu'ici Millo a fait preuve d'une intuition plus fine que Molière, saisissant les qualités de spectacle de la cérémonie, découvrant les modalités d'exploiter sur la scène le comique de situation, de langage et de mimique. Ce déplacement spatial et temporel conférait ampleur et écho à une scène qui n'aurait suscité, autrement, qu'un simple amusement. N'oublions pas, néanmoins, que Molière s'adressait à un public raffiné, différent du public roumain contemporain de M. Millo, et qu'il n'avait pas besoin de charger le comique pour arriver à faire apprécier sa pièce.

Les changements opérés dans la distribution et le nombre des actes, des scènes, des ballets et des couplets ne nuisent pas à l'ensemble, car ils ne modifient pas la structure interne, profonde de la pièce. Leur rôle est d'intégrer *Le Bourgeois gentilhomme* au répertoire courant où les pièces ne dépassaient pas trois actes et où les ballets constituaient l'élément de clôture, d'adapter le spectacle aux possibilités scénographiques du temps, moins riches en costumes et en décors (en supprimant certains ballets) et de préciser les entrées et sorties des acteurs (tout mouvement scénique est considéré une nouvelle scène).

Les indications scéniques constituent une deuxième catégorie d'éléments d'ordre compositionnel qui fournissent des écarts entre le texte français et le texte roumain. Molière n'est pas prodigue d'indications scéniques, se bornant à celles strictement nécessaires. En échange, Matei

Millo surenchérit dans ce sens, notant gestes, déplacements sur scène, pauses, réactions physiologiques (bâillements, soupirs). Toutes ces indications visent à préciser le jeu des acteurs, à l'orienter vers une interprétation naturelle, dégagée, le plus rapprochée du comportement quotidien. Ainsi, lors de la cérémonie « persane », nous apprenons exactement la position que prend Jourdain pour accéder au rang de « mamamuşă » : « pe brinci, în mijlocul scenei, cu fața spre public » — f. 129 (= à quatre pattes, au milieu de la scène, face au public). Molière n'avait noté que « à genoux, le dos tourné au muphti ». Certaines répliques jouissent d'indications supplémentaires dans la traduction de Matei Millo : « Cobiel [...] apucînd-o de bîrbie » — f. 106 (= Covielle [...] la prenant par le menton) ; « Jurden, Dorimena, Dorant, Cleont și Cobiel, după ce au făcut toți mari complimente » — f. 124^v (= Jourdain, Dorimène, Dorante, Cléonte et Covielle, après avoir fait de grandes révérences) ; « iese cu iuțeală » (= il sort rapidement), indication employée par Millo pour marquer un nouvel acte. Les costumes, eux-aussi, subissent des modifications : Cléonte et Covielle sont, tous les deux, déguisés en Persans (f. 124^v). Molière n'avait en vue que Cléonte, Covielle devant revêtir des habits de voyageur, donc, n'être déguisé qu'à moitié. Ce double déguisement permettait à Millo de charger le comique des personnages et des situations; il répondait, en même temps, au goût de l'époque pour les déguisements et des travestis.

Dans ces indications scéniques, on reconnaît les efforts de Matei Millo pour créer une école réaliste dans le jeu de scène des acteurs, école qui s'est contournée, fixée et consolidée sous sa direction et par son exemple et qui a constitué son apport majeur à la postérité.

ÉCARTS DANS LE CONTENU ET LA FORME DES RÉPLIQUES

« La bonne réussite scénique » dont parle Millo va se concentrer, cette fois-ci, sur le contenu. Il ne s'agit plus de structurer la pièce de théâtre à partir des normes alors en usage, ni d'orienter les acteurs vers une interprétation naturelle, mais d'opérer des changements dans la nature et la structure mêmes des répliques, dans le but, très précis, d'obtenir une potentialité plus grande du comique, propre à la création dramatique de Molière. Pour ce faire, Millo va charger systématiquement le comique, modifiant les répliques et en ajoutant de nouvelles. Le résultat escompté sera, ici aussi, une adaptation au niveau et au goût artistiques du public.

LE COMIQUE DE CARACTÈRE

Dans la traduction manuscrite de Matei Millo, le comique de caractère sera chargé surtout par les ajouts de répliques. Ceux-ci prolongent les données caractérologiques du personnage, explicitant ce qui, souvent, existe implicitement chez Molière.

Après la dispute des professeurs sur la supériorité de leur métier, Jourdain va prendre sa première leçon de philosophie. Il aimerait étudier la morale, mais, apprenant que cette science se propose d'enseigner aux

hommes « à retenir leurs passions », il refuse, argumentant que, lui aussi, il est naturellement violent et qu'il ne pourrait se dominer. En définissant l'objet de la morale par le truchement du maître de philosophie, Millo introduit l'argument : « moralul învață pe oameni [...] *a-și înfrîna mînia* » — f. 75 (= la morale enseigne aux hommes [...] à retenir leur colère) ⁶. A cet enrichissement de l'idée, Jourdain répond par un contre-argument : « Ba nu, mă rog, ba nu, să lăsăm moralul acela, *că văd că nici dumitale nu-ți slujește la nimic, cu toate că-l știi așa de bine ...* » — f. 75 (= Non, laissons cela [...], car je vois qu'à vous non plus, elle ne vous sert à rien, bien que vous la connaissiez très bien). L'opposition entre ce que le maître, de philosophie est réellement et ce qu'il veut paraître est souligné par Jourdain lui-même qui fait preuve, ainsi, d'un bon sens regagné momentanément. L'ajout de texte est de type binaire, la réplique ayant sa contre-réplique. D'ailleurs, ce type de structure double sera employé presque systématiquement par Millo dans tous ses ajouts.

Le même effet comique dans la définition du caractère du maître de philosophie nous le retrouvons dans les répliques suivantes :

J. : « ... îți mulțumesc din suflet și mă rog să vii mîine devreme *să ne apucăm de lucru, văd că cu dumneata nu e de glumă, am să ies un procopsit de frunte!* »

P. de phil. : *D'apoi! Doar nu-s filozof degeaba!* » — f. 79. (= ... je vous remercie de tout mon cœur et vous prie de venir demain de bonne heure pour que nous nous mettions au travail, car je vois qu'avec vous, ce n'est pas de la blague, je deviendrai un homme des plus instruits! | Pour ça, oui! C'est que je ne suis pas philosophe pour rien!) Cette fois-ci, c'est le public qui est appelé à juger, sollicité par l'insistance accordée aux prétendues qualités d'homme de sciences du philosophe.

Jourdain, le prétendant à la noblesse, est prêt à se laisser tromper et voler sciemment, à condition qu'il soit assimilé aux nobles. Ainsi, tandis qu'il essaie l'habit rapporté par le tailleur, Jourdain observe le vêtement de celui-ci, coupé dans une étoffe qui lui avait appartenu jadis, d'une commande antérieure. Irrité, Jourdain lui reproche son incorrection. Le tailleur se disculpe, en invoquant la beauté du tissu, après quoi il fait une diversion, invitant son client à revêtir le nouvel habit. Dans sa traduction, Millo continue la délicate discussion, trouvant en même temps un mode ingénieux d'en sortir :

J. (uitîndu-se la croitor) : « Aha, domnule croitor, iaca materia din haina mea care mi-ai făcut-o deunăzi, o cunosc. »

C. : *Așa este, mi-a plăcut materia și am vrut să-mi fac și eu o haină pentru mine.*

J. : *Așa, dar nu trebuie să o faci cu materie de-a mea.*

C. : *Eu așa fac cu toți nobilii de clasa I.*

J. : *Așa? Apoi, bine ai făcut!*

C. : *Dacă nu vrei, ți-l dau înapoi.*

J. : *Ba nu, mă rog, ține-l. Da' dintr-ăsta ți-ai făcut și dumitale ?*

C. : *Alteceva.*

J. : *Ei bravo!*

C. : *Poftești să îmbraci haina?*

J. : *Dar. Dă-mi-o !»* — f. 81^v — 82.

⁶ Le texte souligné est l'ajout de M. Millo.

(= Jourdain en regardant l'habit du tailleur : Ah ! ah ! Monsieur le tailleur, voilà de mon étoffe du dernier habit que vous m'avez fait. Je la reconnais bien. / C'est que l'étoffe me sembla si belle, que j'en ai voulu lever un habit pour moi. / Oui, mais il ne fallait pas le lever avec le mien /. *Moi, c'est comme ça que je fais avec tous les nobles de I^{ère} classe.* / Ah ! Dans ce cas, vous avez très bien fait. / Si ça ne vous convient pas, je vous le rends. / *Mais non, voyons, gardez-le ! Et de ce tissu-là aussi, vous vous êtes fait faire quelque chose ? / Autre chose. / Tant mieux ! / Voulez-vous mettre votre habit ! / Oui, donnez-moi. /*)

On le voit, Millo charge le caractère du personnage, exagérant ses réactions, les faisant tomber dans l'absurde. Néanmoins, ces nouveaux éléments ne font que continuer les données caractérologiques de Jourdain, les menant à leurs dernières conséquences.

Les changements de répliques poursuivent le même but. Ainsi, chez Molière, Jourdain a appris le menuet, danse pratiquée par excellence par les nobles, et veut se faire admirer. Chez Millo, Jourdain ne connaît pas cette « minute », mais il va se mettre à l'apprendre, si « les nobles de I^{ère} classe la pratiquent aussi » — f. 67. Ailleurs, Jourdain aurait été prêt à donner « *mîna și un picior* » (= un bras et une jambe), pourvu qu'il fût né comte ou marquis — f. 110, ce qui est exprimé avec plus de mesure chez Molière (« deux doigts de la main »).

La liste des exemples pourrait s'allonger et envisager les autres personnages de la pièce. Dans tous les cas, les ajouts et les changements de répliques auxquels procède Matei Millo visent à grossir les traits de caractère des personnages. Le traducteur explicite ce qui était implicite chez Molière, par le développement de l'idée initiale dans le moule donné et en combinant la structure binaire, unique ou répétée, avec la substitution de mots et d'expressions.

Au comique de caractère ainsi souligné, viennent s'ajouter un relief du comique de situation et un enrichissement du comique de langage.

LE COMIQUE DE SITUATION

Les situations comiques abondent dans le *Bourgeois gentilhomme*. Millo s'arrête longuement dessus, les souligne, sachant exactement l'effet qu'il peut en tirer pour capter son public.

Jourdain désire apprendre à saluer élégamment une marquise. Pour ce faire, il doit exécuter « un compliment *sărit* înapoi, pe urmă, un compliment înainte tot *sărînd, și apoi, un compliment în stînga și unu în dreapta, mai sărite decît celelalte* » — f. 68 (= une révérence en arrière en sautant, ensuite, une révérence en avant, toujours en sautant, à la fin, une révérence à gauche et une autre à droite, plus sautillantes que les précédentes). Molière avait dit seulement : « ...une révérence en arrière, puis marcher vers elle avec trois révérences en avant, et à la dernière, il faut vous baisser jusqu'à ses genoux ». Ce changement qualitatif des révérences (« compliment *sărit* » = révérence sautillante, pour la simple genuflexion) et de leur répartition dans l'espace (en avant, mais aussi à gauche et à droite) attire d'autres mouvements scéniques, plus amples que ceux envisagés par Molière. Le grotesque de la scène sera d'autant plus

souligné que le personnage préposé à faire ces révérences est Jourdain lui-même, et non le maître à danser. En procédant à ce changement, Millo enrichit le texte, mettant un jugement de valeur dans la bouche du maître à danser : « unul, două, săi bine ! trei, așa . . . patru, foarte bine ! . . . În adevăr, ești născut pentru tot ce e nobil » — f. 68 (= un, deux, sautez plus haut ! trois, parfait, quatre, très bien ! . . . En effet, vous êtes né pour tout ce qui est noble). Par là, la maladresse et le manque de grâce de Jourdain contrasteront parfaitement avec ses prétentions de noblesse innée.

Une réplique supplémentaire vient rehausser la querelle entre les professeurs, querelle qui finit sur des coups échangés : « Al dracului soi îi oamenii ăștia procopsiți ! Să bat ca orbii ! » — f. 73. (= Quelle sacrée egeance que ces grands savants ! Ils se crèpent le chignon comme les femmes !).

En la prononçant, Jourdain fait preuve de bon sens, la deuxième fois au cours de la pièce. Dans un certain sens, Jourdain jouerait le rôle de « guide du spectateur », rôle qui est réservé à Madame Jourdain et pour laquelle le bon sens est la référence constante. Dans cette hypostase, Jourdain reste le même bourgeois borné et vaniteux, mais il permet à Millo d'insister sur le ridicule des personnages.

D'autres répliques, changées ou enrichies, servent à donner des indications scéniques supplémentaires ou nouvelles aux acteurs qui interprètent Cléonte ou les laquais de M. Jourdain (f. 122^v et 84). Un jeu précis et nuancé, plus riche et plus dynamique que celui suggéré par les répliques originales, en est la conséquence.

Pour souligner le comique de situation, M. Millo a utilisé, ici aussi, la situation initiale, la prolongeant ou la modifiant légèrement, en vue d'obtenir un jeu de scène plus riche, plus dynamique. La frontière entre le comique et le grotesque disparaît imperceptiblement, en faveur du dernier.

LE COMIQUE DE LANGAGE

Préoccupé de faire de sa traduction du *Bourgeois gentilhomme* « une bonne réussite scénique », M. Millo a concentré son attention également sur les effets comiques supplémentaires qu'il pouvait obtenir en modelant le langage des personnages. A aucun moment, tandis qu'il cherchait les correspondances lexicales et syntaxiques, Millo n'a oublié le public auquel il s'adressait. Le spectateur appréciait surtout le comique immédiat, visible dans les gestes, la mimique et le langage, un comique plus chargé et exprimé par des éléments qui lui étaient familiers, relevant du comportement psychique et linguistique. Par conséquent, Millo devait procéder à une adaptation au niveau culturel et au goût artistique de ce public.

Les états affectifs sont fortement soulignés dans la traduction manuscrite. Interjections, mots et phrases exclamatives, interrogatives ou impératives viennent s'ajouter au texte initial, ce qui permet à Millo d'insister sur des états affectifs comme : la contrariété, l'énervement (« of ! », « așa să știi ! », « d'apoi bine, frate ! », « vezi dumneata ! », « da' lasă, domnule ! », « da' bine, ai 'nebunit ? », « auzi vorbă ! » = ouf !, c'est sûr !, mais comment est-ce possible, non mais !, laisse tomber !, tu serais devenu

fou, des fois ?, certainement !), l'étonnement (« bre ! », « auzi minune ca asta », « așa să trăiesc ! », « nu mă 'nebuni ! », « al dracului mai vorbește ! », « așa ? ce spui, domnule ? » = tiens, tiens, tiens !, un vrai miracle ! vrai !, qu'est-ce que tu racontes ?, quel sacré hableur ! vraiment ? qu'est-ce que vous me chantez là ?), la joie (« ah și iar ah ! », « ei bravo ! », « alei ! » = ah !, bravo !, eh là !), l'hésitation (« ba nu, nu ... ba așa, așa... » = mais non, non ... mais si, si ...). La fonction émotive du langage, centrée sur l'émetteur, est ainsi fortement soulignée, contribuant à dynamiser le spectacle.

A côté de ces éléments dont le but est précis, Millo emploie des mots de remplissage auxquels il attribue le rôle de démarreur de la phrase, du dialogue. C'est la fonction phatique du langage qui vise à maintenir la communication : « dar », « ei », « acu », « așa ! », « ia ! », « iaca ! », « d'apoi ! », « mă rog », « apoi bine » (= oui, bon, eh bien, voilà, tenez !, et bien quoi !, quoi, bon, entendu). On note, également, un nombre accru de formules d'appel : « frate ! », « domnule ! », « stăpina mea ! », « surioară ! » (= mon vieux !, M'sieur !, maîtresse de mon cœur !, sœurlette !), dont certaines sont nettement péjoratives : « proasto ! », « satano ! », « răutate ! », « mișei și ticăloși ! », « dumneata, iscusito ! » (= idiote !, diablesse !, espèce de peste !, misérables !, vous, petite finaude !). Par ces éléments, le dialogue revêt l'authenticité de la langue parlée, caractérisée par la négligence du style, par une abondance de mots inutiles au sens, donc, dépourvus de la fonction référentielle, mais investis d'une grande force affective. En même temps, possédant une intonation spécifique résultat d'une situation psychique bien contourée, ces éléments permettent à l'acteur de préciser sa mimique, bien plus, tout son jeu de scène.

Les valeurs comiques du langage constituent pour Millo une importante source à exploiter. Modifications de répliques et ajouts de répliques constituent la modalité principale pour prolonger l'effet comique au-delà de ce qu'escomptait Molière lui-même. Ainsi, les jeux de mots soulignent l'ignorance de Jourdain : « menuet » est confondu avec « minute » (f. 67), « morale » avec « moulin » (f. 75), « philosophie » avec « fasolofie » où le dernier mot comprend la racine du mot « fasole » = haricot (f. 87^v).

La substitution de termes représente une autre modalité employée par Millo pour souligner le comique de langage : la chanson que Jourdain se rappelle « commence par du fromage » (« se-ncepe cu brânză » — f. 64); Cléonte déguisé, ne parle plus « le persan », mais « le tatar » (f. 125). En un sens, Millo compense l'impossibilité de traduire certains jeux de mots du français, mais ce principe de la compensation, présent dans toute traduction, est employé par Millo non en tant que procédé linguistique systématique, relevant de la théorie de la traduction, mais comme une modalité accidentelle d'accentuer un certain comique, en vue d'imprimer à la pièce un dynamisme scénique.

Le pittoresque du langage est rendu par Millo par l'emploi de comparaisons tirées de la langue populaire. Ainsi, Cléonte cherche des défauts à sa bien-aimée, Lucile : celle-ci a « o gură cit o șură » (= une bouche aussi grande qu'un four), « un git de cocor » (= un cou de cigogne), « o talie cit o butie » (= une taille comme un tonneau) « ... și duh, tufă » (= et de l'esprit, zéro) — f. 102.

Millo obtient le même effet comique en modifiant les répliques de Molière par la substitution d'expressions populaires : les chaussures bles-

sent Jourdain « de-i sfîrîie măselile » (= au point que les dents lui font mal) ou « de-i plesnesc ochii » (= au point que les yeux lui sortent de la tête) — f. 80^v; lorsqu'il danse, on dirait « un curcan cu aripa ruptă » (= une dinde à l'aile cassée) — f. 67^v. Le comique est d'autant plus grand que l'expression est inadéquate et la surprise, plus inattendue, ou, au contraire, que la comparaison est plus évocatrice.

Les diminutifs, à leur tour, jouent un rôle important dans la mise en évidence du comique de langage. Ils permettent aussi un renforcement du comique de situation. Jourdain, le bourgeois balourd et sans esprit, fait la cour à Dorimène, l'élégante et raffinée comtesse. Il s'adresse à elle en employant des mots comme : « inimioară » (= petit cœur), « guriță » (= petite bouche), « mînușiți » (= menottes). Ainsi : « Ah ! Madamă ! (înd aș putea să-ți robesc *inimioara* ! » (= Ah ! Madame ! Si je pouvais asservir votre *petit cœur* !) — f. 106^v, « Ah ! Stăpîna mea ! Aș dori să fie de zece ori mai gustoasă pentru *gurița* matale ! » (= Ah ! Maîtresse de mon cœur ! Je voudrais que ce soit dix fois meilleur pour votre *petite bouche* !) — f. 115, « Ah și iar ah ! Ce *mînușiți* frumușale aveți » (= Ah ! Quelles jolies *menottes* vous avez !) — f. 115^v.

Dans une autre scène, Millo emploie la construction binaire — réplique/contre-réplique, pour développer et prolonger le comique de situation par un comique de langage : Cléonte et Covielle tournent le dos à leurs bien-aimées, Lucile et Nicole, se croyant offensés ; un échange de répliques a lieu entre les quatre partenaires, groupées symétriquement, deux par deux, de sorte que les répliques des maîtres soient toujours suivies des répliques des serviteurs, comme une imitation ou un renforcement des premières. Le comique de situation est donné par l'inversion des positions, après Cléonte et Covielle étant au tour de Lucile et de Nicole de se fâcher. Tout en gardant le moule original, Millo continue le dialogue, insistant surtout sur la symétrie des répliques, en idées et en rythme, symétrie que Molière n'avait pas considérée nécessaire jusqu'à la fin :

Cléonte (à Lucile) : « ... de asta, s-o știi, decît să mai cred jurămintelor tale ».

Covielle (à Nicole) : « Așa să știi, decît să mai cred panchițiturilor tale » — f. 103^v.

(= et c'est pour cela, sache-le, plutôt que je fasse confiance à tes serments./ Voilà, sache-le, plutôt que je fasse confiance à tes fariboles).

En développant la réplique de Covielle, symétriquement par rapport à celle de Cléonte, et en n'y changeant qu'un mot, Millo fait du valet la doublure fidèle du maître, dans le comportement et le langage, mais à un niveau social inférieur. En même temps, l'opposition « jurămintă/panchițituri » accentue le comique et permet un jeu de scène plus riche. La symétrie est maintenue tout le long des répliques suivantes.

L'emploi de ce procédé est tout indiqué pour accentuer et préciser les réactions des personnages, pour souligner, par le contraste, le langage de chacun. Par ailleurs, le jeu des acteurs peut se dérouler librement, au comique de situation et de langage venant s'ajouter un comique gestuel et de mimique, un enrichissement de la modulation tonale, en un mot, un dynamisme de tout le comportement scénique.

Par conséquent, l'effusion verbale dont la fonction référentielle est, souvent, réduite au minimum sinon absente, joue un double rôle

dans la conception scénique de Matei Millo : d'une part, elle est appelée à rendre l'authenticité du dialogue, de l'autre, elle souligne l'effet comique, parfois même, celui de situation et de caractère. Les personnages, surtout M. Jourdain, sortent de ce « bain » linguistique avec les empreintes du ridicule encore mieux imprimées. D'ailleurs, en attribuant à Jourdain un langage rustique, voire grossier, relâché et vivement coloré, Matei Millo envisageait de rapprocher le parvenu français du parvenu roumain, représenté par Coana Chirița, le personnage de Vasile Alecsandri. Le succès de scène de Coana Chirița montrait quelle était la formule du comique prisé par le public, indiquant à Millo le modèle qu'il devait suivre.

Sous la plume de traducteur de l'acteur et du metteur en scène Matei Millo, la pièce de Molière *Le Bourgeois gentilhomme* apparaît avec une destination précise : la scène. Les changements opérés dans la structure compositionnelle, les ajouts et modifications de répliques ont comme but de dynamiser le spectacle, de souligner tous les effets scéniques, réels ou virtuels. Dans ce nouveau cadre, la charge du comique — de caractère, de situation et de langage —, amenant un déplacement des personnages dans la sphère de la comédie bouffe, constitue le facteur essentiel pour attirer et maintenir le public contemporain de Millo, fidèle à l'art théâtral, mais pas encore préparé à savourer la comédie fine, où la nuance compte plus que l'extrême, où l'implicite concourt l'explicite. En dernière instance, c'est le niveau culturel du public qui dicte le choix du répertoire théâtral et les modifications imposées au texte original, dans la traduction roumaine. De ce point de vue, la traduction de Matei Millo s'intègre parfaitement dans la manière générale du temps pour ce qui est des traductions de la littérature dramatique universelle : localisation, adaptation et traduction libre. Par ailleurs, traduisant et mettant en scène des pièces de Molière, Matei Millo faisait face à une double nécessité : quantitative, pour renouveler et enrichir le répertoire théâtral, et qualitatif, pour diffuser une création dramatique de grande valeur, vérifiée sur le plan éthique et esthétique. De cette manière, Millo hâtait l'éducation esthétique du public et, par là, élevait les exigences pour les qualités artistiques du spectacle. L'observation de ces impératifs ouvrait la voie à l'affirmation qualitative de la création originale roumaine.

UN ROMAN SENTIMENTAL FRANÇAIS DU XVIII^e SIÈCLE DANS LES PRINCIPAUTÉS DANUBIENNES*

MEDEEA FREIBERG

Tous les grands écrivains du dix-huitième siècle sont, même s'ils ne s'en rendent pas toujours compte, des écrivains « engagés » : ils participent tous, plus ou moins, à la formidable poussée du tiers état contre les privilèges nobiliaires. A deux siècles de distance, nous pouvons aujourd'hui aisément distinguer les deux armes dont ils se sont servis :

1 *La Raison*, qui affirmait principalement : d'abord, que les hommes sont égaux (partant de l'idée que c'est *le mérite* qui doit décider de la place d'un homme, jamais *la naissance*) ; ensuite, que les religions sont absurdes (ce qui minait dangereusement *les interdictions* de toute sorte, auxquelles seule la religion pouvait conférer une force souvent infinie).

2 *Le Sentiment*, dont le culte a été, pour ainsi dire, une arme occulte et parfois inconsciente ; mais ceux qui s'en servaient avaient certainement *l'intuition* de sa puissance *subversive* et *émancipatrice* car, au-delà de certaines limites, la liberté du sentiment mène nécessairement à l'insoumission : celle des fils envers leurs pères, celle des femmes envers leurs maris, etc. Or, le culte du sentiment ne saurait être séparé d'un accroissement du rôle de la femme, ce qui entraîne, de toute évidence, l'apparition des tendances féministes. C'est pourquoi au XVIII^e siècle les femmes se remettent de plus belle à écrire, à constituer des salons, à avoir des opinions propres et à vouloir diriger celles de tout le monde, etc. Il ne faut pourtant pas croire sans réserve au goût que peut prendre aux tendres sentiments un siècle si raisonneur et qui, bientôt, selon l'expression de François Mauriac, « après avoir versé tant de larmes, allait couper tant de têtes ». Attendons

* Je voudrais par cette voie aussi exprimer mes sentiments de gratitude envers Mme Cornelia Papacostea-Danielopolu et M. Alexandru Duțu. C'est grâce à eux, à leurs travaux, qu'ils ont mis avec générosité à ma disposition, que le présent exposé a pu être rédigé. Il s'agit plus particulièrement de Cornelia Papacostea-Danielopolu : *La société roumaine et la culture grecque (1821—1866)*, volume actuellement sous presse ; Idem, *Les villes roumaines et la « Diaspora » grecque au XIX-ème siècle*, Actes du II^e Congrès International des Etudes du Sud-Est Européen, tome II, Athènes, 1972 ; Idem, *Les lectures grecques dans les Principautés Roumaines après 1821 (1821—1866)*, « Balkan Studies », vol. 11, n^o 1, 1970, Salonique, et Alexandru Duțu *Coordonnées de la culture roumaine au XVIII-ème siècle*, București, 1968 ; Idem, *Les livres de délectation dans la culture roumaine*, « Revue des Etudes Sud-Est européennes », tome XI, n^o 2, 1973 ; Idem, *Ethics, scherz and delectation. A Chapter in the History of South-East European Mentality*, « Balkan Studies », vol. 13, n^o 2, 1972, Salonique.

Cette étude a fait l'objet d'une communication lue au III-e Congrès International d'Études du Sud-Est Européen, Bucarest, septembre 1974.

plutôt les grands romantiques pour parler en toute confiance d'une véritable primauté du sentiment.

Le fait qu'un homme de lettres roumain ait choisi, pour le traduire, un siècle plus tard, un roman à tendances nettement féministes n'est certainement pas sans avoir des rapports étroits avec le développement chez nous d'une certaine vie salonnaire, donc avec l'apparition de certaines tendances féministes. Les femmes constituaient presque seules le public lettré. Il choisira par conséquent selon leurs goûts et selon leurs opinions. Quant à partager lui-même ces opinions, cela, nous le verrons bientôt, c'est une autre affaire. Chez nous, les réalités étaient bien différentes, les femmes ne pouvaient encore que rêver d'une émancipation plus marquée. Mentionnons d'abord, en passant, les salons les plus distinguées de l'époque.

Célèbre entre tous les autres était devenu le salon d'Anicuța Manu, née Ghica, protectrice assidue des lettres roumaines. C'est là qu'Éliade Rădulescu a lu sa fameuse ballade « Le Démon ailé » ; c'est là également qu'on a rédigé le statut de la Société Philharmonique et qu'on lisait et commentait publiquement tous les écrits, avant de les envoyer à l'impression, ce qui avait permis à nombre de jeunes auteurs de s'affirmer. Quant à la princesse Ralu, la fille du prince Caragea, la création du premier théâtre permanent de Bucarest reste liée à son nom (1816—1817). Avant cette date déjà le salon de la princesse Ralu avait offert à ses fidèles des spectacles où l'on « récitait » des monologues tirés des anciens ou des pièces traduites des auteurs modernes. Connaissant à fond la langue et la littérature de la Grèce antique et, en plus, fervente admiratrice des cultures française et allemande, elle passait, à juste titre, pour une « grazia europea ». Elle parlait couramment, dit-on, le grec, le turc, l'italien et le français, était douée d'une « sensibilité frémissante » et « possédait l'amour du beau à un suprême degré ». Elle pouvait également jouer au piano des œuvres de Mozart et de Beethoven, tout en « se nourrissant des écrits de Schiller et de Goethe ».

Le rôle de toutes ces femmes cultivées, tant en ce qui concerne le choix et la diffusion des traductions que la création littéraire originale, est considérable. Il suffit de dire que leur goût faisait loi. Elles allaient même jusqu'à se produire sur la scène d'un théâtre, telle Elena Sabin Ghica, qui a tenu le rôle de Chloé dans la pastorale de Florian, *Myrtil et Chloé*, arrangée d'après Gessner et jouée à Jassy en 1816 ; telle également cette Marghiolita Bogdănescu qui, en bravant tous les préjugés de l'époque, a osé jouer la Phèdre de Racine. D'autres encore, ont enrichi le fonds de traductions du fruit de leurs patientes et studieuses veilles : ainsi Caterina Soutzo, qui traduit *Les entretiens de Phocion*, d'après Mably (Jassy, 1819), ou Ralu Soutzo, à qui nous devons *Les conseils d'une mère à sa fille*, d'après Mme de Lambert. Roxana Samurcaș donne des traductions de Gessner et Zoïța, la femme du « serdar » Grigoriu, publie, en collaboration avec Aleco Beldiman, des extraits de Voltaire et de Gessner. La première que ait publié une œuvre originale est Sofia Cocea, auteur d'une nouvelle, *La puissance de la Fantaisie* (« Feuille littéraire », 1838). La liste est longue des femmes qui, ayant reçu une éducation soignée, ont su se distinguer et parer toute une époque de leur éclat, comme la femme et la fille de Dimitrie Cantemir, Cassandre et Marie, ou, beaucoup plus tard, Zoe Văcărescu, la femme du général Kisseleff, Hermiona Asachi

ou Ana Ipătescu, Alexandrina Ghica, Maria Grant Rossetti, Eufrosina Popescu. Actrices, musiciennes, écrivains ou héroïnes, ou simplement public sensible et exigeant, les femmes prouvent largement la réalité et l'importance de leur apport dans notre culture.

Le roman qui va nous occuper à présent, les *Mémoires du Comte de Comminge*¹, c'est toujours l'œuvre d'une femme, la marquise de Tencin. Les Principautés Roumaines ne l'auront connu qu'au début du XIX^e siècle, grâce à la version roumaine de Simeon Marcovici² et à deux versions grecques³, dues à des traducteurs inconnus. Auteur de plusieurs autres romans sentimentaux (*Le Siège de Calais*, *Anecdotes de la cour d'Edouard II, roi d'Angleterre*, *Les malheurs de l'Amour*), rayonnant elle-même au centre de son salon que fréquentaient des hommes illustres, tels que Duclos, Fontenelle, La Harpe, Marmontel, Montesquieu, Helvétius, Marivaux, Mme de Tencin est une personnalité extrêmement attachante et dont la vie haletante et aventureuse est au moins aussi intéressante que celle de ses héros. Coquette et ambitieuse, mêlée à toutes les intrigues et à toutes les rivalités, tant politiques que religieuses, elle n'arrive qu'assez tard à la littérature, qui seule allait lui valoir son triomphe. A propos des *Mémoires du Comte de Comminge*, Villemain ne craignait pas d'affirmer que ce livre est resté « le plus beau titre de gloire littéraire des femmes du XVIII^e siècle » ; quant à la La Harpe et à Augier, ils le considéraient comme un « pendant » de *La princesse de Clèves* de Mme de Lafayette. C'est ce qui explique peut-être le choix de Simeon Marcovici, son traducteur. Ce qui nous paraît plus évident encore, c'est que ce choix devait forcément tenir compte du fait que le public était pour la plupart féminin.

Simeon Marcovici, un des « révolutionnaires éclairés » de 1848, (comme l'a nommé Paul Cornea⁴), compte parmi les gens de lettres de l'époque qui ont suivi, avec le plus d'ardeur, le conseil d'Eliade d'enrichir notre littérature nationale au moyen des traductions. Il n'est peut-être pas superflu de rappeler que Simeon Marcovici, qui a été le compagnon d'études d'Eliade à l'École grecque, et qui possédait parfaitement bien cette langue, a préféré en général traduire du français ; la même réserve à l'égard du grec (et de l'italien) se fait remarquer dans son vocabulaire. Nous ne trouvons pas de néologismes grecs dans sa traduction. Ceci plaide éloquemment en faveur du sens très sûr qu'il avait de la langue.

Pour traduire les *Mémoires du Comte de Comminge*, Simeon Marcovici se sert d'une édition française, où le nom de l'auteur n'était probablement pas mentionné ; il emploie encore un alphabet de transition. Bien qu'assez jeune, il était loin d'être un inconnu. Grâce à une bourse d'Etat, il avait étudié à Pise (4 ans) et à Paris (3 ans). De retour, lui, qui connaissait à

¹ Madame de Tencin, *Mémoires du Comte de Comminge*, texte de 1735, présenté et annoté par Jean Decottignies. Faculté des Lettres de Lille, 1969. Voir le compte rendu de cette édition exemplaire, signée par Medeea Freiberg, *Revue d'Histoire et Théorie Littéraire*, n° 4, 1974.

² *Viața contelui de Comminj sau Triumful vîrului asupra patimii amorului*, romanț moral, tălmăcit din franțozește de Simion Marcovici, București, 1830 (B.A.R., A.L.R., 1947).

³ *Nefericiții îndrăgostiți sau Conții de Comenz*, 1805 (B.A.R., ms. grec, 570). *Nefericiții îndrăgostiți: Conte de Comminge și Adelats*, (f.a.) (B.A.R., ms. grec, 1343).

⁴ Paul Cornea, *Les origines du romantisme roumain. L'esprit public, le mouvement des idées et de la littérature entre 1780—1840*, București, 1972.

fond le grec, le français et l'italien, publie un *Cours de rhétorique* et mène de front de multiples activités de professeur, de traducteur et d'homme politique. Ce qui caractérise ce personnage, ce sont, en premier lieu, sa passion civique et ses exigences morales. Partout, en effet, demeurent sensibles le soin extrême, l'attention qu'il porte aux conséquences qu'auront sur le public les idées morales des livres qu'il a choisi de traduire. Il ajoute par exemple à la *Vie du Comte de Comminge* le sous-titre : *ou le Triomphe de la Vertu sur la Passion de l'Amour*. Il se décide d'ailleurs à le traduire précisément parce qu'il le considère comme un « roman moral ». C'est pour de semblables raisons qu'il se décidera pour *Gil Blas de Santillane* de Le Sage (la première partie) qui lui semble être « un miroir fait pour instruire », ou pour les *Nuits* de Young, « beau livre et très moral », où chacun peut trouver des « conseils salutaires », Le même critère vaut pour les œuvres de Massillon, Marmontel, Mably ou pour deux tragédies d'Alfieri. Si l'on cherche à voir ce que Simeon Marcovici met au terme de ses exigences morales, l'on y trouvera *la vertu*. Il ne s'agit pas de l'image souriante, facile et peu farouche que le XVIII^e siècle français avait su y substituer. La vertu dont rêve notre auteur est beaucoup plus sévère. La gravité va jusqu'à la rudesse ; la renonciation qu'elle impose va jusqu'à l'ascèse, jusqu'au sacrifice.

Son *Cours de Rhétorique* et ses traductions témoignent d'un penchant didactique assez net. Dans l'*Introduction* qui précède sa traduction, il cherche à expliquer le roman selon ses idées, afin d'épargner à ses lecteurs, jeunes femmes pour la plupart, « cette aveugle propension à la passion amoureuse », tout en recommandant la patience dans l'épreuve. Sa traduction, à l'encontre de l'original — ce qui ne manque pas de piquant — se met au seul service de la vertu. Elle se propose pour but de « déraciner les mœurs répréhensibles » et s'adresse surtout aux femmes, à « cette charmante et sensible partie de l'humanité », seules à même de former les hommes et de les corriger. Nous ne savons s'il connaissait le véritable auteur du roman, dont la paternité a toujours été discutée, surtout en France (chez nous Alexandru Marcu⁵ croit pouvoir l'attribuer à Baculard d'Arnaud, Dan Simonescu⁶ penche en faveur de Mme de Tencin, opinion à laquelle vient également se rallier *La Bibliographie analytique des journaux roumains*⁷), mais, à en juger d'après les termes élogieux qu'il adresse aux femmes dans sa préface, il paraît s'être douté qu'il s'agissait d'une fille d'Ève, écrivant pour ses compagnes.

Ce tendre récit, qui peint à la fois le sentiment de l'amour et les mœurs d'une société, assaisonné d'ailleurs d'une intrigue assez compliquée, avec des péripéties à l'Arioste, et parfois même légèrement picaresques, trahit avant tout l'empreinte des salons : on y décèle, en effet, la présence d'une sensibilité, de conceptions et de revendications spécifiquement féminines. La version roumaine y aura opéré « quelques changements et additions », comme se hâte de l'annoncer le « Courrier rou-

⁵ Alexandru Marcu, *Un étudiant roumain à Pise et à Paris, vers 1820: Simeon Marcovici*, « Revue d'histoire », XV, Bucarest, 1929.

⁶ Dan Simonescu, *L'ancienne bibliographie roumaine*, III vol., p. 708, Bucarest, 1912—1936.

⁷ I. Lupu, N. Camariano, O. Papadima, *La bibliographie analytique des journaux roumains*, 1^{er} vol., 1^{ère} partie, p. 29 (575 ; 576), Bucarest, 1966.

main »⁸ ; mais c'est justement par l'altération qu'ils font subir au texte que l'intérêt de cette traduction s'accroît considérablement. Une traduction rigoureusement exacte, selon les exigences modernes, eût d'ailleurs été impensable à une époque où les deux forces qui animent une culture naissante — à savoir l'émulation et l'imitation — s'opposent, d'un élan égal, à l'exactitude ; toutes les traductions qu'on faisait alors étaient « libres ». On peut citer, par exemple, les œuvres traduites par Eliade Rădulescu, Eufrosin Poteca ou Gr. Pleșoianu.

En effet, le roman de Mme de Tencin ne se fait pas faute de protester ouvertement contre les procédés de certains parents « tyranniques », ou contre « les abus » de certains maris, tout en déplorant les souffrances imméritées des pauvres jeunes gens, obligés de vivre au sein d'une société qui affirme toujours et partout la priorité du devoir sur l'inclination, et où les conventions et les préjugés ont toujours le pas sur l'amour. De sorte que, malgré sa technique banale et vieillotte — véritable répertoire de tous les poncifs romanesques courants à l'époque — ce livre n'en a pas moins l'audace de remettre en cause la société, la religion, ou les droits masculins, ébranlés par l'égoïsme et l'incompréhension, dont les hommes se rendent trop souvent coupables, ce qui, somme toute, lui confère une portée « contestataire ».

Or, Simeon Marcovici, très impressionné par la fin pitoyable des héros de ce roman, y voit non pas une mise au pilori de la société, mais, bien au contraire, une rude leçon administrée à la passion démesurée. Pour lui, la vertu est d'abord une sorte d'effort ascétique tendant vers un idéal de perfection morale, d'autoperfectionnement ardu, plutôt que vers le bonheur. Le roman sentimental de Mme de Tencin apprendra par conséquent, entre ses mains, à rendre hommage à l'ordre, aux conventions reçues, à la famille, à la religion, au milieu social. C'est dans ce sens que seront désormais orientées toutes les interventions du traducteur. Voyez, par exemple, à la page 33, cette édifiante profession de foi : « Promettez-moi, lui dis-je en lui prenant la main, que, si nous parents persévèrent dans leur cruelle décision, vous ne me quitterez jamais. Je ferai, me dit-elle, tout ce qu'il me sera possible de faire afin de mettre d'accord mes sentiments avec mes devoirs les plus sacrés ; et si, comme je te l'ai déjà laissé entendre à plusieurs reprises, je me verrai dans l'obligation de considérer mon devoir et mon honneur avant tes vœux les plus chers, c'est mon malheur et le sacrifice de tous mes espoirs que je choisirai, plutôt que de faillir à mes obligations et aux commandements de mes parents, qui ne sauraient me nuire. Malheur, ô mon ami, malheur aux enfants qui oseraient ne pas se soumettre de tout cœur aux excellents conseils et aux douces remontrances de leur parents ; et malheur encore aux parents qui négligent de guérir leurs enfants des égarements de la jeunesse en leur montrant, à temps, la seule voie droite ! »

Pleinement conscient du rôle que la connaissance des pays étrangers peut avoir dans la formation des individus et même de la nation, il y fait assez souvent allusion et recommande une constante ouverture d'esprit vers l'Europe : « Tel était l'état de ma famille au moment où, achevant mes études, aux Universités les plus fameuses, je suis revenu au milieu

⁸ • Le Courier roumain, VII, Bucarest, 1836, p. 212 : Annonce.

des miens, au terme des longs voyages que j'avais dû faire afin de nourrir mon esprit et d'enrichir mon jugement » (p. 10).

La religion tient d'ailleurs une place considérable dans cette version. N'oublions pas que la Raison, et, avant elle, l'Examen cartésien, étaient bien loin encore de porter atteinte au système idéologique traditionnel, d'un type assez voisin de la soumission féodale. Simeon Marcovici y a recours bien souvent, parce qu'il croit lui-même. Mais il y croit comme une âme honnête et pure, profondément et sincèrement convaincue que c'est là la vraie voie, et la seule, pour parvenir au bonheur. Le fait qu'il peut se tromper, ou que d'autres l'ont dit avant lui, n'y change rien : dès que la conviction est là, le truisme le plus plat est renouvelé. Et la valeur humaine et artistique renaît, indéfiniment. C'est au nom de cette hiérarchie, à laquelle il croit, et que le roman français mine, que Simeon Marcovici se permettra donc de renverser le plaidoyer de Mme de Tencin. Il lui arrive cependant, sous la magie du texte, de laisser voir comme une hésitation ou un doute, une certaine amertume devant les desseins impénétrables de la Providence : « Tu as éteint la flamme de l'amour par ta fermeté à rester honnête et pure jusqu'à la mort, et c'est la mort qui a été ta récompense ! » (p. 81). Quelquefois, le droit illimité des parents de disposer du bonheur de leurs enfants semble se heurter, même chez Simeon Marcovici, à une obscure résistance : « Oh, malheureux mortels, abandonnez vos préjugés afin de trouver le bonheur ! Oubliez vos mauvaises passions, et embrassez-vous comme des frères » (p. 82).

Cette version s'écarte assez sensiblement de la finesse d'analyse des sentiments de l'œuvre originale ; le traducteur réduit ou élimine certains développements de casuistique amoureuse, ou certaines notations de même nature. Par contre, il lui arrive parfois, s'il les maintient, d'insister un peu lourdement : « Hélas, Adélaïde, Adélaïde, quel feu brûle dans mes veines ! » (p. 62). Dans l'ensemble, le traducteur suit assez fidèlement le texte, sauf vers la fin, où il se permet de rejeter un passage assez long, mais qui faisait hors d'œuvre — le dialogue entre Adélaïde et Gabriel, son beau-frère, et celui entre Comminge et Gabriel — et introduit en revanche la rencontre entre le père mourant et le fils : ils se reconcilient et le père lègue toute sa fortune à des œuvres charitables (appropriées plutôt aux nécessités sociales roumaines de l'époque). Il est très probable que ces amplifications proviennent, en partie du moins, de l'œuvre de Baculard d'Arnaud, *Le Comte de Comminge ou Les amants malheureux* (1765) également inspirée par le roman de Mme de Tencin et que Marcovici a dû connaître, selon l'opinion de I. Pervain⁹. L'analyse de celui-ci suit très attentivement les deux textes, en mentionnant avec soin tous les endroits où ils diffèrent sensiblement ; mais, chose étonnante, l'auteur ne paraît pas saisir la vraie portée des modifications introduites par Marcovici, dues avant tout à une conception morale pratiquement opposée à celle de l'écrivain français. Ce silence s'explique par le fait que l'auteur de l'article ne s'intéresse au roman de Mme de Tencin qu'au point de vue strictement formel, en tant que production bâtarde de l'âge classique, située entre les romans de Mme de Lafayette et l'époque prérromantique. C'est pourquoi la conclusion de cette analyse parallèle a trait presque

⁹ I. Pervain, *Simeon Marcovici, traducteur et théoricien des problèmes sociaux et littéraires*, « Études littéraires », tome IV, Cluj, 1948.

exclusivement aux différences d'ordre littéraire entre le roman de Mme de Tencin et la version roumaine. « En traduisant les *Memoires du Comte de Comminge*, Marcovici multiplie les traits prérromantiques, en puisant également dans le fatras de Baculard d'Arnaud » (p. 42). Le principal mérite de cette traduction est, selon I. Pervain, « de préparer le public de la Principauté de Muntenie à prendre connaissance des *Nuits de Young* » (p. 44), (un des principaux mérites de Simeon Marcovici sera d'ailleurs de les avoir traduites, un peu plus tard). Si Marcovici omet des épisodes entiers, il mentionne, en revanche, l'origine « espagnole » des *Comminges*, détail sur lequel le texte original demeure absolument muet. Le traducteur aura-t-il eu sous les yeux une édition plus ancienne ? C'est possible, étant donné que le sentiment de l'honneur poussé jusqu'au fanatisme, la soif de vengeance, la cruauté implacable, rappellent étrangement l'atmosphère spécifiquement espagnole. Il y a eu plus quelques termes adaptés : « le pape Ioseph, pé-père » ; ainsi que d'autres modifications de moindre importance : « il s'enfuit, les larmes aux yeux » pour « il s'éloigna » ; « à cause des bouleversements politiques et de l'insécurité qui s'ensuit » pour « pendant les guerres civiles » ; des additions « mais quel trouble ai-je senti tout à coup, quelle peur a glacé mon sang, en apprenant qu'elle était la fille du marquis de Lussan ? ».

Cette traduction, encore un peu gauche et d'un style parfois touffu, ne manque pourtant pas de beauté, de clarté et, si l'on se rapporte à l'époque, elle ne laisse pas d'être remarquable. Il ne faut d'ailleurs pas oublier que Simeon Marcovici, son auteur, avait été après sa mort très apprécié par Eminescu lui-même, qui le rangeait « parmi les devanciers grâce auxquels la langue roumaine est enfin devenue une langue littéraire » et qui affirmait que « la langue de ses traductions est presque classique et peut servir à n'importe quel autre écrivain roumain ».

Il n'est pas sans intérêt d'esquisser ici une comparaison entre la traduction de Simeon Marcovici et celles que renferment deux manuscrits grecs anonymes ; le premier, complet, porte la date du 23 décembre 1805 ; le second dont il ne subsiste plus que 17 feuillets, comprend le début du roman et s'arrête au moment où le Comte de Comminge et Adelaïde se séparent, après s'être connus et s'être avoué leur amour, à la suite de l'intervention du vieux comte, qui rappelle son fils d'urgence. Tant par la forme des caractères et le grain du papier, que, au point de vue de la langue, par l'emploi d'un plus grand nombre de néologismes, le ms. n° 1343 paraît avoir été composé quelques années après l'autre, peut-être même après la dispersion de la communauté grecque. Celle-ci a longtemps continué à compter des foyers culturels pour lesquels on traduisait de temps à autre des ouvrages appartenant aux grandes cultures européennes. Leur circulation était évidemment restreinte.

Les deux versions grecques sont, au commencement, à peu près identiques ; les termes sont généralement les mêmes, le sens suivant d'assez près le texte français, mais elles ont en commun un certain penchant au commentaire explicatif, ce qui n'exclut d'ailleurs pas quelques tentatives d'allègement de la partie narrative. Les changements sont peu significatifs, ayant trait surtout à la syntaxe : inversions, ponctuation, et surtout une forte tendance à fondre les phrases dans de longues périodes ponctuées par des points-virgules.

Au point de vue de la langue, les deux versions grecques ont souvent recours aux néologismes (« damis » « ocazione », « darais », « portretos », « interesatos » — orthographié « interesiatos » dans le ms. n° 1343), mais il faut ajouter que le ms. n° 570 a une allure plus soignée (à l'encontre du ms. 1343, on n'y trouve jamais, par exemple, le point d'interrogation) et plus traditionnelle, préférant souvent s'en tenir à des néologismes grecs (« i copiisen » pour « devenir familier de »). Au point de vue proprement littéraire, le style des versions grecques, tout en restant assez nuancé, est simple, direct et tend à se rapprocher du langage parlé. Mais, plus sec, il ignore l'élégance de la version de Marcovici, qui est à la fois concise et expressive, ainsi qu'il ressort assez bien de l'exemple suivant :

« Les cœurs tendres ne tardent pas à se parler lorsqu'ils sont pénétrés de la chaleur de l'amour » (« Inimile simțitoare să înțeleg foarte curind, cind focul dragostii le pătrunde ») (S. M., p. 17) ;

« Les cœurs sensibles, comme l'étaient les nôtres, communiquent tout de suite : tout les y pousse » (mss. grecs : ms. 570, p. 17 ; ms. 1343, p. 11 r.) ;

« Les cœurs aussi sensibles que les nôtres s'entendent bien vite : tout est expressif pour eux » (Mme de Tencin, *Memoires du Comte de Comminge*, ed. Decottignies, p. 164).

Quant à l'interprétation d'ordre plutôt sentimental, on peut mentionner certaines différences entre les textes grecs et français : si légères qu'elles soient, elles ne laissent pas d'être significatives. Nous croyons ainsi remarquer, dans les premiers, une certaine facilité, purement orientale, à trop appuyer, en négligeant parfois les nuances : là où le texte original porte *éloignement*, les traductions renchérisent en parlant de *haine* (*misos*) ; par contre, le conflit cornélien de l'original se présente plutôt affaibli, teinté de sensualité : ainsi, l'accusation de *crime* dont le père furieux accable son fils dans le texte français, est rendu en grec par *erreur* ; pareillement, *lâcheté* devient *dépravation*.

Le manuscrit n° 570 s'achève par une longue et pathétique lettre en vers, très émouvante, où le héros raconte à sa mère comment il a retrouvé sa bien-aimée sur son lit de mort. Il s'agit plutôt d'une plainte semblable à celle des chœurs antiques, où nous retrouvons, en plus des comparaisons mythologiques et de l'évocation de la destinée implacable, une flamme très intense et très pure. La condamnation de ceux qui ont entravé cette passion est nette et brève. On voit bien que l'auteur demeure libre dans ses appréciations. Il est en tout cas bien loin des exigences et des scrupules de Simeon Marcovici, car il ne traduit, comme il l'affirme dans ses quelques lignes d'introduction, que « pour son propre exercice » : « Cette histoire, transposée ici pour la première fois du français dans notre idiome trop simple, et que j'ai traduite, exclusivement pour mon propre exercice, chaque lecteur aura la bonté d'en excuser les défauts, et choisira de la lire ou de ne pas la lire » (p. 1). Rien ne saurait mieux faire ressortir combien les intentions de Simeon Marcovici d'un côté, et de ses émules de l'autre, sont différentes. Cela tient à ce que les traductions grecques, destinées à un public de moins en moins nombreux, ne visent pas à faire *œuvre de culture*. Les traductions de Marcovici, au contraire, constituent un chaînon nécessaire au cours de ce renouvellement profond, linguistique

et culturel, qui allait bientôt aboutir à l'apparition des grands écrivains roumains.

Il est intéressant de constater que ces trois traductions d'un même livre (*Mémoires du Comte de Comminge*), à peu près contemporaines et s'adressant presque au même public sont, en fait, très différentes au point de vue du but que leurs auteurs se sont proposé. Si les versions grecques s'en tiennent à la délectation du lecteur, la version de Simeon Marcovici cherche à « enseigner » et même à « endoctriner » son public. Est ce que le besoin s'en était fait sentir ? L'émancipation des jeunes était-elle donc parvenue à inquiéter ? Laisait-elle présager des événements menaçants ? Quoiqu'il en soit, au point de vue littéraire, cette traduction ne manque pas de mérite.

Mais revenons à l'œuvre et à son public. Celui-ci était, rappelons-le, féminin pour la plupart. C'est pourquoi Simeon Marcovici lui offre le roman d'une femme, avec les griefs et les doléances de son sexe. Mais lui, même s'il y prend goût, il pense autrement, et il arrange un peu le texte, selon ses idées. Il prend le plaidoyer d'une contestataire et en fait le sermon d'une bien-pensante. Est-ce là un faux ? Evidemment, non. La littérature roumaine moderne en était alors à l'époque où tout, même les traductions, faisaient figure d'œuvre originale. C'est pourquoi, pour nous, Simeon Marcovici n'est pas un traducteur, mais un écrivain. Eminescu, lui, ne s'y est pas trompé.

Il ne nous sera pas facile de deviner si, en lisant ce roman, les dames de l'époque versaient des torrents de larmes à chaque plainte des malheureux héros ou si, au contraire, elles se promettaient bien de ne jamais se laisser induire en tentation... Peut-être se hasardaient-elles à s'imaginer, audacieusement, une nouvelle morale sentimentale, plus libre. Il y en a eu peut-être d'autres, mais peu nombreuses celles-là qui, se sont contentées de sourire ironiquement ou de faire des notations et des commentaires en marge. Ce qui importe, c'est que ce roman a bien eu son public. Aujourd'hui, il semble un peu trop doucereux et un peu trop poussiéreux ; mais la peinture d'une passion profonde et stable, que la mort même est impuissante à détruire la haute idée du devoir, le vrai respect de la femme, tout cela peut émouvoir encore. Et puis, il y a cette image à laquelle nous sommes tous sensibles : celle d'une jeune femme, en longs vêtements, presque orientaux, comme dans les vieux portraits, qui penche son front grave sur un petit livre étranger, en essayant d'imaginer et de comprendre un monde lointain, qu'elle voudra bientôt faire sien.

THE PROBLEM OF ION GHICA'S "TEODOROS", A ROMANIAN IN ETHIOPIA ?

RICHARD PANKHURST
(Addis Ababa)

Ion Ghica's letters to V. Alecsandri are, it is generally agreed, essentially based on fact, though one of them, the letter of July 27, 1883, on "Teodoros", a Romanian adventurer who is supposed to have become an Emperor of Ethiopia, is clearly of a different character, for as Georgescu-Tistu states "imaginația s'a amestecat mai mult"¹.

The "Teodoros" letter, the existence of which was kindly drawn to my attention by Mihai Dimiu, should not, however, be dismissed out-of-hand as an entire fabrication of the fantasy, for, though it is clear that the adventurer never assumed the throne of Ethiopia as the great Romanian writer believed, it is still by no means impossible that he may have actually made his way to the far off African empire. If he did so his name Teodoros, or in its Ethiopian form Têwodros, would have given him immense prestige, for there was, as we shall see, a curious prophecy about the coming of a man with this name, as at least one European called Teodoros discovered perhaps to his surprise.

Ghica's letter, it will be recalled, falls into two parts: the first, which is apparently factual, consists of a long description of one of the author's childhood play-mates called Teodoros and the latter's youthful exploits, while the second part, which is admittedly entirely speculative, attempts to identify him with the famous Ethiopian Emperor of that name. The first part of the letter tells how Ghica's friend Teodoros, who had been given this name by his mother, a Greek woman called Sofiana, was a passmaster in all children's games and soon developed immense ambitions as well as remarkable ability: "era deștept și-i prindea mîna la toate". The author described Teodoros in French as *un gamin* and in Romanian as *un ștregar*, and tells how he became an able steward who passed from one estate to another and sometimes supervised two or three at the same time. Besides learning to read and write Romanian the young man spoke fluent Greek and Bulgarian. Through the influence of his mother, who had told him of the marvels and beauties of Mount Athos and other far off holy places, he dreamt of visiting holy monasteries "și chiar pînă la Ierusalim". One day he left home, and, as far as Ghica

¹ Romania, Academia Română, *Ion Ghica Scriitorul*, Bucharest, 1935, p. 101.

knew, was never again seen in Romania, though his sorrowing mother later received a couple of letters from her wandering son.

Ghica, we should emphasise, is emphatic in asserting the veracity of these facts, for he declares :

“Am însă convicțiunea că ceea ce voi să-ți spun este curatul adevăr și că o să vie o zi când zisele mele să se poată întemeia pe documente și pe dovezi.”

Reiterating this point he adds :

“Cite din povestirile lui Herodot n-au fost, sute și mii de ani, tratate de fabule, pînă ce au venit împrejurări cari au dovedit, limpede ca lumina zilei, veracitatea spuselor și observațiunilor sale; și au făcut ca marele istoric să nu mai fie tratat de băsnar”.

The two letters said by Ghica to have been received by Sofiana are of crucial importance to the whole Teodoros story, for, assuming their veracity, they provide the only tangible evidence as to what happened to the young man after he left Romania. Ghica states that seven years after Teodoros' disappearance his mother received a letter, without either date or address, which mysteriously declared :

“Să nu spui la nimeni că sunt în viață. Voi să știi numai tu că trăiesc, sunt sănătos, tare și mare, și d-o vrea Dumnezeu am să mă fac și mai mare. O să trimet să te aducă și pe tine aici, pentru că-mi ești mamă și bătrînă.”

The second letter, which arrived in the following year, was much to the same effect, but, according to Ghica, bore beneath Teodoros' signature the sole word “Magdala”. This name, though not generally known to the outside world, was in fact that of a natural fortress in Ethiopia which the Ethiopian Emperor Téwodros occupied in September 1855 and thereafter made his capital². Emphasising the strangeness in Romania of the word Magdala, which, we must emphasise, is our only point of identification in the whole story, Ghica continues in humorous vein :

“Imaginațiunea bieteii bătrîne se rătăcea în tot felul de gînduri. Aci i se părea că Magdala era fata muftiului de dragostea căreia se turcise, căci acum nu mai avea îndoială că-și schimbase legea, de vreme ce în scrisoarea lui nu pomenea nici de Maica Domnului, nici de vro mănăstire ; aci iar credea, după explicațiunile unui manaf bătrîn din curte, că nu era scris Magdala, ci Abdula, numele lui cel nou în Mahomed. Într-o zi vine veselă la mama, că-i spusese arhimadritul grec de la Stavropoleos că Magdala era nume creștin, de la Maria Magdalina di *Evangelie*, și că trebuie să fie numele nevastei ce luase.”³

Ghica, it should be noted, did not identify Magdala, the word in the letter, with the fortress of the Ethiopian Emperor Téwodros, until many years later. He did so, the Romanian writer relates, at the time of the British expedition against Emperor Téwodros which brought the fortress of Magdala into the European press. Ghica states that in 1864, while having tea in the house of Tillos, the French Consul-General with

² M. M. Moreno, “La cronaca di re Teodoro attribuita al dablara ‘Zaneb’” *Rassegna di Studi Etiopici* (1942), II, 163 ; C. Conti Rossini, “Nuovi documenti per la storia d'Abissinia nel secolo XIX”, *Rendiconti della Reale Accademia dei Lincei* (1947), Series VIII, No. II, p. 410 ; S. Rubenson, *King of Kings Tewodros of Ethiopia*, Addis Ababa, 1966, p. 52.

³ Ion Ghica to V. Alecsandri, 27 July 1883. See *Correspondența dintre domnii Vasile Alecsandri și Ion Ghica*, Convorbiri Literare, 1883, XVII, p. 241-7.

several friends among them a certain Slătineanu who, interestingly enough, had earlier employed Teodoros as a steward. Speaking of the tea-party Ghica declares :

“Pe la 1864 eram mai mulți adunați la ceai la răposatul Tillos, consul general al Franței ; gazdele erau pline de peripețiile expedițiunii englezilor în Abisinia și de marșul lor spre Magdala.”

Ghica, struck by the curious coincidence that a Romanian adventurer with pretensions of grandeur had written from a place called Magdala which an Emperor of the same name had made his capital, immediately jumped to the fantastic conclusion, mistaken as we now know, that his friend Teodoros was none other than the Ethiopian Emperor. Explaining this somewhat naïve idea in the letter to V. Alecsandri he declares :

“Numele de Magdala din scrisoarea Sofianeii mi-a adus aminte de Teodorosul nostru și, adresându-mă către Slătineanu, îi zic :

“Ți-aduci aminte, cucoane Iancule, de epistatul tatămeu de la Secara, pe care l-ai avut și dumneata la moșia Lisa ? ”

“Nu isprăvisem vorba, și răposatul Slătineanu, bătându-se pe frunte, îmi răspunde :

“Ai dreptate, el trebuie să fie, să știi că el e , numai el avea totdeauna vorba de împărat în gură : ‘Știi că n-o să mă facă împărat ; doar nu mi-o lua împărăția. Nu-ți fie frică de mine, că doar nu sunt împărat. Una, două, și împărat ! ’ ”

Ghica was unable to investigate the matter further at the time, for little information on far off Ethiopia was available in nineteenth century Romania, but he continued in his belief. On visiting England a decade or more later in 1883 he paid a brief visit to the British Museum on July 24. On the morrow he reported in a letter to a friend that after having gone to St James' Club at one o'clock, and having eaten a chop and drunk a small glass of Kinine, he “spent the rest of the day at the library of the B. Museum reading of Théodoros and Abyssinia”. This study was clearly a short one, for he goes on to state that he proceeded to meet some English friends at six o'clock, by which time of course the library was closed for the night ⁴. It was on the basis of that afternoon's reading that two days later Ghica wrote his letter to V. Alecsandri in which he asserts his belief that the Ethiopian Emperor was none other than his old Romanian play-mate of the same name. This supposition, we may reiterate, is of course entirely erroneous, for the Emperor's Ethiopian origins are so well-known as to require no repetition ⁵.

Ghica's brief researches in the British Museum are, however, not without interest. They took the Romanian writer to one of the most important English accounts of the campaign against Emperor Téwodros, namely the *History of the Abyssinian Expedition* by Clements R. Markham which had been published in 1869, and which he expressly refers to in his letter to V. Alecsandri. From this book, it seems clear, Ghica gained his

⁴ Ion Ghica to Mie ; 25 July 1883. See Nicolae Liu, *Catalogul corespondenței lui Ghica*, Bucharest, n.d., p. 703.

⁵ H. A. Stern, *Wanderings among the Falashas in Abyssinia*, London, 1862, pp. 62—81 ; *idem*, *The Captive Missionary*, London, 1868, pp. 1—3 ; H. Dufon, *Narrative of a Journey through Abyssinia*, London, 1867, pp. 112—157 ; C. T. Beke, *The British Captives in Abyssinia*, London, 1867, pp. 30—46.

general view of the Ethiopian Emperor's violent and bombastic character, his knowledge of the Emperor's concubine Yatamangu and other Ethiopian personalities⁶, the text of Téwodros' letter to Queen Victoria, two extracts of which he reproduces in his own letter, and the dramatic account of the manner in which the Ethiopian sovereign committed suicide rather than fall into the hands of the invading British. (Speaking of the death at Magdala of the man he assumed to be the Romanian Teodoros, Ghica says that he had no doubt that "s-a luptat și a murit ca un viteaz"). All the incidents Ghica refers to appear in fact to have had their origin in Markham whose spellings of Ethiopian names he also tends to follow, and there is indeed no evidence to suggest that he consulted any book on the subject.

Perusal of Markham clearly reinforced Ghica in his belief in the Romanian identity of the Emperor. Not realising that most Ethiopians had thin lips and basically European or Semitic rather than the so-called "negro features" often associated with Africans, he read far too much into the English historian's observation that Téwodros had an aquiline nose, thin lips and "no trace of negro blood", and therefore mistakenly concluded that the Emperor could not have been a native of the country⁷, Ghica's probably superficial reading of the British historian's account of the Emperor's initial opposition to a Coptic priest Andrei in favour of a Roman Catholic priest⁸ seems likewise to have led him into the error of thinking that the Ethiopian ruler had become a convert to Catholicism, (hence his statement that he had no doubt that Teodoros "îmbrățișase catolicismul.") though in fact the sovereign Téwodros was never converted, and, on the contrary, remained throughout his life a steadfast adherent of Ethiopian Orthodox Christianity.

Ghica's study of Markham seems moreover to have resulted in yet another confusion — in the dating of the British expedition against Emperor Téwodros —, and hence of his own conversation with the French Consul-General and Slătineanu. Ghica, who had of course only the scantiest knowledge of events in Ethiopia, was apparently led astray by the chapter entitled "Preliminary Operations of Colonel Merewether and the Advanced Brigade", the fourth paragraph of which reads:

"Colonel Merewether had much harassing work from the time that Mr. Rassam landed at Massawa, in August 1864, until he finally succeeded in despatching him to the interior in October 1865."⁹

Persumably assuming that Rassam's landing was, as the chapter title suggests, part of the "Preliminary Operations" of the expedition Ghica seems to have concluded that the British capture of Magdala took place in 1864 and therefore he attributes Tillos — Slătineanu talks to "pe la 1864". Rassam, however, was in fact a British envoy in no way connected with the expedition, which did not begin until 1867, while the capture of Magdala took place in April 1868, not 1864 as erroneously asserted in the letter to V. Alecsandri. It is therefore evident that the

⁶ Haile Gabriel Dagne, *The Letters of Emperor Teodoros to Itege Yelemegnu*, "Ethiopia Observer", 1963, VII, 115—17.

⁷ C. R. Markham, *A History of the Abyssinian Expedition*, London, 1869, p. 353.

⁸ *Ibid.*, p. 63.

⁹ *Ibid.*, p. 130.

conversation in the French Consul-General's house could not have taken place in 1864 at which time the British expedition against Téwodros had not yet been conceived and Magdala still scarcely known to the newspaper-reading public in Europe.



Ghica's "Teodoros" letter, and in particular his all-important reference to Magdala, though mistaken in its main contention as to the Romanian identity of the Emperor Téwodros, and somewhat defective in the dating of its author's supposed discovery of this fact, is nevertheless of historical interest to students of Ethiopian history in so far as it poses the interesting question whether the Romanian Teodoros ever in fact visited that part of Africa where the name Téwodros had mystical significance and where there is evidence of the appearance of a mysterious European adventurer of that name. If the Romanian actually did arrive in Ethiopia what, we may ask, was his reception and field of activity there?

The name Teodoros, or Téwodros, had at this time great significance in Ethiopia, for a fifteenth century emperro of that appellation seems to have made a remarkable impact on the minds of his people. The Ethiopian Synaxarium says of him :

"This saint was brought up from his earliest years in wisdom and admonition, and he learnt all the Books of the Church . . . From his youth up he was bound with the love of God and he used to give away all his possessions to the poor and the beggars ; and he used to visit the churches. He fought the spiritual fight with fasting and prayer, he married only one wife, and he neither oppressed nor defrauded any man." ¹⁰

The reputation of this devout sovereign may well have inspired an Ethiopian apocalyptic work, the *Fekare Iyasus*, or "Love of Jesus", which declared that Christ had foretold that a King of that name would come from the east to save the world. Prophecying a time of injustice, temptation, calomny, blasphemy, pride, insolence, fornication, adultery, theft, murder, false testimony and other ills ¹¹, the text quotes the Saviour as declaring :

"I will bring from the East a king called Theodore who will gather together those whom I have saved and who do my will. There will come a bishop who will consecrate the land ; all the destroyed churches will be re-established and carefully repaired. In this time I will calm my anger ; I will send my kindness and mercy. My peace will descend on the world . . . I will make rain fall from a cloudless sky for eight days and it will be like oil".

"In these times there will be neither troubles nor hostile words . . . Everything will be ordained according to the word of the king and the bishop. The entire world will be full of my benediction. The towns which have been destroyed will be restored, happiness and contentment will reign on earth, with fear of the name of the Lord. In these days there will be neither

¹⁰ E. A. Wallis Budge, *The Book of the Saints of the Ethiopian Church*, Cambridge, 1908, IV, 1045.

¹¹ R. Basset, *Les apocryphes ethiopiens*, XI, Paris, 1(09), p. 15 et seq.

lawsuits, nor robbery, nor murder, but love and peace will descend on all the land . . .”

“There will be no more war, nor injustice nor abuse. I will renew the earth and the heavens and I will live there with all my saints, my angels and my just men for a time without end . . .”¹²

This apocalyptic vision of the coming from the East of a king called Téwodros had long existed in Ethiopia, but appears to have gained strength in the late eighteenth and early nineteenth centuries, a period of civil war, referred to by local historians as the era of the *masefent*, or princes. In the 1770's the British traveller James Bruce, discussing the reign of the original Emperor Téwodros, declared that “there must have been something very brilliant that happened under this prince”, for “it is before all others the most favourite epoch in Abyssinia”, and adds:

“It is even confidently believed, that he is to rise again, and to reign in Abyssinia for a thousand years, and in this period all wars are to cease, and every one, in fulness, to enjoy happiness, plenty and peace.”¹³

The force of the prophecy is further evident from an incident noted a decade or so later in an Ethiopian chronicle of the late eighteenth century which states that during the reign of Emperor Takla Giyorgis a court flatterer, Liqa Gubae Zéna, composed a poem of three couplets in honour of the sovereign. It said:

“Our Lord when he revealed the name of the Kings, when he would write the first letter of Takla Giyorgis, went on to write Téwodros.”

This brief poem, we are told, had a great impact on Takla Giyorgis, for, the chronicle records: “the Negus when he heard this was astounded. Then he wrote it (the name) down wrong, and remained (forgetful) as one who is drunk with stupefying wine. He put together the beginning (the first letter) of the two names (the letter T) and after writing the second (Téwodros) in place of the first (Takla Giyorgis) without knowing he did not write the first again.”¹⁴

Expectations of the coming of the prophecied ruler Téwodros were perhaps even greater in the early nineteenth century. In 1830 the Swiss German Protestant missionary Samuel Gobat learnt, as he records in his *Journal*, that “the Abyssinians have a book called Fakra Yasus . . . which says that a certain man, Theodore, will rise in Greece, and subdue all the world to his empire; and that from this time all the world will become Christian.”¹⁵ Belief in the Téwodros story was also shared by the Ethiopian Falashas, or Jews, who, the missionary says, when questioned about the idea of the Messiah, “coldly replied, that they expected him in the character of a great conquerer, called Theodorus, who must soon appear, and whom the Christians also expect; but the poor Falashas do not know whether he will be a Christian or a Jew.”¹⁶ The failure of Téwodros to appear as predicted was nevertheless by then giving rise to disillusion in some quarters, for, Gobat relates, Hapta Sellassie, one of his

¹² *Ibid.*, pp. 25–6, 28.

¹³ J. Bruce, *Travels to Discover the Source of the Nile*, Edinburgh, 1790, II, 64–5.

¹⁴ H. Weld Blundell, *The Royal Chronicle of Abyssinia*, London, 1922, pp. 284–5.

¹⁵ S. Gobat, *Journal of Three Years' Residence in Abyssinia*, London, 1847, p. 121.

¹⁶ *Ibid.*, p. 309.

Ethiopian friends, had said to him, "with an air of sadness, 'The time fixed by this prophecy is elapsed, and Theodore has not yet appeared'." ¹⁷

The Téwodros legend was, however, so widely diffused at this time as to inspire at least two rebellions in different areas of the country. In the northern province of Hamasen, according to a contemporary chronicle, a rebel advancing on Tigre was approached by the chiefs of the latter province, who, "believing that King Téwodros had perhaps come", sent messengers to enquire if he was the chosen one or another, but he killed some of the messengers, whereupon, the chronicle records, the people of Tigre, "who had thought of paying him taxes and giving him their allegiance", concluded that he had not been sent by the Lord, and accordingly attacked and killed him ¹⁸. Later, in the north-western province of Begemder another rebel appeared in 1831 who proudly declared, "I am the king who is called Téwodros". The then Emperor Sahla Dengel was, according to this text, "troubled in his heart", but took prompt action. He got up in the night with his closest supporters, and attacked, and killed, the pretender with a sword, whereupon he had the latter's head cut off and hung in a tree in the principal square of his capital Gondar¹⁹.

Despite such punishment of rebels the Téwodros myth continued. In 1842 the Protestant missionary J. L. Krapf reported that he had been spoken to by a monk of Dabra Tabor who, he records, "asked me much about the time of the appearance of Theodotos [sic], whom the Abyssinians expect as the founder of a kingdom of peace and happiness on earth." ²⁰ In the following year a British traveller, C. T. Beke, inquired as the prophecy about Téwodros who, he explains, was "like King Arthur of Britain and Don Sebastian of Portugal, to reign again, and under whom the empire is not only to recover its pristine power and splendour, but Mohammedanism is to be extirpated and the Cross planted in the place of the Crescent at Jerusalem, in which city he is to seat himself on the throne of his ancestor Solomon, the wise King of Israel." ²¹

Belief in the coming of the long-awaited Téwodros was still widely held in the mid-1850's when a rebel called Dajazmach Kassa, the man Ghica mistakenly believed to be a Romanian, defeated his rivals in north-western Ethiopia, and successfully established himself as Emperor in 1855, choosing the all-imposing name of Téwodros ²². The selection of this name, which the Protestant missionary Stern believes the victorious chieftain may first have heard of while studying as a youth in the convent of Chankar ²³, though this was by no means necessary in view of the widespread diffusion of the prophecy, was pregnant with significance. The French traveller G. Lejean describes the appellation as no less than "a programme of the reign" ²⁴, while his compatriot Antoine d'Abbadie

¹⁷ *Ibid.*, p. 121.

¹⁸ C. Conti Rossini, "La cronaca reale abissina dell' 1800 all' anno 1840", *Rendiconti della Reale Accademia dei Lincei* (1916), Series V, XXV, 894.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 913-14.

²⁰ C. W. Isenberg and J. L. Krapf, *Journals* (1843), p. 496.

²¹ Beke, *op. cit.*, p. 40.

²² Stern, *Wanderings among the Falashas in Abyssinia*, p. 75.

²³ *Idem*, *The Captive Missionary*, pp. 5-6.

²⁴ G. Lejean, *Théodore II le nouvel empire d'Abyssinie*, Paris, 1865, p. 51.

observes that the name Téwodros told the entire people of Ethiopia from one end of the country to the other that the old prophecy was to be realised in their new ruler²⁵. Officially, however, the Emperor does not seem to have made any allusion to the legend which is not mentioned by his chronicler, who merely states that the sovereign "ordered that he should henceforth be called Téwodros, and, in fact, the name of Kassa was soon abandoned, and they began to call him nothing but king Téwodros."²⁶ The name of Téwodros, it is interesting to add, carried with it so much prestige that one of the princes of Tigre, the son of the Emperor's earlier rival, Dajzmach Wubé, also assumed it, and, as the British envoy Plowden noted, that same year, "now gives out that he himself is the destined Theodorus."²⁷

There can be no gainsaying that the Téwodros prophecy was widely known throughout Ethiopia in this period. The legend is mentioned in one form or another by almost all observers of in this period. Thus Lejean, who wrote of the "obstinate and touching hope with which a people crushed by suffering tries to elude its disillusionments with the present", declares that the tradition was "universally known in Ethiopia" that a King called Téwodros would "reestablish the empire in its ancient splendour, destroy Islam, and free Jerusalem from the Crescent."²⁸ The Englishman Henry Dufton likewise refers to the belief that "an individual bearing this name is to arise in the latter days, and after restoring the ancient glory of the Ethiopian Empire pursue a course of conquest, having for his object the destruction of Mecca, and the rescuing of Jerusalem from the hands of the infidel."²⁹ The Armenian priest Dimothéos observes that a prince of this name would march and capture Jerusalem, and that he would have all the qualities and virtues of his patron Saint Theodore. He adds that this prince's reputation would extend throughout the world, and that finally, after his death, he would be canonised as one of the most venerated saints of the church³⁰. Stern likewise remarks that the prophecy about the "great King called Theodoros" affirmed that "on his appearance on the wide stage of humanity, exploit after exploit was to crown his invincible arms. He was to exterminate the hated Turks, conquer the Holy Land, plant the cross on the site of the ancient temple, make Jerusalem the metropolis of the universe, and bring princes and rulers, nations and tribes in homage before the throne of Solomon's restored dynasty."³¹

Though belief in the Téwodros prophecy was thus fairly universal opinions differ as to how far the Emperor was actually accepted by his people as the expected Téwodros. Lejean, commenting on this identification, states that "it is certain that in 1855 all Abyssinia believed it"³²,

²⁵ A. d'Abbadie, *L'Abyssinie et le roi Théodore*, Paris, 1868, p. 40.

²⁶ C. Mondon-Vidailhet, *Chronique de Théodoros II, roi des rois d'Ethiopie*, 1853—1868, Paris, n. d., pp. 8—9.

²⁷ *Great Britain, Correspondence respecting Abyssinia* (1848—1868), London, 1868, p. 151.

²⁸ Lejean, *op. cit.*, p. 51.

²⁹ Dufton, *op. cit.*, pp. 114—15.

³⁰ R. P. Dimothéos, *Deux ans de séjour en Abyssinie*, II, Jerusalem, 1871, 97.

³¹ Stern, *The Captive Missionary*, pp. 5—6. See also T. Noldeke, *Sketches from Eastern History*, London, 1892, p. 269.

³² Lejean, *op. cit.*, p. 51.

while Stern, also testifying to the popularity which the Emperor obtained from the prophecy, opined: "This idea, which had evidently taken deep hold on the mind of Kasa and his adherents, paved the road for the success that attended his military expeditions. From all parts of the country the needy and the ambitious, the disaffected and improvident, flocked around the rebellious standard of the rising chief. Wherever he went, young and old welcomed him with bursts of delight. The proud and fair Amhara maiden", he concludes, "who a few years before would have disdained the attention of the *Kosso*³³ vendor's son, now rejoiced in his smiles and loving glances."³⁴ Beke, on the other hand, claims that in 1855 he was in communication with "several Abyssinians", some of them from Kwara, the Emperor's own province, who "unqualifiedly denied his claim to be the Theodore of prophecy", for "the simple but conclusive reason", that "Theodore was to come from the *east*", whereas Kassa's place of origin was in the extreme northwest of the country³⁵. The Emperor's subsequent difficulties, as well as his failure to realise the golden age of prophecy, subsequently led almost inevitably to loss of popularity, with the result, noted by Lejean in 1865, that the sovereign's identification with the prophecy was by then "no more than an illusion."³⁶

The extent to which the Emperor himself believed in the prophecy, we may add, was also a matter of discussion. Lejean was convinced that Téwodros was "sincere" in this matter³⁷, while Beke towards the end of the reign conceded that "whether at the outset he himself believed in his own claim or not, there can be no doubt that he is now fairly convinced of it." Emphasising this point he concludes that Téwodros had indeed become so "filled with the idea of his divine mission" that he had once declared to the clergy of the holy city of Aksum: "I have made a bargain with God. He has promised not to descend on earth to strike me; and I have promised not to ascend into heaven to fight with him."³⁸

The Téwodros legend, we may conclude, thus exercised remarkable influence in nineteenth century Ethiopia, but is not discussed in Markham's *History of the Abyssinian Expedition*, which, as we have seen, was apparently the sole work on the Ethiopian emperor which Ghica consulted. The prophecy was therefore almost certainly unknown to the Romanian writer.



The prophecy of the coming of a man called Téwodros, though primarily a matter of Ethiopian internal politics, would almost certainly have been of great interest to the Romanian adventurer Teodoros if he indeed came to Ethiopia as is suggested by the letter which Ghica cites, the more so if the traveller actually arrived at the Emperor's capital of Magdala and was the mixture of ambition and mysticism for the East referred to by Ghica. One is therefore tempted to speculate on the possible effect of the legend on the Romanian's reception in Ethiopia, on his

³³ *Kosso* or *Hagenia Abyssinica*, a medicine traditionally taken for the cure of tape-worm.

³⁴ Stern, *The Captive Missionary*, p. 6.

³⁵ Beke, *op. cit.*, pp. 40-1.

³⁶ Lejean, *op. cit.*, p. 51.

³⁷ *Ibid.*, p. 51.

³⁸ Beke, *op. cit.*, p. 43.

activities while in the country, always assuming that we accept Ghica's assertion that Teodoros wrote to his mother from Magdala.

Such speculations are intensified by reports of the presence in Ethiopia at about this time, or slightly later, of a mysterious foreigner from Eastern Europe who was called Théodoros and claimed himself to be the Téwodros of prophecy. The story of this man, whose origins are by no means clear, has some points in common with that of Ghica's adventurer, and one would be led to suppose that the two figures were indeed one and the same person were it not for the fact that there is, as we shall see, some fairly weighty evidence to the contrary. This evidence tends to suggest that the arrival, or in one case supposed arrival, of two East European adventurers both of them called Téwodros may be no more than a curious coincidence.

The first news of the Théodoros actually reported in Ethiopia was given by the French traveller P. Soleillet who learnt during a visit to the country in 1882 of a foreigner, apparently long resident there, who spoke two of the local languages fluently and had come to the fore in 1877—8 when he had declared himself the ruler of prophecy. Soleillet reports :

“Recently, 1877—1878, there came to Shoa a European adventurer with long hair and an immense white beard; he called himself Théodoros and announced that he was going to rule over all Ethiopia. He was alone, and installed himself in a grotto on a mountain of *tortoise-flower*. He spoke Amharic and Oromo (i.e. two of the main Ethiopian languages of central Ethiopia) with facility. The population of the neighbourhood soon went to him in pilgrimage and carried presents to him, saying, *there is a man who is not at all made like others; and thus it is that he must be made a King.*”³⁹

Soleillet goes on to state that one of the local chiefs, Ras Gobana “had got wind of the matter”, and accordingly sent Théodoros to Menelik, who was then at Boru Meda, and adds :

“There Théodoros was interrogated by Europeans in the service of Shoa. He spoke with them in French, Italian, English and German, and would not tell anyone who he was nor where he came from. The most general opinion was that this Théodoros must have been a Russian.”⁴⁰

Details of the above-mentioned interrogation are recorded by one of the Europeans involved, the French Lazarist missionary Monseigneur Taurin, who recalls that in June 1876 he was at Litche with his colleagues, Monseigneur Massaia and Father Louis de Gonzague, when Menelik received news of the arrest at Herer of “a European called Abba Théodoros who was trying to make the *Gallas* rebel”⁴¹. Herer, it is curious to note, was a mountain where the fifteenth century Emperor Téwodros is said to have had his capital⁴². That night, Taurin reports, the king

³⁹ P. Soleillet, *Voyages en Ethiopie*, Rouen, 1886, p. 174. See also Weld Blundell, *op. cit.*, p. 516; C. Jesman, *The Russians in Ethiopia. An Essay in Futility*, London, 1958, pp. 134—7; idem, “Early Russian Contacts with Ethiopia”, *Proceedings of the Third International Conference of Ethiopian Studies* I, Addis Ababa, 1966, 263—4.

⁴¹ Soleillet, *op. cit.*, p. 174. See also Weld Blandell, *op. cit.*, p. 516.

⁴⁰ “Abba Théodoros ou un mystérieux Aventurier en Abyssinie”, *Le Semeur d'Ethiopie*, Octobre 1908, pp. 471—2.

⁴² M. de Coppet, *Chronique du règne de Ménélik II rois des rois d'Ethiopie*, II, Paris, 1931, 565.

gathered together the Europeans at Litche, who included Arnoux, Jaubert and the Protestant minister Mayer, and then confronted them with the captive.

Reporting the arrival of the strange European who had come sometime earlier from the westerly province of Gojam to the house of Menelik's uncle Ras Darghe at Fitché the missionary relates :

"He had come to this prince's in a state of almost complete nudity, a spade on his shoulders, a sack containing some grain and some papers; he affected an ecstatic piety, pretending to be a monk, and expressing the desire to go to Herer, a mountain very celebrated from religious and royal point of view in the annals of Abyssinia; he seemed to feel impelled to stay there and to cultivate a garden there like the old anchorites.

"His entirely religious exterior attracted respect as his poverty inspired pity. Ato Darghe gave him food to eat, dressed him, furnished him a skin to sleep on and had him taken from halt to halt up to his land of Laga Dadi in the country of the Abitchu. I stayed in the same place some days after his departure. It was said that he was on the road which passed our house at Finfini. But for good reason he carefully avoided it.

"Arriving at Mount Herer he placed himself in a cave in the domain of Ato Robi, the son of Chambu. At first he attracted little attention, but he soon devoted himself to conversing with the Gallas about projects which he had to restore their independence, and he added that he was the Théodoros announced by prophesies and that Menelik and Yohannes [i.e. the King of Shoa and the then Emperor of all Ethiopia] were but his lieutenants. The Gallas, always ready to believe untruths which flatter their national aspirations, began to come to see him." ⁴³

The activities of Théodoros or Abba Théodoros, continues Taurin, soon gave rise to suspicion, for the foreigner's "first secret meetings soon attracted the attention of the landlord of the area, Robi Chambu". The latter reported the matter to the king's officers at Roghe, but they apparently ignored the matter, whereupon the lord "seized Abba Théodoros and his principal followers and took them in chains to Litche" ⁴⁴.

Turning to the trial itself Taurin declares that "Abba Théodoros appeared before us chained, followed by two or three Gallas also in irons. The evidence, notebooks, an annotated map, sack of grain, spade, etc. were at the king's feet. Abba Théodoros held himself upright at a distance, kissing his chains and declaring that he was ready to suffer all for the name of Jesus Christ (which was not at all in question). He was a man of tall stature : blond beard, long hair flowing on his shoulders in the manner of the Nazareans, white skull cap in the fashion of the monks of the country, on his chest an enamel representation of the Holy Virgin in Russian style, and blue eyes a little roving and deceitful.

"Interrogated in Amharic he admitted what he was accused of, without seeming to attach importance to it. I spoke to him in French; although he seemed to understand it, he refused to reply and afterwards he held himself in a deep silence accompanied by ecstatic starts which attracted the compassion of the Amharas who surrounded us.

⁴³ "Abba Théodoros ou un mystérieux Aventurier en Abyssinie", pp. 471 – 2.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 472.

"In the meantime the king had asked me to examine the papers which were of the nature to compromise the prisoner much more than his escapades at Herer.

"The notes written in Russian were mixed up with French words, the Peterman map, I believe, was annotated and the whole seemed a study of the route from Metemma into the interior of Gojam, from Gojam to Kutay, to the Selalés, and from the Selalés to Herer. My personal conviction was that we had in front of us a spy — probably Egyptian. Nevertheless, as there was no real peril for the kingdom we were agreed in advising the king to remove his chains, and only to keep him under surveillance if he thought it appropriate. The king agreed to our advice; only the Gallas were beaten. I advised the king only not to release the voyage notes and the map because of the importance which these documents might have.

"We left the audience. Abba Théodoros, already freed, was installed under a shelter at the entrance of the stables near to our house. We saluted him in passing, and he replied in French to the greeting of Father Louis de Gonzague. At night we sent him supper."⁴⁵

The incident is also referred to, though more briefly, in the unpublished diary of a Lazarist missionary, Father Ferdinand, who describes this mysterious foreigner as the son of a Russian father and a Polish mother. This statement, which if true, would of course destroy any possibility of identity between him and Ghica's adventurer, appears in the diary's entry for June 10, 1866, which reports the arrival at court of an European who "claimed to be the Théodoros who must come" and had an "extraordinary and altogether religious appearance." This strange personage, the diary adds, had entered the country by way of Metemma before establishing himself at Mount Herer. On being taken to the King the latter had commanded him to return whence he had come, and had ordered that the European's two servants should receive thirty blows from the horse-whip. As for their master the diary states that the self-styled Théodoros had been seen at Aden by Father Gonzague who reported that this strange man had there described himself as a Catholic, though, Ferdinand notes, "here he calls himself our enemy and does not recognise the Pope"⁴⁶.

Taurin, who was bitterly critical of Théodoros' acceptance of what the missionary regarded as the heresies of the Ethiopian orthodox church, goes on to report.

"On the morrow or the day after the king left for Sala Dingay, on the road to Warra Ilu, and Abba Théodoros followed him.

"At Warra Ilu the position of Abba Théodoros improved: he cultivated a garden belonging to the king, practicing some follies or eccentricities, and seeking the friendship of the priests of the country by flattering their prevailing errors. Although he at first uttered very healthy ideas on the two natures in Jesus Christ, it was not long before he adopted the terminology of the country in order to make alliances, he too talking of two *lidets* (births) which he understood in the orthodox sense, but which the Karra understood in the heretical sense of the absorption of the human

⁴⁵ *Ibid.*, pp. 472—4.

⁴⁶ P. Ferdinand, "Journal of Father Ferdinand" (Manuscript in the Institute of Ethiopian Studies, Addis Ababa), Entry for June 10, 1866.

by the divine. He also made light of Saint Leon whose name is abhorred in Abyssinia, declaring that he did not accept him although there was in his country a Saint Lief. He thereby deceived the Abyssinians who did not know that Saint Leon the great and Saint Lief is one and the same person, the only difference being the Latin or Russian pronunciation. What was more serious was that being fond of drinking one day when he was drunk he publicly admitted that he was a spy of Ismail Pasha [i.e. the Khedive of Egypt], sent sometime earlier by Munzinger in the interests of Egypt."⁴⁷

Notwithstanding the religious schism between them Taurin claims that he and Théodoros later became friends, for he asserts, "on arriving at Warra Ilu in February 1887 Abba Théodoros . . . immediately came to live in certain intimacy."⁴⁸ Despite the secretive attitude earlier adopted at the trial Taurin suggests that Théodoros now gave some details of his earlier life though it is significant that these do not seem to have included either his Christian name, unless this was in fact Théodoros, or his family name. As one modern commentator, Czeslaw Jesman, has pointed out, "not the least unexplained detail about Théodoros was his determination not to divulge his true name. Sober or drunk, he answered only to the name of Théodoros."⁴⁹ Taurin states that the mysterious personality now revealed his nationality (though Father Ferdinand seems to contradict this by stating that the adventurer had already done this earlier at the time of his dismissal from Menelik's court). At all events Taurin agrees with Ferdinand that Théodoros was the son of a Ruthenian schismatic. Reporting this part of the story as he remembers it Taurin declares:

"He told me that he was of Russian nationality. His father was a Ruthenian schismatic and his mother Polish. Brought up in the schools of the empire he there became, he said, a Positivist or a Nihilist. Involved in some plot he had to leave Russia. He found himself an artilleryman in the defence of Paris in 1870—71. Later he turns up in Aden where Father L. de Gonzague and Father François d'Apir were. It is there that he began to learn Amharic with the Grammar of Monseigneur Massaja, and he made great progress there (71—72). From there he went to Massawa and put himself in contact with Mr. Munzinger who, I believe, initiated him in his projects. He learnt Arabic, did the *fukera*, and carried out, according to what he told me, the pilgrimage to Mecca. From there he went to Suakim, then to Gadarefd-Metemma, always muttering the Koran. This was the time when the authority of Yohannes was still not yet firm. He entered Abyssinia in the guise of a poor monk, half naked, his spade on his shoulders; slowly and unabtrusively he crossed Chelga, Dembea, Begemder or perhaps the road to the west of Lake Tana, he passed the Nile below Amhara Saynt, and thus found himself among the semi-wild Gallas. He himself confessed to me that he had faced great danger there, spending nights up trees, defending himself with difficulty against the Gallas: however, they seeing him so extraordinary, so poor, did not touch him, and he was able to reach Fitché, the residence of Ato Darghe. He had noted his route exactly, very succinctly, but his prodigious memory supplemented everything. He knew the fords, the difficult passes, villages,

⁴⁷ "Abba Théodoros ou un mystérieux Aventurier en Abyssinie", p. 474.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 475.

⁴⁹ Jesman, *The Russians in Ethiopia*, p. 136.

provinces, the resources of each country, etc. . . . I suppose that his intention was to reach not Herer which was only one point, but the Awash, Chercher and finally Harar where Raulf Pasha [i.e. the local Egyptian ruler] would have received him.”⁵⁰

Theodoros, the missionary concludes, was full of the “exaltation of the visionary”, and he adds :

“There was in him a mixture of a sense of righteousness and intelligence and the visions of an illuminee. He spoke to me of his return to the country with the power of a conqueror, showing me in the Psalms, already annotated in advance the prediction of what concerned him. According to him a Russian mission composed of bishops, priests and deacons was waiting at Jerusalem ready to come with him into this country. (He had the kindness to tell me that nevertheless I would always be considered as bishop of the Gallas). And for that he invited me to let my hair grow like that of the Orthodox clergy. (In fact there was among his papers a letter praising him from the Russian bishop of Jerusalem). He confided in me that the faith in Jesus Christ had renewed himself in him : but he had remained attached to the Russian schism although he had no hate against the Catholics. I had with him some discussions on this subject in order to bring him to a more complete faith and to turn from him the outward approval which he gave to the errors of the country while rejecting them in his heart. He had a book on theology which he read quite often and the Psalms in Russian. Although his life was not very exemplary he had some pretensions to the reputation of a penitent monk : thus one day he showed me the rope which he tied round his waist next to his skin upon which I told him : Abba Théodoros, the true penitent does not make ostentation of his macerations : please seek your dupes elsewhere.

“His only thought, as one might well suppose, was to leave Abyssinia. The king was not at all of this opinion, and, despite certain extenuations of Abba Théodoros and his unwise admission, he thought of giving him an ecclesiastical benefice.

“Apropos of this I told the king that this was not what Abba Théodoros wanted for he concerned himself with ecclesiastical matters only fortuitously, and that, whatever were his antecedents, after the death of Munzinger and the extermination of the Egyptians, Abba Théodoros was no longer to be feared, and that the king could profit from his expedition to Dabra Tabor to put him on the road, it being left to Abba Théodoros to protect himself from the vengeance of Atse [i.e. Emperor] Yohannes. King Menelik, always inclined to clemency, promised me this...”⁵¹

Taurin departed from the court at this stage of the story which he therefore leaves unfinished, but the king seems to have followed his advice, for Solleillet later reported :

“Menelik informed Théodoros that he had to leave Shoa, and after having given him an animal for riding, provisions for the journey and some money, he had him leave with a caravan of merchants from Gondar.”⁵²

⁵⁰ “Abba Théodoros ou un mystérieux Aventurier en Abyssinie”, pp. 475–6.

⁵¹ *Ibid.*, p. 476.

⁵² Solleillet, *op. cit.*, p. 174. See also Weld Blundell, *op. cit.*, p. 516.

Taurin, who states that he now regarded the adventurer "not without some sympathy", for he "offered a strange mixture of high intellectual capacity and visionary extravagances", was later informed that Théodoros after being interned at Warra Ilu was taken to the province of Giche where he remained until the invasion of Emperor Yohannes in 1878 when Théodoros "disappeared". Uncertain of what befell the adventurer he asks: "Did he perish during the invasion by the bullets of the enemy? Was he able to escape? That is what I do not know." Concluding his account with an element of speculation he states: "Whilst I was in Marseilles in June 1880 I was informed of a foreigner who answered roughly to Abba Théodoros."⁵³

Taurin's evidence here comes to an inconclusive end.

Further, and very revealing, information on the mysterious European was, however, later obtained by the Italian geographical mission to Shoa. The historian of the mission, Antonio Cecchi, who indicates the intimate connection between the Téwodros legend and the European hermit-adventurer of that name, reports that there were at mount Herer ruins believed to date from the time of the original Emperor Téwodros, and behind them a natural grotto which was so long and intricate that it was said a man could easily get lost in it. This cave, the Italian explains, was popularly believed to be connected with the Téwodros myth. "The natives", he declared, "are agreed in affirming that this Emperor Theodoros, held by his people as a saint, was strong enough to extend his kingdom almost as far as Kaffa . . . ; they add that he was good and charitable, and that the grotto where he lived was full of gold and silver, and that on the great anniversaries of the year all go there to adore him even more than to honour him. When he died he is believed by all to have risen to heaven, from whence, according to a prophesy, he will descend to free his subjects from the tyranny of oppressors."

"Connected with this prophecy", Cecchi continues, was "the most peculiar fact" of the arrival of a "white man" who had come via Matamma and the Blue Nile and established himself in the said grotto. Relating the subsequent events, with the main outlines of which the reader is by now familiar, Cecchi goes into more details, vividly reporting that the stranger on arriving at Herer spent "several days pretending to pray, fast and make penitence. The shepherds, who continually climbed the mountain with their flocks, were not slow in noticing his presence. At first they were afraid, but afterwards they interrogated him and heard him declare that he was the Emperor Theodoros come to redeem his people. Such news spread in an instant through the country and at the end of some fifteen days of his arrival he found himself surrounded by about forty persons who brought him gifts and adored him as a saint.

"One fine day dressed in a shirt and torn trousers of Turkish fashion held tight by an orthodox priest's belt, with a piece of black wool for a cap, an elliptical medal on which was engraved the Madonna of Seggiola and on the reverse inscriptions in the Russian language, an iron shovel

⁵³ "Abba Théodoros ou un mystérieux Aventurier en Abyssinie", pp.477-8.

on his left shoulder and a brass cross in his hand, he left the grotto followed by a mob of natives and set forth for the country of the Addas.

"And when he saw himself surrounded by a large number of persons who were continually flocking to him from every place, he said to them in the Galla language : 'I am Emperor Theodore descended from heaven to be redeemed : Yohannes, Menelik and Ras Adal [i.e. the king of Gonam] are only my *fitawraris* : follow me'.

"The affair, which at first seemed a joke, quickly acquired a serious character, so much so that Robi-Shambu, one of the King's chiefs in the Adda country, gathered together as many people as he could and went to meet the new Emperor and told him he would follow him ; but, seeing that his words had little effect, seized him and made him prisoner. 'If truly you have come from heaven', he said to him 'why do you not free yourself? For the present follow me and I will make a reckoning with your *Fitawrari Menelik* !'" Concluding this part of the narrative Cecchi reports that "a few days later this white man arrived at Liche in the presence of the King."⁵⁴

Turning to the subsequent interrogation which we have already seen from other reports the Italian writer tells more or less the same story as that given by our other sources. He declares that the European was "repeatedly questioned on the object of his coming, but in vain ; he pretended to know nothing but Galla, and, on searching, they found with him some maps written in Russian. In a second interrogation there were no better results, and he behaved in such a manner that he was thought by the King and his followers to be mad, and was for that reason sent to the capital Warra Ilu under the surveillance of Ato Walda Giyorgis. The same day that he was released he was heard to say a few words in French to Léon Péquignol and to Monseigneur Taurin".

The Italian geographical mission, which arrived shortly after the events above described, was naturally much interested in the case of the mysterious foreigner for, as Cecchi records, the country was then "full of these tales", though "no one knew the exact truth about this strange and curious individual".

Chiarini, one of the Italian party, nevertheless succeeded in making contact with the stranger, and did so, Cecchi says, "at Warra Ilu where he had been brought with the King. He found him dressed in the same manner as when he left the grotto of Herer, tried to make friends with him and study him. He found him, it is necessary to confess it, most educated, he spoke and wrote Amharic, German, Arabic and Russian very well, and also spoke discreetly French, Italian, English and Greek. He had much geographical knowledge and demonstrated no slight knowledge of mathematics, engineering, ancient law, religious books of all faiths (he knew the Qoran from memory), the manners and customs of Abyssinia and the Galla countries whose traditions he knew so well that no Abyssinian, however educated, could have competed with him. He drank and drank well, like a southerner, without however becoming seriously drunk. He lived outside Warra Ilu in the company of a monkey in a hut open to all the winds and inclemencies of the weather ; he slept on straw like a horse,

⁵⁴ A. Cecchi, *Da Zella alle frontiere del Caffa* I, Roma, 1886, 503—4.

had no firewood with which to warm himself, nor clothes to cover himself except for the few rags which he put on, and received from the King a *dergo* [i.e. allowance of food] which he himself went to collect. To Chiarini, who did his utmost to learn something of him, he merely said, '*Monsieur Léon believes that I am a spy of Egypt, he is mistaken, I have come to give myself a position, we will see who is right.*' He always spoke in a vague manner and showed himself most expert about the country, but tried in vain several times to flee. His schemes always had something of the extravagant."⁵⁵

Cecchi proceeds to give us a much more detailed description of the hermit-adventurer's physical appearance than that supplied in our other sources. He declares that this man, "whom the Abyssinians called Abba Theodoros, could have been 25 years old." (This statement seems to make the stranger remarkably young for one so well informed and the master of so many languages, but if true would be a point against identifying him with Ghica's Teodoros who by now most have been substantially older). The Italian also states that the *soit-disant* Téwodros was "tall in height, robust and full of health, blond, he had long hair, the heard thick and curly, moustache short and with few hairs, oblong face, acquiline nose, sky-coloured eyes the right with a squint. He carried himself sternly and adopted the style of Orthodox priests as expected of them in Shoa."

The Italian traveller goes on to state that Abba Theodoros "tried to return to his country, but Menelik did not allow him to leave, and instead amused himself by making him cook in his presence." Cecchi's report concludes with the statement that Abba Theodoros had "tried for a long time to come to Shoa through Berbera, Zeila and Tajura, but had not succeeded. In Aden he played the Christian at the mission and prayed in the mosques with the Muslims. Father Gonzaga, who then supported that mission, was well acquainted with him and related that this unknown person at that time wrote him a letter in Amharic from Massawa. Later he took the road from Matamma and in that way reached Herer, always begging for charity and encountering grave dangers." Cecchi's knowledge of the adventurer, like Taurin's, comes to an end at about this period, for he states, "at the time of the war between Menelik and Yohannes he was still at Waria Ilu, but he then disappeared and nothing more was known of him."⁵⁶



There are no more reports of our adventurer — hermit after this time. The periodical *Bosphore Egyptien* of April 1, 1884, reported that a certain Tadros or Tadrous had arrived at Adowa to negotiate with Emperor Yohannes, allegedly on behalf of Mohamed Ahmed the Sudanese Mahdi. The envoy was, however, in all probability an entirely different personage from the one, or two, with whom we are familiar because the author of the report believed him to have been a merchant and an Egyptian Copt⁵⁷.

⁵⁵ Idem, I, 504.

⁵⁶ Idem, I, 505—6.

⁵⁷ *Bosphore Egyptien*, 1 April 1884; France, Ministère des Affaires Etrangères, Egypt, 85 Barrère to M.A.E., Caire 7 April 1884; Alemé Eshete, "Evolution et résolution du conflit égypto-abyssinien face à la pénétration européenne au nord-est d'Afrique 1877—1885" (Université d'Aix en Provence, thesis, 1969), pp. 280—1.

The mountain of Herer where the subject of this article had made his dramatic appearance long remained a place of local awe. Near the end of the century the British traveller Captain M. S. Wellby was advised not to go there because a "‘Shaitan’ [i.e. devil] dwelt there . . . This strange bit of news", he adds, "was quite enough to rouse my curiosity, and I made inquiries regarding the Shaitan, and was told the following legend."

He proceeds to give us yet another variant of the Téwodros prophecy, but has nothing to say about the curious European who had made his appearance a generation earlier, for he reports what he learnt of the legend as follows :

"Somewhere on this hill there is a cave guarded by the Shaitan, which penetrates so far into the bowels of the earth that nobody has ever been able to reach its limits . . . According to popular belief, there will at some period emerge from this cave a king, whose name will be Theodore, and an abuna (bishop) called Zahai (sun). They will rule from Yerrer to Gondar. The army of this King Theodore will be composed of Shang-kallas. East of Yerrer all will be prosperous, but towards the west King Menelik and his army will be annihilated.

"During the reign of this new king, a small piece of land will satisfy the wants of thousands of people, and the milk from one cow will be sufficient for thirty men ; prosperity will reign throughout, and all will love God and will strive for Paradise and obtain it." ⁵⁸

The Téwodros legend was in fact slow to die, for early in the twentieth century the noted German Ethiopist Enno Littmann heard the still living prophecy that there would come a king of that name who would reign for forty years, during which time there would be peace and plenty, after which there would follow forty years of misery and at the end of this time the world would come to an end. The legend had by then apparently acquired a topical flavour, for, according to the French scholar René Basset, there was joined to it the prophecy, evidently composed after the establishment of Italian colonial rule in Eritrea, that Emperor Menelik would "come with all his army, chase out the Italians enter, the Red Sea with his horse, and on his return die at Man-Dafara (Addi Ugri)." ⁵⁹



The principal evidence on the East European adventurer who used the name of the great Emperor Téwodros is, we may conclude, that of the Lazarist missionaries and the Italian geographical mission whose reports need careful consideration. If we accept the accounts of Ferdinand and Taurin at face value, particularly their assertion as to the Russian origins of the adventurer who arrived in Shoa in the 1870's, it is clear that this Théodoros could not have been the Romanian who, according to Ghica, wrote to his mother from Magdala a decade or so earlier. We have no option but to conclude that the appearance in Ethiopia of the supposedly half-Russian, half-Polish Théodoros and Ghica's story of the letter from the half-Romanian, half-Greek Teodoros is no more than a curious

⁵⁸ M. S. Wellby, *Twist Sirdar and Menelik*, London, 1901, pp. 95–6. On the ruins on the mountain see also p. 98 ; *Ethiopian Herald*, June 7, 1972.

⁵⁹ Basset, *op. cit.*, pp. 8–9.

coincidence. One must recognise, however, that Ferdinand and Taurin disagree as to when the discovery of the adventurer's supposedly Russian background was made and that Soleillet, who describes the Russian hypothesis as merely "the most general opinion", thereby suggests that it was perhaps no more than a supposition, while Cecchi frankly admits that "no one knew the exact truth about this strange and curious individual". If Théodoros actually himself declared that he was a Russian it is moreover by no means certain how much importance to attach to such a statement which in the circumstances could well have been an attempt to conceal his real identity, and it is here not without significance that, according to Cecchi, he "always spoke in a vague manner". Being on Taurin's own showing, so secretive at his trial and apparently having never been willing to reveal his real name, he may not have thought fit to disclose his true nationality, and might well indeed have deliberately presented Taurin with a fictitious account of his life — the story of a Nihilist claiming to be a type of Messiah is already somewhat surprising. It is moreover also possible that Taurin, who was little acquainted with the political geography of Eastern Europe, which was then in a state of flux as a result of the Russo-Turkish war of 1877—8, may conceivably have confused Ruthenia with Romania, and perhaps have taken little notice of the nationality of Théodoros's mother. Ghica's Teodoros, we may recall, was familiar with the Bulgarian language, and it may be argued that Taurin, who had scarcely any knowledge of the linguistics of eastern Europe, could well have mistaken that Slavic language for Russian. The possession of a Russian religious book, a Russian icon or a letter from a Russian bishop in Jerusalem would finally be no proof of the adventurer's Russian nationality for Russia was at this time the accepted protector of orthodox Christianity throughout the Middle East⁶⁰. The evidence of Cecchi and Chiarini is scarcely more conclusive, for though their estimate of the adventurer's age makes him somewhat young to be Ghica's hero, their remarks about the uncertainty as to the man's nationality reduces much of the value of the missionaries' statements on that score. Cecchi's report that Abba Theodoros knew Greek could, on the other hand, be a possible point in favour of assuming him to be the man mentioned by Ghica, though in view of our hero's manifest linguistic accomplishments too much importance cannot be attached to this fact.

Such arguments, however, are no more than suppositions, and, in the existing state of our knowledge, the present writer would be inclined to conclude that the description given by the Lazarists and Italian geo-

⁶⁰ R. Pankhurst, "Yohannes Koltzika, the Greeks and British Intervention against Emperor Tewodros", *Abba Salama*, III, (1972), 88—9, *et passim*.

graphers was probably of an adventurer other than the Romanian said to have written to his mother from Magdala, and the fate of that Teodoros is as mysterious as ever it was when Ghica wrote to V. Alessandri in 1883⁶¹.

What then may we conclude?

That Ghica's Teodoros lived, and mysteriously disappeared, we can have no doubt. That this adventurer, contrary to the Romanian writer's opinion, did not become Emperor of Ethiopia is likewise beyond a shadow of doubt. Whether or not he reached Ethiopia and wrote the supposed letter from Magdala — these points must remain in doubt until the discovery of corroborating or refuting evidence.

⁶¹ On a later adventurer from Romania, Alexander or Karl Inger, who was born at Timișoara on 18 September, 1868, and was active in the Sudan see G. N. Sanderson, " 'Emir Suleyman ibn Inger Abdullah' An episode in the Anglo-French conflict on the Upper Nile, 1896—1898", *Sudan Notes and Records* XXXV, Part I, 1954, p. 27.

PARADOXICAL MICROSTRUCTURES IN THE DRAMA OF OSCAR WILDE AND JEAN GIRAUDOUX

(A COMPARATIVE LITERATURE ESSAY IN THE STUDY OF ANALOGIES)

CORNELIA COMOROVSKI

The paradoxical attitude in both Wilde's and Giraudoux's plays emerges at all levels of their dramatic work: from the overall "macrostructure" to the microstructure of a syntagm.

"Suspense" and curiosity were held by Wilde to be fundamentally dramatic qualities. They are characteristics of the paradoxical statement too, and can be found in the microstructures of the play. In his comedies curiosity can be generated by plot, by *peripeteia*, by character-development, as well as by a compound sentence, a single sentence or even by a syntagm containing or winding up an idea outlined at one stage or another earlier on in the play; it can often be generated by a single "witty word". The paradoxical microstructures may consist of one or several syntagms or sentences whose common feature is their concern for the furthering of surprise. The success of the surprise-element in semantic microcosmoses is correlated with the concise, almost elliptical, style of Wilde's sentences which tend to become aphorisms.

The sense of speed in Wilde's plays lends a certain peculiarity to his style. It has already been pointed out that, at a time acknowledged for weakness of style and composition, Wilde "re-introduced swiftness which we find alone among the Early Victorians in Newman, who transcended the linguistic limitations of his age"¹. Wilde's language always has a swiftness about it; Wilde wrote his plays "légères, peut-être irréelles, mais d'un grand artiste tout de même par la merveilleuse unité de ton"².

In Giraudoux's works suspense and surprise emerge from dramatic "syntagms" and small phrasal units rather than from the story of the play; this is quite natural in a kind of drama that takes up a well-known story (usually a myth or a legend).

*

¹ Guy Chapman, "The Victorians and after", in *Introductions to English Literature*, London, The Cresset Press, vol. IV, 1950, p. 40.

² André Maurois, *Études anglaises*, Paris, Grasset, 1927, p. 239.

The paradoxical sentence in Wilde's comedies, particularly when expressed aphoristically, acquires an a-contextual status as opposed to that in Giraudoux's theatre, where it depends on the context, its scope ranging from one dramatic syntagm to the writer's entire dramatic work.

The characters in Oscar Wilde's comedies are manipulated, by visible strings which allow but scanty gesture, peculiar to conventional characters in the "well-made play": the virtuous wife; the wicked, perfidious woman who blackmails the man whose secret she has come to know; the seduced, forlorn young woman and mother of an illegitimate child; the seducer; the Puritan ingenue; the witty Puritan; theirs is a stagy behaviour. The way positive characters think and speak is a conformist one; the latter have a poor analytical intelligence; and it is with awkward difficulty that they succeed in knowing the people around them; what hampers their capacity to know are prejudices and naïve illusions or feeble observation (Lady Windermere, Hester Worsley, Lady Chiltern, etc.).

"The satirical tone of the dialogue contrasts with the utmost candour of the action of the play"³.

Much of Wilde's psychological insight goes into the speeches uttered by some characters in his comedies. A great number of verbal exchanges in Wilde's plays have no bearing on the pace of the action, neither do they provide any investigation of the characters' conscience. They build a brilliant dialogue, a structure superposed on that of the play. In his comedies, receptions and visits are opportunities for bringing together people, they are prerequisites of polite conversation. The conversationalists in the drawing-rooms of Wilde's comedies are born psychologists. They relish both the taste for introspection and generalization. Through remarks that bear the stamp of generality, the dialogue betrays its wish to capture the true motives of human gestures and attitudes; attempting to make manifest that which is hidden, it reveals the tendency to unravel — a tendency peculiar to any intellectual endeavour. The frequent occurrence of definitions and classifications throughout the dialogue brings it closer to an intellectual process and turns the verbal exchange of the play into a dialogue concerned with the knowledge of human nature by way of introspection.

The dramatic syntagms carrying psychological observation of this sort make up a range of static and free motifs; due to their independence from the story of the play, their fabric is a-contextual. The sentences which state psychological findings are independent of the plot of the play and enjoy a relative a-contextual freedom⁴.

Critics talk about the subtext of Chekov's plays; in much the same way, yet in reverse, one can talk about the existence of a "supertext" in Wilde's plays. The subtext of Chekov's plays grows out of moments of silence when pauses fill in the gap occasioned by the absence of speech;

³ Mihail Sebastian, *Intîlniri cu teatrul*. Anthology by Cornelia Ștefănescu, București, Editura Meridiane, 1969, p. 188.

⁴ Both have their freedom related to the subject of the story of the play, and not to the whole work of art. They cannot be separated from the play without denying it; the more authentic the work of art, the less autonomy motifs and sintagms have when related to the overall esthetic context. Motifs, compound and simple sentences are in these pages related for their association with the story and the subject of the play.

it grows out of the routine gesture or the every day bustle hiding away those human sufferings that cannot be voiced; the subtext, therefore, does carry with it, much more than the text itself, the load of human sadness, and brings the people on the stage more into the focus of our attention and adds features essential to fathoming the complexity of Chekov's characters.

The avalanche of psychological findings concluded by Wilde's personages, does not shed vital light on the characters who think or utter them, but rather hampers our attention from being turned towards these characters; their statements form a sort of supertext guiding our concern towards statements themselves, i. e. towards the topic of conversation.

The matter discussed in Wilde's plays as well as the way in which this matter is talked about acquires a significance which is habitually bestowed on the characters. The psychological findings in the supertext uncover the internal machinery — hidden even if not deep-going — of human gestures and does it with a relish to offer something unexpected to the reader.

The speeches that convey Wilde's wit capture the reader's interest most. The macrostructure of the play remains a sort of "convention" accepted as a basis for the speeches to be built and move on: "he has chosen his theme, not in order to create a sense of illusion, but simply as a basis for something else. That something else was his wit"⁵.

Such paradoxical microstructures, through which Wilde usually puts forth observations belonging to the moralist and psychologist, are concluded in scenes written as if to serve exclusively as a pretext. These "pretext"-scenes, as we may conveniently call them, do not affect the plot; they are usually static scenes of conversations and pseudo-dialogue that assist a-contextual psychological observation and paradoxical statement.

In a pseudo-dialogue a character airs his views in the presence of another one who — given his typological social belonging to a peculiar environment — is brought in also for the sake of creating the right atmosphere; being a stage property more than a character in a play, he turns the verbal exchange into a false dialogue; the "dialogue" conceals a monologue which is a kind of "recital" of paradoxes. Having returned home, Lord Goring talks to or rather at his butler. Phipps, the butler, emerges as a "sphinx" who does not communicate, "a mask with a manner" who turns "his [own] intellectual or emotional life" into an enigma. Except for the last two answers which include some personal reflections, the butler's remaining ten answers are made up of one answer to one question; eight out of these ten consist mostly of monosyllabic words of which only one is the information carrier ("yes", "no", "three"); the other words are ritual words ("my lord", etc.). In his talk to Phipps lord Goring provides definitions (fashion is..., vulgarity is..., etc.). His definitions are separated from one another by the butler's monosyllabic answers, their function being virtually reduced to that of punctuation in a monologue.

⁵ Allardyce Nicoll, *A History of English Drama. 1600—1900*, vol. V, p. 191.

The unconventional message of Wilde's plays (which have a conventional story) is put across in the immediate context of one speech or even within the context of a single simple sentence. Sentences and syntagms "blow up" the moral the main characters believe in. The author does it "desmontando resortes convencionales, corroyendo prejuicios de aparente impecabilidad y, en resumen, revelando cómo los estatutos de la moral sociable son farisaicos, cuando le viene en gana; cuando no o en otros momentos, trasluce su fundamento escéptico respecto a la humana condición o un modo de ironía que, habiendo abdicado de todo propósito correctivo es mero placer de la agudeza"⁶.

On a surface-level it seems as though the microstructure denied the macrostructure. The plot is that of a well-made play. "Ma di tutto questo sensazionale e logoro armamentario Wilde s'è servito per uno scopo suo, quello di ostentare i suoi ricami dialogici"⁷. The character, odious in the eyes of the adherent to the moral of Wilde's well-made play lures (i.e. through his language) the supporter of the Wildian wit. In the eyes of the latter the well-made play is a pretext and the main character becomes the utterer of paradoxes. "Ma la verità è che il personaggio più importante di questi lavori, il solo nuovo, quello che ne costituisce l'autentica attrattiva, è il causeur paradossale, che incanta gli uditori, col suo fuoco d'artificio a getto continuo"⁸. The characters who are the author's spokesmen, exclusively due to their language, are endowed by Wilde with an original dramatic function and motivation: not with that of the *raisonneur*, but with that of the *causeur* of the play.

The paradoxes stated in conversations talk about the inevitability of delusion, the omnipresence of selfishness, the impossibility of the happy couple, while the plots of the plays suggest the opposite: happy couples are made to survive (Lady and Lord Windermere, Lady and Sir Robert Chiltern, very likely Hester Worsley and Gerald, Mabel Chiltern and Lord Goring); generosity (Mrs. Erlynne, Lord Goring); the contrast between plot and speeches is striking.

Emphasizing the lack of unity in Wilde's comedies, Robert Merle asserts in his conclusion: "Un divorce presque constant s'établit entre ce que nous attendons de certains personnages et ce qu'ils font, entre la thèse explicite de l'auteur, et les faits sur lesquels elle repose, entre les positions morales qu'il adopte dans ses dénouements, et ce que le dialogue nous laisse deviner de ses sympathies. Partout est sensible la lutte du critique intransigent et du dramaturge avisé"⁹.

The plot of the plays *does not* hit out at the Victorian moral conventions; the speeches do. Those who acclaim the Victorian moral are being satirized in delightful comic scenes (the Duches of Berwick and her daughter Agatha in *Lady Windermere's Fan*; Lady Hunstanton in *A Woman of no Importance*; Lady Bracknell in *The Importance of Being*

⁶ Juan Guerrero Zamora, *Historia del teatro contemporáneo*, vol. I—IV, Barcelona, Juan Flors, 1961—1962, vol. IV, p. 293.

⁷ Silvio D'Amico, *Storia del teatro drammatico*. I—IV. Milano, Garzanti, 1953, vol. III, p. 362.

⁸ *Ibid.*

⁹ Robert Merle, *Oscar Wilde. Appréciation d'une oeuvre et d'une destinée*, Thèse . . . Paris, Rennes, Imprimeries réunies, 1948, p. 353.

Earnest); the author casts them in secondary parts. Shaw liked these scenes for the vigour of their social satire.

The unusual ring of some paradoxical statements often comes from the semantic ambiguity due to the use within a given semantic system of a word that has a different meaning in another semantic system. In the process of reading, "something" takes place which Greimas calls the passing from one isotopy into another. The basic isotopy (in the hierarchy set up by the author) can not be noticed straightaway. This difficulty is suggested by the perplexity of one character or another who, having failed to understand what his interlocutor had tried to put across, is now wondering whether the latter himself had a clear idea as to what he had been talking about. Lord Caversham asks Lord Goring who, till then, had been talking in and about paradoxes: "Do you always really understand what you say, sir? Lord Goring (after some hesitation): Yes, father, if I listen attentively." (*An Ideal Husband*, III).

The paradoxical nature of the sentences is most often brought about by a semantic change, more or less explicitly stated at times by the personage who utters the sentence or the one who listens to it. When Lord Darlington says "...it shows rather a sweet and modest disposition to pretend to be bad" (*Lady Windermere's Fan*, I), the paradoxical statement had already been explained away in a previous sentence: "...nowadays so many conceited people go about Society *pretending* to be good." This earlier statement announced that a perversion of accepted values had taken place and implied that their upsetting would bring about the consequential necessity for semantic displacement.

The utterers of paradoxical statements know that they need a new semantic system. The existing petrified notions no longer allow their wish for expression of moral openness to be satisfied¹⁰. Language is felt wanting. Lord Darlington, an utterer of paradoxes, tells Lady Windermere who had formerly laid out her moral strictures: "I think life too complex a thing to be settled by these hard and fast rules". (*Lady Windermere's Fan*, I)

The rejection of some notions derives from an attitude such as that of Lord Darlington's: i.e. repudiation of some obsolete norms, these words designate. They (i.e. the words) acquire other meanings while the semantic system is being upset; the increase of entropy can become a source of surprise.

The technique of paradoxical uttering is a kind of schooling for the "*morale ouverte*". The utterer of paradoxes is aware that he is a product of an instructional system based on rigid moral concepts; he is therefore ready to learn again how to think. Dumby says he needs spare time. "Time to educate yourself, I suppose" — asks Lord Augustus looking around, to see just what kind of impression his courageous irony has made. But the desired effect of his remark is annihilated by Dumby's answer: time, not to educate himself, but... "time to forget all I have learned". (*Lady Windermere's Fan*, III).

* The italics are mine.

¹⁰ To such a character we can apply what Robert Merle said of Wilde: "À la morale toute faite, il a préféré la morale à faire" (*op. cit.*, p. 116).

Single, isolated words, syntagms and sentences can have their meaning shifted.

Sometimes one character or another knows he must twist the sense of a sentence round to give it an opposite meaning to that intended by the interlocutor. When Gerald says he has known enough about life, Mrs. Allonby retorts: "I hope you don't think you have exhausted life, Mr. Arbuthnot. When a man says that, one knows that life has exhausted him" (*A Woman of no Importance*, IV).

The coexistence of two contrasting isotopies in the same text is sometimes suggested by the confrontation of two characters, each representing a different isotopy. In *Amphytrion* 38, Jupiter's human disguise is tested by Mercury. Jupiter, alias Amphytrion, holds the earth to be gigantic and bigger than heaven, he thinks himself endowed with every quality, he considers himself to be immortal unlike his friends, and more than a god. These are proofs sufficient for Jupiter, alias Amphytrion, to pass Mercury's test. Mercury's questions and Jupiter's answers alike, are all expressed in paradoxical ways. The shock produced by their unexpected assertions gives an instant impression of deception. Two contrasting certitudes emerge in the course of the verbal exchange: that of Mercury and that of Jupiter who wears the masque of a human. The two semantic levels in a paradox are more evident owing to the presence of two interlocutors, of *two fields of consciousness* whose coexistence is logically incompatible, to the presence, further, of Jupiter who, in his double posture, represents also *two fields of consciousness*: the extensive view of the god and the narrow anthropocentric one of the presumptuous man.

The semantic ambiguity of paradoxical utterances in Wilde's comedies sometimes goes along with what Bergson called "interference of independent sequences"; "partial coincidence" moving between these two sequences is a comic source. "Une situation est toujours comique quand elle appartient en même temps à deux séries d'événements absolument indépendantes, et qu'elle peut s'interpréter à la fois dans deux sens tout différents"¹¹.

The Victorian moral bias and the liberal attitude are two independent sequences which do often overlap in Wilde's comedies.

Mrs. Allonby quotes Lord Illingworth: "Lord Illingworth says that all influence is bad, but that a good influence is the worst in the world" (*A Woman of no Importance*, IV). Without taking into account the semantic shift of the syntagm "a good influence", more than just an extravagant opinion, the statement may seem to be an utter non-sense. "Good influence" is an ambiguous syntagm due to a homonymy intended by the author. "Influence" implies the idea of a change that takes place in the development of personality.

In the Victorian moral code a (good) influence implies a change that comes from the assimilation of its tenets. In a nonconformist perspective, this (good) influence means a "submission" of personality to convention and is therefore destructive rather than constructive. In the author's view, suppression of personality is the worst thing in the world: Wilde's ideal being knowledge of oneself and self-realization¹². Thus,

¹¹ Henri Bergson, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, Alcan, 1936, p. 97.

¹² Lord Henry Wotton says to Dorian Gray: "All influence is immoral"; and this because: "The aim of life is self-development".

in the eyes of the nonconformist, "a good influence" must assist the free development of one's personality.

Dumby, a nonconformist, first uses the syntagm "a good influence" within the referential system of the Victorian morals; then, he evaluates it in his own semantic system. The ambiguity is caused by omitting the explanation that the "Victorian" meaning has been attached to the syntagm "a good influence". This additional explanation in the statement would have made manifest the two semantic systems (the circumscribed Victorian morals and the open morals, respectively), and would have prevented the possible homonymy: good influence = instructive or destructive (influence). It rests with the reader to choose one or the other meaning and thus obviate the ambiguity.

"Semantic ambiguity, as distinct from syntactic ambiguity and phonological ambiguity, has its source in the homonymy of words. (...) Semantic ambiguity (...) occurs when an underlying structure contains an ambiguous word or words that contribute its (their) multiple senses to the meaning of the whole sentence, thus enabling that sentence to be used to make more than one statement, request, query, etc. Thus, a necessary but not sufficient condition for a syntactically compound constituent or sentence to be semantically ambiguous is that it contain at least one word with two or more senses (...).

But the presence of an ambiguous word is not a sufficient condition for a linguistic construction to be semantically ambiguous. The meaning of the other components of the construction can prevent the ambiguous word from contributing more than one of its senses to the meaning of the whole construction"¹³.

The main semantic fields in Wilde's plays draw attention upon the danger inherent in the petrification of personality. A semantic track records anything that may lead to a paralysis of or, on the contrary, save a personality; one talks about *advice, learning, forgetfulness, authority, regulations, rules, common views*. It is along this semantic track that Wilde operates the shift of meaning in his plays in order to reveal the danger of paralysis of a mind adopting the norms of the conventional morals.

Any overlapping of the personal with the general point of view makes Wilde's clear-sighted character doubt his own opinion; the current views are much too devaluated to be worth rehabilitating. The general point of view fails to strenghten the personal one: on the contrary, it denies it. That is why Cecil Graham tells the approving Lord Augustus: "... whenever people agree with me, I always feel I must be wrong" (*Lady Windermere's Fan*, III).

The semantic shift in Giraudoux's text moves on a scale that ranges from the structure of an oxymoron to the structure of a paradoxical statement. The features designated by the modifier¹⁴ sometimes appear to be incompatible with those designated by the subject. Jupiter says about Alcène: "... il y a justement en elle quelque chose d'inattaquable et de borné qui doit être *l'infini humain*" (*Amphytrion* 38, II).

¹³ Jerrold J. Katz, *The Philosophy of Language*, New York and London, Harper and Row, Publishers, 1966, p. 158-159.

¹⁴ The term is taken from Monroe Beardsley, *Aesthetics*, New York, Harcourt, Brace, 1958.

If taken literally, the terms (underlined in the above example) apparently cancel themselves mutually. However, this contradiction in terms is only apparent; the adjective “borné” is not dependent on the noun “l’infini”, but on the syntagm “l’infini humain”, the modifier in this case being the adjective “humain” and not “borné” as it may have seemed at first sight; in the noun “infini” it substitutes a metaphorical meaning for a literal one introducing the image of a limited “infinite”. This sort of “infinite” belongs to those who lead their life without succumbing to fate, without being scared at their own weakness. Like Alcène, in human hopelessness they see perpetual wonders: “... je suis en effet celle qui aprouve et aime le mieux son destin...” (*Amphytrion* 38, II, 2). At times, there seems to be a contradiction between subject and predicate. About the cortège approaching their house silently to ask Judith to surrender her chastity, Jean says: “Quel sinistre silence ! Il crie Judith plus fort que leur vacarme !” (*Judith*, I, 1). The statement is paradoxical due to a semantic shift that takes place: the modifier “il crie” is not used literally but figuratively; it is conveyed from the sensory on to the emotional level.

In other instances, pseudo-antinomy is being achieved by reference to different moments in time. When Lia says: “Cette force est faiblesse, ce travail est paresse, ce devoir est vanité” (*Sodomme et Gomorrhe*), she is talking about the same subject (Jean = the husband), only seen at different stages in time: (a) the period of “crystallization” of her love, when Lia saw him covered with false crystals — product of her imagination; (b) the period of “decrystallization”. The present tense in the statement above could suggest synchronic occurrence of events. But by functioning as historical present it actually introduces the diachronic perspective.

The paradoxical effect may arise from a semantic ambiguity achieved by the omission of some notes in the content of a notion or by the setting up of a false synonymy. “C’est cela que c’est la tragédie, avec ses incestes, ses parricides : de la pureté, c’est-à-dire en somme de l’innocence” (*Electre, Lamento du jardinier*). “Incestes”, “parricides” are only some aspects in the tragedy. Purity and innocence define the tragedy (i.e. the catharsis of the play) but no identity can be established between purity + innocence on one hand, and incest + parricide on the other, the latter covering only partially the content of the tragedy.

The basic isotopy of Giraudoux’s plays underscores — as does that of Wilde’s comedies — the danger of an ignorance that does not know itself. Wilde, an iconoclast, feared that, due to the conscientious assimilation of principles, the truth in concrete moral situations might be ignored. More lyrically inclined, Giraudoux fears man’s ignorance of his unity with the entire universe. Both playwrights see in the rejection of conventional morals the remedy for ignorance.

In *Lady Windermere’s Fan* Dumbly says he needs time to forget. Isabelle thinks human knowledge detaches man from nature and is therefore a sad purpose in itself: “à desapprendre, sauf la langue humaine toutes les langues qu’un enfant sait déjà” (*Intermezzo*, II, 3).

The recurrence of terms such as “blindness” and “madness” guide the reader’s attention towards the disappointment and ignorance that

ambush man. The tension emerging from selfish morality and action on the one hand, and contemplation leading to the happiness of cosmic harmony on the other is most often rendered by Giraudoux in the following metaphors: *to see, to be logical* = a, to identify with the universe; b, to have practical sense, to live a routine life; *the blindman, the fool* = a) the one who leads a mercenary life; b) the one who experiences the bewildering feeling of cosmic unity which is the lender of authenticity. The metaphoric load of these words depends on the semantic system of the character that utters them. The king of the undines believes that the people who have come across a truth "*deviennent ce qu'ils appellent fous. Ils sont logiques, ils n'abdiquent plus, ils n'épousent plus celle qu'ils n'aiment pas, ils ont le raisonnement des plantes, des eaux, de Dieu: ils sont fous*" (*Ondine*, III, 5).

The semantic changes are clear either because;

- a) they are indicated in the very text (*ce qu'ils appellent*) or, because
- b) they are explicated: *ils n'abdiquent plus*, etc.

Man makes use of a language suited to the average contemporary experience. This language is approximate, limited and fails him at crucial moments.

Truths emerge that can no longer be formulated in the language of everyday value-judgment. By violating language, the paradox may express them. Without being a sign of scepticism the paradox has its roots in a feeling of the insufficiency of human language, revealing the dramatic aspect of cognition. Philosophers such as Heraclitus and Lao-Tse, who cherished it, noticed the increasing degree of relativity in the meaning of usual, worn-out notions and the need for others. A visible discrepancy, that does not violate logic, may be phrased in terms that do not contradict themselves. But the writer nevertheless chooses the paradoxical formula, which mimes a paralogsism through a semantic shift, since it adds expressiveness to emotional tensions, and since the shock of surprise discloses a contradiction that is hard to grasp.

The paradox is a rejection of tautology and analyticity. Fear of tautology engenders that paradox in which one term denies itself or, that paradox in which opposite terms become equivalent; such sentences based on equivalence of opposite terms enjoy an independent existence in the a-contextual paradoxes of Wilde's comedies, but are dependent on a context in Giraudoux's; the entire dramatic work must be read in order to allot each notion its due significance.

The paradoxical statement obtained by semantic shift causes momentary perplexity. With its contradictory nature it shocks habitual thinking. It is opposed to tautology (though in the author's mind it is perfectly tautological). It rests with the reader who senses a contradiction to make a synthesis.

The reading of a paradoxical statement has three stages: 1) The chock; the surprise brought about by the "interference" of two independent semantic sequences. This overlapping gives the impression of a total upset of the text, i.e. of a large amount of entropy. 2) The checking

of the contradictory nature of the statement, aggressive because contradictory. Checking the text corresponds to a process of organizing the text, i.e. to a reduction of the entropy. 3) The re-reading of the text thus organized.

The first stage, through its apparent absurdity causes an instant of perplexity which is at times comic. By marking the coexistence of two fields of consciousness which are logically incompatible, the paradoxical statement generates the comicality triggered off by the machinery existent in the "interference of two independent sequences". The anticipation of successful achievement, peculiar to any intellectual endeavour, brings a flash of happiness in the second stage.

"Le plaisir 'spirituel' réside dans la découverte de deux isotopies différentes à l'intérieur d'un récit supposé homogène"¹⁵.

The third stage, instantaneous and implicit as it is, has a cathartic effect upon the mind which may now settle down in a familiar and ordered world.

The entropy in an isolated paradoxical statement is reduced to nothing. In the drama of Giraudoux, due to the dependence of the statements on the context up to the very end of the play, their entropy decreases, yet without being reduced to nothing. In Wilde's drama, the reader unravels these statements as they occur, one after the other on account of their a-contextuality.

A great number of Oscar Wilde's paradoxes assume the identity of an aphoristic definition. At times, a character is even requested to formulate a definition. Lord Illingworth bluntly asks Lady Allonby: "What do you call a bad man?" and Lady Allonby demands of Lord Illingworth: "Define us as a sex" (*A Woman of No Importance*, I).

The question is sometimes associated with the last word uttered in the preceding statement. Three concepts are defined in eight short utterances on half a page: the cynic, the sentimentalist, experience.

When Lord Darlington exclaims: "What cynics you fellows are!", Cecil Graham asks: "What is a cynic?", and Lord Darlington gives the definition: "A man who knows the price of everything and the value of nothing". Cecil Graham then states a definition springing from the association with the last words he has heard: "and a sentimentalist, my dear Darlington, is a man who sees an absurd value in everything, and doesn't know the market price of any single thing".

The above definitions are founded on a play on semantic proximity. The denotations of the words "price" and "value" belong to two isotopies: pecuniary relations — ethical coordinates.

However, their denotations can likewise belong to the same isotopy as both "price" and "value" can equally point to pecuniary relations.

¹⁵ A. J. Greimas, *Sémantique structurée*, Paris, Librairie Larousse, 1966, p. 71.

The word "price" by denoting pecuniary relations might likewise get a connotation in the ethical field.

		Denotation	Connotation
Homonymy	Synonymy PRICE	— pecuniary relations	ethical coordinates
Homonymy	VALUE	— ethical coordinates — pecuniary relations	pecuniary relations ethical coordinates

The duration of ambiguity of the definition extends as a result of the existence of two homonyms, each of the two words — price, value — having two meanings. The homonymy of the words "price" and "value" endows the whole sentence with a homonymic ring; the duration of ambiguity (of the definition), which is latently perpetual, is reduced and eventually annihilated with every different reading depending on whether the word "cynic" (or "sentimental") is given ameliorative or pejorative meaning. The ameliorative or pejorative meaning attributed to the words "cynic" and "sentimental", that is the clearing of the *polysemantic* definition, implies, previously, the clearing of the ambiguity contained in the words "price" and "value" (ambiguity due to homonymy). The man, for instance, who is at home in an evolutive moral system has an ethical hierarchy different from that of people subject to moral canons. He neglects, or even despises what general opinion esteems as "value", and in a concrete situation is able to make a sound appreciation by himself, to weigh a "price". That is why, what general opinion considers to be "value", he might call pseudo-value, or "market-price", and might instead give his own circumstantial evaluation the name of *value*. The significance of the definition depends on the reading of the words *price* and *value*.

A third definition in the quick verbal exchange voices Wilde's sceptical vein. The author seems to be inclined to see human weakness in particular and to have therefore an ironic smile whenever he encounters the temptation of optimism. "Experience is the name every one gives to their mistakes", says Dumby — (*Lady Windermere's Fan*, III).

Oscar Wilde, a reputed interlocutor and much praised for the core and form of his conversation, knew his capacity for aphoristic elaboration. In his famous letter to A. Douglas (I—III — 1898) he said "... I summed up all system in a phrase, and all existence in an epigram"¹⁶. And following Wilde's or other people's initiative, a great number of his aphorisms — some written especially for this purpose, others extracted from different works and put to account outside their initial (context another proof of their a-contextual character) — were printed in separate publications.

¹⁶ *The Letters of Oscar Wilde*, edited by Rupert Hart-Davis, London, 1962, p. 466.

19 aphorisms appeared anonymously in the *Saturday Review* (17.XI. 1894) under the title of *A Few Maxims for the Instruction of the Over Educated*. The first (and last) number of a magazine in Oxford (*Chameleon*) (XII, 1894) published another 35 aphorisms by Wilde under the title: *Phrases and Philosophies for the Use of the Young*.

In January 1895, the editor Arthur L. Humphreys published a collection of aphorisms gathered by Constance Wilde from Wilde's works in 50 copies entitled *Oscariana*; they were printed again in May 1895 in an enlarged edition (200 aphorisms). Wilde was not pleased with this publication. At the end of November 1894 he was writing about *Oscariana*: "The book is as it stands, so bad, so disappointing, that I am writing a set of new aphorisms, and will have to alter much of the printed matter. The plays are particularly badly done. Long passages are quoted, where a single aphorism should have been extracted.

The book, well done, should be a really brilliant thing: no English writer has for years ever published aphorisms"¹⁷.

Giraudoux and some of his heroes are seduced by the aphoristic expression. In his novel *Suzanne et le Pacifique*, the heroine wins a trip round the world as a prize for the best maxim (which is a piece of advice) about boredom.

The characters in Giraudoux's plays seldom utter a-contextual sentences: when taken out of context, these paradoxical sentences lack semantic pulse. When the supervisor for instance states: "Les esprits ne croient pas aux hommes" (*Intermezzo*, 1, 4), the paradox exists within the play only, where a tyrannical and narrow-minded bureaucrat wants to set up an administrative relationship between himself (i.e. authority) and the unknown.

At times, the communicated paradox is not accessible to the character in the play to whom it is addressed either and requires an explanation. Trying to persuade the King of the undines to spare Hans, Ondine says: "... Que je sois *malheureuse* ne prouve pas que je ne sois pas heureuse" and explains: "*Tu n'y comprends rien*: choisir dans cette terre couverte de beautés le seul point où l'on doit rencontrer la trahison, l'équivoque, le mensonge, et s'y ruer de toutes les forces, c'est justement là le bonheur pour les hommes. On est remarqué si on ne le fait pas. Plus on souffre, plus on est heureux..." (*Ondine*, III, 5)".

The paradox in Giraudoux's sentence must be related to a larger context in order to be discovered. Instead of forms of generalization, such as those in Wilde's a-contextual statements (indefinite article, 3-rd person personal pronoun, collective singular, etc.), we find forms of the "now" and the "here" (1-st and 2-nd person personal pronoun, demonstrative pronoun, etc.).

While the utterances of the characters in Wilde's comedies are elliptic, the ones of Giraudoux's characters are rather redundant. More often than not his paradoxes are arranged in triads within which a progressive gradation is noticeable. (Gradation as such implies repetition,

¹⁷ *Ibid.*, p.378

* The italics are mine.

redundance even). There are four triads in the example below, noted : I—II—III ; 1—2—3 ; A—B—C ; a—b—c.

I *Jupiter* *Mercur*e : "Vous avez l'idée que vous seul existez, que reduces vous n'êtes sûr que de votre propre existence ? everything *Jupiter* : Oui. C'est même très curieux d'être aussi em-to his prisonné en soi-même."

own

person

II thinks *Mercur*e : "Avez-vous l'idée que vous pourrez mourir himself un jour ?

immortal

Jupiter : Non. Que mes amis mourront, pauvres amis, hélas, oui ! Mais pas moi".

*Mercur*e : ... "Et ce ciel, qu'en pensez-vous ?

III. thinks of *Jupiter* : (1) *Ce ciel*, je pense qu'il est à moi, et beaucoup himself as plus depuis que je suis mortel que lorsque j'étais Jupiter ! the master Et ce (2) *système solaire*, je pense qu'il est bien petit of the sky et (3) *la terre immense*, et je me sens soudain (A) plus beau qu'Apollon, (B) plus brave et plus capable d'exploits amoureux que Mars, et pour la première fois (a) je me crois, (b) je me vois, (c) je me sens vraiment (C) maître des dieux.

*Mercur*e : Alors vous voilà vraiment homme ...".

(*Amphitruon*, 38, I, 5)

The ternary formula appears three times in Jupiter's last speech. The triads I—II—III, A—B—C, a—b—c have a progressive gradation; in the triad 1—2—3 (ciel, système solaire, terre) the gradation is progressive for Jupiter, (but) regressive for the rest of the people and gods. Giraudoux's favourite punctuation sign — the suspension dots — seems to suggest that paradox transcends the finite. Geneviève's reply to Siegfried's ternary construction appears to ridicule the writer's own weakness.

"*Siegfried* ... Ne m'en veuillez pas d'avoir oublié à dessein ici pour vous revoir, mon courage, ma confiance, ma volonté.

Geneviève : Oublier trois parapluies".

(*Siegfried*, II, 5;)

The cliché phrases have become void of sense. When the person addressed, however, intercepts each word of the cliché separately, he or she brings about a kind of semantic displacement, passing from the meaning of the idiom as a whole to the meaning of the idiom as a sequence of words.

Just as things happened later on with some playwrights of the absurd Oscar Wilde experienced the sadness of mechanical behaviour in language. Modern playwrights will point out the possible absurdity of ready-made expressions; Wilde displaces them giving the words freedom and the opportunity to group again in phrases with new meaning. Some of Wilde's characters feel the "pleasant" urge to reject an idiom that has become commonplace.

When Jack says "truth pure and simple", Algernon draws his attention to the fact that "The truth is rarely pure and never simple" (*The Importance of Being Earnest*, III).

The displacement of clichés points to a taste for precision and self-analysis, the courage to be sincere, aggressiveness and delight in shocking.

Learning that public opinion holds him to be wicked, Lord Illingworth blames it: "It is perfectly monstrous the way people go about, nowadays, saying things against one's back that are absolutely and entirely true".

The shock is due to the character's bold sincerity when he avows that it is his very deeds and not the invented ones that could discredit him. The temerity of the statement derives from the courage to dismember an established expression, a cliché.

Young Mabel Chiltern reproaches Lord Goring, who was one of the last guests to come to the reception, for being late:

"Lord Goring: Have you missed me?"

Mabel Chiltern: Awfully!

Lord Goring: Then I am sorry I did not stay away longer."

(*An Ideal Husband*, I)

The dismembered cliché might denote brutality. Its connotation is a declaration of love. The one who is in love wants to know that his absence makes the one he loves long for him: this longing is a proof of the other one's feelings. Lord Goring, as a matter of fact, immediately explains her: "I like being missed".

	Current idiom	Idiom resulted from displacement
"It is perfectly monstrous the way people go about, nowadays, saying things against one's back that are absolutely and entirely true" (<i>A Woman of no Importance</i>)	(false)	true
"I have never met any really wicked person before. I feel rather frightened. I am so afraid he will look just like" (<i>The Importance of Being Earnest</i>)	(an ogre) (a devil) (a monster)	everyone else
(About Lady Harbury whose husband has died) "Lady Bracknell: I never saw a woman so altered; she looks quite twenty years And about the same widow, Algernon says:) "I hear her hair has turned quite ... from grief." (<i>The Importance of B.E.</i>)	(older) (grey) (white)	younger ...gold...

Gwendolen's thoughts on the relationships between parents and children take into consideration the social and psychological truth of some concrete situations; in her thoughts, current views and expressions are modified and adapted to the immediate circumstances, which are the following: (a): A marriage is seen as a matrimonial contract and few parents regard the young people's feelings or their opinion. (c) As long as children are young parents accept their downright tyranny, they can neither resist the spell of the age and the thrill at playing, nor can they establish communication based on reason; so they yield; at their age of reason children are no longer heeded, they are compelled to heed. These observations are expressed by overturning two current expressions.

Beside two of Gwendolen's statements (a, c)—idioms which have been obtained by dislocating current locutions — there is another statement (b) which has been obtained by dislocation of a pseudo-locution, that mimes, in its turn, the pattern of the current idiom ; this last one increases the feeling that language has suffered mechanization consequential to that of thinking.

Current locutions	Dislocated locutions in retort :
<p>a) Few children nowadays pay any regard to what their parents say to them.</p> <p>b) The old-fashioned respect for the old is fast dying out.</p> <p>c) Whatever influence I ever had over my child, I lost when he reached the age of 20 years.</p>	<p>a) "Few parents nowadays pay any regard to what their children say to them.</p> <p>b) The old-fashioned respect for the young is fast dying out.</p> <p>c) Whatever influence I ever had over mamma, I lost at the age of three". (<i>The Importance of Being Earnest</i>, I).</p>

Any dislocation of current thought and expression brings about an anticlimax at the level of an idiom. The anticlimax thus achieved brings out a peculiar psychological feature of Wilde's characters : the fear of being trivial, the wish to surprise and to be surprised ; for instance Cecily's : "I have never met any really wicked person before. I feel rather frightened. I am so afraid he will look just like everyone else" (*The Importance of Being Earnest*, I).

The "select" characters in Giraudoux's drama reject the commonplace and the mechanical expression that convey no feelings or ideas. About to leave for war, Amphytrion is hoping for Alcmène's parting words to be a cliché ; being vain and mediocre, the farewell formula pleases him more than the expression of true feeling.

Amphytrion : Tu ne me dis rien d'autre !

Alcmène : Mais je n'ai pas tout dit ? Que font les autres épouses ?

Amphytrion : Elles affectent de plaisanter. Elles tendent votre bouclier en disant : reviens dessus ou dessous. Elles vous crient :— N'aie d'autre peur que de voir tomber le ciel sur la tête ! Ma femme serait-elle mal douée pour les mots sublimes ?

Alcmène : J'en ai peur. Trouver une phrase qui irait moins à toi qu'à la postérité, j'en suis bien incapable".

(*Amphytrion* 38, I, 3)

Sometimes the paradoxical statement works without any semantic shift. Wilde generalizes the particular ; by exaggerating he emphasizes situations which, from a statistical point of view, may perhaps seem negligible. Giraudoux grasps the paradoxes of emotional life. The great polarities in nature, that have obsessed the romantics are present in Giraudoux's works. Love generates hate (... *odi et amo* ...), God will destroy Sodom and Gomorrah if no happy couple can be found among the inhabitants. Thus it will come to know the mysterious, con-

triatory feelings that bind the lovers. Lia is aware that the Lord wanted to learn of her :

“Pourquoi je me brouille avec le seul homme qui me donne l’entente, je hais le seul homme que j’aime, je fais le seul pour lequel je n’ai pas d’aversion . . .”

The husband’s feelings are just as contradictory :

“Jean : / . . . / tu es ce que j’admire le plus au monde, Lia, et il n’en nait en moi que le découragement. Tu es / . . . / la vérité, la générosité, et elles n’agissent sur moi que comme agiraient la fausseté et l’égoïsme. Tu es ce que j’aime plus que tout et ton amour m’inspire seulement ce que m’inspirerait le dégoût d’une autre”.

(*Sodome et Gomorrhe*, II)

In the above paradoxical statements (made up of triads) no shift of sense occurs. These paradoxical statements are the result, only, of the failure of language — in its static poverty — to render the lively world of feeling. The emotional range also comprises a succession and a swing of contradictory feelings. The multitude of affective microvariations are following the quick unwinding path of temporal units, infinitesimal at times. The current idiom—incompatible with the perpetual flow (and variation) and which requires a minimal generalization — obviates evanescence.

The avalanche of paradoxical statements in Giraudoux’s drama provides many an illustration of antinomy in a unit and of the changing succession into simultaneity. Their motivation is a strong sense of that aspect in human complexity and relativity that makes man oscillate between supreme perplexity and certitude on one hand, and utter incomprehension and total comprehension on the other; this feeling reminds of Erasmus’ *Stultitia*.

That is, perhaps, why with Giraudoux truth lies in imaginary life, where human sufferings are compensated by redressed contradictions. Walking in the moonlight the gardener believes he has come to understand a truth which others can understand as well.

“Vous auriez compris le jour où vos parents mouraient que vos parents naissaient, le jour où vous étiez ruiné, que vous étiez riche ; où votre enfant était ingrat, qu’il était la reconnaissance même ; où vous étiez abandonné que le monde entier se précipitait sur vous dans l’élan de la tendresse . . .” (*Electre. Lamento du jardinier*).

Being closer in time to the “well-made play”, Wilde denies it by using its conventions merely as a support to build an “independent super-text” on. Further in time to the “well-made play”, Giraudoux denies it by abandoning it, and replaces epic contentment with that provided by the lyricism of dramatic metaphors.

The paradoxical statement seems to belong neither to the classical world of mimesis nor to the non-classical world of phantasy. It is a non-classical fake achieved by a shift in rhetoric and dialectics rather than by a change of imagery ; it sets up pseudo-lies and stays in the sphere of

mimetic literature. The verbal artifice mimes the artificial but the works remain exclusively within the realm of a literature of reason.

The paradox often has an intellectual and didactic role owing to the lesson emerging from the little shock of surprise (caused to the reader) and from irony. However, the paradox also has a wider significance: "to convey poetry"¹⁸; but then perplexity is not only that caused in the receiver (to whom Oscar Wilde sends out information which he, the writer, already knows); it is first and foremost in the perplexity with a poetic potential of the sender, who is growing the more perplexed the more he is imbued with the perpetual mystery inherent in nature.

¹⁸ Cf. Cleanth Brooks, *The Well Wrought Urn. Studies in the Structure of Poetry*, New York, Reynal and Hitchcock, p. 3—19.

DE «SINDIPA» AU «DIVAN PERSAN»

MIRCEA MUTHU

Ayant pour base un prototype hindou qui n'a pas encore été découvert et connaissant deux types de versions — orientale et occidentale — le livre qui « atteint la sphère d'activité des livres saints et dépasse celle de toutes les œuvres classiques »¹ constitue un chapitre d'histoire littéraire roumaine, greffé sur une étude plus vaste, consacrée à la mentalité réceptrice du Sud-Est. Et ce, parce que *Sindipa*, est une nervure de culture populaire, dont l'existence de picaro millénaire se laisse plutôt soupçonner que fixer sur une éventuelle carte d'isomorphisme folklorique. L'Inde, la Perse, la Syrie chrétienne, le Byzance du XI^e siècle, les remaniements grecs produits dans les langues roumaine et sud-slaves, les versions arabes et espagnoles aussi, chacun de ses moments constitue une étape dans la grande aventure de l'esprit même qui, grâce au vêtement latin, « a eu une influence considérable sur le processus d'évolution de la nouvelle en Occident »². Tard, très tard, une œuvre comme le *Divan persan* (1940) de M. Sadoveanu rachète le dur sort — explicable du point de vue de l'histoire culturelle — des versions orientales restituées maintenant, comme esprit, atmosphère et schéma narratif, dans le récit de « l'empereur persan Kira », de son fils Ferid et de son maître *Sindipa*. Le genre lyrique au Nord du Danube offre le résultat cristallin d'un long processus de décantation — inconnu, dans ce cas, des peuples balkaniques — processus débutant par la circulation du roman « avant l'apparition de l'édition néo-grecque de 1744 »³.

Pourquoi *Sindipa*, « ce Décaméron de nos vieux érudits »⁴, a-t-il pénétré plus tard dans les littératures sud-slaves (XIX^e siècle)⁵, par comparaison à l'*Alexandrie*, par exemple? Le *stade héroïque* qui avait

¹ Karl Krumbacher, *Geschichte der byzantinischen Literatur*, 1897, p. 891.

² N. Cartoian, *Cărțile populare în literatura românească*, E.E.R., București, 1974, II^e vol. (*Epoca influenței grecești*), p. 354.

³ N. Cartoian, *o.c.*, p. 359 et 360 : « Il ne serait pourtant pas exclu que la première traduction roumaine fût faite non d'après l'impression vénitienne, mais d'après un manuscrit grec inconnu, surtout que la version roumaine du mss. de Costea Dascălul (1703—n.ns.) ne superpose pas toujours exactement le texte de l'impression néo-grecque ».

⁴ Leca Morariu, *Decameroanele strămoșilor noștri* (d'après le Code C. Popovici, Cernăuți, 1796), in *Omăgiu lui Ion Bănu*, București, 1927, p. 231.

⁵ M. Murke, *Die Geschichte von den Sieben Weisen bet den Slaven* apud N. Cartoian, *o.c.*, p. 360, où l'on résume l'infiltration de *Sindipa* dans les littératures bulgare (1844) et serbe (1809).

déterminé la pénétration, chez nous, à partir du XVI^e siècle, du roman d'*Alexandre le Grand*, s'y serait-il prolongé? Nous nous rappelons cependant que *Archirie et Anadan*, donc toujours un texte didactique, a été traduit par les Slaves au XII^e siècle, de sorte que les trois niveaux — religieux, héroïque et didactique — circonscrits par la littérature populaire écrite, ne peuvent pas être soumis à une stricte délimitation temporelle. Le grand nombre de variantes enregistrées jusqu'à présent⁶, la circulation de *Sindipa* dans les pays roumains, tout cela est dû, probablement, aux influences grecques couronnées par le système phanariote, accepté aujourd'hui comme un facteur d'intégration culturelle à l'Europe des Lumières. Mais, d'autre part, la société roumaine du début du XVIII^e siècle répondait-elle à la nécessité d'un *idéal de sagesse* formulé, et non par hasard, par la « littérature éthique politique »⁷, dont *Sindipa* doit être considéré le premier représentant? Dans la plus ancienne version conservée (1703) et dans les autres aussi (auxquelles nous ajoutons Sadoveanu), tout a pour point de départ des desiderata humanistes en essence, à savoir « l'envie et l'amour » qu'avait l'empereur d'infliger à son fils l'apprentissage du livre. « Et ayant envie l'empereur d'apprendre à son fils toutes sortes de doctrines et de philosophies — lisons-nous dans le livre imprimé à Sibiu, 1802 — il lui trouva un très sage Maître qui le rendit dans la science de la sagesse laborieux... »⁸. Grâce à cette science envisagée comme une « punition » nécessaire, le fils de Prince devient « sophos », éclairant, au final, son attitude pacifiste et préservant, en même temps, son intégrité morale initiale.

La sagesse comme *tolérance*, subtextuelle dans les copies manuscrites, se trouve expliquée chez Sadoveanu, et le *Divan persan* se transforme dans une véritable méditation (= justification) historique, philosophique et esthétique en marge de ce concept. Si *Archirie et Anadan* avait été enrichi par A. Pann seulement du point de vue sapiential⁹, ici nous assistons à un déplacement de la vision, la parabole sadovénienne représentant une sorte de *summa* de l'esprit du Sud-Est. Pourtant, il est vrai que, dans le manuscrit de 1703, dans le livre imprimé de 1802 et dans la création de Sadoveanu, les paraboles restent les mêmes, identiques du point de vue épique, tout en gardant leur valeur exemplaire, imposée probablement par le prototype grec aussi¹⁰. Si, dans le *Divan persan*, les récits sont rete-

⁶ Cf. N. Cartoian, o. c., p. 366 et *Cărțile populare în literatura românească*, ed. soignée par I. C. Chițimia et Dan Simonesco, Editura pentru Literatură 1963, vol. I^{er}, p. 350—351, édition qui donne la première version de 1703.

⁷ Alexandru Dușu, *Sintează și originalitate în cultura română*, Editura Enciclopedică Română, București, 1972, p. 81.

⁸ *Istoria Syndipii Filosofului care mai întâi s-au întors din țimba Persască, în Elinească. Jară acuma din limba Elinească prefăcută în Românească. Dată în tipariu cu chețuita lui Simeon Pantea din satul Seicioa-de-sus de pe Arșiș, Sibii*, în Typografia lui Ioan Bart, 1802.

⁹ Cf. Anton Pann, *Felurite*, éd. soignée, étude, anthologie et notes de M. Muthu, Dacia, Cluj-Napoca, 1973 (coll. « Restituiri »), p. 25—43, et p. 173—192, où nous avons reproduit les deux versions d'*Archirie et Anadan* (d'après Mozes Gaster et I. C. Chițimia), à côté du remaniement d'A. Pann.

¹⁰ La comparaison des deux versions (1703— et 1802) nous conduit à la conclusion que les paraboles gardent leurs dimensions épiques en respectant le texte du livre imprimé grec. Plus ample est l'unique parabole prononcée par le septième philosophie, publiée également par Leca Morariu, *Étude citée* (cf. note 4), remaniée fragmentairement par Anton Pann (cf. *Felurite*, édition citée, p. 144—154 et p. 200—201) sous le titre *De cind ploaia cu cirnații*, mais reprise

nus par la suite comme *modèles*, ils se croisent dans une signification générale qui dépasse l'attitude, plus ancienne, de l'Orient devant la femme. Elle ne constitue pourtant pas une simple prétexte épique (et la preuve en est l'histoire d'Elazar ben Durdia), étant acceptée avec la conscience d'une « fatalité assumée ». « Le fils de Prince a soupiré pour la troisième fois et n'a pas fait de réponse » à la question de Sindipa « si le poison d'amour de la femme n'était pas resté ».

Les différences existant entre le *Divan persan* et les versions populaires ne se résument pas à si peu. Comme Anton Pann, mais à un autre degré d'évolution historique et esthétique, M. Sadoveanu amplifie l'épique de paradigmes de l'épos oriental caractérisés, épopiquement, par le laconisme de l'expression et par la substance aphoristique. Les récits de la *Sindipa* orientale, variables pourtant comme nombre⁽¹¹⁾, sont « poétisés » spécifiquement dans le *Divan persan* — un bréviaire de sagesse du Sud-Est, centré — comme la singulière *Istoria ieroglifică* (D. Cantemir) — sur la relation de l'autocratie « de l'empereur persan Kira » et du démocratisme, toujours remis en question, des sept sages descendus du conte.

Vivant de sursis successifs, la fiction populaire et l'œuvre de Sadoveanu forment, au mode implicite et, respectivement, explicite, une métaphore de la survivance dans l'espace soumis à l'absolutisme oriental. Le logos récupère le temps en comprimant des conseils, mais aussi le crée à nouveau, en même temps que le récit de ceux-ci dans le présent du narrateur, présent d'une profonde inquiétude. Corrélativement, « l'histoire du fils de l'empereur » bâtit son propre espace de *Halima* en s'appuyant sur les aventures exemplaires du roman populaire, dont la source reste — dans la plupart des cas — non tant la vie d'une présomptive Cour médiévale que l'expérience du « polis », expérience parabolique justement par les relations peu spectaculaires, quotidiennes, dirions-nous, qui s'instituent entre les gens, hommes et femmes.

L'anecdote piquante, d'un esprit boccacien sui-generis, rend supportable le scepticisme enraciné dans l'ancien « sophos » représenté par les sages doués d'ailleurs d'un infatigable appetit pour la vie qu'ils érigent en problème. Ces sages, comme l'empereur, sont caractérisés par la situation-limite, décisive, car c'est là qu'ils dévoilent — par leur manière de se conduire et de penser — leur structure bipolaire. Et « les paraboles sages — affirme l'écrivain — ont été pour eux non tant une aisance qu'un besoin ». Besoin de quoi ? Serait-ce d'une certaine modalité, et de la plus

ad litteram dans le *Divan persan*. I. Opreșan, dans *Cărțile populare în opera lui M. Sadoveanu*, une étude de référence publiée dans *Surse folclorice și creație originală*, Ed. Academiei, 1970, p. 29, remarque que Sadoveanu a renoncé à une seule parabole (la deuxième, dite par le sixième philosophe), et qu'il a remplacé deux autres (prononcées par le cinquième et le sixième philosophe) par des exemplaires plus significatifs, extraits de *Mille et une nuits*, respectivement « l'histoire de la belle Kiosem » et « les sages corbeaux du Babygone et le récit de la Belle des Belles et de la Croiyante des Croiyantes ». « Une seule fois seulement nous rencontrons un exemple d'introduction d'une parabole dans le squelette narratif du livre à un endroit vide », à savoir « l'histoire d'Elazar ben Durdia » et « la Belle pourrie du dedans ».

¹¹ N. Cartoian, dans *o.c.*, p. 357, conclut que « dans les versions roumaine et grecque il y a 14 récits des philosophes, 7 de la femme, auxquels s'ajoutent en guise de conclusion 2 du jeune prince et une de Sindipa, 24 récits au total ». Dans les versions que nous avons consultées (1703 et 1802), les récits sont au nombre de 22, à savoir : 12 récits des philosophes (le troisième et le septième disent une seule parabole), 6 de la femme, 3 du jeune homme et une de Sindipa, donc 22.

convenable, de compensation, par le mot du sentiment de frustration ontologique et surtout historique de la liberté de l'individu ou, plus exactement, du besoin de survivre dans l'éternité du « logos », qui lie les hommes, malgré les barrières sociales qui les séparent ?

Après des époques « d'épée et de sang », nous arrivons — avec Sadoveanu — aux « cajoleries de la paix », une paix relative d'ailleurs, toujours menacée, momentanément rétablie, de sorte que le « prix » du récit de Sindipa et de Ferid (« brille de nouveau, puisque les jours que nous vivons maintenant, nous, les fils d'Europe, sont aussi rudes (l'année 1940 — n.n.s.) que ceux de jadis ». Le hasard censuré par la « ratio » constitue le nœud du roman populaire et du « divan » ad-hoc de l'empire de Kira. Il s'agit de censure, d'admonestation et non de résolution effective, car le conseil, « le divan », est en réalité fictif même si — s'illusionne Nuşrevan — « il s'est écoulé le temps où les tyrans de la Perse coupaient les têtes sans jugement. Depuis qu'un divan philosophique s'est constitué, les empereurs ont appris à rendre la justice avec la recherche convenue »¹².

Comme dans les versions populaires, c'est le temps qui donne la solution, le délai de sept jours s'écoulant pour « que le temps passe », des paraboles de chaque sage. « Eloignons aujourd'hui, en attendant, l'épée de dessus la tête de Ferid. Demain nous nous efforcerons de l'en éloigner encore ». Il s'agit de la philosophie *du jour au lendemain* statuant du point de vue esthétique la fonctionnalité du récit, des « mensonges » qui se succèdent poursuivant le principe de la variation sur un thème donné. Par les paroles ci-dessus citées de Nuşrevan, l'auteur ne remet pas en question l'existence du divan, mais son efficience dans la résolution « du cas » qui remonte à l'ancien texte de *Sindipa*. Envisagé de la sorte, « le divan » est un terme de constante référence (d'où le titre de l'œuvre de Sadoveanu), sans pour autant se résumer en échange à ne représenter qu'une « modalité narrative » évidente, dans toutes les versions du roman populaire¹³.

Que les choses se présentent de telle manière, nous le prouve le fait que le *Divan persan* a un caractère de permanent débat. Car la méditation en marge du Pouvoir devient un leitmotiv — consensuellement au naturisme de Sadoveanu mais aussi aux caprices de l'autocrate — déterminant le scepticisme et, en dernier lieu, la retraite, peut-être en Égypte ou ailleurs, de Sindipa et de Ferid, dans l'existence de « stylite » oriental.

D'ailleurs, la leçon de Sindipa débute par l'acceptation de l'*idée de pouvoir* (la parabole du lion et mulet), bien que « ni l'épée, ni la grandeur ne vailent autant que la justice ». C'est ainsi qu'avait procédé Archirie par les conseils prodigués au jeune Anadan (*Archirie et Anadan*). « Mais si l'empereur lève l'épée, qu'y peut le philosophe ? », se demande Mitrida non sans une pointe d'amère ironie.

Le conformisme dans le comportement n'existe pourtant pas dans l'attitude ; les conseillers sont formés à l'école d'une diplomatie byzantine

¹² I. Opreşan, *étude citée*, p. 31 : « C'est à peine si, dans le cas du jugement de Ferid pour vérifier la sagesse qu'il a acquise on peut parler d'une tentative de constitution d'un divan. Mais même alors la présence des philosophes est plutôt formelle. Aucun ne participe aux discussions. Il n'y a pas d'échange vive d'opinions. »

¹³ Un avis contraire chez I. Opreşan dans *l'étude citée*, p. 31, pour qui « la technique narrative du 'divan' n'apparaît nullement dans *l'Histoire de Sindipa*, tandis que le *Divan persan* imite 'le divan' à la seule 'modalité narrative' extraite — avec les modifications requises (? — n.n.s.) — du Livre des Mille et une nuits ».

sui-generis. Le parler fleuri rhétoriquement les situe sur un tranchant deviné dans les premières paroles des sages de *Sindipa*. L'homme ploie pour ne pas être définitivement brisé, et Lidra le sait très bien : « Les fondements des empires, Seigneur, sont justement l'injustice et le mensonge, pour que les empereurs les combattent et les vainquent. S'il n'y avait pas d'injustice et de mensonge, on n'aurait plus besoin du pouvoir de l'empereur. Permetts donc, seigneur, que je dise le mensonge » (n.s.). Ce que le divan ne peut faire, c'est l'individu qui le réalise, ce « roseau pensant » comme l'appelait Cantemir aussi dans l'*Histoire hiéroglyphique*. La conséquence immédiate, générée par cette image pascalienne de l'homme du Sud-Est, sera — comme nous l'avons anticipé — la tolérance, même accompagnée du sourire fin de l'autocrate, « soumis lui aussi aux étoiles et à Dieu ». « Pensons encore et attendons de la part de Dieu un signe. Se réjouissent les coupables quand les jugements sont ajournés et que le juges écoutent des contes ».

Pareil à *Hanu Ancuței*, la cour de l'empereur Kira devient une sorte de « centrum mundi » où les récits de la « vilénie de la femme » ou de l'homme ont une fonctionnalité pratique, mais *delectent* en même temps un auditoire que l'*Avant Propos* de l'édition de 1834 avertissait ainsi : « ... et étant cette Histoire pleine de sagesse, et merveilleuse, et sa lecture te sera, peut-être, délectable, y voyant la merveilleuse sagesse du philosophe Sindipa, d'où nous apprenons à rien ne croire sans en préalable l'avoir étudié si nous voulons sagement travailler, ou à ne pas nous considérer si cultivés, si sages, jusqu'à penser que nous ne pouvons pas nous tromper. Voilà pourquoi aime-la lire et tu tireras profit de sa doctrine, à ne rien jamais faire, ni à te considérer plus sage toi-même que les autres, avant d'avoir essayé d'abord et de prendre conseil des plus sages ; et après tout cela tu y puiseras toute délectation et tout plaisir en la lisant très attentivement »¹⁴. Sadoveanu respecte ces indications dans un texte où la sagesse a la candeur de l'enfance et « le parfum des amandiers fleuris pour la deuxième fois ». Plongés dans les problèmes terrestres — dictés par un *fatum* rarement mis en question — les hommes cherchent des exemples et des solutions analgues. Sous cet angle, entre Nușrevan et Sindipa il n'y a pas une si grande différence. Les deux racontent des paraboles pour convaincre. Si le premier croit « plutôt à la pénétration naturelle et aux visions vraies de la vie, qu'aux inventions de la parabole », Sindipa montre à Ferid « les vraies lois de la vie », dans l'éloge de l'homme de la terre justement (« car le créateur a mis en nous de la chair et du sang »). « Toi — dit-il à Ferid — apprends à aimer la vie et les hommes », mais, ajouterions-nous, à l'aide de l'optique de « homo contemplativus ».

Le modèle anonyme est dépourvu de cette projection métaphysique, et le saut décisif de Sadoveanu — au-delà de l'amplification épique du texte — est, en premier lieu, la transformation de la vision. En accomplissant la conversion du disciple destiné, vainement, à être « l'empereur

¹⁴ *Istoria Sindipii filosofului*, rééd. à Sibiu, 1834. L'édition de 1834 respecte (à petites variantes de mot ou d'une ou deux syllabes près) jusqu'à la mise en page, et dans la plupart des cas jusqu'à la disposition des lignes, l'édition de 1802. La première édition manque de préface. Les différences sont de nature orthographique, l'édition de 1834 représentant, en général, une étape plus évoluée. Voilà quelques exemples : p. 1 : nomele — numele ; rogăciune — rugăciune ; p. 2 : chemat — chieimat, totă — toată ; p. 9 : vorbește — vorbeaște ; p. 24 : duoilea. — doilea ; p. 61 : frumósă — frumoasă.

le plus éclairé de la justice », Sindipa représente l'Oriental se trouvant — selon Wörringer — « après la connaissance et non avant elle ». En renonçant à la « polis » et en revenant à la simplicité de la vie d'ascète, Sindipa réalise d'ailleurs — sur un plan plus profond — la métaphore « de l'éternel retour », chez Sadoveanu même, aux sources de la pensée et sensibilité orientales qui créent l'atmosphère dans la parabole du *Divan persan*. Le livre confirme à nouveau l'expérience de la cité validée par le texte anonyme, mais en la dépassant. Ici non plus, comme dans l'*Histoire de Sindipa*, le précepteur du fils de l'empereur n'a un âge précisé, mais nous nous le représentons suivant l'image du patriarche, puisqu'il personifie la sagesse éternelle, si belle et si vaine parfois sous l'« épée » levée par les grands du jour. « J'ai été le premier éclair entre la vie et la mort, dit la sagesse. J'ai été depuis toujours assise avant tous les commencements ». Sindipa disparaît dans une page de superbe mélancolie, et la *Conclusion* accompagne du sourire de la compréhension, rencontré jadis chez Mehmet Caimacam de *Ostrovol lupilor* aussi, la séparation d'avec la Perse hypothétique. C'est ce « gülé-gülé » (souriant -souriant) qui transparaît derrière les lignes de cette « re-lecture » exemplaire. « Bien lui prit d'être sage ; moins bien d'être pauvre. Les décisions de Dieu étant saintes, nous n'avons pas le droit de les interpréter. » En effet, « la chance ou le malheur nous les portons en nous depuis le ventre de notre mère », Sindipa tire l'horoscope présageant « le danger de mort » pour la vie du rejeton princier — situation liminaire qui prétexte les narrations les plus connues, originaires du périmètre oriental.

Ce n'est pas l'homme qui est accusé, mais le sort ; le sage et l'empereur « persan » ne le maudissent pas mais l'assument dans la perspective du christianisme oriental. « ... Sache — dit Sindipa dans la plus ancienne version conservée — que depuis la naissance de l'homme, ô, empereur, tout est donné par Dieu, comme à la naissance de ton fils aussi cela s'est fait. » C'est ce qui explique, peut-être, l'indifférence, la mécanique dans laquelle se succèdent les histoires de *Halima*. « Le créateur, soulagé du soin de l'invention du tout, met toute sa fantaisie dans la modification du détail, dans le changement de la nuance de couleur et de son »¹⁵. Le cadre étant offert, l'écrivain doit le remplir de quelque chose qui pût l'appriivoiser et le rendre supportable : les récits sont générés — d'une manière inavouée — par le principe traditionnel du « horror vacui ». « L'homme sous les époques comme le ver de terre sous la pierre », précise par un aphorisme Sindipa de Sadoveanu, à un moment de solitude de l'esprit, en complétant de la sorte la hiérarchie essentielle de l'Orient. Soumis au destin (équivalu à la divinité) et sujet de l'empereur (« immuable est seul Dieu, et l'empereur est homme »), l'individu trouve en *soi-même* une possibilité de libération, c'est-à-dire de survivance.

Elazar ben Durdia du dernier récit de Sindipa ne trouve sa « force » et son « soutien » que — dit-il — « en moi-même, que dans cette dépouille mortelle et que dans ce peu de compréhension ». Barba Iani, le vendeur de Salep, errant, de Panait Istrati dans *Kira Kiralina*, aboutit à la même conclusion, définitoire de l'humanité, qui se trouve toujours « sous les époques ». La retraite de Sindipa et de Ferid ne signifie pas tant l'évasion,

¹⁵ G. Călinescu, *Sadoveanu in Literatura Nouă*, Scrisul Românesc, Craiova, 1972, p. 200 — 201.

la fuite, qu'un retour à la matrice, à un modèle perdu et refait dans l'idée, comme procèdera dans son *Isarlık* Ion Barbu aussi.

Le précepteur ne vient plus des Indes lointaines, comme le montrent les versions manuscrites, mais de l'Égypte du dernier Dekeneu (*Creanga de aur*). Ferid signifie « la lumière du monde », le pouvoir s'allie à la sagesse dans la « couronne de lumière », d'où descendent les élus. Vraie larme de Ra — comme envisage la genèse de l'homme une très ancienne légende égyptienne — le sage Sindipa et, par lui, l'auteur même vit la nostalgie de l'espace de constante référence dans *Creanga de aur*, dans les pensées d'Amphiloche de *Fraji Jderi* ou dans l'harmonie intérieure de Mehmet Caimacam¹⁶. Le texte simplifié par un emploi millénaire s'approfondit et se prolonge dans une « sfumatura » typique de l'art de Sadoveanu. Si « les érudits persans ... ont diminué la vie et ont enflé la fable » transformant les récits en schémas, Sadoveanu — observe-t-on — « refait le chemin en sens inverse, garnissant le squelette narratif de chairs vitales »¹⁷.

Anton Pann avait eu la même intention. « La fabl'historiette » de celui-ci, rudimentaire du point de vue de la technique, prend de nouvelles dimensions, maintenant philosophiquement, tout en gardant pourtant « les sens » immédiats de l'*Histoire de Sindipa*. Sadoveanu change, en d'autres mots, les relations de surface en relations de profondeur, sans renoncer pour autant aux premières, imposées par le caractère éthique-normatif du modèle et par son cadre à valeur paradigmatique. La stéréotypie, avec laquelle se déroulent les paraboles, se maintient mais d'une autre manière, propre à la « sfumatura », tout comme les accents hiératiques — évidents dans la solennité des gestes de politesse orientale — se raffinent maintenant grâce au changement du rythme, plus lent et plus ample que dans le roman populaire.

Etonnés que Sindipa ne fût pas venu, « les philosophes ont tourné l'un vers l'autre leurs nez, d'abord d'un côté, puis de l'autre », l'empereur, échauffé par la colère, « de la main droite a repoussé le dignitaire qui portait son épée, de la main gauche a repoussé l'écuyer », etc. Il s'agit d'un art du détail inséré dans un ensemble de gestes spécifique au narrateur « naïf ». La tension des affrontements est atténuée par le parfum de vétusté (justifié, à la manière romantique, dans l'*Avant-Propos*), et exhalé aussi par les noms des philosophes convertis dans des personnages dépourvus, par la suite, de consistance psychologique dans le sens romanesque du terme. Le *Divan persan* vit par l'*atmosphère* unique de l'Orient imprégné par la féerie et le fabuleux de *Halima*.

« Incalculablement supérieure du point de vue esthétique au roman populaire, l'histoire de l'empereur Kira et de son fils Ferid résume un mode de vie cher à l'auteur : celui du pacifisme oriental illuminé par la sagesse, de la douceur rendue rituelle, mise sous le signe de l'intégrité morale et

¹⁶ Al. Paleologu, *Filozofia lui Sadoveanu*, in « Viața Românească », XXIII (1970), n° 9, p. 84–85 : « Cette régression signifie la nostalgie de l'originel : c'est un renvoi à *arhé*, au principe. La civilisation archaïque à laquelle aspire Sadoveanu et dont il conserve la structure, n'est pas rudimentaire, mais *primordiale*, c'est-à-dire non dégradée ». C'est pourquoi « la nostalgie des archétypes est au fond une anamnèse platonicienne et suppose le mythe de l'éternel retour ».

¹⁷ I. Opreșan, *étude citée*, p. 27.

de l'honneur »¹⁸. Dans le sommaire du livre, les « chefs » semblent calquer — procédé utilisé dans les romans historiques aussi par l'auteur — les anciennes chronographies conclusives, presque aphoristiques mais pleines de charme grâce au noyau épique qu'elles contiennent. Le *Debut du pays de Perse et de l'empereur Kira et de la manière dont naquit un fils à l'empereur Kira* amplifie jusqu'aux dimensions d'un chapitre, la phrase concise par laquelle débute la version de 1703 : « Il y avait une fois un empereur de la Perse, Kira, qui avait 7 femmes mais n'avait pas d'enfants. Et pria-t-il Dieu de lui donner des enfants et pour trop avoir prié, sa prière fut écoutée, et un fils naquit qui grandissait royalement. » L'édition de Sibiu de 1802 a le même contenu réduit à l'essence : « Il y eut un empereur de Perse, de son nom Kira, qui avait sept femmes, mais des enfants, il n'en eut point ; et pria-t-il Dieu de lui donner des enfants, et après de longues prières, Dieu l'écouta et un fils lui naquit qu'il élevait royalement et à qui il enseignait... ». Les deux fragments cités s'organisent dans une tonalité de conte, gardée et élargie presque jusqu'à l'épopée, dans la phrase baignant dans l'infusion lyrique de Sadoveanu.

Plus que les « révisions » des anciens livres populaires (*Alexandrie, Esope, Varlaam et Ioasaf*) issus du programme de la culture du peuple initié par Spiru C. Haret au début de ce siècle¹⁹, le *Divan persan* fut destiné, à côté de *Măria Sa Puiul Pădurii* et des autres œuvres « à vaincre la grande tristesse » provoquée par l'inertie de la pensée. Création singulière, rachetant, en partie, ce que nous appelions la « malchance » des livres populaires d'être absorbés par notre littérature culte²⁰, le *Divan persan* réaffirme son appartenance — par M. Sadoveanu — aux valeurs de l'épos oriental.

¹⁸ I. Opreșan, *étude citée*, p. 36.

¹⁹ Concernant la tâche d'éclairer le peuple, affirmée également dans le programme de *Sămănătorul*, cf. I. Opreșan, *étude citée*, p. 11–20, où l'on analyse d'une manière succincte les ouvrages de Sadoveanu dans *Istoria sfinților Varlaam și Ioasaf de la India* et ceux inclus dans l'anthologie en deux volumes, *Din viețile sfinților*.

²⁰ Cf. notre article *Neșansa « romanului popular »* dans la revue « Tribuna », XVIII (1974), n° 20 (16 mai).

ROMANIA'S CHAUCER, MIHAIL SADOVEANU: A STUDY OF HANU ANCUȚEI

NORMAN SIMMS
(Hamilton, New Zealand)

I

Whether Mihail Sadoveanu actually read Boccaccio's *Decameron* or Chaucer's *Canterbury Tales* or not is less to the point than the actual analogies that exist, analogies that arise from similar artistic endeavours. The differences in social function and in ideological stance are indeed marked among these three writers, but comparison and contrast of their works will be illuminating — as well as indicative of the organic place of Romanian literature in that of western Europe.

Mihail Sadoveanu's *Ancuța's Inn* is more than a haphazard collection of folk-tales rewritten and cleverly meshed into an outer framework of narrative, which is a social gathering at a Moldavian inn. Boccaccio's setting for the *Decameron* is mechanical: the bored Italian aristocrats escaping from a mid-fourteenth century plague tell ten tales a day to a theme announced by a lady chosen on each day for the purpose. In contrast, Sadoveanu's peasants, peddlers, and minor dignitaries tell tales over their pots of wine and plates of chicken for the sake of Ancuța, and the very process of their narration — interrupted quite often by remarks about the immediate setting — becomes the prime focus of the book of tales. In this aspect, *Ancuța's Inn* resembles Chaucer's *Canterbury Tales* more than Boccaccio's *Decameron* does.

In Chaucer's poetic anthology of tales, despite the artistic autonomy of most of the stories, the real focus of the author is on the dynamic interaction of human types and themes. Jealousy, ambition, guilt, and joy emerge from the variegated assembly of pilgrims, who represent virtually every social category except the higher nobility. These emotions become entangled with sophisticated and learned themes: man's freedom in a providential universe, the role of experience in a framework of authority and hierarchy, the practical compromises of daily life set against the spiritual imperatives of a sacramental system. Like Chaucer, Sadoveanu offers a fair range of social types, but does not attempt a systematic catalogue of all social class extant in nineteenth century Moldavia. The scope of *Ancuța's Inn* is also less ambitious, only nine tales being told; and limited as well by the nature of rural life in Romania in the past century. The interaction of town and village, court and church, and other dialectical tensions raised by Chaucer would be out of place in the humble setting Sadoveanu creates.

Yet Mihail Sadoveanu does relate tale to tale by a set of complex inter-relations arising from thematic, imagistic, and structural echoes and developments. As a romantic and a writer of the people, Sadoveanu does not engage in the intricate flourishes characteristic of Chaucer the court poet. Sadoveanu restricts the type of tale to the folk-tale which is virtually a bare anecdote. He avoids literary pretensions, the sophistication of his art emerging through the understated complexity of the form of the whole work. If Chaucer's collection is a veritable anatomy of medieval literary genres of court and church, then Sadoveanu's is a small collection of local Moldavian stories recreated into literature.

The significant relationship between the tales in *Ancuța's Inn*, indicated by the conversations between the guests at the rural pub, is supplemented by the repetition of words, themes, motifs, images, and so forth. The handling of the primal connectives, the framework of casual discourse among the narrators, appears more smooth in Sadoveanu than in Chaucer. Several hundred years of European experience with the novelistic mode intervene, Sadoveanu has the advantage of more developed techniques of realism in setting, characterisation, and direct discourse which were virtually impossible for Chaucer to achieve. Whilst Chaucer's prime fiction for the *Canterbury Tales* is that the events he is reporting are true, he nevertheless presents himself as a storyteller and uses the rhetorical machinery of public oration characteristic of courtly entertainments. Using the *sermo humilis*, the low style of Christian homilies, and the *fabliau*, the courtly parody of middle class crassness and ambition, Chaucer mixes styles, genres, and themes in a farrago of tales, and creates the literary illusion of life's real flux and confusion. Of course, behind this outward appearance of disorder lies Chaucer's own implied poetic order, his adherence to social decorum, literary etiquette, and cosmic unity. Similarly, the casual ordering of Moldavian tales and the comic delays of Comis Ioniță's second most fabulous story in Sadoveanu's book also mask an inherent order — the unity of rural life. But more than this, there is the shared experience of time and space among the guests at the Inn which looks forward and backward with a basic sense of compassion and humour.

In these nine stories and their frame which make up *Ancuța's Inn*, Sadoveanu softens the stark outlines of the folklore stereotypes and moderates the extremes of passion in the romantic balladry he draws from. For him, external descriptions of physiognomy, dress, and gesture are offered with a sense of novelistic understatement; whereas in the medieval analogues I have adduced, the interaction of self-conscious public presentation as rhetoric and the assumed mimesis of the fictional situation are held in varying degrees of tension, but rarely, if ever, allowed an integral vitality.

For Boccaccio the hundred tales are entirely detachable from the literary form of the *Decameron*, although there is an added resonance to each tale by virtue of its place in a sequence of thematically related stories. But the organisation of the whole is rational and decorous, externally

imposed, and does not emerge from any inner necessity — narrative or thematic — in any one of the tales, groups of tales, or the external situation itself. For Chaucer, however, detachability is a more delicate question. Despite some outstanding textual questions on the order and ascription of all tales to tellers, by and large there is an inner dynamic. This is signalled by formal “prologues” and “epilogues”, as well as by intrusive remarks by narrators and fictional listeners to the tales. Enforced truncation of certain tales by arguments among the Canterbury pilgrims and changes in the established order of telling by personality-clashes also indicates that the tales have an essential dependent status which is defined by the central role of the pilgrimage itself. It is not my purpose to go into details here of the various theological, philosophical, and literary themes and motifs which unite the *Canterbury Tales*, but only to indicate that Chaucer can — for example, by the drunken Miller stepping into the centre of the scene to requite the Knight’s formal idealistic romance with a seemingly bawdy tale of vulgar love rather than the schedule Monk, who later tells an increasingly secular set of “tragedies”, — initiate a whole new range of dynamic resonances not even hinted at by any single tale itself.

For Sadoveanu, however, none of the tales in *Ancuța’s Inn* is detachable. There is no single instance of sustained narration without either intrusive commentary by the guests at the inn, the narrator’s own description of the teller of tales or his listeners, or by direct address to the readers of the book. In a much more realistic way than either Boccaccio or Chaucer, Sadoveanu suits the tale to teller, and makes the tale told an essential aspect of characterisation. Each tale takes shape from the proclivity of the guest, especially as he reacts to the mood and words of his listeners. In a sense, the tales are not told as examples of well-made stories but as functions of conversation: they tease and play on the responses of the listener or obliquely communicate feelings which would be difficult or impolite to express openly.

But where Sadoveanu gains novelistic realism and narrative consistency over Chaucer’s artificial piece of courtly entertainment, the inner-dynamic of Sadoveanu is actually a less profound organising point than Chaucer’s rhetorical structure. The real core of Chaucer’s *Canterbury Tales* is the narrative *persona*, the created character of “Simple Geoffrey”. Chaucer’s fictional narrator is a definite individual. Simple Geoffrey is a “paratactical fool” who is both defined by and who parodies the rhetorical tradition he embodies. He is paratactical* in the sense that he is incapable of putting events together coherently. He cannot give more than the most superficial connectives, and he is always apologising for not being able to keep catalogues of people or events in order. This ironic mask which Chaucer wears is that of a simple-minded, literal clerk. By this unique satirical tool, Chaucer makes his ingenu describe the sophisticated and pedantic worlds of the courtiers, the nouveauxriches bourgeoisie, and a variety of ecclesiastical pretenders. The befuddled Geoffrey misrepresents clear moral and emotional tensions in the situation through false

* Parataxis is a metaphor drawn from the study of syntax.

or irrelevant literary allusions. But, of course, this "nice fellow", incapable of all but the most simple value judgments, is not Chaucer the poet. Behind the scenes, as it were, Chaucer the poet, that is Geoffrey Chaucer, uses oblique and not so oblique poetic signs to transform the errors and irrelevancies of Simple Geoffrey into profound humanistic insights. The misplaced characters and tales and the petty arguments between pilgrims, both inside and outside the tales proper, create a charged pattern of relationships which indicate Christian and social failures in the strict organisation of feudal society and the forced etiquette of bourgeois morality. In brief, the foolishness of the ironic mask Chaucer wears to tell the *Canterbury Tales* at once disrupts the external harmony of courtly rhetoric and feudal hierarchy but also reaffirms the poetic truth of literary language and the cosmic spirit which fourteenth century humanism saw operating within the interpersonal responsibilities of the feudal state.

In Mihail Sadoveanu's *Ancuța's Inn*, however, we have only a shadowy presence of the narrator as a definite character. He is a retiring figure who calls himself one of the "yeoman and carters of the North", a Moldavian peasant, whose few involvements with the other characters are hazy and confusing.

When I saw old Leonte, the zodiac reader,
trying to find a comfortable corner near the
two friends, I hesitated no longer, rose from
my place on the shaft, and, taking two steps
forward, spoke out boldly . . .

It may be that Sadoveanu wishes the narrator to be a humble autobiographical representation of himself which links to the nostalgic voice he assumes in the preface to the book :

Had my mother not spent her childhood in
these parts — on the opposite bank of the
Moldova, in a poor little village called
Verșeni, had I not sometimes come with her
from Pașcani to visit her parents, and had
she not told me the stories of the old days,
all these sorrows, passions, persecutions
and vendettas would have been buried in
oblivion, hidden as in the fastness of a rock.

It may also be that the author intends the nostalgic voice to be that of aura of the past mediating with the present, partly that of the people no longer alive in the North of Moldavia speaking, as he suggests, to "the working people of our country", and partly a ghost of his former self, mediating between his youth and his maturity. "As long as the living remember those who are no more", Sadoveanu writes in the preface, "the dead will not break their links with life". In the same way, the day on which the book is theoretically written links with the day on which the guests supposedly gathered at the inn to tell the tales transcribed in the book; while on that day, the guests, keep looking back to an earlier time and to the other Ancuța, as well as forward to the new world spoken of by Master Damian Criștor, the Merchant.

In any case, the vagueness of the narrator's character operates to make him a non-distorting reporter of the events and tales told at Ancuța's Inn. Whatever he feels as nostalgia for the past is shared by

the other guests as they also look back to their own pasts, seeing both personal anecdotes and legendary events, often the two mixing inextricably. Mircea Eliade reports in one of his books that a folklorist working in the north of Romania about seventy-five years ago heard a sad song in an inn: it told of a lover who, after her husband-to-be was killed by mysterious figures on the wedding night, spent her life in melancholic weeping. The folklorist enquired about the origin of the song and was told that it all happened long ago. Further enquiry, however, revealed that the events supposedly happened barely thirty or so years before. And, finally, through keen questioning, the folklorist discovered that the bride sung of in the song was still alive in the village. When he visited the old lady, he heard from her a rather sad but ordinary story of an accident in the mountains which killed the youth she was to marry. All the supernatural and sentimental feelings in the song proved to be false. Nevertheless, when the outsider confronted the singer of the tale and his audience in the tavern with his list of facts, they rejected his version; and they claimed that the woman was so overcome by grief that she could not tell the truth. In other words, for peasants in remote areas, where oral culture is the self-defining one, real events are judged by their approximation to traditional oral archetypes. The tales the guests at Ancuța's inn tell to each other are, on the one hand, revealing personal utterances, but, on the other, the stock materials of that kind of folklore. These simple people, in order to talk about themselves, must speak in terms of gypsies in the moonlight, heroic bandits, and supernatural figures swirling across the plains.

Sadoveanu allows each character the integrity of this mode of discourse. The complicating factor comes through the time scheme and the ordering of the tales. For the characters time is a generally static quality, in which the long ago and the present merge, although they themselves personally feel the ravages of time, as they grow older and see friends die.

Yet what they really see are good times and bad times, times of plenty and times of dearth; and throughout, the same kinds of characters and the same kinds of events recur, even though particular people and particular events pass away. Ancuța's inn becomes for them a kind of emblem of this static quality. In the present Ancuța they see her mother, and as they sip wine and eat they recall past events at the inn. It is, to use an expression from Eliade's studies of traditional society, a "centre of the world". All the tales begin or end at Ancuța's inn.

But there is another view of time in the book, and that is a progressive and dynamic interpretation of time. Time moves forward and does not repeat itself. As we know from the preface and from hints throughout from the narrator, there is no longer an Ancuța's inn.

Ancuța's inn is no fiction. It actually existed and was famous in the past century. Its ruined walls still stood some ten years ago when the last heirs divided the bricks to build two farm houses for themselves.

The strange marvels the Merchant saw in Germany — trains, multistoried houses, paved roads — move in with time to replace the simple rustic life of the North of Moldavia. But neither was that simple peasant life all pleasant and calm. It is quite clear that injustice, hunger, and violence were natural concomitants to pre-industrial feudal society. Still, in the inn itself, there were personal friendships, and strangers were treated well. Even bandits would find help if they came there. In the inn, we learn, the great Voivode himself would drink wine with the carters and yeoman. Yet the inn sometimes had to be a fortress against attack. The inn disappears with time, and so too, Sadoveanu suggests, do the periods of scarcity and the unreliability of primitive agriculture, the limitations on human character imposed by traditional patterns of life and thought, and the indignities and horrors of arbitrary despotic rule by foreigners and their henchmen.

II

The stories in *Ancuța's Inn* are retold by the unnamed narrator who looks back with a wistful air to the days gone by. "Many were the tales I heard at Ancuța's inn one golden autumn. But that was long ago . . ." It was the time when the Russians defeated the "pagan hordes" — perhaps the war of 1879—79 — which would fit with Comis Ioniță's youthful experiences with the Voivode Mihail Sturdza, Prince of Moldavia from 1834—1849. Whatever the political implications of the Russo-Turkish War, the meaning of the victory over the Ottoman troops for the simple people of Moldavia is a good season, "a time of revelry and fine tales at Ancuța's inn". These were the halcyon days, peaceful and prosperous, and men could set out on journeys long delayed by famine and insecurity, and could sit back leisurely to view the past with nostalgia.

The first tale is told by Comis Ionița to explain and justify his love for the bedraggled old jade he rides. The story, presented as a personal anecdote, shows a typical kind of folk humour. The mistaken identity which causes the main character to speak too freely to the awesome voivode, and then the double twist of the prince's good-natured handling of the previously difficult legal situation and the main figure's witty last word. The comis keeps this jade because it is the offspring of the Voivode's horse, and the horse was the voivode's because in the joke-tale the hero first boasted to the unknown stranger that, were his law-suite not settled in his favour, he would make the prince "kiss my mare near her tail . . ." and after the revelation of true identities and settlement of the case, the great voivode asked what would have happened had not the case gone the way the comis wanted.

"Well", I answered with a laugh, "what do you think *could* have happened? I never take back my word. The mare is just across the road."

For the old comis, this tale was a self-congratulatory one. "And now you can judge what sort of man I am !" But for the others in the inn, the story serves to characterise him in another way, as an interesting but rather

doddering old man, a man to be indulged, given the outward respect due his aristocratic title, but not to be overly solicitous of. Ioniță's attempt to get in a second story, "more wonderful and even more extraordinary" than the first becomes a leitmotif throughout the rest of the book. His own childish sense of curiosity — which he recalls from his youth as a kind of heroic boldness — comes out as a comic desire to hear other people's tales first.

The anecdote from Ioniță's youth is thus not an independent tale in the way tales exist in the *Decameron* and the most of *The Canterbury Tales*. The tale is anecdotal, its telling part of the conversation at the inn, and its fictional reality only sketchily drawn; most of its impact resides in the constant patter of the old comis in telling it. The reaction of one guest, the old monk Gherman, is to tell a tale of his own. Whereas Ioniță's tale gave a vague background to the conditions of life in Moldavia a generation before, its views were hardly realistic, even if the voivode did act with surprising kindness and understanding, not just settling the comis's longstanding legal case but, more importantly, in not taking summary justice against his insult to the royal person. A far more accurate, if still somewhat romantically sentimental, account comes from the monk.

After all the proper courtesies in word and drink, the monk introduces his tale with the background information that he is one of those monastic brothers from the lonely mountains who raise sheep and make war on the bears with axe and knife. He explains that it is "a hard life we lead over there in the wilderness". For the first time since he became a monk, he is coming down from the mountains and going to the church of Saint Haralamb in Jassy to fulfil a pledge made to his mother. The events leading up to this deathbed oath are the essence of this tale. Unlike the comis's joke expanded to a slight narrative, the monk's tale is a folk narrative, probably drawn from some local ballad, recast as a personal history. At first, the monk begins without revealing his own connection with the story of the great outlaw Haralamb and his brother, Gheorghie Leondari, captain of the voivode's guards. The romantic account of the two brothers comes to focus in on the hut of Gherman's mother, Haralamb taking shelter until the captain arrives. A brief confrontation leads to the chopping off of the outlaw's head. Then, in an almost unexpected revelation, the old monk adds, "Captain Gheorgie of the guards went back to the court with my father's head". After presenting the head to the voivode, the captain retired from military service, went home to his estates, and raised the church in Jassy which bears his brother's name.

Whether or not the story is true, and no one seems to question the propriety of naming the church after an outlaw, all the guests at Ancuța's inn are stunned. However, within a few moments, Comis Ioniță is ready to tell his even more wonderful tale. In a bit of comical indirection, Uncle Leonte diverts the attention of Ioniță and the others towards his own tale. Flattering the old comis and offering a tantalising few statements about his book of zodiac readings, he clinches the possession of everyone's atten-

tion by reference to a dragon. Interestingly, Leonte so manoeuvres the conversation that it is actually Ancuța who first brings up the key word. Naturally, everyone turns to Uncle Leonte and asks, "What dragon?"

His tale also is presented as a personal anecdote. "When I first saw the dragon . . . I was a lad just out of my teens, and my father was teaching me his trade". This tale reveals another aspect of the rural life in Moldavia, filled with the same kind of supernatural and romantic wonder as the monk's but without the dark melancholic tones of the ballad, and a view of relationships between the classes, but lacking Ioniță's nostalgic glossing over of difficulties.

We learn that Leonte, like his father, in his zodiac reading skill has a special place, being needed by both the peasants and the boyars, but his special position is precarious and he needs to tread carefully in interpretations. The old boyar, Nastasa Bolomir, could be most angry and violent, with no recourse available against his cruelty to the peasants. After several marriages ending in death, he surprises everyone with a new young bride, the kind of frail and innocent-looking girl whom everyone fears will soon die. "She is so frail and beautiful, poor thing", they said, "' and this terrible bearded man will kill her, too.'" Her first act, however, begins to switch public sympathy. For in getting down from her carriage, she "made as if she would butt him with two invisible horns: then she drew away from him and ran on by herself". The gossip of the women is later confirmed when boyar Bolomir rides to Leonte's father for help: ",a demon has entered my house and gives me no peace". It seems, of course, as though the use of the word *demon* is a casual folk-hyperbole to describe the vigorous and selfish behaviour of the girl, and even the affair she carries on with a young man, Alexandru, is the traditional cuckolding of the old jealous husband by the lustful bride. But in the final scene, when the boyar meets the two lovers on the road outside of Ancuța's inn, whipping his wife, stripping her lover, and also punishing Leonte's father for attempting to warn them away from the boyar's wrath, not only does the bride, Irinuța, show "little horns", but a whirlwind like a dragon suddenly sweeps down on the scene, virtually killing the boyar, and whisking the girl away never to be seen again.

Thus climaxing in a fantastic scene, the story of Leonte deepens our understanding of life in a small Moldavian village, with its cruelties and superstitious fears, its helpless dependence upon the boyar and its own inner hierarchy of privilege and prestige based on secret knowledge and on endurance of pain. This tale, more than the others, is almost self-contained, its settings, dialogues, and narrative accounts standing autonomously, except for Leonte's assertions of truth and comments on the actions of the various characters.

The fourth tale in *Ancuța's Inn* is told by a new arrival at the inn, the old friend of Comis Ioniță, the captain of the light horse, Neulai Isac. In contrast to the doddering foolishness of the comis, the captain is still rather a dashing figure, riding a piebald horse and arriving in a luminous cloud of dust. Yet he too is older than he once was, and looking at the

comis, and then at his own mind's eye, he says, "Poor Moldavian land! Thou wert more beautiful in my youth!" This signals his own tale of romantic love and adventure with the gypsy girl which, while continuing to fill out details of rural life in old Romania, is simply another retelling of a traditional country story. Through his narrative run echoes of many nineteenth century romantic poems — the lonely young man, the wild gypsy girl, the well at midnight, passion and violence, loyalty and fear. As with the other stories thus far except that of the monk, the inn itself is physically at the centre of the action, and the characters within the tale are related to those presently seated in the inn.

Hence, when we come to the fifth story, the central of the nine in the anthology, it is no surprise to find it called "The Other Ancuța" and to find this speech by Master Ienache :

Indeed, in the old days, things happened which do not happen now ... The fact is, men are not what they used to be ... There's a new world now ... winters were more severe ... the summers brought more abundance. And in the towns were not so many foreigners with new shops ... And people's faith in God was also different in those days, somehow ... the authorities commanded respect, not as today ...

These are common complaints in what medieval scholars call the now-a-days *topos*. But we have already had glimpses of those past days and seen, that they are not different from now, except insofar as the actual participants are growing older themselves, and that the past was in no way superior to the present, the violence hardships, and injustices of the early nineteenth and late eighteenth centuries that are recalled being intense and real, even if filtered through romantic balladry.

The peddler's tale is of an outlaw, Todiriță Cătana, the mad yeoman of Vashi country, who had the audacity to run off with the Governor's sister. But the tale is not so much about the exploits of this daring and colourful figure in his attempt to break through the confines of rigid hierarchical society, for he in no ways seeks to make changes, except for his own personal case : as it is about the peddler himself, at once frightened by the boldness of the outlaw in challenging authority, and also drawn towards him and, in helping him, doing it out less of fear than he would like to imagine. As the title tells us, too, the tale is about the other Ancuța, the mother of the woman presently serving food and drink to the guests. Todiriță escapes to the inn, where he hopes to steal back his bride being transported to a convent, and in his plans he is aided by Ancuța. The peddler, who is drawn into her stratagem by his presence, is unwilling now to recognise Ancuța's full role : "no woman would be capable of planning such an exploit". This denial arises partly from a traditional belittling of female aptitudes, but probably much more from his own horror of reconciling a criminal act with a generous and benevolent person. Thus, after this tale in which Master Ienache wavers between enthusiasm for and dread of the colourful outlaw, he concludes — in rather blatant

contradiction to his prologue on the virtues of the past and the falling away of the present :

Believe me, Captain Neculai and Comis Ioniță, for a long time I was grieved that such horror should happen in the borough of Jassy and on the banks of the Moldova.

This theme is picked up in the next story, "The Justice of the Poor", with the motifs rearranged. In the peddler's tale, a poor man had been reluctantly forced into helping an outlaw commit an act of violence in order to perform a crime which is really seen as admirable. Now, an outlaw aids a poor man in abstracting justice from a situation where the officials of law and order are opposed to true justice. In fact, in reviewing the tales so far, we can see that the authorities, so admired by Ienache and even by Ioniță, are for the most part arbitrary and cruel, and that the outlaws though violent and colourfully romantic, are on the side of the people.

The shepherd begins his tale about a friend who lived through the experience by first reciting several lines from "a song of valour in honour of the great Vasile, the outlaw". Not only does the original oral-poetic mode of presentation here intrude into the fictional prose-realism of the whole book, but the narrator remarks that he laughed at the shepherd's high-pitched voice. Telling the gypsies to stop their playing, the shepherd overrides Ioniță's snobbish objection and launches his own tale. The class-prejudice of the comis, of course, is part of the prologue to the tale of injustice, "for he" — that is, the comis — "had been unexpectedly interrupted by a lowly fellow, a simple rustic, when his Honour had things of great importance to tell us."

The song, of which he sang a snatch earlier, comes to function as personal myth in the shepherd's tale. For when the friend, who had suffered injustice and been forced to live a poor life among the country folk, wandering aimlessly, he one day "heard the voice of great Vasile singing in the forest as I have sung to you". A friendship grows between the two men, in consequence of which the outlaw undertakes to help the poor man revenge himself against the offending boyar. It should be noted that, as the shepherd tells this tale, he so engrosses the attention of Comis Ioniță — so enthralls his basic sense of curiosity, which he shares with everyone present in the inn — that he "was now listening intently like all the others and no longer seemed vexed". The tale over, with a primitive but equitable revenge taken on the boyar, the shepherd sighed and retired to the corner where he sat quietly, "wrapping himself up in his sorrow, without joy or light as a mountain mist".

In this tale justice is done "according to the old custom", as the outlaw Vasile explains. We do not know whether the shepherd himself may have been involved in the tale, perhaps as the offended man or even as the outlaw, as the monk had been in his tale of an outlaw and Anețuța

in the tale of the peddler, but certainly he is articulating a strong personal feeling. Out of the mists of the Moldavian mountains comes a prefiguration of the summary justice needed to be dealt against those alien tyrants who impose their arbitrary will on the people all of them, including even Comis Ioniță, despite his fairy-tale happy ending:

III

This growing sense of what may be called, in its widest sense, political consciousness underlies the structure of the whole book. All the various ballad, romance, and witty anecdotes lead towards a sense of the people's frustration and the need for some violent act to help them out. Naturally, they themselves, bound in by the limits of rural mid-nineteenth century life cannot be aware of all these implications, but surely we can credit the author, Mihail Sadoveanu, with this kind of historical perspective.

Not that *Ancuța's Inn* should be read as a political allegory. The surface of the tales here, as in Chaucer's *Canterbury Tales*, is the substance of the work, not a thin disposable cover of rhetoric. From Ioniță's ill-defined anecdotal narrative to the peddler's almost autonomous fiction of "The Other Ancuța" there has been a development of fictional intensity, social-realism, and, thereby, a sense of history. With the shepherds song, however, the process begins to change direction; yet not towards the breakdown of fiction, but towards the clear distinction between the real and the unreal, the created wishes of a romantic frustration with life as it is and the clear depiction of life's realities in all their painfulness and complexity. The shepherd's tale is not only based on a use of the romantic ballad of a heroic bandit but also articulates the need for social justice which the idealism of the old song implies.

This kind of development strongly suggests that Sadoveanu in writing *Ancuța's Inn*, among other things was engaged in an interpretive commentary on Chaucer's *Canterbury Tales*. For a very similar structure is evidenced there, with Chaucer several times indicating the need to distinguish between fact and fancy, realism and pointless rhetoric, and — necessary for his sceptical outlook — rhetorically defining experience and experience without perspective. Mid-point in *The Canterbury Tales* the Pardoner breaks the decorum of fictional reality and overt storytelling. The success of his favourite *spiel*-sermon has made him forget he has already revealed his hypocrisy and he attempts to sell pigs' bones as holy relics to the pilgrims. The result is threatened violence. Later, the Parson, before he begins what is ostensibly the last tale in the collection, denies all validity to narrative fiction, and he recites an English translation of a treatise on penitence. To complete his poem, then, Chaucer makes the narrator recant and fictionally take back the whole previous work.

In the seventh tale of Sadoveanu's collection, the themes develop even further toward explicit articulation. The arrival of the portly gentleman merchant, Master Damian Cristișor, behind a group of gruff carters, puts off Comis Ioniță's tale another time. Well-liked, the merchant rouses

coos of delight from the keeper of the inn. He is "a fat, bulky man in his wide coat and creaking boots", the very figure of the middle class in Romania. After a good meal of roast chicken, he begins his tale. However, it is not a tale like the others. It is not set in the immediate or nostalgic past of legend; rather it is just the day before yesterday, and is presented as the report of the journey, rather than an episode. This man whose birthday is established precisely, 18 July 1814, belongs to the new world of facts and literal-minded faith in progress.

He describes what happened on his way to and his return from the great fair in Leipzig. He went on a train, "a row of little houses on wheels . . . drawn by a machine which whistles and puffs surprisingly; and it advances by itself by means of fire". He tells of further wonders in the German lands to the north and west: "the towns have houses with four or five storeys . . . streets made of one single piece of stone". And women wear hats, poor men have watches, and all drink beer instead of wine. But probably the most marvellous things of all are that "everybody learns to read and write" — a report bringing forth laughter; and that — which causes only silence — they have "order and justice".

These disingenuous reports of the growing industrialism and democracy of the west rouse various degrees of disbelief among the listeners. More wonderful than any of the fantasies made traditional by repeated telling in tale, anecdote and ballad, these bits of news from the new middle class world cannot be fully absorbed. The listeners find themselves falling back into the comfortable posture of superiority, when they remember that, no matter what advantages all these newfangled inventions and institutions may offer, the people of Moldavia at least have the true faith. Even the merchant remarks, "I was sorry that they (the Germans) were heretics, though they, too, believe in our Lord Jesus Christ."

Thus it is the most factual account — for the merchant's tale is hardly a narrative piece — that is the one most questioned by the audience. Reality returns as the merchant recounts the many times he had to give red scarves to border and local officials as he enters Romanian territory, thus reaffirming the old political system of personal influence rather than equality, and bribes rather than justice, and echoing the romantic fantasies of Captain Isaac's adventure.

The last two tales in the collection are connected with the figure of Mother Salomia. She enters leading a blind man, though she disavows any formal connection with him. The attention of the guests to this blind beggar seems to upset the old woman. That mood carries over into the next tale as well, in a way which recalls Chaucer's creation of squabbles among the pilgrims to organise and sustain groups of tales. In Chaucer the human motivations roused from the immediate circumstances of the social situation work against all rhetorical and polite attempts at structuring by the great bourgeois arbiter of taste and morals, Harry Bailley; while in Sadoveanu, the coming and going of patrons, the wakening of curiosity and long-submerged desires to articulate misery and memory, as well as the interaction of personalities, create a pattern of

organisation which only works against the jocular attempts of Comis Ioniță to tell his second tale.

Ancuța brings wine to the blind beggar to inspire him to song. Picking up a casual hint about Salomia's youthful pearls, the beggar answers Ioniță's questions as entree into his story. A mythical origin of pearls is told :

Pearls, worthy sir, are precious stones to be found in the shells of the sea. On autumn nights such as this, when the sea is smooth, certain shells come to the beach and open in the moonlight. And the shell in which a drop of dew falls, closes again, and goes back down into the depths of the sea. From that drop of dew a pearl is born.

This romantic and melancholy explanation, more a lyric poem than a myth, reveals a depth of feeling in the beggar which far exceeds that of Ioniță, and links him with the deep-pathos of the shepherd and perhaps, alone among those of a higher station, the old cavalry officer, Neculai Isac.

Such pathos, which cuts off Ioniță's silly babblings, leads the beggar into his song, "a sorrowful tune of years long gone by". His song is the ballad of "Miorița" which seems to capture in its resignation to fate and its paradoxical simple love for family and animals and cosmic power the true spirit of the pre-industrial Romanian countryside, the real heart of the peasantry. What is significant here is that, unlike Sadoveanu's novel *Baltagul* (The Hatchet), which retells the ballad as a continuous narrative, the tale of the blind beggar only hints at this well-known story of the ewe-lamb warning the shepherd of impending death and of his willingness to die but to be buried near his sheep and dogs, with his mother being told he has gone to marry the princess of the sky. The real focus is on the process of telling and on the response of the audience. The narrator, no doubt speaking for everyone present, comments : "I felt it within me like the heartbeat of the people who lived in bygone days and no longer belong to this world". And when the tale is over, the narrator observes the other guests :

Tears were running down the face, of the simple rude shepherd of the Rarău and of the monk who was going on his pilgrimage to Saint Haralamb. So that I need not blush for the tears I shed for an idle fancy.

The "idle fancy" affects the group more than the true facts of the merchant's tale because its fiction is one refined over the centuries by the suffering of the people, and such fiction is more true to the spirit of the people than mere facts. For it is not the fantasy of a speaking lamb that makes the audience respond so deeply, but the understated pathos of the shepherd in the ballad.

When he has finished singing, the beggar asks if he may now sing an even more beautiful song. That, naturally, rouses the hackles of the silly old comis, who asks why, if this were not the most beautiful song in

his repertoire, the beggar did not sing the other first. This requires the beggar to tell his own anecdote : a tale of romantic adventure, in the sense of wandering around the Russian lands, and learning the songs and the sorrows of the beggars' fraternity. When he returned to his home village after these long years of travel, the beggar found it deserted. He then looks for Ancuța's inn. For there, according to his mother, a miracle once occurred. "That miracle happened in the old days" of Voivode Duca who "had risen over the Moldavian land like Antichrist." The people, overcome with taxation, violent soldiers, and other hardships, came to the shrine to implore heaven's help through the sacred relics.

And immediately after these prayers, the saint's shrine shook. And on the 14th day of October at noon, before the people who has assembled, the sky darkened and the elements became troubled, and a hurricane with snow and rain set in . . . And that night, the demon riding on the whirlwind halted at the prince's court and knocking with his claws at the window, made it known to the Voivod that he would be leaving all the riches he had amassed in this world and go on a journey whence nobody returns.

In fear, the prince tries to run away in the night, but he was "overtaken by the tempest as well as by some Polish brigands". He offered them all his wealth for a sledge, with which he tried to escape further. But he came only as far as Ancuța's inn. Without money, he learned what it was like to be poor, and the landlady explained the hardships of the Voivode's rule. In grief he left, and later fell into a ravine "and passed on to the other shore where there are everlasting curses".

This tale, like the story of "Miorița", also reveals the suffering of the people, but here instead of just passive resignation to the fate in store, there is an active role, a prayer, which is answered. But in both tales the sadness of the people comes through and the help either of fairytales or saint's relics does not assuage the longing for justice.

When the beggar offers another song, "a thing happened which we, yeoman, merchants, carters, and common men did not expect. *Comis Ioniță* cried out that he wanted a song." The wrapt attention of the *comis* involves more than just artistic appreciation. For in a moment, when Ancuța herself has affirmed the veracity of the beggar's tale and recognised the beggar as the Constantin her mother told her of, they look back to the *comis*. He "was swaying gently in the light of the dancing flames" and "gazed fascinated not so much at the hungry beggar, as at the dead, empty monster which had fallen to the ground beside him." Thus here the power of the tale has worked to remind the *comis* of the dangers in class privilege and abuse of the people : the tales of long ago, whether pure fantasy or legendary renderings of real events, profoundly transform the consciousness of the listeners, affirming the general sense of community and kindling a longing for change, for a new day of justice.

Interestingly, after the merchant had in a sense broken the chain of developing intensity of narrative consistently with his true facts about wonderful happenings to the west, the power of fiction is reasserted by

the professional singer-of-tales, the latter-day Homer as it were. Once he has done that he can, in a prose narrative, presented as truth, and backed by Aneuța, tell a powerful political episode in the guise of a saint's miracle.

The last tale in the anthology by Sadoveanu is partly a joke against story-telling and partly an affirmation, finally, both of fiction as a tool of expression and an instrument for the good of the people. Mother Salomia, complaining of all the attention shown to the good-for-nothing beggar, challenges the craft of fiction. "Didn't you see", she says, "how he turned and twisted them to keep the people listening". Like Harry Bailly in the *Canterbury Tales* her sense of the literal prevents her from accepting the skill of the storyteller as part of the deeper truth in a tale. Parrying flattering remarks from the narrator and others, she continues, "What confidence can you have in that most miserable blind man?" It is her assumption that only a plain tale based on actual facts is worth the hearing.

But the following events belie this position. For she says she would like to hear a tale from Zaharia, the water-diviner. Laconic, almost to the point of dumbness, Zaharia cannot tell his tale, and Salomia tells it for him. Thus, the joke is that Salomia recounts the story for Zaharia and she must use skill to tease out details from the quiet old man and, moreover, she operates only on hearsay, since she herself was not a witness to the events. Thus her telling of the tale confirms all that she has attempted to denounce in her attack on the beggar.

The story is another of those romantic anecdotes about the relationships between poor men and boyars, and about the difficulties of love among people of different stations, even though both are noble; and finally, it is a tale about the good fair heart of the mighty voivode who solves the romantic problem by an amiable word to the boyar. Into the tale of how Dimache Mirza's daughter Aglaița gained permission to marry the young comis, Ilieș Ursachi, is the account of Zaharia: he is commissioned to build a well in the woods where the boyar will go hunting, and after doing that he is in the right place to both show sympathy for the young Aglaița and to help her plead her case before the boyar. The good sense of the taciturn water-diviner is the fulcrum of the tale: he warns the girl against idle threats of suicide, explains that he will lead the prince to a place where she can, on bended knees, beg forgiveness, and adds:

To my thinking, Miss, that's the best arrangement and things will certainly happen as I say.
Especially as lovers must be forgiven and there's no other way.

Certainly, things do happen as Zaharia said they would; his patient obedience to the nobility and his wise understanding of their ways, allows him to manipulate the situation, avoiding the anger of the man who hired him and the wrath of the prince, as well as the frustrated anger of a disappointed mistress.

Thus the collection comes round to a quiet statement of the power and understanding that lies among the people of Romania, but describes the condition of servitude they live under. There is no call to arms, and no tendentious proclamations, only the quiet understated reality of the tales themselves, and the romantic nostalgia of the narrator describing the events at Ancuța's inn. But, for Sadoveanu, the shape of the tales is significant as it is for Chaucer, and the power of fiction — that is the power of men to shape their own history in accord with certain unalterable laws of nature — is quietly affirmed. Zaharia, who lived through the events described by Mother Salomia, not only is unable to tell the tale himself, but moreover hears it from her with the same wonder as the other guests. The fictional telling transforms the details of the story, which he remembers only as an odd collection of unrelated and meaningless facts, into a moving tale. The simple joke of the tale told by another becomes more complicated in Sadoveanu's hands, as we can see in the ironic remarks of Ioniță, which slowly open up realms of profound implication :

“Indeed, Zaharia has told us a fine story”, the worthy *Comis Ioniță* of Drăgănești approved.
 “It may be that others can tell tales more beautiful, more wonderful — but there's no denying it, this time it is Zaharia who has done the trick.”

He was smiling sleepily and looked at us in a vague sort of way, as if through a sieve, swaying slightly.

And as night falls, “Comis Ioniță, quite forgot that he had to tell us a story such as had never been told before.”

Thus, I think we can agree with Constantin Ciopraga, who writes of Mihail Sadoveanu's 1928 short-story collection *Hanu Ancuței*, that with its national peculiarities “*Ancuța's Inn* is the Romanian equivalent of Chaucer's *Canterbury Tales*.” Chaucer, limited by the feudal outlook of the fourteenth century, had a scepticism and a humanism that could create a great rhetorical collection of tales, but was forced to use it to turn against itself, that is, to retreat into the ironic stance of denying the validity of his own fiction in the *Retraction* and in the Parson's Homily on Penance. Mihail Sadoveanu, though less ambitious in his scope and perhaps less a craftsman with words than Chaucer, nevertheless creates an organic masterpiece, with a political and a literary unity that hints at a new dynamic view of mankind but which does not violate the historical integrity of the characters and the times depicted. Like Chaucer, Sadoveanu's skill lies in belying his own art, in making it appear that all the rhetorical skill involved in word choice and plotting are natural and spontaneous. Hence Chaucer's apology at the end of the end of the “General Prologue” to *The Canterbury Tales* —

But first I pray yow, of youre curteisye,
 That ye n'arette it nat my vileynye,
 Thogh that I pleynly speke in this mateere,
 To telle yow hir wordes and hir cheere,
 Ne thogh I speke hir wordes properly,
 For thus ye knowen al so wel as I,
 Whoso shal telle a tale after a man,

He most reherce as ny as evere he kan
Everich a word, if it be in his charge,
Al speke he never so rudeliche and large,
Or ellis he moot telle his tale untrewe,
Or feyne thyng, or fynde wordes newe.

(But first I beg you, by your courtesy, that you do not put it down to my crassness, although I speak plainly of these matters, to tell you their words and their appearances, nor that I speak in their very own words; for this you know as well as I, whosoever tells a tale in the manner of another man, he must repeat as closely as he can every single word, if he is capable, although the other speaks ever so rudely and broadly, or else he must tell the other's tale unfaithfully, or lie or use newfangled words.)

LE PAYSAN — ŒUVRE COSMIQUE

ESQUISSE D'UNE TYPOLOGIE POSSIBLE: THÉRÈSE ET VITORIA LIPAN OU LE CONCEPT D'«ÂME FORTE» CHEZ GIONO ET SADOVEANU

AURELIA-MARIA RUSU *

Structure particulière, avec une identité spécifique, l'œuvre de chacun de ces deux écrivains : Giono et Sadoveanu, que notre étude rassemble, représente pleinement deux types authentiques de créateurs. Tudor Vianu¹ affirmait que Sadoveanu « a créé dans le bonheur », le geste de la création étant, chez lui, démiurgique. Nombre de critiques littéraires, ayant commenté Giono, ont remarqué son « amour fou » de la création, la structure profonde et naturelle de la création : « l'homme même qui a l'air d'un roc, qui parle comme un arbre, est le vent le plus mystérieux que je connaisse, dit Henri Bosco², quelques jours après la mort de l'écrivain —, un vent qui rôde, qui inquiète, qui désoriente ».

La spontanéité de l'acte créateur était chez eux pareille à la nature-même, un miracle très naturel. Poète de la joie de vivre, — Giono ; poète de la sagesse populaire — Sadoveanu, les deux écrivains plongent dans une activité prodigieuse et bien ancrée, en même temps, dans le terrain des problèmes fondamentaux qui convulsionnent notre siècle. Cela veut dire que leur œuvre exprime un certain système de pensée, une idéologie, et, de même, un système esthétique.

Ainsi que nous l'avons déjà remarqué, c'est le caractère unique qui est le signe distinctif des grands créateurs, leur expérience artistique solitaire constituant un monde spécifique et, en conséquence, irréductible. De ce point de vue, le postulat de Sainte-Beuve, d'après lequel la critique ne signifie pas seulement « l'art de comparer » mais aussi l'aptitude à choisir de justes points de repères, nous oblige à éviter le piège mentionné par René Etiemble (*Hygiène des lettres*, III, 1956), à savoir : comparaison n'est pas raison ou n'est pas toujours raison.

Mais « Être poète . . . c'est précéder le destin des hommes »³ — disait Giono. En tant qu'expérience humaine, ayant une multitude de

* Chapitre d'une thèse de doctorat, *Convergences rustiques chez Giono et Sadoveanu*, soutenue à l'Université « Paul Valéry » de Montpellier, en Juin 1974, sous la direction de Monsieur le Professeur Louis Michel.

¹ Tudor Vianu, *Măreția lui Sadoveanu*, (La Grandeur de Sadoveanu), dans *Œuvres*, 3, p. 472—473.

² Voir *Le poète de la terre et des astres*, dans « Le Figaro littéraire », 15 X 1970.

³ Cf. *Pour saluer Melville*, Paris, Gallimard, 1941, p. 169.

significations, l'œuvre littéraire nous offre la possibilité de la connaître et de l'étudier systématiquement. En dépit du fait que l'œuvre de Giono et celle de Sadoveanu ont, comme source d'inspiration, une réalité bien déterminée, ni l'une ni l'autre ne peuvent être discutées et comprises dans leur structure et leur signification profondes, si l'on s'en tient au rapport direct qu'elles ont avec une certaine région et son périmètre bien circonscrit, car les grands écrivains ont toujours une vocation à l'universalité, une portée universelle. Du point de vue de la géographie humaine, tant Giono que Sadoveanu appartiennent, bien qu'ils soient si éloignés dans l'espace, au même type : en fait, la Provence et le Nord de la Moldavie représentent de vraies « plaques tournantes » où se sont déroulés de permanentes transformations, avec toutes les conséquences qui en découlent. C'est, peut-être, une des plus importantes sources de leur attitude disons traditionnelle, dans le meilleur sens du mot : les deux écrivains essaient ainsi de sauver, contre les intempéries du temps et de l'espace, la culture matérielle et spirituelle de leurs régions ancestrales. Une certaine nostalgie « des origines » (voir Mircea Eliade, *La nostalgie des origines*, Paris, Gallimard, 1971 ; *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, 1969, etc.) se dégage de Giono aussi bien que de Sadoveanu.

C'est aussi une des perspectives qui peut justifier, à la rigueur, une étude comparative entre les deux écrivains.

Dans ce contexte, la littérature comparée ne se borne pas à établir seulement les influences et les sources, mais permet l'élaboration des synthèses des thèmes et des parallélismes littéraires.

« Un jour, quand on va entreprendre l'histoire de la littérature roumaine dans son vaste cadre comparatiste, cela veut dire un ouvrage pour lequel nous n'avons maintenant que des contributions isolées et accidentelles, on verra, peut-être, alors qu'il n'y a pas un seul moment dans l'évolution européenne de la création littéraire qui n'ait pas son correspondant dans les œuvres de nos écrivains »⁴.

En partant de l'hypothèse que l'on peut établir entre ces deux écrivains — Giono et Sadoveanu — des analogies et des correspondances sur le plan de la signification humaine, en général, sur le plan esthétique ou bien de la fabulation mythique, notre étude se propose de mettre en relief certains repères, des critères communs, motifs littéraires, qui nous permettront d'analyser et de déceler des convergences rustiques qui s'en dégagent de ces deux œuvres littéraires. *Au fond, il s'agit de deux écrivains de la terre qui, simultanément, ont essayé de faire revivre, sur le plan de la pensée symbolique et mythique, la plus ancienne et la plus riche des significations de la civilisation humaine, la civilisation rustique.* Car « l'originalité d'une œuvre littéraire n'est jamais si absolue qu'elle puisse supprimer toutes les ressemblances avec d'autres œuvres quand elles appartiennent à la même époque historique et reflètent les mêmes réalités sociales », précise Tudor Vianu⁵.

⁴ Tudor Vianu, *Patru decenii de la publicarea primei opere a d-lui Mihail Sadoveanu*, Comunicare citită la Academia Română în ședința publică din 17 noiembrie 1944 (Quatre décennies depuis la publication de la première œuvre de M. Sadoveanu, Communication présentée à l'Académie Roumaine, le 17 Novembre 1944), dans *Opere* (Œuvres), 3, p. 89 — 90.

⁵ *Ibidem*, p. 450.

On peut remarquer que les deux prosateurs ont été frappés de la même façon par la personnalité forte et endurcie du paysan, impliquée dans un moment historique et social exemplaire — l'accélération de la technicité. Ils ont saisi de la même façon le type-paysan, l'homme universel en rapport direct, immédiat, avec la nature, et dans ce contexte le seul type humain capable d'assurer le lien entre le présent et le passé éloigné — l'âge d'or —, et avec l'avenir de l'humanité. Ainsi leur littérature comporte un message politique et social, comme, d'ailleurs, à des degrés différents, n'importe quelle œuvre artistique de notre époque.

Présentant le paysan roumain avec ses données fondamentales et éternelles, et, en même temps, dans la perspective de son devenir historique, l'œuvre de Mihail Sadoveanu est l'image d'un univers reflété complètement dans sa généralité ainsi que dans ses détails spécifiques.

Une expérience semblable réalise, sur le terrain de la littérature française, Jean Giono. Considéré d'abord comme l'écrivain d'une certaine région — la Haute-Provence —, sauvage et âpre, peuplée d'êtres rudes et singuliers, Giono devient finalement, pour nous, la conscience artistique dans laquelle résonne la voix d'une paysannerie crépusculaire, dévorée par toutes les contradictions intérieures.

Si Sadoveanu réactualise un type humain incorruptible, des valeurs humaines archaïques, cela ne veut pas dire qu'il entreprenne une œuvre rétrograde, car ses héros sont, en fait, des témoignages d'un raffinement structural et d'une race sans cesse ciselée. En effet « toutes les sociétés humaines ont derrière elles un passé qui est approximativement du même ordre de grandeur », nous dit Claude Lévi-Strauss⁶.

Du point de vue spirituel et affectif, il s'agit chez les deux écrivains, d'une nostalgie de la sagesse ancestrale et, à travers l'éthique et le social, ils essayent de rétablir le rapport homme-nature sur de nouvelles bases, instaurant les coordonnées contemporaines dans une perspective — artistique et historique — créatrice. On trouve chez George Sand, l'écrivain connu tant par Giono que par Sadoveanu, la signification du roman rustique : « Je n'ai jamais prétendu que les paysans fussent des bergers de Théocrite, des continuateurs de l'âge d'or, mais je vois et je crois savoir que dans la vraie campagne et dans la véritable vie des champs il y a moins de causes de corruption qu'ailleurs »⁷.

Attirés dès le début de leur activité littéraire par le problème du paysan (en roumain : țăran, du lat. terra, devenu țară « pays, patrie, terre, contrée, etc. »), les deux écrivains sont en effet, intéressés par le problème fondamental du monde contemporain : les perspectives, l'avenir de l'humanité.

« C'est à travers eux que je voyais la nature. J'associais la terre et le soleil, les forêts et les eaux à l'existence de ces frères que je sentais marcher vers les temps nouveaux, venant des profondeurs du passé, et portant le fait des persécutions... »⁸. En ce qui concerne les écrivains roumains, l'aspect essentiel de leurs idéologie a été depuis toujours le maintien de la nationalité, dans des conditions historiques souvent dra-

⁶ Voir *Anthropologie structurale deux*, Paris, Plon, 1973, p. 390.

⁷ Cf. *Promenade autour d'un village*, p. 73.

⁸ Préface aux *Opere complete* (Œuvres complètes) de M. Sadoveanu, t. I^{er}, București, 1954, p. 5.

matiques. De Titu Maiorescu⁹ à Lucian Blaga¹⁰ le village a été considéré comme la matrice spirituelle du peuple roumain.

« Mon initiation — disait Sadoveanu — je l'ai fait par la poésie et l'instinct : l'énigme dont je suis pénétré est plus forte que la vie elle-même parce qu'elle descend des morts et — dans ce monde-ci — ce sont les morts qui commandent aux vivants... C'est une autre signification, jumelle de la première qui m'a encouragé encore davantage à justifier et à argumenter continuellement *mon héros de prédilection : le paysan roumain* »¹¹ (n. s.). D'une part c'est l'éloge de la sagesse de ses ancêtres, transmise par sa mère, paysanne moldave, décédée très jeune — de là la place exceptionnelle des morts, — d'autre part c'est le reflet de la conscience d'un écrivain qui se considère « âme de l'âme de son peuple ».

En dressant, à son tour, l'inventaire grave de tous les éléments d'une civilisation rustique, sacrifiée sur l'autel de la technicité accablante, Giono accomplit l'effort dramatique de la re-création. Création d'une nature mythique, l'œuvre de Giono sera marquée par la pensée symbolique d'un intellectuel plus éloigné du social et aussi moins authentique, en ce qui concerne la tradition paysanne, que l'œuvre de Sadoveanu.

Dans le cas de l'écrivain français (il ne faut pas oublier sans doute, l'origine — par son père — italienne), représentant d'un pays plus avancé du point de vue économique et social, « la nostalgie des origines », pour reprendre la formule de Mircea Eliade, se manifeste tant à l'égard de la substance pure et originale de la civilisation latine que devant la nécessité impérieuse de sauvegarder les dernières ressources — selon lui — de l'humanité menacée par l'automatisme de la vie moderne. Et si, pour l'auteur du roman *Que ma joie demeure*, « ce qui domine l'homme autant que l'écrivain, le solitaire vieillissant autant que l'enfant émerveillé, c'est l'amour de la vie (et sa réponse immédiate : le bonheur) »¹², Sadoveanu, lui, retient l'amour de l'humanité : « La valeur morale de l'homme est en rapport direct avec sa faculté d'aimer. En dehors de l'amour tout le reste est vain » (*Confessions*, p. 284). Une autre fois, Sadoveanu précise que « les connaissances et l'instruction sont utiles, mais il importe davantage que l'homme ait en lui un juste équilibre de la sagesse et du cœur »¹³ — et Giono : « On nous veut avec les stigmates des grandes écoles, je le veux avec les stigmates de la vie. Savoir s'il est agrégé en soleil. S'il a ses grandes en désespoir. »¹⁴

La joie de vivre dérive de la condition de « fils de la terre », de la confrontation libre et directe avec la nature, source de la vie et en même temps lieu de la mort. Or, « résoudre le problème » de la joie, c'est une « question de réorganisation sociale et de transformation de toute notre

⁹ « Pour cette raison, nous soutenons maintenant que le vrai sujet du roman c'est la vie spécifique nationale, et les personnages principaux doivent être les types d'une classe entière, surtout celle du paysan et des classes d'en bas », *Literatura română și străinătatea* (La littérature roumaine et l'étranger), 1882.

¹⁰ Voir *Elogiul satului românesc* (L'éloge du village roumain), dans le vol. *Elogiul folclorului românesc* (Eloge au folklore roumain), 1969, p. 405.

¹¹ Cf. *Anii de ucenicie* (Mes années d'apprentissage), 1944, p. 86.

¹² Cf. Claudine Chonez, *Giono par lui-même*, Paris, Ed. du Seuil, collection « Ecrivains de toujours », 1970, p. 89.

¹³ M. Sadoveanu, *Divanul persian* (le Divan persian), p. 133.

¹⁴ *Les pages immortelles de Virgile, choisies et expliquées par Jean Giono*, Paris, Ed. Buchel/Chastel, 1960, p. 41.

culture ... Notre système actuel de société, c'est un fait évident, n'a apporté de joie à personne. Notre culture, c'est un appauvrissement continu. Regarde autour de toi tous les désespérés ! »¹⁵, disait Giono, le 22 mai 1936. Le problème de la joie étant « une affaire intérieure, où nul ne peut rien sauf vous-même », il n'est pas moins un problème universel, parce que le paysan est universel¹⁶. (L'écrivain de Manosque remarquait, en 1938, dans sa *Lettre aux paysans* ..., que toutes les races paysanne du monde entier : jaunes, rouges, noires, blanches, par leur solidarité vont accomplir une révolution, qui aura pour but de refaire « un homme sensible au monde, ayant retrouvé le contact direct corps-matière ».) On peut considérer qu'il s'agit, en principe, de l'adhésion à l'idée d'un « communisme agrarien » universel, utopique, un « communisme » bâti sur la propriété moyenne individuelle¹⁷. Un tel communisme Giono l'enfante dans quelques-uns de ses livres (voyons : *Que ma joie demeure*, 1935 ; *Les Vraies Richesses*, 1936 ; *Le Poids du ciel*, 1938 ; *Lettre aux paysans sur la pauvreté et sur la paix*, 1938). Il est bon de préciser que l'accès à une telle société sera effectué « pas en chassant les uns pour en amener les autres », mais en améliorant, petit-à-petit — c'est ce que nous lisons chez Sadoveanu¹⁸, et nous ne nous trompons pas en trouvant que nous entendons Giono.



Solidaire de la terre, de la nature entière, le paysan est aussi solidaire de ses voisins. Volontaire, fermé, plutôt taciturne, souvent méfiant à l'égard des étrangers et des intrus, le paysan a le sens de la solidarité avec les siens. Dans sa vie au rythme du soleil et des saisons, il peut se suffire à lui-même, s'il le faut, et vivre des produits de sa terre — en la transformant dans une vraie cellule économique, par son réalisme réfractaire à toute utopie, le paysan, après avoir pendant des siècles travaillé les terres du seigneur, à son tour il est devenu, lui aussi, propriétaire. Ici se trouve la clef de l'évolution et de la désintégration de la « race » paysanne, dans cette double face de son existence, dans cette ambivalence de son devenir. Conservateur par ses origines et par son tempérament, le paysan se soumet à cette double tendance, soit à la bourgeoisie, par la force de l'argent accumulé et de la propriété acquise ; soit à la dérive, selon Giono, vers la classe ouvrière, la technique et l'industrie — vers la ville, en général.

Dans une œuvre nettement éthique, comme l'œuvre de Ion Creangă, — le premier grand écrivain roumain « issu du peuple, racontant le peuple, tout en atteignant aux moyens du grand art », qui précède, en filière directe, sur le plan de la littérature rustique, Mihail Sadoveanu —, George Călinescu discernait le sens qui polarise ce monde rustique : « En effet, Creangă partage les individus en deux catégories : les bons et les

¹⁵ Cf. *Œuvres romanesques complètes*, III, Edition établie par Robert Ricatte, avec la collaboration de Henri Godard, Janine et Lucien Miallet et Luce Ricatte, Paris, Gallimard, 1974, p. 288.

¹⁶ Sur ce point de vue, voir, aussi, le chapitre II. *La grande révolution paysanne*, dans « *Que ma joie demeure* », de Giono, par Jacques Viard, Paris, Classiques Hachette, Collection « Poche critique », 1971.

¹⁷ Pierre de Boisdeffre (*Giono*, Paris, Gallimard, collection « La Bibliothèque idéale », 1965, p. 70) l'appelle « communisme individualiste ».

¹⁸ Cf. *Anii de ucenicie* (Mes années d'apprentissage), p. 132.

mauvais, ou plus exactement ceux qui sont disposés à vous donner un coup d'épaule et les égoïstes et les avares. Tout est vu à travers la notion d'utilité, et la moralité n'a rien de commun avec la vertu et avec l'impératif catégorique. Il semble que dans le monde de Creangă la providence ait distribué les biens de façon stricte et à bon escient, en sorte que n'importe quelle transgression est coupable. Le sens de la propriété est très accentué, et tous les dégâts se paient.»¹⁹ Qu'il soit considéré comme le représentant d'une classe sociale, ou comme l'élément d'une communauté plus large, qui se divise en riches et pauvres, bons ou mauvais — chez Creangă et Giono, par exemple — ; en opprimés et oppresseurs — chez Sadoveanu, — le paysan reste un type social, historiquement déterminé. Par sa façon de produire les biens et de vivre, on ne peut pas concevoir un *type pur* de paysan en dehors de tout social et tout à fait an-historique. Ce que dit Giono, dans sa *Lettre aux paysans*... doit être apprécié par le côté polémique entre *le humain* (comme valeur intrinsèque) et *le in-humain*. C'est le côté polémique à l'égard de ceux que Giono appelait « les gros intelligents » qui « se considèrent divisés par leur cervelle », étant prêts à tracer des distinctions entre *le primitif* et *le civilisé*. D'ici dérive, en 1938, à la veille de la Deuxième guerre mondiale, l'idée, comme affrontement, que « le paysan, individu pur, qui ne compte pas sur la société, [est l'individu] qui se suffit à lui-même... » « Il n'est ni une classe ni une race : il est une subdivision du règne animal : *il est l'homme* »²⁰ (*n.s.*). Et dans une profession de toi profonde et humaine, passionnée et universelle, Giono remarquait que la main du paysan « qui se décide au travail ce matin, *c'est sur un ordre venu du fond du monde et du fond du temps* ; c'est sur un ordre qui ce jour-là, fait se décider des milliards de mains toutes à la fois : jaunes, rouges, noires, blanches, s'abaissant vers la terre de toute la rondeur du globe, comme les rayons qui se dirigent vers le noyau d'une roue... Il est comme ça entouré par l'auréole de tous ces gestes ; plus branchu de bras que les divinités fécondes. Image même de la fécondité, perpétuellement naissant, perpétuellement enfermé dans la matrice du monde. »²¹

« Epoque de prise de conscience de la solitude humaine », l'époque moderne²² est aussi une époque, disons, adepte au personnalisme, à l'exacerbation de soi-même, de l'individualisme et, intrinsèquement, de l'égoïsme « aux cent visages ». Logique et impérieuse, la structure morale ne fait que ressortir de la structure politique et sociale. Le premier quart de notre siècle, c'est l'époque de concentration et des massives migrations vers le *bourg* et vers le commerce ; l'époque des premiers chemins de fer et des dernières diligences — illustrée par exemple, chez Giono dans *Les âmes fortes* (1950) et, chez Sadoveanu, entre autres, dans *l'Auberge d'Ancoutză* (1928). Voici quelques échos enregistrés chez les paysans roumains, dans ce dernier livre cité :

« — Dans ces pays-là, chez l'Allemand et le Français, les gens voyagent maintenant en train. Aujourd'hui ils sont ici, et demain qui sait où.

¹⁹ George Călinescu, *Etudes de poétique*, Traduit du roumain par C. Borănescu-Lahovary, București, Editions Univers, 1972, p. 309.

²⁰ Cf. *Lettre aux paysans sur la pauvreté et sur la paix*, p. 29.

²¹ *Le Poids du ciel*, Paris, Gallimard, 1971, p. 39.

²² « De 1800 à 1900 les hommes ont fait l'apprentissage des temps modernes », *Noé*, Paris, Gallimard, 1961, p. 25.

— Comment en train ? demanda quelqu'un avec une voix grave et fâchée . . .

— Je ne sais pas ! ahana obstiné le berger. Qui sait quelle diablerie allemande sera ça ? !

— Une vraie diablerie et espièglerie . . . rit avec bonne humeur le marchand. C'est une sorte de maison sur des roues, et les roues de ces maisons s'emboitent sur des rails en fer. Et ainsi, sur ces rails en fer, une machine les tire facilement, une machine qui siffle et pouffe, et cela c'est inattendu ; et elle marche toute seule à l'aide du feu.

— Sans chevaux ? demanda Père Léonte.

— Sans.

— Ça je ne le croirai pas ! grommela le berger. Et Père Léonte fit le signe de la croix. »²³

Les paysans mis en face d'une réalité nouvelle doivent, même ceux qui continueront à travailler la terre, se *re-structurer*. Ainsi, ils deviennent par la force des choses, « soit des ouvriers qualifiés » (paysans mécanisés, ouvriers en « toile bleue », voir *Noé*, p. 25, ou l'introduction pour *Les pages immortelles de Virgile*, pp. 7—85), soit des bourgeois (voir *Virgile*, loc. cit., et *Les âmes fortes*²⁴), soit des ambitieux égoïstes et méchants, ou, carrément, de vraies canailles, victimes et meurtriers dans le même temps (voir *Les âmes fortes* et *Ennemonde*) ; les uns s'enrichissent, les autres s'appauvrissent. L'existence se passe à guetter qui aura le dessus et qui le dessous, comme dans la jungle — : « *Si je manque mon coup, il ne manquera pas le sien* »²⁵. Dans ce carrousel du monde, il y aura toujours des combinaisons à faire, sur le principe ; : « *Côté loups, côté agneaux* »²⁶. Au fond, conclut Giono, « *La filature ne licencie pas ses ouvriers et passe simplement sous un autre patron. Personne ne perd rien* »²⁷. »

La terre ne compte plus. Pour Thérèse, la fille de paysan, qui a quitté sa maison pour s'abriter au bourg de Châtillon, « L'argent, c'est un monde »²⁸, la *propriété* signifie autre chose que le terrain de culture : « Le pavillon, elle y croit. A la terre, non. »²⁹ *Le social* signifie *avoir*³⁰.

Moins avancé du point de vue technique, entouré dans son enclos de peuples si divers, le pays de Sadoveanu, d'avant la deuxième guerre mondiale, conservait ses coutumes en ce qui concerne le travail de la terre et l'organisation de la vie. Il semble que nous écoutons la voix de Virgile dans les lignes suivantes, tirées de *Baltagul* (le Hachereau), de Sadoveanu :

« — Pourquoi es-tu rentré si tôt ? . . .

— Ben, voilà, j'ai vu les autres descendre des pacages avec leurs brebis et leurs vaches, alors me v'là aussi ! Paraît que le temps se gâte.

— Qui a dit ça ?

— C'est les gens qui le disent. Et puis j'ai vu des corneilles bleues voler vers le soleil. Elles s'en retournent dans leur pays. Mais j'ai surtout

²³ *Hanu-Ancuței*, (l'Auberge d'Ancoutza), 1953, pp. 94—95.

²⁴ Voir la page 141, et les suivantes.

²⁵ Cf. *L'Iris de Suse*, Paris, Gallimard, 1970, p. 173.

²⁶ *Les âmes fortes*, p. 152.

²⁷ *Ibidem*, p. 150.

²⁸ *Ibidem*, p. 149.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ « Il y a à boire et à manger, se dit-il [c'est Firmin, le marl de Thérèse, type d'escroc et de démagogue]. Vive le social ! . . . « Ce qu'il veut c'est avoir. » Cf. *Les âmes fortes*, p. 158, 159.

regardé un nuage du côté de Ceahlău. Ce nuage-là ne me dit rien de bon. Cette fois-ci, c'est l'hiver. . . . Maintenant, ça y est. D'abord il y aura du vent et de la neige ; puis les loups se mettront à hurler au fond des ravins. »³¹

Ces paysans — graves, dignes et inébranlables — gardent les traits d'hospitalité et d'urbanité (le roumain *omenie*, dérivé d'*om* < lat. *homo*, fr. *homme*) de la vieille Europe. Ils sont aimables et respectueux, à l'encontre des personnages de Giono, lesquels n'attachent pas une importance particulière aux formules de politesse ; leur jargon, plutôt indifférent et fruste, est souvent coloré de mots qui difficilement s'inscriront dans un code verbal de politesse des générations précédentes, ainsi que le déplore même un des personnages (âgés) du *Chant du monde*, par exemple : « — . . . J'ai le droit, oui ou non, dis, enflé de galère, père de cochon.

— Oh ! Antonio, dit Matelot en s'arrachant les glaçons de la barbe, où as-tu appris la politesse ? »³²

Le village de montagne est près du ciel et loin du monde : « — Avez-vous prévenu les autorités ? [Il s'agit de la mort de Nekifor Lipan].

— Quelles autorités ? Chez nous il n'y a ni maire, ni gendarme. Je me suis plainte au Père Dănilă, et c'est tout. A présent, je suis venue pour implorer Sainte Anne. »³³

Les gens vivent dans une Dacie de la transhumance :

« Ces montagnards qui vivent sous les sapins, ce sont d'étonnantes créatures. Vifs et inconstants comme leurs torrents, comme leur climat ; endurants à la souffrance autant qu'aux rigueurs de l'hiver ; insouciant dans leurs joies comme dans le four de l'été, ils aiment l'amour, la boisson et leurs coutumes aussi vieilles que le monde ; ils se méfient des étrangers et des gens de la plaine, se réfugiant en leurs foyers comme le fauve dans son antre ; et par-dessus tout, ils ont un cœur à l'image du soleil ; le plus souvent radieux, débordant de chants d'amitié. C'est bien ainsi qu'il était, ce Nekifor Lipan, à présent disparu. »³⁴

« Isolées du monde de la plaine, des générations entières, les unes après les autres, s'étaient réjouies au long des siècles de la croissance des jours et de la naissance d'une année. Tout se passait comme au temps de Bérébistès, notre roi d'antan. Les seigneurs avaient changé, les idiomes s'étaient modifiés ; cependant les lois qui régissaient les hommes et la nature étaient restées les mêmes. Il était donc juste que les enfants aient aussi leur part de bonheur. »³⁵

« Les plus travailleurs acquièrent des bergeries à la montagne. Ils y séjournent, avec Dieu et la solitude, jusqu'au moment où les journées raccourcissent. A l'approche de la mauvaise saison, ils descendent vers la plaine et installent leurs troupeaux pour l'hiver, dans les pays de marécages. »³⁶

³¹ Cf. *le Hachereau*, Traduit du roumain par Al. Duiliu Zamfiresco, Paris, Collection UNESCO, d'œuvres représentatives, 1965, p. 41.

³² *Chant du monde*, p. 250.

³³ *le Hachereau*, p. 81—82.

³⁴ *Ibidem*, p. 135.

³⁵ *Ibidem*, p. 76.

³⁶ *Ibidem*, p. 30.

Il s'agit d'une transhumance (l'élevage de moutons, l'occupation de berger sont traditionnelles, depuis l'époque romaine : « *Romanorum vero populum a pastoribus esse ortum quis non dicit* », Varro, *De re rustica*, II, 9 ; apud Ov. Densusianu) semblable à celle que découvrait, il y a 70 ans, le philologue roumain, Ovid Densusianu, dans la Provence de Mistral (voir *Miréio*, le chant IV) et Daudet (*Lettres de mon moulin*) :

« La Provence a toujours été un pays essentiellement pastoral. La partie occidentale de ce pays, entièrement occupée par les immenses plaines de la Crau et de la Camargue, est, par destination, une terre des plus propices à l'élevage du bétail . . .

Durant les longs mois de l'été provençal, la plaine de Crau est dépourvue de toute végétation, c'est une véritable steppe asiatique, immense et caillouteuse, à l'aspect désolé. Les moutons ne sauraient trouver le moindre brin d'herbe dans cette plaine aride ; c'est alors que les troupeaux émigrent vers les montagnes de la haute Provence, du Dauphiné, de la Savoie et du Piémont, où ils trouvent, de juin à novembre, une herbe fraîche et abondante. »³⁷

C'est le montagnard qui est, pour Sadoveanu ainsi que pour Giono, l'artisan et le rêveur, l'homme qui a la possibilité de penser et qui donne à ses pensées la tournure parabolique et symbolique : « sur le sommet de la montagne, où le vent ne se calme jamais, ainsi que la pensée de l'homme »³⁸.

Vitoria Lipan, l'héroïne de *Baltagul*, part, menée par l'amour pour son mari, pour venger une abjection commise contre le circuit normal de la vie. Nekifor, de son vrai nom Gheorghitza³⁹, (ainsi que l'appelait Vitoria quand elle était « seule avec lui, d'un certain ton de voix »⁴⁰, un beau et perspicace maître berger⁴¹, a été pillé et assassiné, au coucher du soleil, par ses compagnons, pendant le voyage qu'ils faisaient avec le troupeau pour hiverner.

Sa femme sait bien qu'à l'arrivée de l'automne, comme tant d'autres fois, il fallait que son mari rentre au village. Mais, cette fois-ci, il ne revient pas. Seuls sont présents le souvenir de sa voix et ses rêves — à elle —, toujours les mêmes : « Et cette nuit-là, vers l'aube, elle vit en rêve un présage, le premier, qui lui serra le cœur et augmenta son angoisse. Nekifor Lipan lui était apparu à cheval, de dos ; il s'éloignait vers le couchant, à travers une vaste étendue d'eaux troubles »⁴². Or, les eaux troubles,

³⁷ Cf. Ovid Densusianu, *Păstoritul la popoarele romanice* (L'élevage du bétail chez les peuples romaines), dans *Œuvres*, I, Edition de B. Cazacu et Valeriu Rusu, București, 1968, p. 186.

³⁸ Cf. *Hanu-Ancuței*, p. 76.

³⁹ « Mais à l'âge de quatre ans, il est tombé gravement malade d'hydropisie et s'est affaibli au point qu'on a fait venir le prêtre pour les sacrements. Après l'extrême-onction, la vieille à Lazar, le joueur de guitare, est venue à son tour ; et, par une fenêtre ouverte, la mère lui a vendu son enfant contre un denier de cuivre. Alors, la femme du Tzigane a soufflé sur le front du petit en prononçant des paroles d'incantation ; et aussitôt elle lui a donné un autre nom pour le soustraire aux maladies, à la mort. C'est de cette époque que date le nom de Nekifor », *le Huchereau*, p. 33.

⁴⁰ « Parce que moi — dit Vitoria à une amie, — madame Maria, je n'ai vécu sur terre que pour cet homme, le mien, et j'ai été heureuse à ses côtés », *Ibidem*, p. 224.

⁴¹ « Nekifor Lipan s'était toujours montré fort entendu comme berger. C'est à cette moustache brune, à ces yeux aux sourcils touffus, c'est à cette apparition vigoureuse qu'allait le regard grave et perçant de Vitoria, car c'était là son amour depuis vingt ans, et plus . . . », p. 31.

⁴² *Ibidem*, p. 37.

le visage tourné vers le coucher du soleil, le cheval [ici] -- ne signifient que la mort, selon les croyances populaires. A partir de ce moment, Vitoria sait que son mari est mort, et elle part, à sa quête, pas n'importe quel jour, mais un lundi du mois de février, quand le dégel du printemps s'approche, pour chercher et pour punir les coupables.

Le voyage de Vitoria Lipan est exemplaire pour la communauté dont elle faisait partie. Formellement elle fait son *devoir* et informe, d'abord, l'administration de l'Etat de la disparition de son mari, mais elle s'en doute de l'efficacité de son geste. Elle sait ce qu'elle doit faire *selon les lois de la nature humaine* et en rapport avec l'intensité de l'amour qu'elle éprouve pour son homme, comme pendant les jours de leur jeunesse.

Le roman, centré sur le thème de ce voyage-procès basé sur le déchiffrement des signes, a le caractère d'une initiation dans laquelle la magie joue un rôle essentiel. Le vent, par exemple, a des puissances magiques ; il apporte des nouvelles d'au-delà la montagne, des profondeurs de la terre, — concernant l'homme tué ; il souffle ou s'arrête doucement en dirigeant les intuitions de la femme, afin qu'elle puisse découvrir les auteurs de ce crime. Les rêves, la montagne avec ses sèves, les oiseaux du ciel lui apportent des signes au sujet de son mari.

C'est l'écoute permanente des voix intérieures, venues de l'expérience des générations, et le besoin de la réintégration dans le circuit juste, immaculé, de l'existence, qui mène Vitoria vers la découverte et la punition des auteurs du crime :

« Au cœur de la montagne solitaire palpitaient les eaux du printemps ; la vie jetait à nouveau ses ponts sur les abîmes de la mort. Le sang et la chair de Nekifor Lipan revivaient sous forme de pas, d'envols, d'appels. »⁴³

La force réaliste, le caractère vigoureux de cette femme dérivent justement de l'impératif de conserver l'ordre moral des temps de jadis ; chaque intrusion, chaque agression contre les lois de la nature est châtiée d'une façon exemplaire. Vitoria ne désire rien d'autre que de *remettre* les choses dans leur circuit habituel, pour elle-même, pour la paix et l'honneur de ses enfants, et pour la communauté toute entière. Sa sortie de l'anonymat est conditionnée par le besoin de la *réintégration* au point de départ.

Thérèse, l'héroïne du roman *Les âmes fortes*, en dépit de la conception statique de la vie de l'écrivain de Manosque (« le monde immobile », cf. *Les âmes fortes*, p. 177 ; voir aussi *Noé*, *La Pierre*, etc.) essaye, par tous les moyens, son accomplissement dans une deuxième nature, une « nature » où la dominante sera l'hypocrisie, le machiavélisme, l'art du dédoublement.

« Soupire, soupire ! — se disait Thérèse, en regardant madame Numance. Si tu savais ce qui t'attend ! ... »⁴⁴

« Elle avait si bien tous les gestes et toute l'allure de madame Numance dans la tête, elle l'imita tout de suite et sans y penser avec tant de perfection que, malgré son corps trapu, elle fut pleine de grâce.

— *Tu as gagné, monstre*, dit madame Numance en riant ... »⁴⁵(n.s)

⁴³ *Ibidem*, p. 201.

⁴⁴ *Les âmes fortes*, p. 327.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 186.

Consciente que « les choses ne se font toutes seules, il faut les pousser »⁴⁶, elle s'entête dans cette quête permanente *de ce qu'on n'a pas* : « On veut toujours ce qu'on n'a pas »⁴⁷, c'est le principe sur lequel s'érige ce livre de l'âme forte. Son souci — il s'agit toujours de Thérèse — est de sortir de sa condition, même en devenant, à la rigueur, et temporairement, « tellement chien couchant ». Sa conviction — lire croyance — est que « du moment qu'on est chrétien, on a le droit de tout faire »⁴⁸.

Son arrivisme est social, et, à partir d'un certain moment, manquant de finalité, et artificiel. Elle n'a pas besoin d'amour (à la fois un excès pour les généreux, et un manque pour les déshérités), sentiment incommodé, trompeur et affaiblissant : « N'aide pas : ça ruine. N'aime pas »⁴⁹. Elle a besoin de domination — pour la domination, par la force diabolique de sa propre perversion : « Je fus même extraordinairement heureuse en me disant : celles qui font l'amour avec de l'amour sont bien bêtes. Elles risquent gros et elles n'ont même pas la moitié du plaisir que tu as.

Enfin, j'allais jusqu'au bout, en méprisant de plus en plus, en imitant de mieux en mieux. Et mieux j'imitais, plus je le voyais dupe, et plus j'avais de plaisir. Il suait sang et eau. J'avais l'air d'une éblouie. Il ne se doutait pas qu'il jouait du violon sur une râpe à fromage.

Je me dis — tu as réussi. C'est parfait. J'étais la plus heureuse de la terre »⁵⁰.

Elle prône l'égoïsme parce qu'il n'apporte aucun risque : « égoïsme contre égoïsme, on ne risque rien »⁵¹.

Paradoxalement, cet entassement continu des éléments de cette deuxième nature conduit la jeune paysanne naïve et robuste d'autrefois⁵² vers le revers catastrophique du *vide*, sentiment tout à fait inconnu et totalement opposé à l'achèvement de l'héroïne sadovenienne :

« Alors, — remarque Thérèse —, à la fin je me montre nue et crue. Et ils voient que *rien ne peut me combler (s.a.)*. Plus on en met, plus je suis vide. C'est bien leur dire : vous êtes de la pure perte. Ça, c'est un coup de théâtre »⁵³.

Si ce sentiment de vide (qui gagne du terrain à mesure que disparaissent les qualités primaires) est compris par le type de « pauvre bougre », avec sa « jugeote paysanne »⁵⁴, représenté par Thérèse, « butée

⁴⁶ Cf. *L'Iris de Suse*, p. 105.

⁴⁷ *Les âmes fortes*, p. 285 ; à la p. 145, l'expression : « On le voudrait tout », et à propos de madame Numance : « On la voudrait toute ».

⁴⁸ *Ibidem*, p. 291.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 292 ; à la p. 206 : « Son ardent désir d'être (n.s.) remplaçait fort bien l'amour, et même était de l'amour le plus vrai ». Et, de nouveau, une explication qui dérive de la psychologie sociale : « Ce n'est pas que ces gens-là soient plus mauvais que d'autres : c'est que, *individualistes à l'extrême et irrémédiablement solitaires*, ils ont toujours peur d'être dupes [voir l'auteur même] ; or, si l'amour en fait souvent (des dupes), la haine n'en fait jamais, là, on est sur un terrain solide : del'or en barre » (n.s.). Cf. *Ennemonde et autres caractères*, Paris, Gallimard, 1968, p. 48.

⁵⁰ Cf. p. 305.

⁵¹ *Ibidem*, p. 285.

⁵² Sur la photo — Thérèse toute jeune — ayant servi là Giono lorsqu'il écrivait *Les âmes fortes* est marqué : « Elle a sur le visage toute la pureté et l'innocence voulues pour commettre ses crimes. Mais quelle allure et quelle décision dans son regard ! Quelle volonté de puissance ! » Cf. *Giono par lui-même*, éd. cit., p. 66.

⁵³ *Les âmes fortes*, p. 318.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 209.

comme une mule »⁵⁵, — le même sentiment ne reste moins ravageur et annihilant pour la catégorie sociale de « l'autre côté », à laquelle appartiennent Monsieur et Madame Numance : « Mais comme chaque soir, ils ne manquent pas de se prendre par la main et de ne plus se lâcher jusqu'au lendemain matin. Qu'est-ce que le vide ? »⁵⁶

Le fait que Thérèse n'arrivera jamais à dépasser la condition de sa propre vulgarité, son obscurité et son caractère obtus (les empreintes de sa nouvelle « race aléatoire ») s'explique chez Giono par la conception déterministe de la prédestination psychologique et sociale du type, par sa catégorie sociale. Certains sens secrets et affinés de la fantaisie et de l'esprit lui resteront, à jamais interdits. Dans la même mesure, renfermé dans l'optique crépusculaire de sa classe sociale, et impuissant devant la réalité historique, se retrouve le pôle opposé du type-Thérèse : celui de Madame Numance.

La « démonstration » de Thérèse, — inscrite sous le signe de la *stérilité*, au long de laquelle elle tue et se tue (au sens propre et figuré du mot), est une condamnation. Une condamnation de quoi ? C'est le sens de l'évolution (ou de l'involution ?) de l'humanité, à l'heure de l'argent, du commerce, du trafic des ressources humaines mêmes :

« La gourmandise, l'argent ; les femmes, l'argent ; la méchanceté, l'argent. Voilà tout ce que je trouvais » — se rend compte Thérèse, en se faisant soigneusement le tour de tout et en tirant sa conclusion à elle : « Je suis heureuse comme un furet devant le clapier. ... J'étais heureuse d'être un piège, d'avoir des dents capables de saigner ... »⁵⁷.

En cherchant toujours l'indépendance du *moi*, Thérèse se dirige vers l'évolution d'un *sur-moi*, sorte de spectre, froid et égoïste, qui se réalise en éliminant tout ce qui ne vise pas son intérêt personnel et sa conduite singulière. Son passage se fait à travers et par la violation de certaines structures politiques-sociales et par l'ignorance de la religion (rien de sacré), de la tradition du groupement paysan auquel elle a appartenu, et de la morale. Finalement, le geste de ses aveux ainsi que l'évolution de sa propre personnalité n'expriment que l'impératif social de la dépendance par rapport au monde, la nécessité permanente de confrontation et d'accommodation avec celui-ci. En sacrifiant une certaine « vertu » et un certain ordre éthique à travers une structure politique et durant un moment historique, Thérèse arrive à donner le sens d'une autre structure politique et d'une autre morale.

Le concept d'*âme forte* devient ainsi, chez Giono, le symbole hallucinant et symptomatique de la décomposition de l'univers rustique, et, sur le plan général humain, de notre siècle. Le roman reste comme une réalisation émouvante tant sur le plan épique que sur le plan moral.

« Ames fortes », les deux héroïnes, Vitoria Lipan et Thérèse, sont pour Sadoveanu et Giono, des projections originales et pleines de signification du point de vue esthétique littéraire et social-historique.

Les signes du temps sont écoutés aussi par l'héroïne de Sadoveanu, mais elle les annule d'une façon sévère. Pour elle *le village* — ce *microcosme* qui renferme en lui *toutes les valeurs originaires* — représente par

⁵⁵ *Les âmes fortes*, p. 179.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 149.

⁵⁷ *Ibidem*, pp. 314—315—316.

ses traditions et ses coutumes, fortement et dévotement gardées, par son organisation sociale et administrative, *la cellule sociale exemplaire*.

« — Pardi, — dit Vitoria à sa fille —, je sais bien; vous faites toutes les mijaurées à présent; vous n'aimez plus porter la chemise paysanne et le cotillon, et quand les violoneux jouent une valse de la ville, ça vous réchauffe le cœur. Je t'en ferai voir, moi, des chignons, des valses et des blouses! Ni moi, ni ta grand-mère, ni la mienne, nous n'aurions jamais pensé à ça — et *il te faudra vivre comme nous toutes!* (n.s.). Sinon, je t'attache une pierre au cou et je te jette dans la Tarcău »⁵⁸.

Bien avant Giono, vers 1900, Sadoveanu se posait des questions sur l'avenir du monde archaïque paysan: « Je me suis demandé, à cette époque-là encore, comment il serait possible que notre peuple, fixé dans ses formes archaïques de vie, soit gagné pour le monde nouveau? . . . Pour que changent les gouvernés, il faut que changent d'abord ceux qui les gouvernent. Ce n'est pas le peuple qui a besoin d'instruction et d'éducation, mais l'autre pays »⁵⁹. Avec *Mitrea Cocor*, le roman publié en 1949 (traduit en français par Claude Sernet, aux Editeurs Français Réunis), on peut remarquer que l'écrivain roumain découvre un type-paysan en pleine transformation psychologique et sociale.

Sur le plan stylistique, tant Giono que Sadoveanu, réalisent une œuvre d'une large facture lyrique, en utilisant le trésor lexical et syntaxique, du langage populaire, les éléments de la magie et de la création folklorique. Voilà encore des directions dans lesquelles l'étude des certaine analogies, systématiquement disposées dans un ordre associatif, pourra apporter des éclaircissements pertinents.

LE TEMPS EUROPÉEN DE FERNANDO PESSOA

ROXANA EMINESCU

Les instruments du comparatiste doivent être maniés avec adresse et prudence. La littérature comparée n'est pas, en fait, le lieu géométrique *des points*, mais le lieu géométrique *des points qui*. C'est-à-dire que les faits destinés à témoigner du passage du particulier au général, du national à l'universel, du banal à l'exceptionnel, seront choisis avec la plus grande parcimonie. A quelle profondeur doit être dirigée l'opération de forage dans l'histoire des idées, des thèmes et des styles, pour que le résultat soit un panoptique vaste et concentré où l'auteur étudié trouve aussitôt sa place ? Et quelle sera la balance si sensible qui pèse l'effet des sources, des influences, de l'ambiance, sans toutefois écraser sous ce poids le chef-d'œuvre, sans lui enlever le mystère mais en lui révélant, au contraire, l'originalité ?

Fernando Pessoa est né en 1888 et meurt en 1935. Il est né la même année qu'Ungaretti, T. S. Eliot, à quelques années de distance de Pound, Gotfried Benn, Apollinaire, Arghezi. Il est contemporain de Rubén Darío, Antonio Machado, Rilke, Trakl, Marinetti, Valéry, Lorca, Montale, Maiakovski, Blok, Esenin, Ion Barbu, Alberti, Guillén, Quasimodo qui sont tous héritiers des grands pionniers de la poésie moderne, de Poë, Whitman, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé.

Les influences abondent et sont difficilement saisissables. Les coïncidences sont naturelles dans une telle époque, de même que les non-concordances, les réactions de refus, se révèlent plus convaincantes que les ressemblances.

Ni la liste des ouvrages qu'on a trouvés dans la bibliothèque de Pessoa, ni ce qu'on a pu savoir sur ses études en Afrique et en Angleterre, ni les commentaires de ses *Pages d'esthétique, de théorie et de critique littéraire*, ni même une analyse comparée de textes n'arrive à expliquer jusqu'à quel point les affinités décelées par l'intuition sont des relations de cause à l'effet ou de simples coïncidences.

Voilà pourquoi le meilleur fruit d'une telle investigation nous semble être la découverte d'une voie qui rende accessible la compréhension de l'œuvre par la réduction de l'inconnu au déjà connu. Et dans cette entreprise consistant à définir l'esprit de l'époque, à identifier les sources de l'œuvre, à mesurer les vérités des déclarations avec les vérités des comparaisons, ce qui est, au fond, important, ce sont les différences, non les ressemblances.

Ce n'est plus un secret le fait que le monde anglo-saxone a profondément marqué le poète portugais, bien au contraire c'est l'avalanche de commentaires autour de ce problème qui justifie le choix d'un autre chemin, moins battu.

Entre l'Espagne et le Portugal, voués par l'éthno- et la géographie à un destin commun et séparés jusqu'à la haine par une histoire peut-être fortuite, les relations forment un réseau inextricable, où les différences sont mises en valeur par les ressemblances. L'histoire des deux cultures se développe en intime liaison l'une avec l'autre lors même que l'évolution soit marquée par l'opposition. Ici, comme là-bas, les intellectuels ont, le plus souvent, la conscience claire de l'unité péninsulaire.

Les liens qui unissent la génération portugaise de '70 à la génération espagnole de '98 sont nombreuses. La même aspiration intense à l'eupéanisation en Coïmbre comme à Madrid. Le même chemin mène de Oliveira Martins à Maeztu, d'Eça de Queirós à Vallé-Ianclán, d'Antero de Quental à Unamuno.

Mais surtout Unamuno, l'esprit si représentatif et pourtant si étrange pour l'Ibéria, est celui qui s'achémine vers le Portugal comme vers un foyer retrouvé. L'amitié avec Guerra Junqueiro et Teixeira de Pascoaes est la conséquence, et non pas la raison de cette rencontre. Le sentiment tragique de la vie (*El sentimiento trágico de la vida*) surgit plutôt du désespoir et de la soif d'immortalité d'Antero de Quental que de Kirkegaard. Beaucoup des sonnets du *Rosario* évoquent les sonnets du poète lusitan. Pour Don Miguel, Antero est le symbole de l'angoisse portugaise, il est le Portugal tragique et suicide.

Fernando Pessoa ne fût pas un mondain, même pas un être social au sens moderne du mot ; les mouvements littéraires auxquels il participa furent lancés et illustrés par lui-même ; ses participations à la vie culturelle de Lisbonne furent le résultat d'exaltations éphémères, d'élan dépourvus de la force qui donne la continuité. Mais, en même temps, il est peu probable qu'il n'ait pas lu, dans la *Renaissance portugaise*, l'article du chef du groupe et son ami, Teixeira de Pascoaes, sur *Portierras de Portugal y España*¹, ou les commentaires du même auteur sur le *Rosaire* d'Unamuno². Et c'est tout aussi difficile à supposer qu'il ignorait la proposition de Pascoaes tendant à faire élire l'Espagnol comme membre d'honneur de cette société littéraire « en guise de reconnaissance pour le tendre amour qu'il porte au Portugal ».

Dans les *Pages d'esthétique et de critique littéraire*, dans un fragment daté de 1914 sur le provincialisme des cultures ibériques, c'est pour la première et dernière fois, que Pessoa cite Unamuno, à côté d'Eugenio D'Ors et Azorín, en tant qu'écrivains de grand talent mais sans en faire des génies. Ce fait n'est pas suffisant pour justifier une interprétation de l'œuvre pessoane dans l'ordre d'une possible influence unamunienne. Et même si le nombre d'informations augmentait, la conclusion ne serait pas différente. Il y a une autre voie, que celle de l'accumulation de renseignements, une voie plus téméraire et plus exposée au risque. Une voie qui s'ouvre avec la mise en parallèle entre le poème d'Unamuno sur le Portugal et le premier poème du *Message* de Pessoa.

¹ *A Águia*, I, 1912, 10 série, p. 14-16.

² *Idem*, I, 1912, 2 série, p. 31.

La source d'inspiration des deux poèmes peut être la même, la *Patrie* de Guerra Junqueiro et, de toute manière, les images qui se ressemblent, le même souffle fatal et noble qui s'en élève, témoignent en faveur d'une très saisissante coïncidence. Le poème espagnol dit que le Portugal est une femme qui « appuie ses coudes sur ses genoux ». Le poème portugais suggère seulement la féminité de l'Europe qui « git en s'appuyant sur ses coudes » et dont la tête est le Portugal. Le poème d'Unamuno est plus discursif, plus exalté ; celui de Pessoa plus sobre, plus concentré. Du premier poème se dégage une atmosphère, du second une idée. Il y a des vers plus beaux, plus passionnés chez Unamuno (*Portugal, Portugal, tierra descalza — Portugal, Portugal, terre aux pieds nus*) mais développés à l'excès, à force d'explications. La concentration oblige Pessoa à la renonciation. Si chez Unamuno les cheveux de la femme sont « ta verte chevelure éparpillée au vent », le vert si ibérique rappelant la mer, pour Pessoa ce ne sont que « des romantiques cheveux ». Mais le mot *fatal* gagne le même poids dans l'économie du poème (Pessoa : *au regard fatal de sphynx* ; Unamuno : *l'empire fatal*) et insinue la présence occulte de Dom Sebastião, o Encuberto, le caché, le dissimulé. Une ressemblance étonnante, le soupçon d'une affinité spirituelle justifiée par l'ambiance culturelle et politique communes, mais surtout la différence qui se trouve toute entière dans l'image des yeux : chez Unamuno « anxieux yeux de lionne », chez Pessoa « yeux grecs ». Explosion romantique chez l'un, sérénité classique chez l'autre. Le romantique et le classique qui se rejoignent dans le piège de l'existentialisme.

Il suffirait de ce *Etre tout* (*Ser todo*) pour motiver le rapprochement des deux penseurs ibériques. *Ser tudo de todas as maneiras* (*être tout dans toutes les manières*) synthétise l'aspiration du Portugais à une compréhension totale, la nécessité de répondre à l'univers, divers, multiple, discontinu, sans lui enlever la qualité d'être fragmentaire. *Ser se y serlo todo* (*Etre soi-même et être tout*) signifie, pour Unamuno l'identification à la divinité non en s'annihilant mais en se dilatant, par l'amplification de la personnalité et le désir de conserver son individualité à perpétuité : *ser todo sin dejar de ser uno mismo* (*être tout sans cesser d'être soi-même*).

La discontinuité de l'univers pessoan signifie mouvement, alternance de l'existence et de la non-existence, le mouvement implique pluralité et diversité. Limité dans le temps, sans pouvoir s'étendre dans le syntagme, l'être humain trouve la solution dans l'extension paradigmatique, dans la diversification en de plans superposés et parallèles. La même discontinuité caractérise la vision de l'Espagnol. L'être humain n'est pas identique à lui-même, dans les divers moments de son existence. Le moi est scindé et se développe à trois niveaux : le moi extérieur, fictif, contemplé (*el que la gente cree que soy — celui que les autres pensent que je suis*), le moi conflictuel, la représentation extérieure du moi (*el que creo que soy — celui que je crois être*) et le moi occulte, contemplateur, le moi authentique transcendant, qui se dresse en tant que problème devant la conscience. Pour Unamuno, nous sommes représentations, personnages, acteurs et auteurs en même temps : l'être authentique est à la fois rêve de l'être, et être rêvé. La poésie « dramatique » de Fernando Pessoa trouve sa réplique dans la formule unamunienne de l'existence comme théâtre, à la fois *vie affective et représentation*. Par cette exigence de compréhension

totale, Unamuno tout comme Pessoa inscrivent leur œuvre dans la zone de l'existentialisme. Unamuno cherche la clé de l'existence et Pessoa celle de la création. Le but qui les hante n'est pas le même : esthétique pour Pessoa qui est un créateur de formes non content de se limiter à un seul univers poétique, et qui cherche par ses hétéronomies, personnages complets, à biographie et systèmes philosophiques propres, le sens de la création totale ; métaphysique pour Unamuno, pour lequel tous les personnages sont des masques, des stades de la conscience, le point de départ et d'arrivée en étant toujours Unamuno lui-même.

L'option en faveur du paradoxe, « formule typique, de la Nature », caractérise aussi les deux systèmes de pensée et les ordonne dans une construction dialectique où les principaux centres de gravité sont les paires dichotomiques : raison / sentiment, sincérité/ dissimulation.

Pour Pessoa tout comme pour Unamuno, l'Univers ne peut être compris qu'à travers la sensation. La sensation (conscience de la réalité) est supérieure à la pensée (conscience de soi), du fait que penser signifie abstraction, manque de coïncidence avec les choses. Tous les deux conçoivent leur œuvre à partir de l'idée d'une subtile parenté entre la poésie et la philosophie, et si Pessoa est plus poète, tandis qu'Unamuno est plutôt penseur, leurs œuvres sont des synthèses, contenant tant une forme d'art qu'une formule de philosophie ; c'est ainsi qu'elles doivent être étudiées.

Déchiré entre existence et création, Unamuno peut exclamer : « Nous qui perdons la foi religieuse, nous pouvons nous sauver seulement dans la littérature », mais sa préoccupation majeure reste purement existentielle. Pessoa conçoit une seule forme de transcendance : l'art en tant que suprême justification de l'être qui se proclame démiurge. A partir de là, apparaît la manière différente dont les deux œuvres mettent en évidence la relation raison/sentiment, sincérité/ dissimulation. Pour Pessoa tout comme pour Unamuno, l'existence est réalité et la pensée est non-existence ; penser signifie avoir tort, il n'y a que sentir qui signifie comprendre. La pensée est non-existence, elle est Rien, le NADA de la poésie de Pessoa (*Le mythe est le rien qui est tout*), le NADA des écrits d'Unamuno (*Et si c'est le rien qui nous est réservé, faisons que ce soit une injustice !*). La connaissance authentique de la réalité s'acquiert, pour tous les deux, à l'aide de l'intuition et non pas à l'aide du raisonnement logique ou par la spéculation métaphysique. La contradiction entre la raison et le sentiment est, pour tous les deux, fondamentale. Et si la poétique de Pessoa s'établit à partir de la notion de *fingimento* (feinte, dissimulation), alors qu'Unamuno construit sur l'anti-rationalisme son programme de lutte, la distance qui les sépare n'est pas tellement grande. Le sentiment tragique d'Unamuno est l'expression de la contradiction entre la raison et la foi, entre la raison et la vie, et, si la raison ne peut conduire qu'à la perte de la foi, seule la raison peut justifier le sentiment. « La tragédie naît, pourtant, de la conscience duelle, puisqu'elle possède l'égalité de l'authentique et du factice, ou représentatif ». Pour Pessoa la vraie compréhension est celle des sens, mais il n'y a que ce que l'on pense qui peut être communiqué aux autres tandis que ce que l'on sent reste incommunicable. Ni Pessoa, ni Unamuno ne se prononcent pour l'un ou l'autre des termes de cette opposition, leurs œuvres surgissent de la puissante tension entre

la pensée et le sentiment. Le noyau de la théorie poétique de Pessoa, la première clé d'accès à l'œuvre ortonime et hétéronome (« Le poète est un simultant » qui « sent avec l'imagination ») reçoit la réplique dans les paroles d'Unamuno : *Pense le sentiment, sent la pensée.*

La même conception sur la discontinuité de l'univers, la même tension entre les contraires qui engendrent la formule paradoxale, la même image de l'identité entre la poésie et la philosophie, le même sentiment du RIEN et la révolte complémentaire qui apparaît au niveau du poème comme *meditatio mortis*, la même volonté de prendre possession de tout, qu'elle soit exercée sur le plan de l'existence ou sur celui de la création. Mais, dans l'œuvre poétique proprement dite, à part une commune prédilection pour le sonnet — forme dure et concise qui réprime la loquacité lyrique et impose la matrice logique —, tout le reste les sépare. A la manière impressionniste de création d'Unamuno, pour qui, dans la vraie poésie, l'idée ne précède pas la parole, laquelle est imposée par le rythme et dont le but est celui de communiquer l'intimité, Pessoa oppose la création lucide, où l'idée soit l'essentiel, même si idée et forme sont indissolubles. Ainsi l'écrivain portugais va rejoindre Valéry.

La poète portugais ne cesse pas de proclamer l'esprit français comme apothéose du secondaire et ses pages sont pleines de considérations négatives à l'adresse des poètes et des prosateurs français.

Pourtant, le culte de la forme volontaire, de la composition mathématique, la fusion de l'esprit de finesse avec celui de géométrie, la définition du poème comme « fête de l'intellect », impose la comparaison avec Valéry et rapproche Fernando Pessoa de Mallarmé plus que de tout autre poète dont il se revendique l'héritier.

Comme chez Valéry et chez les autres poètes modernes, pour Pessoa le poème se fait réflexion sur le poème même. L'artiste est un *homo faber* suprême, la création poétique devient opération magique, les mathématiques accompagnent la poésie. Comme Valéry, Pessoa fut attiré par les mathématiques, comme Valéry il se laissa séduit par Swedenborg, par l'occultisme et l'astrologie.

Pour Valéry, science et vérité sont une seule et même réalité : l'esprit, comme réalité différente de la matière en prend possession grâce à la science. Valéry fait de l'intelligence une conscience, il dissout la conscience et l'intelligence dans une même et unique notion, qui est la conscience. Pour lui, la pensée est pouvoir à l'état pur, la pensée est pouvoir penser tout. Lui-aussi surprend le lien qui unit pensée et réalité et les correspondances de ces deux mondes sur le plan des apparences. Autrement, quelle serait la signification de *La Jeune Parque*, sinon l'oscillation entre l'horreur de penser et l'horreur de la mort absolue ? *La Jeune Parque* est déchirée entre la conscience négative — volonté implacable de lucidité, de pureté, qui lui rend étranger tout ce qui existe — et la tentation de la vie, ou de la volonté de vivre qui s'oppose à la conscience. De cette subtile union entre raison et inspiration naît la définition de la poésie comme demi-veille. Dans la poésie, les idées, sont, comme dans *Aurore*, « des secrètes araignées dans les ténèbres de toi ». *La Pythie* pouvait être comparée à l'*Auto-psychographie* de Pessoa. La Pythie n'incarne pas seulement la création poétique, « cette auguste VOIX/ qui se connaît quand elle sonne/ n'être plus la voix de personne », mais aussi les aventures de l'esprit créa-

teur, forcé, contre sa volonté, et grâce à la morsure empoisonnée du serpent, à remplir le travail, duquel surgira « le saint langage ». Mais Valéry nous apparaît moins subtile que Pessoa. Raison et inspiration sont, pour Valéry, des étapes non-coïncidentes.

Le plus intéressant point de contact entre Valéry et Pessoa reste la pluralité, le double, d'origine romantique, continué dans la littérature moderne avec *La nuit de décembre*, *William Wilson*, *Le portrait de Dorian Gray*, *Alice au pays des merveilles*, etc. Mais Pessoa donne à ce double une signification unique dans la littérature universelle. Ses hétéronomies sont des visages qui s'imposent avec une individualité accentuée, qui se diversifient en au moins quatre poètes portugais et qui trouvent leur justification profonde dans la philosophie pessoane. M. Teste et Leonardo sont-ils autre chose que des doubles créateurs dans la même manière que les personnages du Portugais ? Léonard, le constructeur, le réalisateur qui répond par la création à la sollicitation du monde sensible, et M. Teste, qui incarne le refus d'agir, le désir de l'esprit de se suffire à soi-même. Valéry découvre dans l'homme deux *moi*, l'un empirique, fait de la multitude des sensations déformées par le cœur, par l'affectivité, qui s'exteriorise dans les gestes et dans le langage, et l'autre, impersonnel, qui se soustrait à l'affectivité. Léonard, le constructeur, dont les œuvres sont si différentes qu'on peut supposer qu'il possède le secret de l'universalité, exprime l'aspiration pessoane *d'être tout dans toutes les manières, d'être pluriel comme l'univers*. M. Teste, l'homme qui se suffit à lui-même, jusqu'à ce que tout rapport avec l'extérieur cesse, est proche parent de Ricardo Reis, l'épicurien stoïque qui aspire à l'immobilité.

Si les rencontres de Pessoa avec Unamuno, de Pessoa avec Valéry restent de simples coïncidences, plus ou moins fortuites, l'influence la plus puissante que l'on découvre sans possibilité de doute dans l'œuvre du Portugais est celle de T. S. Eliot.

Nous n'avons pas des preuves à témoigner que Pessoa l'avait connu. Les *Pages d'esthétique* et les *Pages intimes* ne contiennent même pas une allusion au nom du poète anglais.

La poésie de T. S. Eliot est un effort conscient de se libérer du provisoire, de l'hétérogène, du discontinu, par la réduction de la diversité des expériences, par la découverte patiente des significations. « The emotion of art is impersonal », la poésie est impersonnelle étant donné qu'émotion et expérience personnelle se prolongent et s'accomplissent dans l'impersonnel, sans toutefois imposer la séparation de l'expérience personnelle et de la passion. La mission du poète n'est pas celle de chercher des émotions nouvelles, mais, en interprétant les émotions communes, d'arriver à exprimer des sentiments qui n'ont aucune liaison avec les émotions de la réalité. Des énoncés si ressemblants ne peuvent pas être l'effet d'une simple coïncidence : Eliot — « Poetry is not a turning loose of emotion, but an escape from emotion, it is not the expression of personality, but an escape from personality » ; Pessoa — « Sou um evadido/ Logo que nasci/ Fecharam-me em mim/ Ah, mas eu fugi » (« Je suis un évadé/ Le jour où je nacquies/ En moi fus enfermé/ Oui, mais je m'enfuis ») Cette dépersonnalisation, ce refus de l'émotion encore non déchantée par l'esprit trouve son expression dans le *corrélatif objectif* d'Eliot que Pessoa devait connaître. Le *corrélatif objectif* est la formule pour les émotions humaines, la formule

poétique donnée à un ensemble d'objets, situations, événements qui puissent évoquer sans intermédiaire la réalité. Ainsi construit Pessoa son œuvre et parle maintes fois de la relation qui existe entre les objets et la poésie, de la faculté et le devoir des objets d'être poétiques. La manière d'envisager le rapport entre tradition et innovation comme des unités dialectiques indissolubles rapproche de nouveau les deux artistes. La relation entre la durée et l'intemporel dans le sens de l'histoire, telle qu'elle apparaît dans *Quatre Quators* en est une preuve de même que *The Vaste Land* où l'idée finale est celle du développement simultané et coexistent des événements historiques, apparemment séparés dans le temps et l'espace. Comme *l'Ulysse* de Joyce et la *Jeune Parque* de Valéry, par des incohérences apparentes, le poème exprime la relation entre les choses, le sens de la continuité, qui échappe à une considération superficielle. L'idée de la poésie dramatique, consolidée ensuite par le contact avec l'expressionnisme allemand lui parvient aussi par l'intermédiaire d'Eliot. Le rapprochement de l'orphisme nervalien, la technique du contrepoint, les syncopes, l'accent posé sur le rythme, sur la relation entre musique et poésie, puisent leur origine toujours dans l'œuvre de T. S. Eliot. Pour ce qui est du langage poétique proprement dit, tel que Valéry essayait de le séparer du langage commun, jusqu'à la création d'un langage artificiel, qui ressemble à celui de l'algèbre ou de la chimie, du moins dans sa première phase créatrice, Eliot semble avoir essayé, influencé par Laforgue et par les derniers élisabethains, un déplacement vers le ton du parler commun, tout comme Pessoa lui-même le fait dans quelques-unes de ses hypostases : *O guardador de rebanhos*, *Quadros ao gosto popular*, *Cancioneiro*.

La poésie se déplace du cœur vers l'esprit, la création poétique devient œuvre lucide, et le poème, réflexion sur la poésie. L'art n'est plus *mimesis*, mais création équivalente à celle de la Divinité. La poésie se fait « une sorte de mathématique inspirée », les sciences occultes, l'alchimie, l'astrologie l'invadent. La dépersonnalisation (« *Je est un autre* ») la déshumanisation, le caractère monologal, l'anti-libéralisme, l'anti-christianisme, et finalement le silence, le refus de faire de M. Teste l'arrivée à la limite où le mot devient conscient de sa mission d'être Logos, tandis que le silence s'impose comme le thème même de la poésie : *Silence et rien d'autre* reprend Pessoa l'écho d'un célèbre sonnet d'Antero de Quental. C'est ainsi que naît cette obscurité, le plus souvent de principe, dans la poésie moderne : *solitude*, *récif*, *étoile*. Et quand Pessoa affirme que l'œuvre d'art doit être clairement intelligible, il affirme par cela l'existence d'une signification profonde de la poésie, qui est loin d'être pure verbialité, mais n'exclut guère la polyvalence.

La potentialité illimité du langage se transforme en contenu de la poésie. La poésie moderne trouve son salut dans le langage, dans les correspondances baudelairiennes, dans le monde envisagé comm signe : *La forme est le poème. La forme est le suprême contenu* (Benn); *Langue sans parole et parole sans langue* (Eliot). La poésie moderne se caractérise surtout par l'immense force d'impulsion du langage et c'est par là qu'il faut commencer toute étude comparative du poème.

La tension dissonante, l'hypallage, l'oxymore, la dépotentialisation du verbe, la condamnation de l'adjectif qualificatif, l'absence de la ponctuation, la suprême hétérogénéité de la métaphore, le dramatisme, la

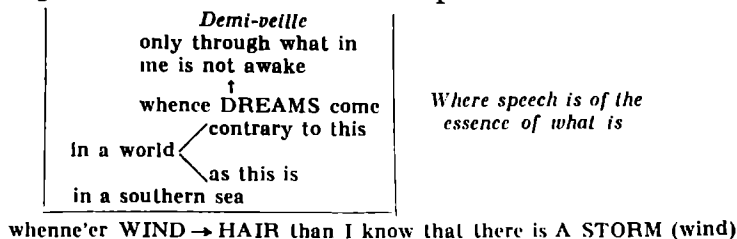
technique *fauve* de la juxtaposition des fragments sont des caractéristiques que définissent la poésie moderne ; la modalité de les faire combiner donne la mesure de l'originalité de chacun de ses représentants.

Une analyse comparée de textes peut offrir, sinon la solution de l'énigme, au moins le chemin vers une plus subtile communion avec l'œuvre.

Second sight n'est pas le poème-noyau de la création pessoane, l'œuvre de référence, son certificat de poète. Il est bien difficile d'isoler une telle œuvre, alors que le temps n'a pas encore pu faire son choix. *Second sight* est un des poèmes écrit directement en anglais, donc ayant, dès le début, un statut à part, plutôt exercice de virtuosité linguistique que chef-d'œuvre poétique, et par là, intéressant surtout comme démonstration de technique intersectionniste. Mais de cette manière, encore plus apte à mettre en valeur l'originalité profonde du poète, de caractériser son style, quand on le compare à *La chevelure vol d'une flamme* de Mallarmé, où à leur commune source baudelairienne. (Il serait inutile de descendre plus loin, jusqu'à l'origine du thème, de provenance baroque ou maniériste, peut-être *Mentre che la mia donna si pettina* du Chevalier Marino).

Dès le premier abord, un poème intersectionniste renvoie au principe baudelairien des correspondances et au cubisme. L'idée de la décomposition du réel, de sa recomposition suivant des règles dont l'origine se trouve au tréfond de l'âme, pour obtenir ainsi un monde nouveau, a été probablement hérité par Pessoa de Baudelaire. Le mélange avec la technique cubiste de la représentation simultanée de différentes surfaces des objets, visibles et invisibles, peut conduire à la conclusion du poème pessoane, dont le titre pourrait être traduit par le sixième sens, la double vue. *All things are linked*, toutes les choses sont liées, résume l'idée de l'inter-relation entre les choses d'ici et de l'au-delà, ce monde platonique, ce forêt de symboles où *Les parfums, les couleurs, et les sons se répondent*.

Second sight est construit en deux parties, la première divisées en trois moments principaux, la deuxième, moins réussie, pas suffisamment concentrée, comprenant elle aussi deux temps.



IDENTITÉ
UBIQUITÉ

simultanéité
neither precedeth
indépendance
nor doth cause
the other

non-simétrie
nor ... brother to
brother

*The two things are but one
floating hair/great ship undone*

ALL THINGS ARE LINKED

*body – soul
life – death*

Dans la première partie, les cheveux y semblent être l'écho d'une tempête de l'au-delà. Une interprétation hâtive identifierait la tempête, les récifs et les épaves aux tourments d'un poète romantique, d'autant plus que la mer du sud peut être le dedans, le moi profond, le nadir latent, d'autant plus que le rêve y est aussi présent (*somewhere when dreams come...*). Quand la chevelure *sombre, étrange, agitée par le vent tumultueux et violent* (uniquement des images romantiques) ... alors le poète *sait* (*I do know*) c'est-à-dire il sent, il a une révélation, que quelque part, dans le monde du rêve, un monde opposé et ressemblant à notre monde, *la tempête* a commencé. L'analogie *chevelure-tempête* est facilitée par *snake-like's madness*, image du mouvement sinueux et fou des cheveux *et des vagues*, agitées par le vent. De plus, dans la troisième strophe, le signe d'égalité sera posé entre *floating hair* et *great ship undone*, par la dislocation *hair/ship — undone/floating*. Mais l'équivalence est précédée par un énoncé qui change d'une certaine manière le sens de l'interprétation : *The two things are but one*. Aucun des temps ne précède l'autre, aucune relation de cause à l'effet ne les unit, ils ne sont pas une image dans le miroir, ils ne sont pas des correspondances, *but absolutely one, samely the same*, et quelque part ils portent le même nom. L'équivalence *chevelure/mer en tempête* signifie simultanité, indépendance, non-symétrie, c'est-à-dire, identité et ubiquité (*yet two things because we see two/when we conceive them on the double form*). De même, le monde révélé par ce *second sight* est contraire au nôtre, mais tout aussi *landscaped, peopled as this is*. Et *somewhere whence dreams come* est expliqué par *only through what in me is not here awake* de la deuxième partie de la poésie et nous en donne la clé de la création qu'est cet état d'esprit de demi-veille quand quelque chose dans le poète *is not here awake* mais là, où il peut pénétrer dans la zone transcendentale, dans « l'horizon du mystère » *where speech is of the essence of what is*, où ce que l'on dit est l'essence de ce qui existe, c'est-à-dire là où le monde est langage, et le langage réalité palpable. La seconde partie du poème est l'éternel problème de la mission du poète, celle de témoigner sur les catégories abyssales, de l'identité dans la diversité entre âme et corp (*That secret being that made my body of dust/Bear my soul's ignored presence*) entre la vie et la mort (*and that breath/ of life that survives my each moment's death*), de même qu'entre la chevelure et l'océan agité par la tempête. Le sens du poème se trouve dans l'identité profonde du rêve et de la réalité, du transcendant et de l'immanent, idée qui éloigne Pessoa des correspondances baudelairiennes et du cubisme. Le poème anglais s'avère être une construction rigoureuse presque démonstration mathématique, développée à la manière d'une proposition logique, avec le dosage presque classique des images.

La chevelure de Baudelaire — en dépit de la prolifération voluptueuse de sensations tactiles et olfactives (parfum, arôme, ébène, sève, or, moire, huile, musc, goudron) qui ne sont que l'apparence d'une essence froide et artificielle (rubin, perles, saphir), immobile (nonchalance, port, paresse, oisiveté) et inexistente (lointain, absent, défunt) — n'est pas plus qu'une analogie. En conformité avec le principe selon lequel chaque chose est le symbole d'autre chose et seul le poète peut, de temps en temps, le déchiffrer, les cheveux de la femme sont signe pour l'océan magique et lointain du souvenir apocryphe.

Seul le rapprochement des cheveux et de l'élément aquatique suggère la comparaison des deux poèmes. De l'analyse de *La chevelure* on peut extraire toutes les obsessions baudelairiennes, le culte de l'artificiel, (bijoux, lumières, fards), le minéral (l'eau, la chevelure qui symbolise la mort dans un corps vif), le spleen, l'ennui organique, et dans le style proprement dit, la parfaite synthèse des éléments psychiques et musicaux.

La chevelure de Mallarmé n'a de commun avec Baudelaire et Pessoa que l'ancien motif des cheveux, devenu un hiéroglyphe pour le nu féminin et s'il y existe une analogie c'est plutôt avec le feu. Mais l'analyse de ce texte, avec ses inversions non grammaticales, avec les verbes employés à l'infinitif absolu, avec la suppression de la différence entre le pluriel et le singulier, le renversement de la structure logique, la juxtaposition, définissent la création mallarméenne au moins du point de vue de l'obscurité en tant que nécessité ontologique.

De même, *Second sight* contient, en germe, le système tout entier de la pensée de Pessoa, où l'être humain se définit essentiellement par l'aspiration vers l'absolu, vers une totale compréhension; l'univers se définit comme une donnée discontinue et les hommes, *like rapid travellers scarce can see/what they pass by and what they see/ see erringly*. La situation de l'homme dans le monde apparaît comme une profonde contradiction : on ne peut accéder à la connaissance que dans l'absolu, mais les possibilités de la connaissance sont limitées et relatives. Les uniques voies d'accès vers la connaissance sont les tensions dichotomiques (*body/soul, life/death*). Le but de l'art se trouve au-delà des limites du relativisme, dans la synthèse qui ne saura être réalisée que par l'adoption simultanée de toutes les possibilités.

BLAGA, POÈTE ORPHIQUE

NICOLAE BALOTĂ

Pour Blaga, au début il y a eu le silence. « Mes débuts, dira-t-il dans *Hronicul și cîntecul vîrstelor* (La chronique et le chant des âges), sont sous le signe d'une fabuleuse absence de la parole ». Et il va donner à ce « silence initial », à cet étrange détachement du « logos » comme il va le nommer — au mutisme des quatre premières années de l'enfance —, une explication spécifiquement blagienne : « Peut-être, mon état embryonnaire se prolongeait-il au-delà de tout terme normal » Les paroles lui étaient connues, mais en contact avec elles, il éprouvait une sorte d'étrange timidité. C'était comme s'il n'avait pas voulu se les assumer, constituant « le péché originaire du genre humain ». Il se trouvait donc, durant ces premières années de silence de sa vie, dans un état qui apparaîtra sous différentes hypostases dans son œuvre : l'état primordial du non-créé, du préhumain. C'est l'état de la nature non-troublée par la parole humaine, inquiétante pour l'homme qui attend de partout des réponses à ses questions. C'est l'état de mutisme du cosmos non-humanisé. La terre est « d'un mutisme assassin » *Pămîntul* (La terre), découvre le poète tout frissonnant. Et c'est seulement par les palpitations d'un cœur qui aime — comprend — et souffre, collé contre la terre dominée par « un silence écrasant » que la terre donne des réponses aux questions. Avec les palpitations du cœur et les gémissements de ceux qui souffrent tant, en connaissant leur souffrance, se forge la parole :

Les paroles sont les larmes de ceux qui auraient tant voulu
pleurer et ne l'ont pas pu.
Bien amères sont toutes les paroles,
c'est pourquoi, laissez-moi
déambuler muet parmi vous,
venir à votre rencontre, les yeux fermés »

CĂTRE CITITORI (AUX LECTEURS)

Au mutisme de l'âge premier, que l'enfant ne voulait pas rompre, correspond ce mutisme, auquel aspire le poète après avoir goûté l'amertume des paroles. Pourquoi cette peur de la parole, pourquoi ce désir de s'en défaire, une fois acquis ? Différentes explications psychologiques sont possibles. Mais au-delà d'elles, il y a des sens plus profonds de cette volonté de silence. La crainte d'entrer dans le monde de la parole — tout comme le

désir d'en sortir — qui tente parfois le poète, a, dans l'économie de son esprit, un sens métaphysique. Le monde de la parole est pour Blaga celui de la souffrance, du temps mesuré (de la « durée divisée », comme dirait Ion Barbu). Pour lui, ainsi que pour Hölderlin, la parole est dangereuse, car elle renferme la souffrance et implique la mort. D'ailleurs, en prononçant cet avertissement relatif à la gravité des paroles, la voix de Blaga a le timbre solennel de la voix hölderlinienne :

« Princesse, toutes nos paroles sont des tombes, ne le crois-tu pas ?
Des tombes où le temps a enfermé ses peines.
« Sous ces voûtes-ci, sous les sacrées,
il est bien, tu le sais, que nous parlions moins
et plus lentement. Avec les tombes il ne faut pas jouer ».

DOMNIȚELE (LES PRINCESSES)

Done, alors que le poète dans sa *Chronique* explique le silence infantile comme un essai de prolonger un état physiologique équivalent à un état paradisiaque, inconscient du bien et du mal, ignorant la souffrance, il identifie la crainte de la parole avec celle de la pénétration dans le monde humain, le monde des réponses à donner et des responsabilités à assumer, de la création, de la souffrance et de la mort. Pour sûr, le poète attribue à l'enfant de jadis les appréhensions de sa propre maturité. Ses regrets pour l'état prénatal apparaissent dans sa poésie comme une nostalgie après le paradis perdu de l'état non-parlant :

Je me souviens du temps où je n'existais pas
comme d'une enfance lointaine,
et je regrette si fort de ne pas être resté
dans le pays sans nom.

LINIȘTE PRINTRE LUCRURI BĂTRÂNE (SILENCE PARMİ LES VIEILLES CHOSES)

La timidité de s'emparer de la parole, « le péché originaire de l'humanité », a pour lui le même sens que *la tentation* de se retirer du monde de la parole, le désir du mutisme (« laissez-moi me promener muet parmi vous »). Refus ou renoncement, la volonté de silence dérive de l'aspiration fondamentale blagienne, celle de sortir « du grand silence » du temps qui corrompt, d'entrer dans la grande paix du non-créé, dans une éternité du silence. Dieu même, le non-créé par excellence — selon Blaga — a peur de la parole. Dans la poésie *De mîndă cu marele orb* (Cheminant avec le Grand Aveugle), main dans la main, le poète parle à celui qui par sa parole a créé le monde : « Je dis : Père, la marche des soleils est bonne / Il se tait — parce qu'il craint les paroles / Il se tait parce que par lui chaque parole dévient un fait ». Le Grand Aveugle qui, craint de prononcer les paroles, rappelle le Grand Anonyme de la philosophie de Blaga qui, n'étant pas nommé, n'entre pas dans le monde de l'existence. Car, dans le monde de l'existence on entre par la parole.

Donc, Blaga voit le destin, le destin du poète par excellence, l'homme du verbe attaché à un état de *silence*. Il se voit aussi, à quarante ans, étranglant son verbe et se perdant dans les recherches. Le silence, associé à la recherche, apparaît dans le très connu *Autoportret* (Autoportrait) de l'artiste à l'âge mur :

« Lucien Blaga est aussi muet qu'un cygne
 Dans son pays
 la neige de l'être remplace la parole.
 Son âme fait des recherches,
 recherches muettes, séculaires,
 depuis toujours,
 et jusqu'aux dernières frontières ».

Etrange confession pour un homme dont l'existence semble s'être identifiée avec le monde de la parole. Le néant du verbe s'associe, dans l'*Autoportrait* de Blaga, à l'annulation des couleurs, dans le blanc du cygne voguant muet, et des neiges silencieuses. La patrie blanche du poète est celle de l'innocence, elle n'est pas souillée par la parole coupable. L'état originaire du mutisme est plus qu'une expérience, c'est un attachement à l'innommé, au non-créé, à l'innocence. Mais le non-créé est quelque chose d'au-delà du monde des choses visibles, quelque chose d'extra-mundum. C'est pour cela que « l'incessante recherche, muette, séculaire », recherchée par Blaga, tend vers un absolu de l'au-delà du monde de la création et de la parole. Que cherche-t-il Blaga ? « Il cherche l'eau où vient boire l'arc en ciel / Il cherche l'eau où l'arc en ciel boit sa beauté et son inexistence » (*Autoportrait*). Le poète aspire à la transcendance pure, il est assoiffé de l'impossible eau immaculée où vient boire l'arc en ciel. Mais dans cette recherche muette nous entrevoyons, au-delà de ce qui semblerait être la soif du non-être, la recherche authentique « depuis toujours et jusqu'aux derniers confins » de la beauté, de la poésie. En se découvrant, lui-même comme celui qui cherche, Blaga le muet ne se condamne pas au langage du non-créé, mais devient Orphée à la recherche de la source de l'au-delà de la beauté.

Le rapport entre le silence et les paroles chez Lucian Blaga est de nature orphique. Dans le silence du poète qui met en suspension le monde des paroles habituelles, banales, les unes émoussées de la sensibilité humaine commune, s'est réfugiée la première, l'essentielle, de toutes les paroles. Les poètes qui selon Blaga... « se taisent comme la rosée, / Comme la graine / Ainsi qu'une langueur » *Poetii* (Les Poètes) ; les poètes qui « tout en parlant sont muets » (*ibid.*) ont en eux-mêmes la source du chant, de la parole, « ils deviennent dans la clairière, source sonore » (*ibid.*), car en refusant le verbe commun « ils se servent d'un langage depuis longtemps perdu », (*ibid.*) la parole originaire. Leur silence est une préservation précieuse de cette parole. Dans ce silence des poètes, la parole originaire attend l'orphique rédemption qui la ramènerait dans le monde des mortels. La poésie est une telle parole orphique absente, non du silence, car c'est de silence qu'elle est tissée, mais libérée des paroles « de l'art creux », de la rhétorique humaine quotidienne. Où est-elle, cette parole

orphique qui ravive, change, conduit de la mort à la vie, la parole du poète théopompe ? « Où est la parole, qui comme un nimbe / vous soulève par dessus le temps ? » *Ardere* (Combustion) Le poète la porte en lui-même. Le versificateur ne fait que transposer dans les mots de tous les jours la parole originare, le chant de son cœur. « Je traduis, toujours je traduis / en roumain / un chant que mon cœur me dicte / murmuré, suave, dans son propre langage » *Stihuitorul* (Le versificateur). Le poète, quoique dépositaire de cette parole, la cherche sans répit et la découvre à l'extérieur, dans le chant du monde entier. Le monde lui-même dans la perspective orphique-blagienne est un chant :

« Où et quand ai-je surgi en pleine lumière, je ne le sais pas,
retiré dans l'ombre, je suis tenté de croire,
que le monde entier n'est qu'un chant ».

Dans cette *Biografie* (Biographie) poésie-confession, ainsi que dans l'*Autoportret* (l'Autoportrait) Blaga, comme un autre Orphée, surgit de l'ombre, étranger, souriant, remontant sous un charme, il s'accomplit dans l'extase, se révélant lui-même et révélant le monde comme enchantement. Le poète orphique ne chante pas le monde mais il le fait chanter, le découvre dans sa conscience qui est le chant. La souffrance même peut se transfigurer : « Nulle souffrance n'est si forte / qu'elle ne puisse se muer en chant » *Catren* (Quatrain). Et lorsqu'il chante, le poète même devient un chant. Bien sûr il n'est pas capable d'une telle transmutation de son propre être fragilement humain, qu'à sa limite mythique.

Rilke nous le fait bien connaître dans ses sonnets à Orphée (III, 1) où il proclamait : « Le chant, c'est un être / Bien facile pour un dieu / Mais nous, quand le sommes-nous ? » *Sonete către Orfeu III, 1* (Sonnets à Orphée) Claudel le savait aussi, lui, qui attribuait seulement à la divine muse Euterpe le privilège d'être intégrée dans le chant : « Tu n'est pas celle qui chante, tu est le chant-même . . . » Blaga le dit aussi dans une des dernières poésies :

« Un dieu qui chante ; comme ça arrive quelque fois,
Ne touche pas seulement de ses doigts une lyre.
Il effile au vent tout son être ».

UNDE CÂNTEC ESTE (OÙ CHANSON IL Y A)

Dans ce chant auquel il se confond, le poète se sert de paroles, non pas d'après leur sens, ni d'après leur musique mais d'après leur force. On pourrait dire que pour lui la parole a une prise magique et non pas logique, sur le monde et l'auditeur. Mais son monde n'est ni l'univers logique ni celui magique. La poésie, dans l'esprit de Blaga, n'est pas un parler explicite, et non plus une formule magique, une incantation exorcisante. Poète orphique, il se considère un initié, donc un initiateur. Le silence du poète est celui du prophète et de l'initié qui garde un secret, même en le proclamant. La poésie c'est initiation dans les secrets, que le poète ne fait qu'annoncer sans élucider. Dans l'opération poétique blagienne, ne préside pas la lumière solaire de la raison logique mais la lumière lunaire ou stel-

laire d'une sensibilité cachée. Porteur du « secret de l'initié », le poète refuse les explications :

Homme je t'en dirais plus,
Mais c'est en vain,
et puis, voici que les étoiles paraissent
et me font signe de ne parler rien.

TAINA INIȚIALULUI (LE MYSTÈRE DE L'INITIÉ)

De même, dans la poésie dédiée à Brâncuși *Pasărea sfântă* (L'Oiseau sacré) qui — planant dans l'univers de ses après-midi arqués — devinant « dans les profondeurs tous les mystères », ne devra jamais divulguer ce qu'il voit.

Une telle poésie initiatrice ne révèle donc pas la vérité, n'offre pas de certitudes, de lumière durable. C'est comme un éclair qui illumine un instant « un éclair qui ne vit / seul dans la lumière / qu'un instant » *Poezia* (La poésie). Le poète, lui-même initié, porteur du chant, doit reconnaître, à son heure mélancolique, que l'initiation dans les secrets ne donne pas une certitude durable mais elle est le fruit d'une fulguration, d'un instant d'illumination.

« Seulement bien tard, un seul instant
oublié ensuite, lui aussi,
te révèle
les marches insoupçonnées »

EPITAF (EPITAPHE)

Ainsi, Blaga, le poète orphique, le muet-parlant, avance dans ses recherches. De son silence naît la parole désireuse de rentrer dans le silence, comme le Hyperion de l'Astre du soir, qui, apparu du chaos, voudrait y retourner. Le poète sait que son verbe est condamné à s'éteindre dès qu'il descendra dans le silence de la mort. Alors :

« Les mères, les saintes
milliers de lumières,
mères sous la terre
je m'empare de vos paroles »
(*Épithaphe*)

Le mythe d'Orphée raconte la mort du poète, tué par les Ménades, prêtresses de Dionysos.

Mais le chant de celui qui tant de fois a éparpillé « au vent tout son être » résonne au vent. Les mères de sous la glèbe, de la poésie de Blaga, qui l'ont nourri depuis le début, prennent, jusqu'à la fin, ses paroles et les distribuent à d'autres, en guise de nourriture.

A la dualité silence-verbe, dans la vision orphique de la poésie de Lucien Blaga vient s'ajouter une autre dualité essentielle, celle des ténèbres et de la lumière. Nous pouvons dire que la lumière qui se dégage

des ténèbres, ainsi que la parole, du silence, les éléments primordiaux de la cosmogonie biblique, sont, dans un sens goethéen, les phénomènes originaires de la poésie de Blaga.

Tout comme le silence, les ténèbres se rattachent à ce qui n'a pas commencé d'exister, le monde du non-crée : « Monde plein de l'incantation de l'impénétrable caché / dans des abîmes de ténèbres ». Un sombre horizon referme cet univers des ténèbres. La terre entière est couverte d'une mer de noirceur. Les corps célestes apparaissent dans le négatif de leur lumière, « sept soleils noirs ramènent les bonnes ténèbres ». A minuit, on voit passer seulement l'ombre de la lune. La nuit est infinie. C'est une nuit plénière et le noir n'a pas de témoins. Le poète, tellement sensible au miracle du silence qu'il entendait « les rayons de lune heurtant les vitres », perçoit « les merveilles des ténèbres », voit comment « tâtonant dans le noir / secrètement, coule dans la nuit, dans les vallées ». Les ténèbres sont fluides comme une liqueur noire, une poussière fine qui — cendres de la nuit — recouvre le tout. Démétrios, auteur présumé de l'antique *Traité de sublime*, donnait comme un exemple d'image sublime le geste de la création de la lumière dans la genèse biblique. Le voici exprimé dans les vers du poète roumain :

« Le rien était à l'agonie
quand tout seul il voguait dans le noir et fit
un signe l'Impénétré
que soit la Lumière ! »

LUMINA (LA LUMIÈRE)

Cette lumière *première*, comme la parole *première*, a des vertus cosmogoniques. La lumière est génératrice de monde, de même que la parole origininaire donne naissance à l'univers de la poésie. Dans la folle tourmente de lumière, qui déchire la nuit antérieure au début, il y a « une soif du monde et du ciel » (*La lumière*).

Telle la parole première, que le poète détient enveloppée dans ses silences, la lumière inondant son cœur, lorsqu'il voit sa bien-aimée « est peut-être la dernière goutte / de la lumière créée le jour premier » (*La lumière*).

Dans la vision poétique de Blaga, la lumière a une double nature. Plus exactement, on pourrait parler d'une double présence de la lumière en deux de ses hypostases. D'un côté, il y a une lumière que l'on pourrait appeler *solaire*, en apparence, apparentée aux lumières de la raison, d'un autre côté, une lumière *lunaire* ou *stellaire* qui correspond, toujours en apparence, aux lumières extra-rationnelles. La poésie-programme : *N'écrase pas la corole de merveilles du monde*, qui ouvre les *Poemele luminii* (Poèmes de la lumière) et toute une carrière poétique, présente explicitement ce dédoublement de la lumière. La lumière *des autres* qui : « étrangle le charme de l'impénétré / caché dans des profondeurs de ténèbres », qui tue le mystère, est mise en opposition avec *ma lumière*, « moi, avec ma lumière j'augmente le mystère du monde ». Les deux lumières telles qu'elles apparaissent dans cette poésie devant les mystères, l'une les étranglant, l'autre les agrandissant, peuvent être mises en parallèle avec deux pro-

cédés de la connaissance « luciférique » de la philosophie de Blaga : « la plus-connaissance » qui tend vers la réduction du mystère cosmique et la « moins-connaissance » qui tend à donner un potentiel au mystère. Ce n'est pas juste d'établir des rapports de causalité entre le plan de l'idéation et celui de la mise en poème blagienne. Il est de même injuste de dire que Blaga, poète, est adversaire de la raison. Nous ne rencontrons pas chez lui la proclamation poétique du faliment de la raison, comme nous avait habitué la poésie moderne, depuis Rimbaud jusqu'au surréalisme. Le dédoublement de la lumière est déterminé, dans l'économie de la poésie de Blaga, plutôt par certaines tendances contradictoires du plan de la sensibilité du poète, que par les idées du philosophe. Le poète ne transforma pas une philosophie en poème comme d'ailleurs le philosophe ne transforme pas en concept une effervescence lyrique. Les deux lumières ne symbolisent pas — malgré le rapprochement que l'on puisse faire — le rationnel et l'extra-rationnel, l'intellect enstatique et extatique, dans les termes de Blaga, mais signifient, par elles-mêmes, deux forces contraires opérant sur le plan cosmique comme sur le plan intime de la création poétique. La lumière est, d'un côté, une impulsion, source de vie, source d'enthousiasme créateur, et d'un autre côté, force de mortification, destructive. En rappelant le dédoublement de l'âme goethéenne (« Hélas, deux âmes résident dans ma poitrine ») ainsi que la bivalence baudelairienne (horreur de la vie, extase de la vie), le poète de la lumière se voit tantôt en adorateur, dansant « enflammé dans des vagues de lumières » tantôt en effrayé de la lumière qui menace son âme, la lumière qui détruit le mystère le mieux gardé.

« Oh ! mon âme !
 plus au fond encore,
 pour que nul roi de lumière ne la touche,
 elle s'écroulerait ».

AMURG DE TOAMNĂ (CRÉPUSCULE D'AUTOMNE)

Soif de lumière-fuite devant la lumière, soif de silence — aspiration vers la parole, des tendances bivalentes constituent les marées, le flux et le reflux de cet univers poétique. Le terrain même, propre à la poésie de Blaga, est soumis à un double courant. Quel est ce terrain intime et en quoi consiste cette dualité ? En général, les commentaires sur « le monde » de Blaga la voient constituant une sorte de nature fabuleuse, un continent mythique ou magique fait par des éléments de nature transfigurée. D'après une définition, bien connue du poète (appartenant à George Călinescu) il est « un poète de la matière en perpétuelle agitation cellulaire, un chanteur de la nature au niveau de tous les règnes, un lyrique exceptionnel du milieu agraire et pastoral ». De même, on a souvent parlé, dans un autre sens, de l'univers transcendant, sidéral, extra-mundum de cette poésie. Ion Barbu, dans sa chronique dédiée à *Lauda somnului* (Louange au sommeil) parlait du « pays » de Blaga comme du fabuleux « Pays de Porus » aux confins de l'Empire extrême. Le monde de Blaga ne peut pourtant pas être situé de ce côté-ci dans une immanence, à ce côté-là dans une transcendance. Ce terrain, c'est un continent de la sensi-

bilité, du *psychique*. Blaga est le poète de l'*anima* sans cesse tourmentée, dans un continu effort d'auto-révélation, d'auto-dépassement. Par l'*anima*, bien sûr, nous ne comprenons pas seulement le domaine de la vie subjective du poète mais celui des expériences dépassant cette subjectivité. Lucien Blaga n'est pas le poète des aventures existentielles mais de certaines expériences essentielles. C'est ce caractère *essentiel* de son lyrisme qui l'apparente plus à Ștefan George qu'à Rilke, quoique celui-ci lui ait été si proche, à Hölderlin plus qu'à Goethe, auquel il aurait voulu ressembler. C'est cette essentialité de son lyrisme qui fait de Blaga l'un des poètes innovateurs en poésie.

Rappelons-nous, avant d'aborder le terrain propre à la poésie de Blaga, que l'un des fondateurs de l'art poétique moderne, E. A. Poë, considérait l'âme comme le champ strict de la poésie. Les expressionnistes allemands et le surréalisme n'oublieront jamais cette délimitation. C'est surtout la poésie des expressionnistes (Gottfried Benn, Georg Heym, Georg Trakl) qui est sous le signe des recherches orphiques, comprenant par l'orphisme la poésie de l'âme qui cherche et se cherche, se découvre et se dépasse. Poète de l'âme qui cherche, tel nous apparaît Blaga dans son *Autoportrait* : « Son âme est à la recherche ». Dans cette recherche « depuis toujours » et « jusqu'aux derniers confins », l'âme a aussi ses bivalences. Parfois, le poète se plaint d'une inflation de l'âme. « Je crois que je souffrais de trop d'âme » et demande avec ostentation un corps pour l'*âme puissante* qu'il porte. Ya-t-il ici seulement les indices d'une nature orgueilleuse, inclinée à se montrer elle-même dans une perspective grandiose, dans des grottes ayant le ciel pour voûte, avec les étoiles et des voies lactées dans l'âme planant au-dessus de la terre, entourée d'azur, à la voix renvoyée par les voûtes et finissant par le monde immense entré dans son être ? Sans doute, il y a chez Blaga une majeure poésie de l'orgueil, comme celle de l'invective chez Arghezi ou de la sensualité chez Barbu. Mais cette dilatation cosmique de l'âme n'est qu'une des facettes toujours doubles d'un processus. Car l'âme puissante semble s'être égarée parfois.

« Mon âme a quitté sa demeure
Elle s'est égarée sur un sentier dans l'infini et ne retrouve plus
le chemin de retour »

LA MARE (AU BORD DE LA MER)

Parfois, l'âme souffre d'une étrange fatigue :
« Mon âme tombe dans les profondeurs
en glissant comme une bague
d'un doigt amaigri par la maladie »

Mais soit qu'elle se sente *trop pleine* soit qu'elle se voie *trop vide*, la tendance essentielle de l'âme dans la poésie de Blaga est celle de sortir d'elle-même, celle de l'*ek-stasie*. Ce qui apparaît dans les états de *trop plein* comme une exubérance, une explosion de vitalité, est de fait un essai de briser les limites, une expansion de l'âme possédée par le désir de tout contenir, en sortant d'elle-même. De même, sans les états d'épuisement,

de régression, l'âme cherche, en fait, l'évasion, la disparition dans l'infini, le glissement dans un vide absolu. Dans un cas comme dans l'autre, l'âme tend vers l'abandon de soi-même. De là, ses essais de se dissoudre, de s'intégrer dans toute la nature. De là, le faux panthéisme blagien, qui en réalité est un *Panpsychisme* une tendance de tour *aimer* comme par la dispersion de sa propre âme. En se libérant elle-même, l'âme essaye de rétablir une union paradisiaque avec « toutes choses » de la nature.

« Si dans toutes choses je me perdis
et je restais sans nom,
.
Le rossignol dans la nuit ne s'écarterait pas
de mon âme comme d'une mauvaise tanière ».

DACĂ M-AȘ PIERDE (SI JE ME PERDAIS)

Les deux voies de l'âme à la recherche de l'extase, d'un état en dehors de soi, sont représentées dans la poésie de Blaga par deux modalités existentielles, celle de l'existence dionysiaque et celle de l'existence larvaire. Quoique apparemment opposées, l'exaltation dionysiaque et la retraite dans le sommeil, à l'état larvaire, sont pareillement des moyens d'évasion de l'âme.

Le dionysisme de Blaga a ses racines évidentes dans le message de Nietzsche. « Je suis et je voudrais démolir tout ce qui est rêve/ ce qui est temple et autel ! », trouve un écho dans le poète roumain : « Je suis ivre de tout ce monde et je suis païen ». L'âme, envahie par l'ivresse dionysiaque se déchaîne dans la danse ; c'est une volonté de danser.

« Oh ! comme jamais je ne l'ai fait, je veux danser,
Pour que dieu ne se sente pas
en moi
un esclave dans une gèole — enchaîné ».

VREAU SĂ JOC (JE VEUX JOUER)

Mais, dans ce déchainement de l'âme par la danse, se glisse l'avertissement d'un frisson de mort. Expansion signifie aussi dissolution. Celui qui avait demandé aux montagnes un corps pour son âme, qui avait demandé à la terre des ailes pour danser dans des vagues de lumières, est envahi en pleine exubérance par un sentiment de panique. Pan, le grand Pan, dieu de la nature apparaît dans la poésie de Blaga moribond. Dans une nature jouissant de la fête du printemps, son dieu aveugle et vieux, agonise. La mort de Pan, sa retraite dans le sommeil éternel, dans le silence et les ténèbres (thème poétique qu'une lignée de poètes allemands de la sphère de l'expressionnisme et en dehors d'elle : Rilke, Stefan George, Richard Dehmel, Georg Heym, l'ont souvent employé) représente une douce extinction de l'exaltation dionysiaque, un passage dans « l'autre état » plus spécifiquement blagien, celui de l'existence larvaire. Car le poète est enclin plutôt vers l'asthénie, vers un état languissant que vers les excès de la vitalité qui sont rares chez lui. L'âme languit après

la vie larvaire, réduite à des latences, au sommeil des potentialités, la vie d'énergie purement végétative, de la gestation prénatale. Dans le monde des larves, la vie se conserva par l'engourdissement, les mouvements sont à peine perceptibles, il y a une tendance vers la pétrification. L'état larvaire se caractérise par l'inconscient. Or, nous savons que dans la philosophie de Blaga, l'inconscient constitue « Le logos larvaire ». Cette manière d'existence larvaire, c'est elle qui produit l'atmosphère spécifique de la poésie de Blaga, surtout de la poésie de la période des volumes *În marea trecere* (Dans le grand passage) et *Lauda somnului* (Louange au sommeil). Atmosphère de mort apparente, d'état cataleptique, d'hibernation. Une vie réduite, ralentie, se déroule dans cette atmosphère où le temps même a « la rare pulsation des instants ». Tout se réduit à des « proportions minuscules », des « gouttes de pair », « des gouttes de lumière », « palpitation des paupières », des gouttes de pluie charrient la mélancolie, des gouttes de calme coulent dans les veines. Dans cette atmosphère, les êtres vivants constituent un monde infinitésimal: araignées, insectes, essaims d'abeilles, bêtes à sang froid ou dépourvues de sang, êtres réduits à l'existence de spores. Enfin, l'atmosphère blagienne est celle du calme et des ténèbres, un calme lourd, dans lequel le cœur-même est calme, « une bonne » nuit dans laquelle la vie plonge dans le *sommeil*. Le poète de la *Louange du sommeil* chante le « sommeil du monde » où on s'oublie soi-même ainsi qu'une parole.

La somnolence est universelle: dans la nuit des sphères célestes « monde comprimés / larmes sans résonance dans l'espace/les mondes dorment / Leur mouvement — La louange du sommeil ». Dans toutes choses il y a une soif d'oubli, de sommeil, le temps-même s'assoupit parmi les fleurs des pavots, le verger se réchauffe dans le sommeil, les grottes baillent somnolentes. Les romantiques (surtout le psychologue romantique Carus) faisaient une distinction entre l'âme diurne et l'âme nocturne. L'âme blagienne se complait dans son état nocturne, car, durant le sommeil, elle semble atteindre à l'extase désirée, l'état en dehors de soi-même: Pendant le sommeil, l'âme perd ses limites dans le temps, elle est illimitée dans l'espace. La vie, le sang, durant le sommeil, se retirent « de nouveau dans les parents » et entrent en contact avec le monde heureux d'avant les commencements.

« La nuit seulement, chaque nuit,
le sommeil vient encore
arrivant des lointaines terres
il m'apporte un peu de ténèbres
comme du pays des mères, une poignée de la glèbe
des paradisiaques cimetières ».

ANI, PRIBEGIE ȘI SOMN (ANNÉES, ERRANCE ET SOMMEIL)

Est-ce une soif du non-être, dans cette mort désirée aux heures de tristesse métaphysique ? Oui, sans doute. Mais quoique nous rencontrions dans la poésie de Blaga la soif d'une annulation de la conscience, de l'esprit diurne, cette poésie n'est pas traversée par une unique aspiration vers l'annihilation, vers une Nirvana, un absolu, en dehors du mouvement.

Existence larvaire, le sommeil est convoité par le poète comme un état qui, permettant une germination obscure, aide la fructification secrète. Les spores, les larves, sont des promesses de vie. Durant le sommeil, l'âme entre en contact avec le monde « des mères », les principes générateurs de vie. De même que la germination végétale, qui se fait dans les bonnes ténèbres de la terre, l'existence larvaire est un état de germination poétique.

Celui qui, pareil à Faust, descend vers les mères pour apporter dans le monde visible les formes cachées de l'Être, a un rapport tout spécial avec la nature de tout ce qui existe. Dans son exploration, il arrive trop près des origines pour douter de l'existence, trop loin des choses de la réalité quotidienne, pour qu'elles puissent l'englober tout à fait. En revenant dans le monde des existences dont il a surpris les racines, il porte leurs *images* originaires, leurs *archétypes*. Pour le poète orphique, qui essaye d'apporter l'archétype d'une autre Euridice de l'empire du silence dans celui de la parole, la parole n'est pas déclarative, elle n'est pas du tout la proclamation d'un message, même si le poète est un métaphysicien. Sa poésie est une triple *invocation* : l'invocation d'un autre, l'invocation du non-nommé, du non-appelé et une invocation de l'étrange, du mystère. La poésie orphique est une pareille multiple invocation et, en même temps, un instrument herméneutique, une clef pour les mystères non-éclaircis. En présentant le mystère comme un trésor, la poésie orphique offre les clefs du mystère qui tout en l'ouvrant le laissent intact. L'initiation au mystère ne signifie pas une confession. C'est pourquoi, malgré toutes les apparences d'un lyrisme de confession que sa poésie pourrait prendre, le poète orphique ne se servira pas de la parole pour étaler des moments trop subjectivement vécus, pour se montrer lui-même. Sa poésie *se présente* comme un mystère et cette *représentation* du mystère constitue l'initiation dans le mystère.

L'âme blagienne à l'état ex-statique, soit dionysiaque, soit larvaire, s'évadant d'elle-même, pérégrine dans un horizon du mystère. Pareillement à l'univers baudelairien qui est « une forêt de symboles », le monde entier dans la vision de Blaga est plein de signes secrets « runes, partout des runes... ». Tous les êtres portent une signature secrète, un sceau du mystère. Le mystère qui occupe une place importante dans sa philosophie n'est pas une transcendance, l'esprit humain étant d'après lui, entouré et sollicité par l'horizon du mystère. Le poète rencontre des secrets sur sa route « dans les fleurs, les yeux, sur les lèvres ou dans les tombes ». Le sol « est plein du bourdonnement des mystères ». Ils se sont glissés dans la texture intime de la nature. Le poète sent qu'ils l'assiègent, qu'ils provoquent en lui le frisson lyrique le plus authentique. « J'ai grandi en me nourrissant du mystère du monde », avoue-t-il une fois, tel le Hypé- rion, messager de Hölderlin, pour lequel « le monde est devenu plus secret ». Entre l'âme, l'horizon du mystère et l'acte poétique la communication est incessante.

L'augmentation (non pas la conservation) du mystère que se propose l'auteur des *Poèmes de la lumière*, se rattache à une *volonté de mystère* spécifiquement blagienne. On pourrait établir une ascendance, en ce sens, qui partirait des textes d'initiation (La cinquième porte égyptienne, ta-

blettes orphiques), en passant par les œuvres gnostiques, (l'œuvre de Leisegang, *Die Gnosis*, a été un des livres de chevet du poète) par les formules dogmatiques des mystères chrétiens (on sait l'importance qu'attribuait le penseur dans *L'éon dogmatique* à cette modalité de connaissance) jusqu'aux visions d'un Swedenborg ou aux poésies du visionnaire Blake. On peut établir, de même, des correspondances entre la volonté de mystère blagienne et la volupté romantique du mystérieux. En vérité, pour les romantiques imbibés des traditions de l'occultisme et pour les mystiques, un halo de mystère revêt tout.

Le secret tient de l'essence des choses. « Tout le visible, disait Novalis, est basé sur un fond invisible, ce qui est compréhensible sur un fond qui ne peut pas comprendre, ce que l'on peut toucher, sur un fond impalpable ».

Donc, pour Blaga, l'âme extatique se perd dans la contemplation des mystères dont — en se retrouvant elle-même, elle cherche à révéler l'âme poétique. Quoique dans sa poésie à programme il déclare que sa lumière augmente le mystère du monde, quoique selon l'auteur de la *Cenzura transcendentă* (Censure transcendentale), des freins transcedants s'opposent à l'élucidation du mystère, le poète accomplit un geste paradoxal : en gardant le secret ou même en le renforçant il cherche à le révéler. Assurément, il n'y a pas de déclaration plus contraire à celle de la poésie-programme de notre poète, que le texte rimbaldien : « Je vais découvrir tous les mystères : mystères religieux ou naturels, mort, naissance, avenir, passé, cosmogonie, néant ». L'initiation orphique-blagienne au secret, n'est pas un acte de connaissance rationnelle ; le mystère est, et il reste, l'incognoscible même. La poésie est un moyen de capter l'abyssal. Ramené à la surface, il ne perd pas ses qualités abyssales, l'archétype ne se transforme pas en banale évidence. Pour éviter toute possibilité de dévalorisation du mystère par une sorte de démystification, le poète choisit le mythe comme voie de révélation du mystère. A la lumière translucide du mythe, le mystère peut apparaître mais il reste clos. Il n'y a que l'âme humaine, ouverte aux mystères, qui se découvre vraiment. Les mystères antiques, dans lesquels l'orphisme a eu un rôle important, initiaient les croyants en leur présentant des mythes.

Blaga, poète orphique, se considère un semblable initié qui ne démythise pas le monde mais, au contraire, le transfigure mythiquement.

« J'invente des motifs mythiques à chaque pas » dit Blaga. Mais c'est toujours lui qui prend ces motifs d'un fonds très ancien, avec lequel il entretient une liaison organique. Un fonds ancestral du mythologie naturiste. Nous pourrions dire, mythiquement parler, que le panthéon de Blaga ne connaît pas de dieux olympiens. La conscience, la clarté, la volonté, la force, la loi, la hiérarchie, le royaume entier de Zeus, n'est pas celui de sa poésie. En quelque sorte pareil à l'univers poétique de Hölderlin, le monde mythique de la poésie blagienne est le monde originare des dieux pré-olympiques.

Les poussées dionysiaques sont, chez lui, des ivresses passagères, et le solaire Apollon est étranger au poète charmé par les bonnes ténèbres. Au-delà de la bivalence apollinien-dionysiaque et du substrat olympien, se trouve le monde d'Uranus-Saturne, le monde de la nature aorgique de la divine-Nature (Hölderlin). Ce cosmos des éléments originaires,

réunissant dans une coïncidence des contraires, affirmation et négation, joie et souffrance, amour et intimité, c'est le monde mythologique de Blaga.

Mais la préoccupation mythopoétique blagienne a encore une source dans *l'arhè* populaire. « Enfermé dans le même cercle d'êtres / j'échange des secrets avec les ancêtres ». Le village, dans la perspective du poète, est l'être fabuleux du mythe et de la magie où il continue de voir, ainsi que sa mère (voyez la *Chronique des âges*), un monde parcouru par des forces mystérieuses. C'est un monde d'avant les commencements, élémentaire, le monde non-temporel, que le poète convoite.

« Je crois que l'éternité est née au village » Le village de Blaga n'est pas idyllique, la nature où il a installé son foyer n'incite pas aux jeux bucoliques ; pourtant, ce village roumain, c'est une Arcadie heureuse, originaire. À côté des poètes expressionnistes mais à une voix beaucoup plus tempérée, Blaga va jeter l'anathème sur la ville impure du monde civilisé (« ici la terre même s'envenime ») et va aspirer vers un retour à la pureté des commencements. Mais en contraste avec eux, Blaga trouve une source pure, une racine non profanée dans le monde du village. À côté des astres, des oiseaux, des anges (les oiseaux étant les emblèmes blagiennes de la pureté), tout aussi pure, « L'âme du village flotte à côté de nous ». La soif pour le monde d'avant les commencements est une aspiration fondamentale blagienne. Dans ce besoin de retour vers les racines, vers les commencements, il n'y a pas seulement la romantique nostalgie de l'enfance, pour le village patriarcal. C'est l'expression d'une tendance vers le pur absolu, non-temporel. Pour Blaga « pur » c'est ce qui est fidèle à ses origines. Les mystères — éleusiens, — de l'antiquité demandaient à l'initié une purification. Le village blagien avec son atmosphère, son paysage, ses habitudes, est équivalent à des rites de purification de l'âme. Ces rites apportent dans le temps profane, dans l'écoulement banal des jours, le temps sacré, festif. Le poète qui chante le Grand Passage désire sortir du temps qui corrompt tout, entrer dans le monde de festive-pureté du non-créé. Le Grand passage est une source de mélancolie, de tristesse métaphysique, non parce qu'il rapproche la *fin* mais parce qu'il nous éloigne de l'âge d'or des débuts. Et parfois, le poète appelle la fin, justement parce qu'il est déçu dans son essai d'arriver au commencement qui rend heureux.

« Arrive, toi fin, répands de la cendre sur les choses » appelle celui dont l'âme glisse dans les profondeurs et le vieux moine attend sur le seuil « la fraîcheur de la fin ». Mais désirer la fin, le baptême avec de la terre, c'est une modalité masquée d'aspirer à un nouveau commencement.

Ces pôles du début et de la fin entretiennent dans la poésie de Blaga une tension, un déchirement intérieur, tension que j'ai remarquée aussi dans la dialectique du silence et du verbe des ténèbres et de la lumière, de l'ivresse dionysiaque et du sommeil larvaire. Cette tension des contraires donne à la poésie du poète philosophe son pathétisme. L'âme, la substance intime de son lyrisme nous révèle un conflit dramatique. Le projetant elle-même à l'extérieur, dans le monde, le monde entier devient le lieu d'un drame cosmique. L'âme se découvre elle-même et découvre le monde menacé par une fin implacable, cependant qu'il essaye, encore et encore,

de se dépasser, lui-même et le monde créé, tendant vers la source, vers l'absolu du commencement.

Ce drame de l'âme, reflété dans un drame cosmique, apparaît dans ce qu'on peut nommer *l'apocalypse blagienne*. Un souffle prophétique traverse de nombreuses poésies de Blaga, surtout celles de la grande mais féconde crise par laquelle passe le poète entre 1920—1930. Est-il pareil à Nietzsche ou à certains expressionnistes, pareil à Zamolxe, le héros de son poème dramatique, un prophète de la fin ou d'un nouveau commencement ? Il est bien rare qu'il y ait un message plus troublant chez un autre poète, que celui de l'annonciation de la fin apocalyptique dans la poésie de Blaga.

Une maladie étrange fait pressentir la fin. Tout se démembré, les arbres souffrent de la jaunisse, les oiseaux sont malades, les étoiles sont tristes. La corruption envahit l'univers « un quiconque a envenimé les fontaines de l'homme ». Et personne ne cherche plus la guérison. Les sources-mêmes de la vie sont polluées : « une multitude d'araignées pullulent dans l'eau vivifiante ». Dans la nature saisie par la mystérieuse maladie, le poète se sent maudit lui-aussi. « Qui est-ce qui m'incite sur l'eau ? / Qui me fait passer par le feu ? / Je suis maudit ». Même le paradis des sources parues, des principes incorruptibles est en déroute, les anges souffrent d'une maladie sacrée. Comme dans l'un des tableaux de Hieronymus Bosch, toutes les choses ont des trous et les essences s'en écoulent. Comme dans le pays du roi Pêcheur, où entre Parsifal, dans le monde apocalyptique de Blaga « partout il y a une tristesse. Il y a une négation. Il y a une fin ». Tout change en cendre qui se répand dans le vent du doute. Tout ce qui est créé entre dans une grande agonie. Dans *Epilog* (l'Épilogue) du *Marea trecere* (Grand passage) la poète exclut tout espoir. « En arrière aucun chemin ne conduit plus à rien ». Un chant final, « un chant du cygne », venu du ciel annonce la fin. Il est crié par « des coqs apocalyptiques » dans les villages. Il est entendu par les initiés, êtres purs, vierges blanches et jeunes hommes nus. Tout cesse « en mourant sous les verrous » ; la foi est épuisée. Comme un chantre du temps eschatologique qui approche (*tempus-enim prope est — Apoc. Ioan*), Blaga prend le ton mystérieux, solennel, de l'initié. Le poète se voit engagé dans ce monde de la fin et avec lui le monde entier, inconscient. Car l'eschatologie a des signes secrets que tout le monde ne peut pas comprendre dans un monde où tout semble s'écouler pareillement.

« C'est le jour dernier — homme en vérité
de tout ce qui fut
rien n'a changé
tourne là-haut, le même ciel
s'étend ici bas, la même terre ».

Dans cette corruption des principes purs il n'y a pas seulement le thème romantique de l'ange déchu, il n'y a plus le *Göttendämmerung* nietzschéen, ni même un simple écho de l'apocalyptisme des expressionnistes ou une transfiguration poétique de l'idée spengliérienne de déclin de la culture. Jamais Blaga n'associe, dans un esprit décadent, *la chute avec la beauté*. L'épuisement, la fin apocalyptique ne sont pas présentés avec complaisance.

Il n'y a pas en lui ce frisson de volupté à l'approche de la désintégration que nous surprenons chez tant de poètes contemporains. Souvenons-nous l'association fréquente chez G. Trakl entre « la beauté » et « la chute » ; « Les chambres de la mort sont largement ouvertes / Et près de l'éclat du soleil ». Orphée qui, chez Trakl est un psychopompe, un guide de la mort (« Quand Orphée d'un toucher argentin sur son luth pleure un mort dans le jardin du crépuscule ») apparaîtra dans les vers du poète roumain comme le mythique guide de la mort à la vie. D'un autre côté, Blaga a été trop peu touché par la philosophie existentielle du néant, pour que le « non-être », qui apparaît dans certains de ses vers, signifiait une apétence nihiliste. Des multiples sens que l'apocalypse blagienne implique (et sur lesquels nous nous arrêtrons une autre fois) nous relevons un seul : celui de la menace de stérilité, terreur du créateur et peur anthropologique. C'est pour cela que la sortie de l'eschatologie sera pour Blaga identique à une nouvelle reprise de confiance dans les vertus de la création, avec une apologie de la fécondité universelle.

La parabole de la graine qui en mourant donna des fruits en abondance devient le motif typique, marquant la sortie de l'apocalypse, la résurrection. Si « le jour dernier est un jour comme tous les autres » ça signifie que chaque jour, selon Blaga, est le jour dernier. Il est naturel, dans ce cas, par le renversement dialectique de la fin dans un nouveau commencement, que le poète voit dans le crépuscule de son âme sa nouvelle aube. En effet, en avançant jusqu'à ses limites, l'âme blagienne crépusculaire entrevoit une aurore.

De même que l'âme extatique découvre dans l'état larvaire « l'émerveillante graine » — la possibilité de germination — apparaît, en dernière instance, la possibilité de la résurrection, quoique dans le monde final il semble qu'aucun miracle ne puisse se produire. « C'est une résurrection de tous les jours », annoncée par des aurores souterraines. Une nouvelle saison se montre. C'est un changement de zodiaque qui amène la nouvelle lumière.

« Qui hier, hier encore, rien qu'hier
je me défendais, apeuré,
du nouveau zodiaque en train de se lever
Quel chant infini !
Comme pour un aveugle guéri
Le monde s'est élargi pour moi en pleine lumière ».

Les oiseaux, jadis malades, reprennent leur vol annonçant dans la poésie de Blaga — au-delà du cataclysme apocalyptique — la résurrection en un monde nouveau. La vision du poète renferme un drame spirituel dans lequel apparaît la seule force capable de convertir la fin en un nouveau commencement.

En termes mythologiques, Eros triomphe de Thanatos, l'amour triomphe de la mort. Chez Blaga, l'apocalyptique est racheté par l'érotique. L'œuvre du poète, à commencer par *Nebănuitele trepte* (Les marches insoupçonnés) devient une *Vita nuova*, le chant d'un nouveau monde. Ne reconnaissons-nous pas dans cette nouvelle lumière, parue en pleine maturité du poète, l'ancienne lumière primordiale des *Poèmes de la lumière*,

la lumière génératrice de monde ? L'éros blagien est cosmogonique. C'est pourquoi, la soif érotique créatrice est éternellement inassouvie, la volupté ne l'éteint pas, la joie ne la comble pas, et le fruit ne lui suffit jamais. « Ah ! aucun fruit ne me suffit . . . Rien au monde ne me suffit, je veux tout avoir encore une fois ». Le sens de l'élan érotique est celui d'un éternel retour. L'aimée est « pareille au soleil antique, un fruit de chaque matin », la graine naît et se meurt afin de renaître. Le brasier érotique est un brasier fécond, de début, autre que celui par lequel la fin rendit tout à des cendres. « Tout commencement se veut fécond / au gaspillage s'adonne le fleuriste ». L'aspiration blagienne vers le monde pur du non-créé se transforme, sous l'impulsion érotique, en aspiration orphiquement — créatrice. Le poète est un démiurge qui, dans une atmosphère porteuse de graines, dans un monde tel un « merveilleux jardin / aux environs duquel des éclairs féconds dansent », sert la germination universelle par le don de fruits en paroles. Par l'Art, l'anxiété et la désolation finale se convertissent dans l'espoir et la joie du fruit ; l'oubli se mue en souvenir.

C'est pour cela que, nous aussi, touchant à la fin de cette courte pérégrination dans le domaine de la poésie de Lucien Blaga, ne pouvons évoquer le grand poète — qui, muet, les yeux du corps recouverts par la terre, ne fait entendre plus sa voix — qu'en évoquant ses paroles, chuchotées autrefois :

« En haut, en bas, puis-je quelque part me trouver ?
Eteins ta chandelle et demande-toi
le mystère vécu, où s'en est allé ? »

Le mystère vécu du grand initié est resté incorporé à jamais dans le verbe de sa poésie. Ayant vécu le mystère, il a descendu — jusqu'à la dernière des marches insoupçonnées.

L'ÉVOLUTION DU RÉALISME DANS LA LITTÉRATURE ALBANAISE*

KOÇO BIHIKU
(Tirana)

En examinant les voies que le réalisme albanais a suivies, nous devons avoir en vue les particularités spécifiques du développement général de la littérature albanaise. Les conditions historiques défavorables, comme le joug étranger séculaire et l'existence pour un long temps des rapports féodaux, etc., ne permirent pas à la littérature albanaise de connaître, comme les littératures des autres pays européens, le même développement unitaire et continu. L'existence parallèle de plusieurs traditions littéraires a retardé plus qu'ailleurs le processus de développement d'une culture nationale unie. C'est de là que découle toute une suite de particularités de la littérature albanaise, entre autres le fait que le réalisme s'y manifesta plus tard que dans les littératures européennes développées.

Dans les études littéraires actuelles, le terme « réalisme » est employé dans divers sens. Dans notre communication, on entend par réalisme la représentation véridique des caractères typiques en conformité de leurs régularités intérieures, engendrées par les rapports sociaux de l'époque historique.

Nous trouvons dès le XVIII^e siècle les premiers éléments du réalisme dans la littérature albanaise, qui est connue sous le nom de littérature des chansonniers. Dans de nombreux ouvrages de Hasan Zyko Kamberi, l'un des plus éminents représentants de cette poésie, nous trouvons peints les rapports entre les gens dans une société où l'argent règne en maître. Mais ces ouvrages étaient sporadiques dans la littérature de cette époque. Il nous faudra attendre la fin du XIX^e siècle et surtout le début du XX^e siècle, pour voir le réalisme s'engager dans la voie d'un développement continu. A ce moment se fit voie l'inconsistance du point de vue qui soutenait que l'on ne pouvait arriver à la libération du pays qu'avec l'extension de la culture nationale. L'opinion progressiste albanaise cherchait à trouver les voies les plus efficaces pour sauver le pays du joug étranger. Tout cela donna une impulsion à la pensée sociale et politique. Il s'accrut une conception plus concrète du point de vue historique des problèmes politiques de la vie albanaise. Dans ces circonstances, c'était le réalisme qui répondait aux exigences de la littérature albanaise.

* Communication présentée au III^e Congrès International des Etudes du Sud-Est Européen, Bucarest, 4 - 10 septembre 1974.

Lorsque nous parlons du réalisme albanais de cette période, nous devons tenir compte du fait que, puisque la poésie continue à être à la tête de la littérature albanaise, il faut chercher aussi les deux composantes du réalisme, les caractères typiques et les circonstances typiques, dans l'adaptation qu'elles prennent dans les genres lyriques. Si nous examinons attentivement les poésies patriotiques des poètes albanais éminents de cette période, nous remarquerons que les idées, les sentiments et les désirs qu'elles expriment n'ont pas un simple caractère subjectif. Dans ces œuvres, le héros lyrique incarne le monde intérieur du combattant de la liberté, des patriotes pleins de fougue pour la lutte révolutionnaire contre l'occupant étranger. La détermination devant l'ennemi, la hardiesse, la lutte contre toute tolérance et tout compromis, ces traits qui caractérisent le héros, se formèrent sous l'effet de l'antagonisme qui existait entre les vraies forces patriotiques et les hautes classes conservatrices et réactionnaires, chose qui à cette époque constituait la circonstance typique de la vie albanaise. La visée de dépeindre de façon toujours plus réaliste le caractère du combattant pour la liberté entraîna la création de toute une suite d'œuvres épiques, dans lesquelles, grâce à des descriptions objectives, parurent plus clairement les particularités des héros, on montra qui ils étaient, qu'elles étaient leurs exigences et leurs aspirations.

Le fait que la littérature albanaise, parallèlement au problème de la lutte pour la libération nationale, a commencé à attirer également l'attention sur la réalité sociale, surtout sur la situation des masses du peuple, se refléta aussi dans le réalisme albanais, où se manifesta l'esprit social. Naturellement, ceci s'exprima d'abord dans la description du conflit entre l'individu et les anciennes traditions du mode de vie. Dans la comédie des coutumes « Marié à quatorze ans » de A. Z. Çajupi, l'auteur dépeint avec beaucoup de couleur et de précision le village albanais de la région de Zagoria du siècle précédent, le train de vie et les mœurs des habitants, les types caractéristiques de cette région. Dans les romans « Les fiançailles au berceau » et « Berbuqe » de N. Nikaj, nous trouvons les souffrances des jeunes montagnards sous le poids de la morale patriarcale, et, dans de nombreux récits de M. Grameno et de M. S. Gurra, le drame des gens simples dans la société à classes.

Avec les œuvres de Çajupi, d'Asdreni, de M. Grameno, de N. Nikaj, etc., s'achève la première étape du réalisme dans la littérature albanaise. C'était un réalisme spontané; les auteurs albanais ne concevaient pas historiquement les phénomènes de la vie sociale, mais ils réussirent, se basant sur des observations directes de la vie, à décrire les caractères des personnages en partant des circonstances typiques de leur vie. Bien souvent, cependant, les conflits ne sont pas résolus selon le rapport réel des forces sociales, dépeintes dans les œuvres littéraires, mais d'après la tendance subjective des idées qu'ont les auteurs. Par ailleurs, il faut souligner que nous trouvons non moins souvent dans la même œuvre le réalisme côtoyant des éléments d'un excessif sentimentalisme et romantisme.

La seconde étape du réalisme albanais s'étend entre les années 20 et 30 de notre siècle. C'est la période où la littérature albanaise s'approche le plus de la vie. Inspirés des idées démocratiques, les écrivains progressistes s'orientent vers l'étude en profondeur de la réalité, vers la recherche des moyens pour la changer et la rapprocher de leurs idéaux progressistes.

Pour ces auteurs, s'approcher de la vie signifiait connaître l'existence des couches opprimées et exploitées du peuple, faire la lumière sur la situation des hommes dans les conditions de la société des grands propriétaires terriens et des bourgeois. Cela porta à un esprit social plus accentué en littérature. Dans ces circonstances le réalisme, comme principe artistique qui répondait aux besoins urgents de la vie sociale, prit un plus grand essor. La vision historique développa la conception de la vie sociale, et les écrivains arrivèrent, grâce aux possibilités dont le réalisme dispose, à mieux comprendre la vie. C'est en poésie que les progrès furent évidents, à cette période. Dans de nombreux ouvrages de F. S. Noli, d'Asdreni, etc., se manifeste plus clairement, comme principe artistique, le lien entre l'homme et l'ambiance, la dépendance de sa situation des circonstances typiques de l'époque. Dans le poème « L'homme d'ici-bas » d'Asdreni, l'auteur s'étend davantage sur la biographie du héros et les circonstances de sa vie, motivant de façon plus complète son état d'esprit, ses aspirations et ses désirs. Les pensées, les désirs et les visées dans les poésies « Au bord des fleuves » et « Cours, ô marathonnier », etc. de Noli exprimaient l'état d'esprit de tous les démocrates albanais, qui rêvaient d'une rapide libération du peuple de l'oppression dure à laquelle il était soumis dans la société des grands propriétaires terriens et des bourgeois. Ce sont justement ces raisons qui donnent à ces sentiments et à ces pensées un sens général et typique.

Le réalisme albanais prit un nouvel essor avec l'œuvre de Migjeni. Dans la description de la réalité, ce poète se montra plus réaliste et pénétra plus en profondeur que ses contemporains dans le processus de la vie sociale du pays. Ce qui distinguait le réalisme de Migjeni était la découverte des contrastes sociaux qui caractérisaient la réalité albanaise des années 30, la mise à nu des rapports sociaux de l'époque. Dans ses premières œuvres, les personnages sont dépeints avec des traits très généraux. Dans les esquisses « Pomme défendue », « Les cerises », « Voulez-vous du charbon, monsieur ? », etc., nous ne pouvons pas encore parler de caractères entièrement typiques. Les héros sont à peine esquissés ; nous ne voyons pour ainsi dire que leur profil, et nous ne pouvons nous faire une idée exacte de leur personnalité. Cependant, ce sont des personnages réalistes car, dans la limite où l'esquisse le permet, leurs idées et leur comportement sont présentés comme étant conditionnés par les circonstances typiques de la vie albanaise. Ce sont des victimes des inégalités sociales, de l'exploitation et de l'oppression sauvages, qui caractérisaient la société de cette époque. Au bord de la catastrophe, ces personnages s'agrippent à la vie de crainte de glisser dans l'abîme social. Migjeni traita plus largement cette situation typique de la réalité albanaise de l'époque dans les récits « Donnez-nous notre pain quotidien » et « L'histoire de l'une d'elles », où son réalisme atteint sa pleine maturité. Ces œuvres dressent un tableau général de l'existence pénible des simples gens du peuple. Migjeni montre également son art réaliste dans les œuvres où il décrit la vie des couches privilégiées. L'échec du héros dans le récit « L'étudiant à la maison » en lutte contre l'ambiance conservatrice patriarcale qui oppresse la vie des gens n'est pas l'effet du hasard. Sa défaite morale s'explique par l'inconséquence et l'indécision des intellectuels bourgeois à lutter pour l'émancipation de la société des anciennes traditions qui empêchaient le libre développement

de l'individu. La dureté dont le héros du récit « Qu'ils ouvrent les passages intérieures » fait preuve lorsqu'il est question d'innovations dans les rapports de famille, est une caractéristique des anciennes forces sociales, attachées aux traditions et coutumes arriérées.

Le réalisme ne s'arrêta pas là, il fut continué par d'autres écrivains qui entrèrent dans la vie littéraire pendant les années 30, comme N. Bulka, Sh. Musaraj, P. Marko, S. Spasse, A. Çaçi, M. Kuteli, H. Stermilli, Dh. S. Shuteriqi, etc., qui dans leurs œuvres ont représenté les aspects fondamentaux de la vie sociale de l'époque. Ce serait une erreur de penser que le réalisme des années 30 se manifesta de façon « spontanée » dans la pratique littéraire. Le réalisme, en tant que besoin qui répondait mieux aux exigences du développement de la société albanaise, fut compris aussi par la pensée critique progressiste de l'époque, qui s'efforça d'élaborer la plate-forme idéologique et esthétique du réalisme critique qui commence à se manifester comme courant littéraire à cette époque en Albanie. C'est en cela que réside l'importance des débats qui s'engagèrent vers le milieu des années 30 dans les pages de la presse progressiste sur les questions les plus urgentes du développement littéraire.

Le côté le plus saillant de l'œuvre des écrivains progressistes des années 30 était le criticisme ; leur réalisme se manifesta de façon plus complète dans le rejet idéologique de l'ordre social existant, mais l'historisme inconséquent qui caractérisait leur façon de penser ne leur permit pas de mettre en relief dans leurs personnages positifs les tendances progressistes de l'époque où ils vivaient. Pour créer de tels personnages, ils devaient connaître les processus et les phénomènes qui se faisaient jour.

Après l'établissement du pouvoir populaire en Albanie, commença à se développer une littérature tout à fait nouvelle qui était en corrélation très étroite avec la réalisation des tâches fondamentales historiques assumées par la société albanaise dans la nouvelle phase de son développement — l'édification d'un ordre socialiste. Dans les nouvelles conditions historiques, les écrivains albanais s'appuient sur tout un système de conceptions scientifiques, qui leur permet de connaître plus à fond et sous tous les aspects non seulement les processus de la vie, mais aussi les résultats des perspectives de ces processus. Sur cette base idéologique se développa dans la littérature albanaise un nouveau type de réalisme, le réalisme socialiste. Les écrivains de nos jours ont dépassés le caractère unilatéral des réalistes d'avant la libération, qui consistait à faire la description critique des formes de la vie cristallisées depuis longtemps. Leur réalisme se manifeste non seulement dans la peinture fidèle des caractères dans des conditions typiques formées réellement dans la vie, mais aussi dans les perspectives de leur développement, comprises elles aussi concrètement. Cela créa également les prémisses pour l'affirmation de la vie, à travers les caractères positifs, justifiés par les circonstances objectives de la vie même. Ainsi, le réalisme socialiste possède de grandes possibilités de connaissance. Il peut dépeindre le processus historique dans toute sa complexité et avec son caractère contradictoire. En témoignent clairement les œuvres où est dressé un large tableau de la société albanaise à la veille de l'occupation fasciste et pendant le tournant historique qui s'opéra dans sa vie avec la révolution populaire, comme sont « Avant l'aube » de Sh. Musaraj, « Le fleuve mort » de J. Xoxe, « Le général de l'Armée morte » d'I. Kadaré, « Le Commissaire Memo » de D. Agolli, « Ils n'étaient

pas seuls » de S. Spasse, « Les libérateurs » de Dh. S. Shuteriqi, etc. Dans ces romans se reflète l'antagonisme principal de la société albanaise, qui définit la perspective principale de son développement, la victoire des masses populaires sur les occupants fascistes et les anciennes classes dominantes, qui s'unirent à eux. Nous trouvons cet antagonisme conçu concrètement au point de vue historique dans les sujets de ces romans, où l'on voit l'alignement des forces politiques et sociales et le vrai rapport entre elles. Les auteurs de ces œuvres, suivant le nouveau principe réaliste, décrivent les représentants des anciennes classes dominantes, leur trahison des intérêts de la patrie et la collaboration avec les occupants étrangers afin d'étouffer la lutte des masses du peuple. Mais le nouveau réalisme, qui s'appuie sur l'historisme conséquent, permet en outre de montrer, parallèlement à la description des ennemis, la force organisatrice et idéologique du mouvement de libération révolutionnaire des masses, leur haute conscience, le caractère net de leurs visées et de leurs actions historiques et la confiance inébranlable dans la victoire de la cause du peuple. En corrélation étroite avec la description réaliste du peuple, nous y trouvons tracé le rôle des communistes, leur grande influence sur les masses. La peinture des héros positifs, des combattants décidés contre le joug étranger et les traîtres, des dirigeants capables et hardis du mouvement, n'est pas le résultat d'un désir subjectif des auteurs ; l'essence historique de leurs caractères a été définie par les circonstances typiques de la vie albanaise pendant la période de l'occupation fasciste.

Dans les œuvres littéraires qui décrivent la réalité actuelle de l'Albanie, grâce à la méthode du réalisme socialiste, le processus de la naissance du nouveau monde est peint sous tous ses aspects. Les auteurs de nos jours sont convaincus que la société actuelle est à même de culbuter tous les obstacles qui se dressent dans la voie de son développement. C'est la raison pour laquelle ils ont une confiance ferme dans l'avenir, ils affirment la foi du peuple en la victoire finale, malgré les difficultés et les obstacles inhérents à la lutte pour le socialisme. Mais l'affirmation des éléments socialistes ne peut être atteinte seulement par l'enthousiasme des auteurs, mais par les héros positifs, qui sont tels grâce à leurs qualités, conditionnés par les circonstances typiques de la réalité actuelle albanaise.

Les héros des romans « Le Vent blanc » de Jakov Xoxe, du « Marais » de F. Gjata, d'« Aferdita de retour au village » de S. Spasse, de « A nouveau debout » de Dh. Xhuvani, celui du drame « Notre terre » de K. Jakova, etc., sont des portraits vifs de l'homme nouveau formé au cours du processus de l'édification de la société socialiste, du communiste, du dirigeant doué des masses. Ce sont là des héros typiques, dont les idées, l'attitude et les visées sont propres à tous les bâtisseurs actifs et conscients du socialisme. Nous trouvons également un caractère typique dans les pensées et les désirs exprimés dans les œuvres poétiques des auteurs de nos jours, comme J. Kadaré, D. Agolli, Ll. Siliqi, etc. Dans leurs méditations lyriques sont exprimées les particularités essentielles des émotions de l'homme de l'Albanie nouvelle, sous la forme des émotions d'un individu, du héros lyrique.

C'est un préjugé de penser que le réalisme socialiste présuppose la création de héros idéals ou de personnages schématiques, qui ne font autre que répéter des déclarations ou des sentences moralo-politiques. Les

héros des œuvres de la littérature actuelle sont des caractères vivants ; chacun d'eux à sa personnalité et son propre monde intérieur et cela est déterminé par le fait que la littérature actuelle albanaise, qui est inspirée par les idéaux socialistes, a de réelles possibilités pour traiter une problématique variée, complexe et multilatérale. Elle crée et évalue les caractères des gens, leurs rapports et leur monde intérieur à la lumière des différents problèmes idéologiques qui naissent des nombreux processus de l'édification de la nouvelle société. Chaque écrivain, se fondant sur sa propre expérience, sur l'intérêt qu'il porte aux problèmes idéologiques et artistiques, sur son talent, se concentre sur l'examen et le reflet artistique des sphères définies de la société actuelle, sur des problèmes idéologiques déterminés.

L'éventail des thèmes a défini la variété des héros de notre littérature actuelle ; bien que vivant et œuvrant dans des milieux différents, ils sont des caractères typiques, car leurs pensées, leurs sentiments et leurs visées expriment les aspirations des membres actifs et conscients de la société socialiste.

Le réalisme socialiste représente l'étape la plus élevée de l'histoire du réalisme albanais. Il permet à nos écrivains de donner un sens défini à l'interprétation universelle de la vie, en adaptant des formes artistiques dignes de ce nom.

QUELQUES QUESTIONS AU SUJET DE LA FORMATION ET DE L'ÉTUDE COMPARÉE DU RÉALISME DANS LES LITTÉRATURES DU SUD-EST EUROPÉEN*

ILIA KONEV
(Sofia)

C'est au premier Congrès de l'Association Internationale des Etudes du Sud-Est européen, qui s'est tenu à Sofia en 1966, qu'on a posé le problème de la formation et de l'étude comparée du réalisme dans les littératures sud-est européennes. Toutefois, une discussion plus poussée de ce problème ne semble pas avoir séduit les spécialistes. Au cours de la dernière décennie, la science littéraire a mis un accent spécial sur l'étude comparée de l'humanisme, des lumières et du romantisme pour répondre aux questions soulevées par les programmes des forums balkaniques et internationaux ayant eu lieu dans cette intervalle. Les traits particuliers mis en vedette par les travaux parus pendant ce laps de temps ont une signification spéciale, car ils contribuent à la formation d'une vision globale des éléments communs et spécifiques, du point de vue national, qui se dégagent de l'analyse, même plus restreinte, du développement des littératures balkaniques¹; cette vision globale pourra offrir des repères à l'élaboration d'une histoire comparée. Vers ce but plus lointain pourront nous conduire de nouvelles études comparatives historiques et typologiques des phénomènes et des tendances caractéristiques.

Il est impossible de ne pas accepter le fait qu'à l'étape actuelle de l'étude comparée des littératures balkaniques, une vue d'ensemble des éléments communs et spécifiques, du point de vue national, est strictement nécessaire à la reconstitution de l'histoire de ces littératures. Sans

* Texte amplifié de la communication présentée au III^e Congrès des Etudes du Sud-Est Européen, Bucarest, 4-10 septembre 1974.

¹ Les termes «littératures sud-est européennes» et «littératures balkaniques» sont utilisés ici pour désigner les mêmes littératures nationales. Toutefois, certains auteurs confèrent aux deux désignations des significations particulières, afin de démarquer le «substrat artistique» des processus déroulés dans les littératures de cette zone. Récemment, une autre tendance se laisse saisir — celle de déterminer par ces termes deux groupes différents de littératures : balkaniques et sud-est européennes. Il nous semble qu'une telle séparation ne peut être justifiée ni du point de vue des structures artistiques, ni du point de vue des frontières géographiques. Quand il s'agit de phénomènes ou de processus qui caractérisent l'histoire *spirituelle* des peuples, les frontières administratives ou politiques tracées dans une région comme l'Europe du Sud-Est n'ont pas ou presque pas de signification restrictive. Dans notre contribution les deux termes sont utilisés pour désigner les littératures nationales — albanaise, grecque, roumaine, sud-slave et, en partie turque — qui se sont développées non seulement dans la même région, mais aussi dans des coordonnées artistiques similaires, facteur qui s'avère plus important que celui dégagé des démarcations géographiques.

cela, nous ne pouvons même pas lancer le projet d'une histoire comparée des littératures sud-est européennes.

En ce qui concerne le problème du réalisme, il s'avère que l'orientation fondamentale de la recherche comparée acquiert une grande importance. Selon nous, une méthode scientifique apte à saisir les phénomènes historiques et les données typologiques peut rendre compte aussi bien des conditions culturelles-historiques et socio-politiques du développement des peuples balkaniques, que des tendances essentielles et du « substrat » artistique du réalisme dans les littératures sud-est européennes. Avec une telle méthode on pourra expliquer, en même temps, l'orientation esthétique et philosophique de ce courant littéraire mondial.



En soulevant, dans ces termes, le problème de la formation du réalisme, la question relative à sa place dans le système des courants majeurs de l'histoire des littératures sud-est européennes s'avère d'une importance méthodologique essentielle pour l'intelligence de ce problème. De la réponse convaincante donnée à cette question dépend la solution des autres questions importantes concernant l'étude comparée des littératures balkaniques et plus spécialement du réalisme, en général. Le réalisme constitue une ligne magistrale dans l'évolution des littératures balkaniques à une certaine période (la seconde moitié du siècle passé), quand ces littératures se sont affirmées en tant que littératures nationales. Le courant réaliste se retrouve, sous différents aspects, dans les sphères de l'activité culturelle déployée dans les sociétés balkaniques : les arts plastiques, la pensée sociale et philosophique, l'éducation et la formation de la conception du monde de l'homme moderne ; ce courant participe également à la formation de la critique et de la théorie littéraires, du journalisme, du feuilleton et de la caricature artistique, du récit, de la nouvelle et du roman. En même temps, limitant, dans certains cas, les fonctions du sentimentalisme et en les transformant, le réalisme réagit d'une manière positive sur la tendance idéologique et esthétique du romantisme révolutionnaire dans les différentes littératures balkaniques.

Le rôle croissant du réalisme durant la deuxième partie du XIX^e siècle est irrefutable. Ces dernières années, il a été confirmé même d'une manière indirecte — par les publications des études approfondies, sur le romantisme dans les littératures albanaise, grecque, roumaine, turque et yougoslave. Comme il est notoire, les spécialistes font ressortir parmi les « particularités spécifiques » principales du romantisme non seulement son « évolution incomplète » en tant que formation stylistique mais aussi son « entrelacement » avec le réalisme, ainsi que la ressemblance dans l'idéal social du réalisme et du romantisme². Ces constatations soutenues par la science littéraire contemporaine ont leur côté paradoxal. Car c'est un paradoxe qu'elles soient un argument original à l'appui de la vaste manifestation du réalisme dans les littératures sud-est européennes, ma-

² Cf. spécialement : M. Попович, *Историја српске књижевности. I. Романтизам*, Београд, 1969 ; K. Генов, *Романтизмот в българската литература*, София, 1968 ; Paul Cornea, *Originele romanismului românesc*, București, 1972 ; Leandre Vranoussis, *Les étapes successives et l'état actuel des études sur la littérature néo-hellénistique*, in *Actes du II^e Congrès international des Etudes du Sud-Est européen*, t. I, Athènes, 1972.

nifestation évidente surtout dans toutes les formes de genre par lesquelles le romantisme acquiert son aspect spécifique d'une formation stylistique dans des littératures, telle la littérature bulgare. C'est cela que nous devons avoir en vue dans nos nouvelles recherches sur la tendance réaliste dans les littératures envisagées. Le romantisme se caractérise par sa juxtaposition au réalisme aussi bien que la classification du réalisme s'éclaircit d'une manière plus complète moyennant sa relation spécifique avec le romantisme des mêmes littératures.

Il ne faut pas essayer de déterminer la place du réalisme dans le système des courants littéraires balkaniques comme un retour à la théorie traditionnelle du « panréalisme » qui, pour une longue période de temps, a mis en doute les contributions artistiques incontestables du romantisme dans les littératures citées. Cette conception a sa raison d'être dans la voie d'évolution des littératures de l'Europe du Sud-Est au cours de la période indiquée, aussi bien que dans la conception, inhérente à la science littéraire marxiste contemporaine, de la diversité du processus littéraire.

Pour chaque caractéristique comparative des phénomènes, écoles et courants d'art déterminés, la question concernant leurs sources et l'étape initiale de leur confirmation dans le système général du processus littéraire s'avère d'une importance primordiale. Le cas ci-présenté ne fait pas d'exception. Au surplus, c'est justement dans la genèse et le développement précoce du réalisme dans les littératures balkaniques que paraissent quelques traits spécifiques généraux : l'apparition relativement tardive des genres en prose (surtout des récits courts), le reflet de la conscience nationale en état de formation dans ces genres, le rôle accru des relations réciproques littéraires, l'idéal social unifié du romantisme et du réalisme, etc. Dans la partie prépondérante des littératures de l'Europe du Sud-Est, le réalisme apparaît au cours du deuxième quart du XIX^e siècle, quand celles-ci se sont formées en tant que formes spécifiques de la conscience sociale, s'orientant vers les luttes, les idéaux et les aspirations de la libération nationale. Naturellement, certaines tendances réalistes, prises à part, percent le processus littéraire dans les pays balkaniques depuis le milieu du XVIII^e siècle, en s'exprimant dans et par de telles œuvres historiographiques, hagiographiques, pédagogiques et poétiques où prédomine l'idée sur la haute vocation de la personnalité démocratique éclairée et sur le rôle des masses populaires (« Histoire slave-bulgare », « Tïganiada », « Vie et souffrances de Sofronij le Pêcheur », « Vie et aventures de Dositej Obradović »).

En tant que méthode et tendance littéraire, le réalisme ne s'affirme qu'aux années 60—70 du siècle passé quand la prose, à côté de la poésie, acquiert une place prépondérante dans les littératures sud-est européennes. La chronologie des phénomènes dans les littératures proches par régions et par leurs qualités artistiques, telles les littératures balkaniques, n'a pas d'ordinaire un caractère fortuit et à cause de cela, cette chronologie ne représente pas un intérêt purement formel. Elle est toujours basée sur des éléments de l'interaction des lois et des facteurs généraux et même de certaines particularités nationales spécifiques. L'analyse des données objectives démontre que la formation du réalisme dans les littératures balkaniques, au cours des deux décennies en vue, s'effectue sur le fond des transformations culturelles, historiques et idéologiques, typiques pour

cette époque et qui possèdent des qualités tout à fait nouvelles, notamment : le démembrement imminent des deux Empires (ottoman et austro-hongrois), l'accroissement des contradictions dans la nouvelle formation sociale bourgeoise-capitaliste ; la participation croissante des nations sud-est européennes dans le processus culturel et historique.

Ces tendances, révolutionnaires-démocratiques de par leur essence et qui représentent des moments critiques dans le développement social, caractérisent, dans un degré inégal, l'histoire de chacun des peuples balkaniques et en même temps l'histoire de l'Europe entière. Ce n'est pas un hasard que des écrivains éminents de la Russie et de l'Europe occidentale créent de remarquables œuvres littéraires, basées sur les aspects nationaux et humanitaires des événements révolutionnaires dans les Balkans. Cela s'avère nécessaire pour l'éclaircissement de l'importance particulière qu'ont, d'après moi, certains côtés de la question relative à la genèse et aux contributions précoces du réalisme dans les littératures balkaniques. Pour ce qui est de la genèse du réalisme, le rôle de certains facteurs fondamentaux qui se complètent réciproquement devient tout à fait évident. Sous certaines conditions, ces facteurs peuvent être réunis dans trois groupes. Le premier comprend ceux qui ont, pour ainsi dire, un caractère de base — ce sont le folklore, les traditions démocratiques du processus littéraire, les traits démocratiques d'un peuple déterminé, etc. Tous ces facteurs se trouvent au fond de chaque processus littéraire formé à part comme national et s'y reflètent d'une manière tout à fait originale. Ils prédéterminent le plus souvent les tendances idéologiques et thématiques dans l'évolution du réalisme, sa liaison avec les aspirations nationales et sociales du peuple respectif et les formes de genre et de style dans lesquelles il se manifeste. Nous disposons de sources abondantes qui peuvent éclairer des détails imperceptibles à la première vue, de la relation réciproque entre le folklore et la littérature des peuples balkaniques, entre le folklore et les œuvres de certains écrivains pris à part, soient-ils romantiques ou réalistes. Ces facteurs étant en rapport génétique direct surtout avec les composantes psychologiques de l'idéal civique du réalisme, qui sont déterminées du point de vue de la nation et de la nationalité, comportent même dans leur forme relativement « pure » les signes du commun, de l'universel. Par exemple, le problème relatif aux traits caractéristiques de la personnalité moderne de l'époque de la Renaissance nationale, qui est posé devant chaque littérature sud-est européenne, se trouve au centre de la conception du monde des premiers représentants, les plus éminents, de leur réalisme, tels que L. Karavelov, Em. Roidis, N. Filimon, L. Lazarević, Hr. Botev, Sv. Marković, etc. Ils ont formulé leur idéal de l'homme moderne en se basant, d'un côté, sur le folklore et les traditions nationales, et, de l'autre, sur certaines tendances générales dans l'évolution idéologique de la société dans laquelle ils vivaient.

Dans ce sens, le rôle du folklore et des traditions nationales s'entremêle à l'influence multiforme et en même temps essentielle des sources principales du progrès social d'alors, notamment : la plate-forme révolutionnaire et révolutionnaire-démocratique des luttes de libération nationale des peuples de l'Europe du Sud-Est, la solution imminente de la question d'Orient par voie révolutionnaire, l'adoption de la philosophie matérialiste et des idées et principes nouveaux de la pensée sociale. Ces

sources se sont avérées très accessibles aux peuples sud-est européens. Ce sont des facteurs qui prédéterminent les tendances idéologiques et thématiques nationales du développement littéraire et du réalisme plus particulièrement. Leur caractère spécifique consiste cependant en cela qu'ils renforcent la manifestation des traits synchroniques dans l'idéal social du réalisme et dans sa position à l'égard des tendances sociales de l'époque. C'est de cette manière que ces facteurs apportent des nuances nouvelles au lien dialectique existant entre le caractère commun et le caractère national de la littérature, à l'aspiration inhérente aux écrivains réalistes de l'Europe du Sud-Est à l'universalité dans la création littéraire de tels traits de la réalité, qui distinguent la vie nationale d'un peuple donné.

Il devient évident qu'il existe une autre particularité, très importante mais non pas encore éclaircie jusqu'à présent, et même très souvent sous-estimée. Du point de vue historique, le réalisme dans les littératures balkaniques, en tant que méthode et direction, s'est imposé dans une époque où celles-ci, s'étant déjà formées comme des littératures nationales, entrent dans une interaction active avec le processus littéraire général. Tout cela stimule leur connaissance réciproque aussi bien que l'adoption d'une manière créatrice des valeurs artistiques y formées. Les rapports littéraires, qui en principe caractérisent le processus littéraire à toutes ces étapes, deviennent pour les littératures sud-est européennes un troisième et également un très essentiel facteur. Comme il est notoire, L. Karavelov écrit la plupart de ses œuvres réalistes en Russie, en Serbie et en Roumanie. Em. Roidis a des relations plus étroites avec les littératures de l'Europe occidentale, dont il a laissé des indications authentiques dans son roman « Papesse Joanne », le premier ouvrage réaliste et antiromantique dans la littérature grecque moderne³. Les liens de V. Alecsandri avec la littérature française ainsi que l'intérêt manifesté par N. Filimon pour certaines littératures occidentales se révèlent aussi d'une manière très évidente⁴. Sv. Marković et L. Lazarević éprouvent l'influence directe de la pensée littéraire et critique russe, qui se répercute également sur l'œuvre d'August Šenoa et d'autres représentants du réalisme précoce dans les littératures du Sud-Est européen. La vie littéraire de Jakov Ignjatović, liée aux littératures russe, hongroise, etc., ne fait pas d'exception⁵. Parce qu'il est de notre devoir d'interpréter à fond les faits historiques, voilà pourquoi il s'avère nécessaire de révéler et d'éclaircir l'atmosphère spirituelle créatrice que chaque littérature, soit balkanique ou bien européenne, a mis à la disposition des écrivains d'une autre nationalité au cours de la période des processus de migrations accrus, dont l'objectif national révolutionnaire, culturel et progressiste, au point de vue idéologique, est tout à fait évident.

³ К Димарас, *История на новогръцката литература*. София, 1971.

⁴ Aurel Martin, *Introducere în opera lui N. Filimon*, București, 1973.

⁵ C'est sur l'expérience et la classification de ces interactions qu'on peut baser les positions principales importantes, se rapportant à la genèse du réalisme aussi bien qu'à la théorie des relations réciproques littéraires. Il devient évident que leur analyse ne confirme pas la thèse de S. E. Sijavušgil, d'après laquelle les littératures balkaniques étaient inconnues les unes aux autres et s'étaient développées d'une manière indépendante, s'orientant vers l'établissement des relations efficaces avec les grandes littératures européennes. Pour plus de détails, voir mon ouvrage *Литературни взаимоотношения и литературен процес, София, 1974*.

Les sources principales, ci-indiquées se rapportant au, progrès social de l'Europe du Sud-Est, ont non seulement une influence génétique directe mais aussi une très haute importance. Ce qui est essentiel c'est qu'elles réagissent presque *simultanément* sur le réalisme des littératures envisagées. Quelques-uns des traits typologiques similaires du développement du réalisme sont prédestinés, à un certain degré, par la communion des facteurs mentionnés et par le *lien étroit* entre le processus littéraire et les luttes révolutionnaires de libération nationale dans l'Europe du Sud-Est. Par exemple, la position efficace du réalisme à l'égard des mouvements nationaux et des problèmes sociaux qui en découlent, sa préférence, d'un côté, pour les pamphlets satiriques du conservatisme dans le monde balkanique et, de l'autre, à la pénétration frontale dans les collisions politiques, idéologiques et sociales aiguës, qui ne sont pas uniquement le résultat des mouvements de libération nationale, etc. Ce dernier fait est important surtout au point de vue de l'appréciation complète du réalisme. L'analyse des données objectives démontre que même aux années 60 et surtout aux années 70 du siècle passé, c'est-à-dire avant la solution de quelques problèmes nationaux et politiques aigus de la crise de l'Orient, les littératures sud-est européennes élargissent leur conception démocratique du monde en s'orientant vers des problèmes sociaux typiques de ce siècle⁶. Cette orientation regarde surtout l'idéal social du réalisme, mais elle est inhérente aussi au romantisme. C'est par ses premières manifestations plus éclatantes dans la littérature que le réalisme se lie d'une façon esthétique avec les symboles du progrès social, typiques du XIX^e siècle, telles que liberté, indépendance, justice sociale, liberté de la personnalité, etc., symboles auxquels les représentants de ce courant donnent un sens, ayant eu en regard les objectifs de libération nationale des peuples balkaniques et des mouvements sociaux de cette époque. L'homme du Sud-Est européen, militant en faveur de la liberté, devient le nouveau héros de la littérature balkanique. Dans toutes les œuvres littéraires réalistes, il se détache par son attitude à l'égard de ces deux lignes fondamentales du progrès social de l'Europe au cours du troisième quart du XIX^e siècle — la lutte pour la libération nationale et les idées sociales, perspectives au point de vue historique, qui sont annoncées de la manière la plus frappante par la Commune de Paris. Les écrivains réalistes, à la différence des romantiques des décennies précédentes, présentent l'opresseur séculaire d'une manière complètement nouvelle. Ils ne mettent plus l'accent sur les traits qui le caractérisent au point de vue de la nation, de la religion et de la race (Turc, Grec, mahométant, gjaur, etc.) mais sur les traits typiques, sociaux et psychologiques de son attitude à l'égard des idées déterminées, des classes sociales et des peuples. Leur position à l'égard des notables, des usuriers et du clergé réactionnaire est tout à fait analogique. Ces

⁶ C'est la dissertation d'Elena Siupiuir *Rapports littéraires roumano-bulgares au cours de la période 1878—1918* qui nous donna sujet à faire ces précisions. L'auteur y a examiné, à la lumière de sa thèse de base, « l'évolution de la pensée publique d'un axe national vers un axe social », les changements qualitatifs principaux dans le processus et les rapports littéraires. D'après E. Siupiuir, « la pensée sociale acquiert la signification et la valeur d'un essai d'art ». C'est cette conception, selon moi, qui a incontestablement une importance retrospective tant que le changement qualitatif dans l'idéal social des littératures sud-est européennes s'est effectué, dans le sens déjà indiqué, deux décennies plus tôt, c'est-à-dire avant la solution de quelques-uns des aspects politiques de la question de l'Orient.

types sociaux ne sont pas représentés exclusivement par leur collaboration avec l'opresseur. Les écrivains réalistes les démasquent également comme des ennemis des principes humanitaires sociaux aussi bien que comme des porteurs du despotisme et du parasitisme social, en un mot, comme des hommes inutiles. En effet, c'est une tendance vraiment nouvelle en comparaison avec la pratique précédente qui, naturellement, ne cesse pas de se maintenir dans la littérature. De telle manière sont représentés les héros suivants : Dinu Păturică (« Les notables d'autrefois et d'aujourd'hui »), Sava Jovanović (« Est-ce que le destin est responsable ? »), Ćorbadži Neno (« L'enfant de maman ») et toute une galerie de types sociaux pareils à ceux-ci et qui représentent le revers d'une période pas assez courte de l'époque de la Renaissance nationale dans les Balkans. En fait, l'introduction de ces personnages caractérisés de la manière indiquée dans la littérature est reliée avec l'apparition du réalisme. Avant cette période, on ne les traitait que d'asservisseurs et de « spoliateurs du peuple ». Il est évident que ce trait essentiel du réalisme est dû, jusqu'à une certaine mesure au fait que les écrivains réalistes étaient des hommes très actifs aussi bien que des porteurs des idées humanitaires progressistes. C'est pour cela qu'ils donnent un vrai sens, suivant leurs propres critères nationaux, politiques et sociaux, aux événements et aux héros.

Sous ce rapport, le plus important s'avère le substrat artistique du réalisme dans les littératures sud-est européennes et plus spécialement dans la littérature bulgare dont les essais dans cette direction méritent d'être étudiés plus en détails dans un plan comparatif. Durant les années 70 du siècle passé, la Bulgarie se développe en tant qu'un des centres principaux des changements socio-politiques et culturels-historiques de l'Europe du Sud-Est. Les activités du Comité central révolutionnaire bulgare et son programme démocratique-révolutionnaire, de la presse révolutionnaire bulgare et les principes qu'elle défend, l'insurrection d'Avril et les actions militaires de 1877—1878, la liaison traditionnelle avec la pensée publique en Russie, tout cela confère à la conception du monde de l'écrivain réaliste une élévation marquée. En représentant la misère sociale des masses populaires en Bulgarie, en Serbie et en Roumanie, L. Karavelov saisit non seulement les directions des mouvements nationaux de libération dans ces pays, mouvements qui l'intéressent vivement dans sa qualité de révolutionnaire, mais aussi les orientations idéologiques des courants sociaux en Europe (« On pleure sans larmes sur la tombe d'autrui », « Un pacha turc », « Est-ce que le destin est responsable ? », « Soka », « Le misérable riche », « De la maison des morts », « Les enfants ne ressemblent pas à leurs pères », etc.). Les héros centraux de ses œuvres se dessinent tels deux mondes idéologiques, opposés l'un à l'autre et leur conflit reflète la différence existant entre leurs positions principales à l'égard de la question nationale (libération du peuple) et les mouvements sociaux typiques. Ce point de départ se rapporte, selon moi, non seulement à l'analyse des nouvelles réalistes de Karavelov mais aussi aux différentes nuances des changements qui caractérisent l'idéal social du réalisme dans les littératures sud-est européennes. Dans ce cas, j'ai en vue surtout la base idéologique et esthétique de ces changements et non pas la valeur de leur expression artistique dans les œuvres de divers écrivains réalistes.

L'œuvre de Hristo Botev, qui illustre les acquisitions les plus importantes du réalisme dans la littérature bulgare de l'époque de la Renaissance nationale, nous donne des exemples plus caractéristiques et d'un contenu plus riche. En même temps, cette œuvre s'avère un des points d'appui principaux du panorama comparatif du processus littéraire européen d'alors. Ce sont les lignes nationales, politiques et sociales (prises dans leur unité) du développement social en Bulgarie et en Europe en général, qui soutiennent toutes les généralisations auxquelles le grand poète bulgare atteint dans sa prose et dans sa poésie. Des ouvrages, tels que « Symbole-credo de la Commune bulgare », « Fleur ridicule », « Le peuple d'hier, d'aujourd'hui et de demain », « Hiver politique », « A la séparation », « Élégie », « Lutte », etc., qui sont précisément les exemples les plus frappantes du réalisme dans la littérature bulgare de la Renaissance nationale, synthétisant les deux lignes de la conception artistique du monde, en même temps révolutionnaire-démocratique et socio-utopique, de l'écrivain. Au surplus, ces lignes s'expriment pour la première fois dans une forme esthétique, en se détachant des composantes directes qui la caractérise du point de vue de la nation et de la nationalité (composantes géographiques, naturelles, linguistiques, culturelles, historiques, etc.). Tout provient de l'histoire de l'humanité et y revient, apportant dans son sens artistique les déductions poétiques et les clairvoyances révolutionnaires optimistes de Botev :

Dans ce royaume sanglant, infâme,
royaume de lâcheté, de corruptions et de larmes,
royaume de peines, de mal infini,
la lutte bouillonne et avec des pas rapides
va vers sa fin sacrée ... Alors
nous devons crier : « Vie ou mort ! » ⁷

Ce sont les accents nouveaux que Botev met dans les symboles généraux du progrès social au XIX^e siècle ⁸, qui expriment, dans une certaine mesure, l'idéal social du réalisme dans les littératures balkaniques.

De tout ce qu'il est énoncé ci-dessus, il devient clair que le réalisme des littératures sud-est européennes se consolide sur une base sociale et nationale plus large, surmontant, dans une étape encore précoce, la représentation rétrécie des phénomènes sociaux. Tout cela s'accomplit durant

7

И в това царство кърваво, грешно,
царство на подлост, разврт и сълзи,
царство на скърби, зло безконечно
кипи борбата и с стъпки бързи
върви към своя свещен конец...
Ще винем ние: „Хляб или свинец!“

⁸ La science littéraire contemporaine bulgare a reconstitué la conception esthétique de Botev. Voir spécialement : П. Зарев, *Панорама на българската литература*, т. I, ч. I, София, 1965; П. Динев, *Силата и красотата на Ботевата поезия*, *Български възрожденски писатели*, София...; Ст. Божков, *Литературата през 70-те години на XIX век*, in *История на българската литература*, т. II, София, 1966, с. 426—460; *Христо Ботев — идеал и знаме на поколенията*, Пловдив, 1973.

les années 60 et 70 du XIX^e siècle, époque où les littératures balkaniques adoptent complètement les formes de genre dans la prose. C'est alors que le récit, la nouvelle et, en partie, le roman se délimitent par leurs idées, leurs thèmes et leur style. En même temps, ils sont à la base de ce développement tumultueux que le roman social subit après les années 70, y acquérant sa signification « de genre de la poésie le plus vaste et qui englobe tout »... C'est de son sort que « dépendent la description des milieux publics, l'analyse poétique de la vie sociale »⁹. Toutes les premières œuvres sociales écrites en prose correspondent aux exigences de la méthode réaliste et reflètent en ses traits novateurs. Naturellement, cela ne signifie pas qu'au cours des années 60—70 du siècle passé le réalisme n'englobe que la prose. Bien au contraire, son reflet dans la poésie, les notes de voyage et le feuilleton aussi bien que dans la comédie et le drame des littératures roumaine, serbe et turque, est tout à fait vif. Par exemple, dans la littérature grecque apparaissent des mémoires réalistes et des œuvres dramatiques, écrites après la révolution nationale de 1821—1829. L'écrivain bulgare L. Karavelov est l'auteur de magnifiques descriptions de voyage. Ce qui est commun et l'essentiel du point de vue typologique c'est que les plus grandes acquisitions du réalisme dans chaque littérature balkanique sont dues aux premiers récits, nouvelles et romans des écrivains réalistes, tels que N. Filimon, Em. Roidis, L. Karavelov, L. Lazarević, Jakov Ignjatović, August Šenoa, etc. Ces mêmes auteurs, dans la conjoncture déjà indiquée d'essor révolutionnaire et de contradictions sociales, enrichissent le processus littéraire de leurs ouvrages, tels que « Les notables d'autrefois et d'aujourd'hui », « Papesse Joanne », « Les Bulgares d'autrefois », « Est-ce que le destin est responsable ? », « Hadži Ničo », « L'Enfant de maman », « Trente années de la vie de Milan Narandžić », « Monde bizarre », « Nataša Bakarka », « Prižen Lovro », « Le jeune Monsieur », « Le mendiant Luka ». Ces œuvres peuvent être classées de la manière suivante : *socio-idéologiques* (« Milan Narandžić », « Monde bizarre », « Est-ce que le destin est responsable ? », « Le misérable riche »), *socio-historiques — antireligieuses* (« Papesse Joanne », « Patriote extraordinaire »), *socio-folkloriques* (« Bulgares d'autrefois »), *morales-pédagogiques* (« L'enfant de maman »), récits et nouvelles représentant la vie de village (« Tančo Galinić », « Le mendiant Luka »), ainsi que les œuvres qui traitent des sujets antifeodaux frappants (« Les notables d'autrefois et d'aujourd'hui »). Une orientation analogue vers des genres courts en prose s'accomplit également dans la littérature turque des années 70 du siècle passé, principalement dans la « littérature de Tanzimat ». Dans ses nouvelles et récits sociaux nous pouvons trouver les principes d'une description réaliste de l'actualité d'alors, mais ces principes reçoivent une expression plus dynamique dans le genre comique¹⁰. Il est nécessaire d'avoir en vue également certains ouvrages de la littérature albanaise dont je n'ai pas eu la possibilité de faire connaissance d'une manière plus détaillée. Mon impression est que quelques-unes des tendances ci-mentionnées sont également inhérentes au réalisme de la littérature albanaise.

⁹ В. Г. Белинский, *Полное собрание сочинения*, Москва, 1953, т. X, с. 316—317.

¹⁰ Cf. H. A. Айзенштайн, *Из истории турецкого реализма*, Москва, 1968.

La vérité sur l'étape initiale de la formation du réalisme aussi bien que du roman dans les littératures sud-est européennes apparaît dans l'analyse de ces œuvres et d'autres qui sont pareilles à celles-ci. Mais, sous plusieurs rapports, ces ouvrages sont différents — par leur lien avec le folklore et les traditions nationales, par l'influence étrangère, le degré de l'assimilation artistique du sujet, la manière d'exposer l'idée de l'auteur ainsi que par la détermination socio-idéologique des tendances du sujet. C'est dans les traits qui distinguent ces ouvrages qu'on peut trouver l'essentiel pour leur étude comparative. Partout ils sont des porteurs des conflits sociaux, politiques et idéologiques aigus qui s'accomplissent dans la société d'alors et qui incarnent l'atmosphère des disputes animées se rapportant à la situation de la personnalité et à sa vocation dans la vie, à la liberté nationale et la justice sociale, au despotisme physique et moral dans la famille et dans la société. En même temps, ces œuvres littéraires révèlent la transition des méthodes d'écrire, à une description artistique multiforme, mais équilibrée de la réalité. Ces œuvres s'avèrent très significatives dans la voie que la littérature a parcourue de la position nationale des écrivains, déclarée publiquement, vers sa réalisation artistique et sa transformation en une position esthétique efficiente. On peut accepter qu'avec l'accomplissement de toutes ces conditions s'achève l'étape précoce de la formation du réalisme dans les littératures sud-est européennes et de la différenciation de son rôle croissant dans la poésie, le drame et les œuvres en prose.

En tous cas, il faut avoir en vue également la question essentielle, relative à la corrélation du romantisme avec le réalisme dans les littératures balkaniques. Jusqu'à présent, les savants ont éclairci cette corrélation en étudiant principalement les particularités du romantisme. Il serait très utile d'éclairer le rapport entre ces deux tendances littéraires en partant du réalisme, en étudiant spécialement ses apports et ses particularités caractéristiques.

La formation du réalisme dans les littératures sud-est européennes s'effectue dans l'atmosphère de leurs corrélations, aussi bien que de leurs rapports avec d'autres littératures nationales. Dans le domaine de la prose réaliste sociale, ce trait essentiel du processus littéraire s'exprime par la traduction et l'adaptation des œuvres étrangères, par l'influence étrangère subie, etc. Aussi bien dans les œuvres poétiques que dans les œuvres en prose, la traduction et l'adaptation signifient deux formes spécifiques du développement littéraire, qui se manifestent parallèlement. Cependant, à la différence de la traduction, l'adaptation est une forme temporaire, limitée au point de vue historique, de la vie littéraire. Elle surgit ordinairement dans une étape précoce du développement littéraire, précède l'apparition des œuvres originales avec lesquelles elle ne peut pas avoir un lien génétique essentiel. Plus tard, quand les belles lettres se confirment en tant que forme spécifique de la conscience sociale et se différencient des autres sphères de la culture nationale, on accepte de plus en plus l'adaptation comme un anachronisme. Sa place et son rôle dans les littératures balkaniques affirment cette thèse. Examinée sous l'aspect le plus large en tant qu'une accommodation extérieure des œuvres étrangères aux exigences idéologiques et esthétiques locales, telles que la bulgarisation, la serbisation, la roumanisation, etc., l'adaptation est incontes-

tablement un phénomène spécifique très important. Elle passe par certaines phases du processus littéraire et reflète quelques-unes de ses tendances générales : domination sur le début spontané dans ses interactions avec les autres systèmes littéraires : confirmation de sa préférence pour des œuvres importantes du point de vue public, substitution de l'adaptation avec une adoption créatrice des valeurs d'art.

Aussi vaste que soit l'adaptation dans les littératures balkaniques et dans leurs relations réciproques et si grande que soit son importance au point de vue de l'histoire littéraire, tout de même cette manifestation ne se réfléchit pas d'une manière trop sensible dans l'idéal social promu par le réalisme. Ce sont surtout la traduction et la perception directe des modèles d'une littérature donnée qui sont les plus importantes dans cette direction. La genèse du réalisme dans les littératures sud-slaves et plus exactement dans les récits et les nouvelles sociaux des années 70 et 80 du siècle passé, connaît surtout trois lignes fondamentales de leur interaction avec la littérature russe. Quelques-uns de ces ouvrages sont proches du système descriptif de Gogol. C'est la nouvelle de L. Karavelov « Bulgares d'autrefois » qui s'avère la plus caractéristique dans ce groupe avec la position du problème, la description des héros, l'édification du type « Bulgare d'autrefois » et du conflit qui surgit entre les héros principaux, conflit qui n'est pas dénué de sens artistique, etc.¹¹. Un autre groupe de récits et de nouvelles sociaux rappellent le roman de Tchernychevski « Qu'est-ce qu'on doit faire ? ». Les plus typiques dans ce cas sont les ouvrages sociaux : « Est-ce que le destin est responsable ? », « Notre sœur Milka », « Le misérable riche » et d'autres œuvres en prose de la littérature bulgare et serbe durant le troisième quart du XIX^e siècle¹². Au dernier groupe se rapportent ces récits et nouvelles des littératures sud-slaves qui se rapprochent de la manière artistique de Tourgueniev¹³. Quelques-unes des premières nouvelles dans les littératures bulgare et serbe sont apparentées à la manière réaliste de Marko Vovčok. On peut y reconnaître, dans une certaine mesure, les traditions réalistes de la littérature française, adoptées principalement de l'œuvre de Balzac.

Ces trois lignes fondamentales d'influence expliquent l'apparition des premières nouvelles sociales dans les littératures sud-slaves, aussi bien que le trait commun, l'aspect typologique, dans la structure. Ayant en vue les objectifs qu'il pose dans son ouvrage « Est-ce que le destin est responsable ? », Karavelov avertit le lecteur qu'il ne veut pas écrire à la manière des « poètes célestes » et « des favoris de Parnasse et d'Olympe », qu'il ne va pas parler de « l'amour et des oiseaux de paradis », pour « des

¹¹ Cf. В. Велчев, *Любен Каравелов и Гогол. К истории русского литературного влияния в Болгарии*, „Ученые записки Московского университета, Филологический факультет”, Москва, 1961, с. 91—126; К. А. Копержинский, *Гоголь и болгарская реалистическая проза*, сб. Гоголь, *Статьи и материалы*, Ленинград, 1954; П. Тотев, *Работата на Любен Каравелов над образите на хаджи Генчо и дядо-Любен*, сб. *Изследвания и статии за Любен Каравелов*, София, 1963, с. 167—191.

¹² Б. Пенев, *История на новата българска литература*, т. IV, ч. II; Иван Скерлић, *Историја нове српске књижевности*. Београд, 1914; Т. Маркович, *Любен Каравелов у развоју српског реализма*, „Српски књижевни гласник”, 1930; И. Конев, *Българо-сръбски литературни взаимоотношения* (До Освобождението), София, 1964.

¹³ Voir des détails chez : А. Флакар, *Хрватска новела и Тургенева, Књижевне упоређе*, Загреб, 1968.

cheveux de soie et des mains veloutées », pour des « nuits sombres » et de diverses aventures d'amour. Dans ce sens, éclaircit l'auteur, sa nouvelle n'est pas édiflée selon les règles ordinaires de l'art sentimental et a pour sujet la « vie réelle ». En 1874, dans la revue « Vijenac », August Šenoa donne des explications analogiques: « Vous ne devez pas espérer, Messieurs, que je vais vous raconter quelque histoire composée d'après les règles de l'art; ne pensez pas que je vais appeler en aide la vivacité d'esprit ou l'imagination fouguese ». Tout au contraire, l'auteur fait ressortir qu'il se guide d'après une autre conception d'art, selon laquelle « la littérature et surtout la littérature en prose, apparaît comme un moyen d'arriver au développement et à la perfection du peuple et de l'humanité ... C'est pour cela que la littérature en prose doit être tendancieuse, ... elle doit réveiller la conscience du peuple ... développer chez lui l'idée de tout ce qui est beau, noble et bon ». Em. Roidis ne diffère pas de lui. Dans son roman « Papesse Joanne » il écrit : « Ne t'empresse pas de rougir de honte, ma lectrice décente; la plume en fer avec laquelle j'écris cette vraie histoire est produite dans la fabrique anglaise de Smith ... Ce livre n'est qu'une analyse chimique du vin de la religion dont les taverniers en froc du Moyen Age faisaient boire les peuples de l'Europe Occidentale ». Aussi ajoute-t-il, dans une seconde lettre adressée au rédacteur du journal « Avgi », ce qui suit : « Cependant, je ne ressemble point de tout, Monsieur l'éditeur, à ces lettrés hautains de la capitale, qui imbus de savoir et de présomption après leur retour de l'Europe se mettent à écrire dans les préfaces de leurs œuvres érudites qu'ils se désintéressent des masses et qu'ils ne tiennent compte que de l'opinion de plus savants. »¹⁴

Des déclarations similaires de Nicolae Filimon, Jakov Ignjatović, Damjan Pavlović, Jovan Subotić et d'autres auteurs des œuvres sociales en prose révèlent l'unité ou bien la très grande ressemblance de leurs conceptions relatives aux avantages du nouveau genre littéraire créé par eux. Ils ont conscience qu'ils décrivent la vie telle qu'ils la voient ou telle qu'elle est présentée par les documents incontestables de l'histoire. C'est pour cela que les écrivains réalistes ajoutent aux titres de leurs nouvelles et récits sociaux des explications, telles que : « un événement réel » « extrait de notre actualité », « une esquisse de la vie en 1848 », etc. pour affirmer préalablement la vérité du sujet et renforcer la lutte contre les anciennes conceptions de l'art.

Cette orientation naturelle des littératures balkaniques vers un tel type de réalisme est due, du point de vue national et social, à quelques-unes de ses sources théoriques; la théorie et la critique réalistes se basent d'un côté sur l'expérience des littératures nationales, et de l'autre, dans une certaine mesure, sur les conceptions matérialistes d'art de Belinski, Tchernychevski et Herten. Les représentants les plus éminents de la pensée critique et théorétique dans la partie prépondérante des pays sud-est européenne (Sv. Marković, L. Karavelov, Hr. Botev, D. Gerja, Il. Milarov, A. Šenoa) suivent dès le début les principes théorétiques des révolutionnaires russes, leurs conceptions du roman, etc. Dans leurs articles, comptes rendus et critiques, ils mettent l'accent sur les avantages de l'art réaliste en faisant une dure critique de l'idéalisme et du sentimentalisme conservateur des années 70 du siècle écoulé. De leur position ils proclament

¹⁴ Емануил Ройдис, *Панеса Иоана*..., с. 43, 173.

la victoire des nations luttant pour la liberté, la coopération au nom de la justice sociale et de leurs idéaux communs. Cependant, leur attitude à l'égard du romantisme, qui n'a pas un caractère fortuit, est tout à fait différente. Comme on peut le déduire des déclarations d'Em. Roidis, aussi bien que de l'ouvrage de K. Dimaras « Histoire de la littérature grecque moderne » et d'autres études similaires, la conception réaliste se juxtapose nettement à l'esthétique romantique qui, après les années 30 du siècle passé, avait transformé son essence esthétique en s'éloignant des problèmes socio-politiques actuels. Cependant, dans les littératures roumaine et sud-slave, le romantisme continue à se développer, s'orientant vers des idéaux sociaux progressistes. C'est pour cela que le réalisme s'y affirme sans entrer en « conflit » avec l'esthétique du romantisme.



Les questions abordées brièvement dans notre article suggèrent, entre autres, que le problème de la formation du réalisme dans les littératures balkaniques est un problème de base de l'étude comparée historique et typologique du réalisme dans ces littératures. Inclu dans le programme du Troisième Congrès de l'Association internationale des Etude du Sud-Est européen, il va, sans conteste, retenir l'attention des spécialistes.

En connexion avec cela, je prends la liberté de présenter une considération dont l'essentiel est tout à fait différent. Au début de mon rapport, je me suis penché sur le problème de l'orientation de l'étude comparée historique et typologique du réalisme dans les littératures sud-est européennes. Je voudrais poser ici la question relative aux possibilités et aux formes d'une telle étude. Dans ce domaine, se sont les recherches individuelles qui sont prépondérantes. Sommes-nous en état d'y éclaircir tous les aspects fondamentaux de ce problème de base, si complexe et si multiforme ? Certainement, oui. Mais le problème est lié aux traits caractéristiques fondamentaux du processus littéraire dans l'Europe du Sud-Est au cours de la deuxième moitié du siècle passé, et il me semble, en conséquence, qu'il est plus rationnel de former une commission spéciale appelée à analyser les aspects méthodologiques et à orienter l'interprétation du réalisme dans une perspective comparatiste. Le romantisme a connu une éclosion spécifique et fulgurante dans les littératures de l'Europe du Sud-Est ; tout au contraire, le réalisme s'avère être l'une des lignes magistrales de leur évolution. Une commission dédiée à l'étude de ce courant pourrait nous faire mieux comprendre le processus littéraire dans ces pays à l'époque moderne et contemporaine, et faciliter ainsi le travail qui se proposerait de broser le panorama typologique du réalisme dans les littératures sud-est européennes.

RÉALISME ET NATURALISME EN GRÈCE. L'OFFRE ET LA DEMANDE

C. TH. DIMARAS
(Athènes)

Pour bien établir les rapports entre le grand mouvement européen du naturalisme (y compris le réalisme) et ses répercussions helléniques, il nous faudrait disposer de deux tableaux clairs et nets : le naturalisme européen d'une part, le naturalisme grec de l'autre. Toutefois il y aurait lieu, pour rendre les choses possibles, de simplifier les questions. Le naturalisme européen ; c'est juste. Mais il me semble que j'ai pu naguère indiquer une au moins des caractéristiques des mouvements internationaux : ils n'existent pas, ou, si vous voulez, ils existent, seulement, en tant qu'entités. Les mouvements internationaux sont faits de composantes nationales et ne se retrouvent en fin de compte que dans la perspective historique, lorsqu'ils ont terminé leurs cours ; sinon, toutes les fois que nous voulons mettre le doigt sur cette entité, nous nous trouvons en présence d'expressions nationales définies, localisées.

Ainsi, pour ce qui est de l'apport du naturalisme à la culture grecque à un niveau international, nous avons le droit de n'examiner celui-ci que dans son expression française. En effet, dans les années durant lesquelles le naturalisme, en tant que mode littéraire distinct, s'implantait en Grèce, la culture hellénique, surtout pour ce qui concerne les belles lettres, était uniquement dépendante de la production française. Il s'agit naturellement, des années 1870 à 1890, les deux décennies étant solidement axées sur la charnière de 1880. J'ai eu récemment l'occasion de faire un sondage dans la traduction d'ouvrages littéraires français faite en Grèce et publiée en volumes pendant les années qui nous intéressent. Le graphique qui ressort d'une énumération, qui est loin d'être exhaustive, est impressionnant : je commence à partir du moment où nous avons des traductions en volumes ; je m'arrête à l'année où la publication du *Voyage* de Psychari donnait une forme nouvelle et les espérances d'un riche avenir à la prose néohellénique. 1846 à 1888. Pendant ce laps de temps nous recensons environ deux cents volumes d'œuvres d'Alexandre Dumas père parus en traduction grecque. Cela fait qu'un usager grec, né en 1826, a pu, durant toute sa vie de lecteur, lire en moyenne, tous les deux ou trois mois, un nouveau volume des œuvres d'Alexandre Dumas, et cela jusqu'à ce que j'appellerai discrètement les approches de la vieillesse.

* Communication présentée au III^e Congrès International des Etudes du Sud-Est Européen, Bucarest, 4-10 septembre 1974.

Il est entendu que j'ai cité ici un point limite. Mais, d'abord, cette limite existe. D'autre part on pourrait retenir d'autres auteurs français qui probablement présenteraient des performances moins spectaculaires, mais qui ne feraient qu'enrichir les possibilités offertes, durant ces années, à l'usager dont il a été question. Et enfin, pour bien saisir ce qu'a été le passage et l'introduction du naturalisme dans les lettres grecques, il nous suffira de distinguer certains éléments de celui-ci, tel que nous l'avons précisé, à savoir du naturalisme français dans ses rapports avec des éléments correspondants de la littérature néohellénique.

Je passe ici à une autre notion fondamentale de ce que nous appelons la méthode : la question de l'offre et de la demande ; elle viendrait remplacer avantageusement la notion un peu simpliste, si j'ose dire, et légèrement périmée à mon goût, d'influence. Là aussi je ne fais qu'explicitier ou résumer des idées qui me sont chères et que quelques-uns d'entre vous connaissent déjà, sans doute. Ce que l'on a appelé influence est loin d'avoir le caractère de passivité que lui ont attribuée certains représentants de la discipline comparatiste. Il y a là, en premier lieu, une appétance, la nécessité, chez un individu ou un corps collectif, de satisfaire un besoin pas toujours absolument conscient, pas toujours absolument circonscrit. Parfois ce n'est qu'un vide, un vague à l'âme, un vague à l'esprit, une vacuité. Mais, même cette vacuité ne pourrait être comblée par n'importe quel apport extérieur. J'ai parlé autrefois du cerf de la Bible : *quemadmodum desiderat cervus*. Il enrichit le bestiaire de notre discipline ; si l'âne de Buridan risquait de mourir d'inanition, notre cerf sait ce qu'il désire et ira vers la source qui le rassasiera. C'est cela que nous appelons l'influence : entre un nombre d'offres, de propositions, d'apports, tout ce que nous nommons modes ou courants, le récepteur choisira ce qui convient à ses besoins. Loin d'exprimer une passivité, le processus d'influence est bel et bien un acte d'option, l'expression d'une inclination, consciente, semi-consciente ou inconsciente ; dans ce dernier cas, c'est à l'historien de justifier l'intégration qu'il constate dans tel ou tel mouvement.

Il y a, c'est-à-dire, ici, une question de correspondance, entre l'offre et la demande. L'offre ne sera pas acceptée s'il n'y a pas de demande, celle-ci recherchera ce qui peut la satisfaire dans l'espace et dans le temps, reviendra à des usages obsolètes, adoptera ou adaptera des modes étrangers, et dans tous ces cas nous parlerons d'influence. Il y aurait, dans l'absolu, la possibilité de cloisons étanches entre les diverses aires de culture, ou de création *ex nihilo* ; dans notre histoire, dans l'histoire de nos civilisations, elle est irrecevable, puisqu'elle présupposerait une table rase. En tout cas, de notre temps, il n'y a pas de table rase : nous n'en avons aucun exemple ; et il n'y a pas, non plus, de cloisons étanches.

Donc il nous faut savoir ce que le naturalisme français apportait, et en quoi cet apport pouvait correspondre à des besoins de la culture néohellénique.

Ces besoins sont vifs dans les années 1880 ; le romantisme a agi de deux façons : d'une part il a parfait sa courbe, atteignant des limites extrêmes et provoquant la satiété ou la réprobation du public, tandis que, d'autre part, il avait fait œuvre de catalyseur et avait laissé des traces non détectables dans la conscience néohellénique. C'est dire que, d'une

façon ou d'une autre, par ce qu'on ne voulait plus de lui ou par ce qu'on avait profondément assimilé, il était considéré comme ne pouvant plus rien apporter à la vie culturelle du pays. Inutile de dire que cette opinion était erronée et que le romantisme poursuivit sa carrière dans le monde hellénique, mais de façon tellement essentielle et tellement fondamentale, que l'on ne s'en apercevait même pas. On continuait à faire du romantisme, mais sans le savoir.

Toutefois, le monde des expressions de la vie intérieure n'est pas illimité : le rejet de certaines d'entre elles pousse nécessairement vers leurs contraires. Les abus, les exagérations, les enflures du romantisme incitaient à quelques formes de simplicité, de *sotto voce*. Le flou du monde romantique attirait, par besoin de contraste, un monde de manifestation, d'expression pure, linéaire, limpide. Il était normal que l'on préférât au romantisme de Victor Hugo ou de Walter Scott celui de Byron ou de Heine. Nous avons là, d'ailleurs, la preuve de ce que j'avancerai ici même : pour renouveler les activités littéraires grecques, il n'était même pas besoin de se transporter dans un autre courant ; il suffisait de changer de romantisme.

Et ce changement de registre n'était pas la seule option que proposait le romantisme à un renouveau des lettres grecques. Il y avait, en effet, soulignés dans le domaine hellénique, certains éléments du romantisme, propres à des développements dont l'extrapolation pouvait conduire hors des frontières de celui-ci. A savoir, la langue, les manifestations de la littérature orale, populaire, les usages traditionnels, mœurs et coutumes. Tout cela peut être couvert par une seule intitulation commune, le folklore, comme il sera appelé un peu plus tard. La Grèce constituée en État avait eu dès ses premiers pas à combattre des doctrines qui ne reconnaissaient pas en elle la descendance des illustres ancêtres grecs. Une série d'arguments qu'invoqueraient alors les savants hellènes pour réfuter cette nouvelle vision des antécédents grecs fut tirée des preuves qui indiquaient l'existence de rapports ininterrompus entre le peuple grec moderne et les Grecs anciens. Nous avons dit peuple : déjà cette notion nous établit dans un climat qui peut être favorable au réalisme. Mais le détail nous donnera plus.

La langue. Il s'agirait, dans ce cas-là, d'examiner le langage traditionnel populaire, et par les ressemblances, les étymologies, les expressions communes, prouver que cette langue simple et inculte représentait un état des avatars de la langue grecque. Il fallait donc étudier le langage populaire. Saisir la spécificité du parler sans aprêt des paysans et des gens illettrés, et la coucher dans des documents dictés, écrits. Donc, recherche dans le domaine de la vie populaire, contes de vieilles femmes, légendes narrées aux voyageurs, etc. La création orale populaire ; tout ce qui ressortit aux doctrines de Vico et de Herder. Le témoignage de l'antiquité apporté par les créations authentiques des peuples. La voie magnifique ouverte par Claude Fauriel aux littératures populaires des Balkans. D'où, encore, des enquêtes parmi les illettrés, représentants authentiques des traditions millénaires, la transcription de textes dictés par eux. Encore une fois le scholar se baisse au niveau de la réalité immédiate de la vie populaire.

Cette même attitude est sensible lorsqu'il est question de retrouver dans les manifestations des activités quotidiennes la permanence de l'antiquité. En écartant tout ce qui est civilisation artificielle, infiltrations étrangères, modes de vie importés, on se penchera sur la réalité journalière la plus simple, la moins sophistiquée, la plus humble. Nous avons signalé ainsi trois issues importantes qui conduisent du romantisme hellénique à certaines formes réalistes, terre à terre, directes : langue populaire, littérature orale, usages traditionnels. Naturellement les enquêtes y relatives étaient mieux menées en dehors des centres urbains, avec en plus la saveur du local, du régional. L'ouïe, l'œil du scholar s'habituaient à voir, à entendre des gestes, des expressions, directement calqués sur un monde absolument naturel. Nous avons signalé l'existence de faits qui appartiendraient à un pré-réalisme néohellénique ; nous pouvons maintenant ajouter à celui-ci le pré-naturalisme.

Et puis, il y avait aussi le développement des genres littéraires. La prose, élaborée par un très petit nombre d'auteurs avant la guerre de l'Indépendance, le théâtre, qui dans les conditions politiques et sociales d'avant la guerre de l'Indépendance avait été peu cultivé. Presque pas ; toutefois, pour ce qui était du genre théâtral et pas des applications scéniques, il existait une note qui déjà était comme une préfiguration d'un certain réalisme. Quelque chose comme une petite tradition en train de se former ; l'ancien usage de la comédie, d'introduire des personnages employant des parlers dialectaux : les *Korakistiques* de Jacques Rizo Néroulo (1813), l'adaptation de l'*Avare* de Molière par Constantin Oeconomos (1816) et, plus tard, dans le même ordre d'idées, la *Babylonie* de Dém. Byzantios (1836). Or, la jeune société de l'État hellène réclamait la présence de ces activités particulières qui signalaient des étapes plus avancées dans l'évolution sociale. On commence à écrire des contes, des nouvelles, des romans, parfois d'inspiration récente, on écrit des pièces de théâtre où le vers est souvent remplacé par la prose. Et toutes les fois qu'il faut faire appel à la présence du peuple, nécessairement le langage populaire se fera plus ou moins jour. La poésie pouvait se passer des réalités, et bien plus la poésie exaltée du romantisme athénien ; la prose et le théâtre pas toujours : par le dialogue nous assistons à une infiltration de plus en plus précise de la langue populaire — et, qui mieux est, de la saveur des parlers régionaux — dans la littérature néohellénique. Enfin, ajoutons à tout cela des conditions littéraires et sociales qui étaient favorables à un changement d'orientation de la littérature d'imagination.

Ainsi, pour ce qui est de la demande, nous pouvons récapituler : refus de l'enflure et de la grandiloquence romantiques. Appel à un discours simple, éloigné d'un héroïsme qui ne correspond plus à la réalité. Désir de mettre en valeur les éléments de la vie populaire. Nous pouvons nous dire que cet ensemble n'est pas mal comme préparation à quelque chose de nouveau qui ressemblerait beaucoup à ce que sera le naturalisme.

Voyons maintenant, brièvement, car les faits, s'agissant de la littérature française, sont infiniment mieux connus, ce que pouvait apporter le naturalisme dans l'ordre des exigences hellènes. Je n'ai pas la prétention de faire ou de refaire un chapitre de l'histoire littéraire française ; pourtant il faut nous dire que ce changement radical que certains historiens et surtout quelques porte-bannière du naturalisme ont vu dans

le passage du romantisme à ce dernier, est loin de correspondre à la réalité. Déjà le désir même de changement émane de tempéraments romantiques ; et les tendances vers lesquelles conduit le nouveau mouvement correspondent à certains aspects du mouvement précédent, c'est-à-dire du romantisme. Cette vaste lame de fond que fut le romantisme, apportait une telle variété de renversements et de possibilités nouvelles, que tout ce qui lui succéda en a été marqué. Ceci, pour revenir à notre sujet et pour observer qu'un milieu littéraire qui avait bien accueilli le romānisme français, devait accueillir non moins bien le naturalisme.

Ce fut l'accès à la réalité. L'approche du langage populaire, encore une réalité, le refus de l'emphase qui devaient satisfaire le besoin de changement dans les lettres helléniques. Ce changement lui-même, pris en charge par une génération jeune et qui se voulait violente et subversive, était bien représenté par le naturalisme. Le scandale qui est toujours favorablement envisagé par les nouvelles formations littéraires, ne faisait pas défaut aux premières manifestations du naturalisme français ; il ne manqua pas non plus aux premières manifestations du naturalisme grec. Si la publication en feuilleton de tel roman de Zola dut être interrompue en France en 1879, cette même année vit les premières tentatives de traductions de romans de ce même auteur, suspendues dans les journaux athéniens. Le succès de scandale se joignait à la curiosité et au désir de changement.

En 1880 paraissait en volume une bonne traduction de *Nana*, faite par un jeune écrivain de qualité, Jean Cambouroglou ; quelques années plus tôt il avait exposé dans une longue préface une intéressante doctrine réaliste. La traduction de *Nana* apporte, elle aussi, son armature théorique : une longue épître qui, en guise de préface, traite de la question du naturalisme ; elle est signée par un autre jeune écrivain qui ne manquait ni d'idées ni de la faculté de les exprimer : Agésilas Yannopoulos, dont le nom complet comprend aussi le pays d'origine, Ipirotis. Ce fut le manifeste, entre guillemets, du naturalisme hellénique. Un peu plus tôt, comme de juste, vers la fin de l'année précédente, l'esprit conservateur était exprimé par un autre auteur de talent, Ange Vlachos, dans une revue littéraire, *Le Foyer*. Le naturalisme grec débutait brillamment, comme le recommande Stendhal, par un duel.

Sa carrière devait être tout aussi brillante : il englobe le mouvement de l'*éthnographie* en littérature néohellénique — étude et description de mœurs — c'est-à-dire ce que l'on peut enregistrer de plus riche, de plus solide, de plus précis et de plus durable, comme esprit, dans la prose littéraire de la Grèce moderne.

RÉALISME PHILOSOPHIQUE ET RÉALISME LITTÉRAIRE DANS LA PENSÉE NÉOHELLÉNIQUE

E. MOUTSOPOULOS
(Athènes)

Il est curieux de constater une certaine prédominance du réalisme par rapport à l'idéalisme dans les domaines philosophique et littéraire de la Grèce moderne. *Dans le premier cas*, cela tient de la tradition philosophique ancienne et médiévale. Il ne fait pas de doute que cette tradition mérite d'être qualifiée de réaliste aussi bien dans la mesure où elle se réclame du platonisme, voire du néoplatonisme (selon la nomenclature établie depuis Porphyre et imposée par la querelle des universaux) que dans la mesure où elle se réclame de l'aristotélisme. Il s'agit, bien entendu, de deux réalismes sinon opposés du moins tout différents, mais auxquels le même terme, pris dans ses deux acceptions, assure une authenticité incontestable. Si cependant platonisme et néoplatonisme s'affirment davantage au cours des derniers siècles de l'histoire de la culture hellénique médiévale, on constate, en revanche, dès le milieu du XV^e siècle, une affirmation exclusive du réalisme aristotélisant, qui n'a pas été sans influencer profondément la pensée philosophique en Grèce, et même dans les Balkans, jusqu'au milieu du XVIII^e siècle.

En effet, ce changement n'est pas sans souligner, à sa façon, le fait que platonisme et aristotélisme, tout en survivant dans le domaine grec pendant tout le Moyen Age, ont dominé alternativement la pensée hellénique, si bien qu'il serait possible d'en rapprocher les caractères respectifs les plus significatifs des traits les plus importants des époques pendant lesquelles chacun d'eux a exercé une influence quasi exclusive sur les esprits. Certaines affinités de caractères sont, dès lors, évidentes. Le platonisme, notamment, prédomine au cours des périodes de libéralisme culturel, autrement dit de foisonnement des doctrines ; l'aristotélisme, lui, s'impose au cours des périodes de rigueur culturelle. Ainsi le platonisme s'affirme au IX^e siècle, comme au cours de la première moitié du XV^e siècle. Brusquement, avec la chute de Constantinople, la relève est prise par l'aristotélisme de Scholarios et de ses disciples. N'y aurait-il pas quelques rapports entre, d'une part, la structure et l'« éthos » de chacune de ces deux philosophies, et, d'autre part, la structure et l'« éthos » des cultures auxquelles elles se trouvent respectivement associées ? En tout état de cause, cette alternance aboutit provisoirement à la victoire de la scolastique aristotélisante qui s'imposera en Grèce pendant près de trois siècles.

* Communication présentée au III^e Congrès International des Etudes du Sud-Est Européen, Bucarest, 4 – 10 septembre 1974.

C'est aussi cependant en vertu du même schème d'alternance que l'aristotélisme et le genre de culture à laquelle celui-ci se rattache seront, à leur tour, contestés dès 1750 environ.

Dans le deuxième cas envisagé, celui de la littérature, on constate que la littérature régionale en Grèce présente, pendant la même période, des caractères dominants idéalistes très précis :

I) *Une nostalgie du passé* : La splendeur de l'hellénisme médiéval survit dans les consciences ; la littérature populaire de l'époque en témoigne. Les innombrables « thrènes » composés après la chute de Constantinople font état du malaise présent de la nation en comparant l'âpre actualité nationale à ce que fut un passé glorieux.

II) *Une rêverie orientée vers l'avenir*. Les mêmes thrènes qui déplorent l'asservissement des Hellènes font appel à la réminiscence qui entraîne inévitablement et justifie l'espoir de voir bientôt revivre ce passé tant regretté. Toute une littérature spéciale, que l'on pourrait qualifier de « prophétique », se crée autour de ce thème si cher aux consciences opprimées, à côté d'une littérature épique à souhait, sur laquelle la première semble pouvoir s'appuyer. Très confus à l'origine, mais bientôt affirmé par divers événements historiques, l'idéal de résurrection nationale se précise de plus en plus.

III) *Un naturalisme idéalisé*. A l'inverse de ce qui se passe au XVII^e siècle dans les cités crétoises assiégées, où une littérature bourgeoise ou idyllique, selon le cas, reflète, de façon souvent maladroite, des influences littéraires de la Renaissance italienne, sur le continent hellénique même la vie des sociétés s'organise graduellement selon certaines constantes qui font de l'existence humaine en contact avec la nature un idéal qu'il n'est pas exagéré de qualifier de préromantique.

A partir de la deuxième moitié du XVIII^e siècle, l'encyclopédisme occidental fait irruption en Grèce. Le réalisme empiriste supprime carrément le réalisme rationaliste scolastique, d'inspiration aristotélicienne, qui s'était imposé aux esprits au cours de la période précédente. Mais, en même temps, il entraîne la formation d'un idéal culturel bien défini, celui de l'éducation pour tous, et dans lequel se concrétise, peut-être unilatéralement, l'idéal, jusque là diffus, de résurrection nationale. La philosophie théorique cède le pas à un pragmatisme philosophique qui se manifeste à travers un certain mépris pour la langue savante qui est désormais censée exprimer une dépendance du passé, au profit de la langue parlée, elle-même jugée comme étant la seule capable de faciliter le progrès de la nation.

Ce courant « progressiste » présente néanmoins deux aspects bien différents : d'une part, un aspect agressif dont les représentants les plus dynamiques sont les esprits dits « éclairés » qui vivent « sur place » (ils forment bientôt les noyaux de l'opposition à la tradition scholastique) ; d'autre part, un aspect modéré dont le représentant le plus illustre, Coray, vit à l'étranger. Les uns sont impatientes ; la marche à suivre que préconisent les autres prévoit l'organisation préalable de l'éducation des Hellènes, qui sera fondée sur l'essentiel de la culture antique. Mais les uns et les autres éludent le problème en en altérant la substance, notamment en le vidant de son véritable contenu culturel, pour en faire un simple problème de forme : le critère choisi sera exclusivement celui de la langue.

Les paramètres réels du problème national sont ainsi faussés au départ. En tout état de cause, le salut des Hellènes sera dû à une effusion ; non point d'encre, cependant, mais de sang. La solution « culturelle » préconisée pour le problème national aura simplement conduit à une impasse. Cette idéalisation des données de la réalité va de pair avec le développement d'une poésie nationale idéaliste qui contraste vivement avec le réalisme de la peinture des mœurs dont témoigne la prose du XIX^e siècle.

Toutefois, de par la force des choses, la synthèse des deux courants réalistes en philosophie sera achevée en Grèce vers le milieu du XIX^e siècle, notamment à travers les réalisations de l'éclectisme grec ; celle des courants idéaliste et réaliste en littérature ne sera esquissée que vers la fin du XIX^e siècle. Or, même dans ce cas, l'opposition des courants « linguistiques » dans laquelle l'opposition des courants philosophiques du siècle précédent se trouve à la fois transposée et minimisée, pourrait subsister pendant longtemps encore.

NICOLAS IORGA ET LA DÉFINITION DU RÉALISME DANS LE SUD-EST DE L'EUROPE*

VALERIU RÂPEANU

On ne saurait négliger l'apport de Nicolas Iorga à la définition théorique du réalisme sud-est européen, des voies qui lui sont spécifiques par rapport aux autres courants littéraires, des différentes manières dont les œuvres représentatives reflètent la vie sociale des pays de cette zone. Une double impulsion, spirituelle et idéologique, devait conduire l'éminent savant à l'approche des expressions littéraires du réalisme et du naturalisme — concepts destinés à finir par se confondre, comme nous le verrons. Une impulsion spirituelle, parce que au moment où Iorga parachevait sa formation intellectuelle, le réalisme et le naturalisme venaient juste de donner les grandes œuvres de leurs créateurs de mondes et d'amples fresques sociales, qualité essentielle — selon lui — à tout écrivain exceptionnel¹. En ceci, le critique Iorga se révèle une fois de plus particulièrement sensible envers la prose ancrée dans le monde réel, sans s'acharner à découvrir, comme il l'affirmait au sujet des écrivains romantiques, « l'originalité, dans les mondes du fantastique et de l'irréel ». C'est ce champ de la prose qui lui donnera la possibilité de formuler ses jugements les plus sûrs, les plus pertinents et les plus souples, ce qui ne sera surtout pas le cas de la poésie. Ce ne fut pas d'emblée qu'il aborda les œuvres de Balzac, Flaubert, Zola, Tolstol, Dostoïevski — les noms les plus fréquents de ses articles de jeunesse, publiés en 1890—1893 et qui allaient représenter les points cardinaux, les références du roman du XIX^e siècle. Pendant son adolescence, il n'a pas fréquenté les œuvres des écrivains les plus représentatifs de l'époque. Il se souvenait de lectures au cours desquelles George Sand avait eu pour successeur Emile Souvestre, auquel succéderont ensuite Champfleury ou Victor Hugo, et même les *Drames de Paris*. Naturellement, ce choix ne lui appartenait pas : c'était celui du milieu typique de la

* Communication onnée au III^e Congrès International des Etudes du Sud-Est Européen, Bucarest, 4—10 septembre 1974.

¹ Plus tard, dans son *Histoire des littératures romanes en cours de développement et de leurs rapports* (v. l'édition sortie par les soins et avec la préface de Alexandru Dușu, III, époque moderne. București, Editura pentru literatură universală, p. 460 et suiv.), il écrivait, en parlant de l'auteur de la Comédie humaine : « Balzac imagine donc, avec des moyens dont personne, depuis Shakespeare, n'en avait disposé, le plus puissant poème que l'époque pouvait donner. Même le portrait physique et moral de Balzac était pour Iorga déterminé par sa passion dévorante d'observer la vie sociale dans son ensemble : « si étranger à tout, parce que observant, catalogant et recueillant tout »... Son œuvre, qui fait la principale gloire de la littérature française du XIX^e siècle, devait créer tout le roman naturaliste ».

province roumaine des dernières décennies du XIX^e siècle². Ces mêmes pages de souvenirs de jeunesse mentionnent également sa première rencontre avec un Zola, un Alphonse Daudet ou un Guy de Maupassant³. Ensuite, dès ses premières années de faculté, le critique commencera à se révéler en lui. C'est le moment où il prendra une position sans équivoque dans des polémiques comme celle suscitée par le drame de Caragiale, *Năpasta*; où il écrira des études, exprimant une vérité qui devait étonner à l'époque, sur des personnalités — telle Vasile Alecsandri — qui avaient dominé pendant longtemps la littérature roumaine; où il se penchera sur les destinées de la littérature roumaine, en rapport avec les grands courants de la littérature universelle.

Or — peut-être parce que son nom est lié (au commencement de la première décennie de notre siècle) au moment d'affirmation de la doctrine du « Sămănătorism », qui préconisait l'inspiration exclusivement nationale et rurale; peut-être à cause de son opposition acharnée envers certains courants ou certains ouvrages parus après les années 1920 et qu'il considérait, par leur coefficient de « modernisme », comme inadaptables aux valeurs spirituelles autochtones; peut-être aussi (pourquoi ne pas le reconnaître?) à cause de l'insistance mise par ses adversaires à souligner quelques phrases exclusivistes lancées au plus fort de la polémique — ce moment de son activité critique n'est pas évalué à sa juste valeur en ce qui concerne son apport novateur⁴.

Mais, pour ma part, il me semble important de constater que dans l'étude historique de l'évolution poursuivie par l'esthétique du réalisme, parmi tout ce qu'on avait écrit jusqu'en 1890 en Roumanie sur le réalisme et le naturalisme, les contributions de Nicolas Iorga sont les premières à définir un système théorique, un programme esthétique, se dégageant non seulement de la parfaite connaissance des moments les plus importants du réalisme et du naturalisme européen, mais aussi de ses propres options en faveur de l'une ou de l'autre de ses variantes. Le tout, issu du désir de réaliser un synchronisme esthétique, supposant la conservation des traits nationaux spécifiques. Un plaidoyer pour le réalisme, et en tout premier lieu pour le roman (l'un de ses premiers articles critiques s'intitulait *Pourquoi n'avons-nous pas de roman?*) se devait de prendre pour point de départ l'étude de la littérature roumaine de l'époque, qui avait excellé notamment dans les domaines de la poésie ou de la nouvelle, sans donner jusqu'alors qu'un seul grand roman, à savoir *Ciocoi vechi și noi* par Nicolas Filimon, paru en 1865. Mais il ne saurait être question d'une véritable effervescence de la littérature roumaine sous ce rapport, au moment où Nicolas Iorga faisait son entrée dans la critique littéraire.

La critique de Nicolas Iorga — qui se manifestait au même moment comme poète, mais faisant preuve de façon paradoxale d'une perception labile et dépourvue de compréhension du phénomène poétique moderne

² V. *Oviafă de om — așa cum a fost*, édition sortie par les soins de Valeriu et Sanda Răpeanu, București, Ed. Minerva, 1972, p. 13—16.

³ *Op. cit.*, p. 121—122. Il confesse même ici l'influence qu'il a subie du style de Zola: « laissant l'impression durable d'une forte construction architectonique, d'une phrase lourde de sens, solidement mise aux fers, charriant des descriptions abondantes et accumulant les adjectifs plastiques, qui devaient laisser des traces plastiques dans mon écriture ultérieure ».

⁴ Une édition en deux volumes, s'intitulant *Pagini de tinerețe* a été publiée en 1968, par Editura pentru literatură.

— porta dès le début la marque de sa forte personnalité. Elle se distingue en effet par l'envergure encyclopédique de son coup d'œil sur le phénomène qu'il considère dans une perspective historique, arborescente et simultanée, autant que par la passion avec laquelle il mène son combat en faveur d'une idée. De la sorte, son étude de la prose, la poésie et le théâtre réalistes ne revêtait pas tout simplement le caractère d'une investigation critique, se révélant aussi comme un acte d'engagement critique, d'une portée que notre littérature n'avait pas connue jusqu'alors qu'au moment de la polémique, menée d'ailleurs sur d'autres plans puisqu'il s'agissait de d'art pour l'art ou l'art engagé », qui avait dressé l'un contre l'autre Titu Maiorescu et C. Dobrogeanu-Gherea.

Si les deux traits susmentionnés deviendront avec le temps les dominantes de la personnalité de Nicolas Iorga, ce qui constituera un caractère spécifique, singulier, de cette période de jeunesse ce sera la constance que le critique âgé d'une vingtaine d'années mettra à soutenir que « arrêter aux frontières les idées étrangères et les œuvres littéraires de ceux plus avancés que nous, ne serait d'aucune utilité. Les idées traversent même les murs, et de nos jours, de tels murs préservant d'innovations ne se dressent plus nulle part » écrivait-il en 1890. Sans doute en défendant la libre diffusion des idées, il n'envisage pas le « plagiat », mais « l'assimilation » et « l'organisation » des éléments spécifiques du réalisme.

C'est pourquoi je pense que dans l'histoire des idées du Sud-Est européen, le moment N. Iorga de l'étape constituée par le réalisme est d'importance primordiale, car il exprime non seulement le simple exposé systématique du problème, mais aussi une position critique, sélective et originale. Sous l'influence de Taine, mais préfigurant déjà assez nettement la théorie de la spécificité nationale qu'il fera sienne plus tard, N. Iorga précise que « pour se distinguer les unes des autres, les littératures disposent de la *langue* et de l'*élément ethnique fourni par le milieu*, si peu important qu'il soit. L'esthétique réaliste est autrement comprise en Russie, autrement en France ». Par conséquent, l'étude des différents aspects revêtus par le réalisme européen est pour N. Iorga non pas un but en soi, mais un témoignage du triomphe de ce courant et, pour ce qui est de la littérature roumaine, il prouvait la nécessité objective d'adopter la voie de cette *révolution*. Si j'appuie sur le terme, c'est que N. Iorga définit comme suit ce courant : « Le réalisme n'a été qu'une réaction contre l'école Hugo-Chateaubriand, une révolution contre une révolution ». En refusant le romantisme, N. Iorga ne se posait pas en dogmatique. Il lui reconnaissait son caractère révolutionnaire, mais seulement dans le champ de la poésie, s'agissant d'une « mise en lumière, d'un sauvetage de sous les décombres des formules sèches et désuètes de la personnalité de l'écrivain qui y étouffait ». Pour lui, le réalisme « est une *réforme du roman*, de même que le romantisme avait été le renouveau de la poésie lyrique modifiée — et rien de plus ». Aussi, il ne niera pas que le « mouvement inauguré par le cénacle de Hugo était une véritable résurrection de la poésie que les dernières années classiques avaient réduite à une anémie mortelle, à une simple formule technique . . . Une exceptionnelle richesse de la langue s'inaugura avec le mouvement littéraire de 1830 ».

Cependant, il déplorait en même temps que cette révolution si féconde dans le domaine de la poésie lyrique se soit développée au point

d'englober les autres genres également, tels celui de la prose ou du théâtre, ne se prêtant pas, selon lui, aux postulats de ce courant. C'est de la sorte qu'est né — toujours selon lui — « le romantisme industriel », figuré par Dumas-père. Une fois de plus, N. Iorga met en évidence le rôle révolutionnaire des écrivains réalistes, qui ont chassé « toute cette psychologie rudimentaire, toutes ces inconséquences ridicules du style et de la technique, faites au nom de la personnalité des œuvres et de l'indépendance des auteurs ».

Mais, peut-on considérer Iorga comme un anti-romantique ?⁵ Non. Tout au contraire. Ainsi que nous avons tâché de le montrer par ces quelques citations, il était conscient des dimensions de la révolution romantique dans la poésie. Ce qu'il incriminait, c'était le romantisme pléthorique, débordant au-delà des limites du naturel et fertile de son accomplissement lyrique, se manifestant dans des pays tels que la Roumanie beaucoup au-delà de ses limites dans le temps. Il incriminait, aussi, le décalage des genres prenant pied dans d'autres littératures. Le moment de ce combat ne serait-il pas comparable à celui considéré par C. Th. Dimaras, dans son *Histoire de la littérature néo-hellénique* comme étant celui du plein épanouissement de l'hellénisme, qui se traduisit, vers les années 1880, par l'essor de la prose ? Oui, sans aucun doute. Les romans roumains désirés par Iorga, dus à un Duiliu-Zamfirescu ou un Slavici, devaient non seulement répondre aux vœux de N. Iorga, mais confirmer aussi la viabilité de ses postulats esthétiques. Et si nous voulions connaître la cohérence de la personnalité de N. Iorga, nous verrions que pour lui le roman réaliste « grâce à son cadre ample et accueillant, est le seul à peindre pour nous, dans toute sa richesse de couleurs, la vie multiple et tourmentée de la société moderne ». Le réalisme contribue à élargir « le champ de l'art », « en accueillant les ignorants, les humbles » dans son sein. C'est une idée en parfait accord avec sa foi qu'« une véritable nation est celle qui porte en soi toute la vie, sans cesse en mouvement, toujours renouvelée et entièrement pure des masses travailleuses et honnêtes ».

N. Iorga n'attribuait pas au réalisme un caractère uniforme ; il en soulignait, bien au contraire, les différences structurelles d'un pays à l'autre, d'un auteur à l'autre. Ce ne serait pas exact non plus de croire qu'il avait adhéré sans réserve aux postulats du courant, que le réalisme et le naturalisme représentaient pour lui des dogmes adoptés avec la ferveur de la jeunesse.

Il soumettait en effet à un perspicace jugement critique quelques-uns de ces postulats théoriques. Donc, d'une manière plus accusée même que ne l'avait fait Dobrogeanu-Gherea — le critique qui vers la même époque accordait une grande attention à l'étude du sens et de la signification du réalisme — N. Iorga le dissocie esthétiquement du naturalisme, courant qui avait déjà affirmé ses tendances, qui avait proposé toute une doctrine par son représentant le plus illustre : Zola. Ce qui séparait N. Iorga des conceptions théoriques d'Emile Zola c'était le refus de croire dans « l'homme physiologique ». Il relevait même une certaine contradiction entre l'auteur de *Œuvre* et de *Germinal*, considérés tous les

⁵ V. *Le romantisme dans le Sud-Est de l'Europe, Etudes roumaines*, Paris, J. Gomder, 1924, p. 137 et suiv.

deux par lui comme « deux chefs-d'œuvre », du « père » de la théorie de « l'homme physiologique ».

C'est pourquoi il a même abordé le rapport « réalisme-pornographie » ce dernier terme exprimant pour lui un « réalisme mal compris » et l'apanage des littératures « de seconde main », dont le principal but est la provocation. Toutefois, il tenait à souligner que Zola ne se prêtait pas à « la pornographie pour la pornographie ». Selon N. Iorga, l'œuvre de cet auteur était « un accord » comportant les notes les plus diverses, voire des bruits.

Nous trouverons là, sans doute, une autre constante propre à la pensée esthétique de N. Iorga, qui devait tourner plus tard vers le moralisme excessive et rigide, qui refusait tout ce qui lui semblait appartenir à la physiologie et à la pornographie, même s'il s'agissait là des conquêtes de l'art moderne.

Un autre motif de sa dissociation du naturalisme ou des « réalistes fanatiques » (selon le terme appliqué par N. Iorga aux représentants de ce courant) résidait dans leur ambition de reproduire intégralement la vie, sans opérer un choix. Il pensait que justement c'était là la force de l'art, dans la précision des contours par leurs simplifications. Pour lui, « l'art c'est un choix, une simplification de la nature qui ne peut être reproduite dans sa réalité multiple ». L'œuvre d'art était le fruit de la rencontre de deux facteurs : « une portion de nature, un fragment de la grande réalité et un tempérament humain distinct ». Selon sa conception, l'artiste ne pouvait être un photographe consciencieux, mais tout d'abord un tempérament ayant une certaine vision d'un événement, fait divers ou paysage, qu'il transforme conformément à sa personnalité. Ceci le mettait en contradiction avec le troisième postulat de l'école réaliste, en ce qui concerne l'impersonnalité, qu'il considérait contraire à la nature de l'art et à l'homme. De même que dans le cas de Zola, il relèvera une contradiction entre ce que Flaubert prônait théoriquement et ce qu'étaient ses livres en réalité. Dans sa conception, l'artiste ne devait pas se détacher de son œuvre, car il en est le sang vivant.

C'est donc une étape décisive de l'évolution de la littérature roumaine, étape de la pleine affirmation de sa prose, notamment représentée par le roman ; étape grâce à laquelle le romantisme qui avait donné avec Eminescu sa plus haute expression dans la poésie mais qui semblait entraver le développement du genre considéré par Iorga le plus apte à rendre l'image de la société moderne. Il convient de remarquer la souplesse de ses points de vue, l'acuité avec laquelle il saisit les contradictions du courant et surtout — ce qui me paraît essentiel — l'angle esthétique sous lequel il apprécie la relation entre l'artiste et la vie ou l'œuvre elle-même. En même temps, dès à présent N. Iorga révélait ses hésitations dans l'appréciation de la poésie. Il ne pouvait s'approcher spirituellement de la poésie d'un Baudelaire, bien qu'il ait soutenu à un certain moment qu'« une poésie réaliste qui, au lieu de se mettre en chasse de la beauté exotique ou éventée par le temps, rechercherait la beauté *moderne* — montrerait une direction fort naturelle et très utile à la poésie ».

Par conséquent, l'entrée dans l'arène critique, de Nicolas Iorga, vers la fin du XIX^e siècle devait signifier un progrès de notre théorie littéraire,

qui n'adopte pas tout simplement n'importe quelle direction, mais la soumet au préalable à une analyse pertinente.

Après 1920, alors que Iorga ne développait plus une activité critique au véritable sens du mot ; quand l'historien commence à déployer ses vastes synthèses, l'intérêt de son investigation de la prose comme du théâtre porte sur *l'écrivain-témoin* et sur la littérature déposant un *témoignage* de la vie sociale et des transformations intervenues dans la structure de la société roumaine. A présent, N. Iorga ne discute plus des courants littéraires en tant que tels, notamment il ignore les courants littéraires qui se sont dessinés dès le début du siècle, se contournant encore plus nettement après la première guerre mondiale. Ce qui l'intéresse, c'est leur valeur en tant que documents sociaux, humains et spirituels. Par exemple, dans sa conférence *Les écrivains réalistes en Roumanie comme témoins du changement de milieu au XIX^e siècle*, il s'adresse à son public non en tant qu'historien littéraire, ni en tant que « philosophe s'occupant d'esthétique », mais comme « un historien, et il s'agit alors de chercher en tant qu'historien des renseignements sur la vie spirituelle, sur les états d'âme dans le Sud-Est européen et, spécialement chez les Roumains ». Sa recherche, qui devait se compléter deux ans plus tard par celle qu'il dédia à l'histoire du romantisme sud-est européen, visait donc à obtenir par le canal des œuvres narratives roumaines « des renseignements historiques, concernant aussi la vie politique et sociale du Sud-Est de l'Europe », afin de « servir à former une synthèse définitive de la vie intellectuelle de ces régions ». Il partait de la prémisse que le Sud-Est européen était une « région de traditions », ce qui explique pourquoi les romans roumains des années 1860 fournissent non seulement un témoignage en ce qui concerne la vie sociale roumaine, mais encore à propos des coutumes et des mœurs léguées par les différentes époques de l'histoire, conséquences des interférences qui eurent lieu dans cette région le long des siècles. J'estime que pour la recherche comparatiste des courants littéraires qui se sont manifestés dans l'aire sud-est européenne, il faudrait tenir toujours compte des suggestions de N. Iorga à l'égard de cette aire spirituelle où les valeurs artistiques ont des traits parfois communs. Car, ainsi que le disait encore C. Th. Dimaras au sujet des courants internationaux, « ils n'existent pas, ou, si vous voulez, ils existent en tant qu'entité. Les mouvements internationaux sont faits de composantes nationales et ne se retrouvent en fin de compte que dans la perspective historique ». Je pense que les principes posés par N. Iorga à la base de sa recherche et que nous venons d'illustrer par quelques exemples, sont susceptibles de mettre en lumière comment le réalisme adopté par les peuples du Sud-Est de l'Europe a réussi à dégager des traits individuels. Quant à N. Iorga, il prenait son point de départ dans des considérations affectives : « Il m'est arrivé, très souvent, à la lecture de nouvelles et de romans appartenant aux littératures des nations voisines, d'avoir le sentiment que je suis chez moi, et je crois que, si un Serbe, un Grec, un Bulgare lisait la production romanesque des Roumains, il aurait le même sentiment, qu'il ne s'est pas détaché de son pays ».

Quels étaient d'après Nicolas Iorga les traits communs de cette âme sud-est européenne reflétée dans la littérature réaliste du XIX^e

siècle ? Tout d'abord, « une mélancolie inexplicable, qui forme le charme de l'âme roumaine et de l'âme du Sud-Est de l'Europe, en général », ensuite, un « rapport très étroit, très intime, entre la nature et les hommes », et, enfin, « un instinct moral ».

Ces directions que le grand savant avait saisies sont particulièrement fructueuses à suivre par la recherche qui se propose de dégager non seulement des similitudes ou des parallélismes, mais les facteurs qui ont dynamisés la création littéraire ; d'autant plus que, enrichi de nouvelles données fournies par les réalités contemporaines et dirigé vers des objectifs qui prennent en charge les aspirations les plus profondes des peuples du Sud-Est, ce courant domine toujours les littératures de cette aire du continent européen.

RELATIONS OCCITANO-ROUMAINES

Une *Anthologie en langue d'oc et langue roumaine*, publiée par Octave Proux sous l'égide de *Prométhée* (Paris, 1973) rappelle les relations spirituelles qui s'étaient établies depuis près d'un siècle entre nos écrivains et le Félibrige. Le couronnement de V. Alecsandri en 1878 à Montpellier et le voyage du poète roumain en Provence, en 1882, contribuèrent pleinement à l'essor des traductions et des localisations d'une langue romane à l'autre¹. Dès lors, d'autres écrivains et publicistes roumains se sont assumés la tâche de maintenir et de développer ces relations, à savoir : Alexandru Naum (on lui doit la traduction de *Mireto* en roumain), Tașcu Iliescu (couronné pour la traduction en macédo-roumain de *Magali*, *Galant* et *Rainul*), Elena Văcărescu, George Paladi, Eugen Tănase, etc.

Il est à remarquer que les représentants des deux langues se sont rencontrés et ont affermi leurs liens au nom de l'idée latine, de l'origine commune, et que ces relations continuent de nos jours aussi bien que dans le passé. « L'entrée en force du pays roumain dans le cœur des occitans » — selon l'expression de M. Carrières n'est pas, pour peu, due au fait que le nom même de notre patrie, la Roumanie, est un souvenir frappant de la latinité, d'où, ce vibrant appel adressé aux Roumains par Roger Barthe après la deuxième guerre mondiale : « Vous Roumains, qui avez acquis sur les latins des deux mondes l'avantage d'avoir gravé dans le nom même de votre patrie le souvenir de nos origines communes »... (*Relais latins*, préface de Marcel Carrière).

L'anthologie qui vient de nous parvenir s'inscrit sur la ligne traditionnelle des relations établies à l'époque de V. Alecsandri. Elle comprend des poèmes en occitan et en roumain dûs à 40 poètes présentés et traduits en notre langue par Octave Proux. C'est un panorama qui invite aussi bien à des considérations linguistiques que littéraires.

Parmi les poètes qui aiment se cantonner dans le parler de leurs ancêtres, il y a un académicien (André Chamson), des professeurs universitaires (Pierre Bec, professeur à la Faculté des Lettres de Poitiers, Charles Camproux et Robert Lafont, de Montpellier), des professeurs de lycée, des travailleurs, des paysans, etc. Ce qui est vraiment frappant et qui souligne la continuité de la littérature occitane, c'est la présence dans cette anthologie de neuf poètes, nés entre les deux guerres, et de huit autres, jeunes, nés après la deuxième guerre mondiale. Parmi les faits les plus récents qui ont influé sur l'essor des lettres d'oc il faut citer le rôle de catalyseur des revues en occitan s'adressant aux lecteurs de Provence, de Limousin, de Languedoc, d'Auvergne et surtout celui de l'Institut d'Etudes Occitanes.

Ne craignant plus le rôle disjonctif de la langue occitane, l'Etat français a institué une Commission mixte de l'enseignement régional, encourageant l'étude de la langue d'oc dans les collèges et les universités des pays d'oc. Il va de soi que l'apparition d'une nouvelle génération d'écrivains en langue d'oc ne saurait pas être considérée comme un effet direct et immédiat de ces mesures-ci. Mais l'enseignement de l'occitan, approuvé par le Ministère de l'Education, n'en montre pas moins l'aplomb de cette tradition régionale.



Qu'est-ce au fond la littérature occitane? Doit-on identifier cette notion au Félibrige mistralien? C'est à cette question et à tant d'autres, concernant les origines de la littérature occitane, l'âge d'or de cette littérature, son évolution et la situation actuelle des lettres d'oc que le professeur Charles Camproux de Montpellier s'est proposé de donner une réponse dans son *Histoire de la littérature occitane*, Paris, Payot, 1971. Charles Camproux se détache de l'explication courante, qui circulait chez nous et qui identifiait le territoire d'oc à la Provence et la langue d'oc à celle de Mistral et des Félibres. Dans le passé, les territoires occitanes s'étendaient sur quatre espaces politiques : Aquitaine, Toulouse, Aragon, Empire et tout en étant des pays étrangers « ces territoires n'en formaient pas moins une communauté de langage »

¹ Voir notre étude *Alecsandri și felibrții*, inclus dans le volume *Studii de istorie și limbă literară*, Ed. Minerva, București, 1970.

(*Hist. de la littérature occitane*, Introduction). Cette langue ne fut jamais une langue politique parce que le peuple qui l'employait appartenait à des juridictions politiques différentes (aujourd'hui les territoires d'oc de l'âge d'or appartiennent à la France, à l'Espagne, et à l'Italie). L'originalité de la littérature occitane consisterait donc, d'après Ch. Camproux, dans son caractère international, c'est-à-dire dans une communauté de langue au-delà des frontières politiques. L'exemple le plus concluant c'est celui de la *Catalogne*, province appartenant à l'Espagne mais étroitement liée au point de vue linguistique et culturel à l'Occitanie.

Il convient donc d'utiliser le terme plus adéquat d'occitan, qui est le dénominateur commun de tous les dialectes d'oc contemporains.

La langue occitane devança le français en tant que langue de culture et de civilisation. La position des terres d'oc au carrefour de toutes les influences, une plus longue et plus forte influence gréco-latine, serait à la base de cet essor. Après le grand choc des peuples migrateurs, la civilisation d'oc du XII^e siècle manifestait sa foi en l'homme « capable d'atteindre aux plus hautes joies du corps », de l'esprit, de l'âme, librement, sans nulle contrainte extérieure » (*Hist. de la lit. occit.*, p. 42). Les attributs essentiels de cette civilisation sont : l'indépendance des esprits, la tolérance, le respect mutuel entre races et croyances différentes, l'appel au consentement général dans les décisions importantes, etc.

La littérature des troubadours doit son caractère international justement à ces particularités de civilisation occitane. Son rayonnement s'étendit en Espagne, en Italie du Nord, en Allemagne et même en Angleterre. Si au XVIII^e siècle on peut parler de l'universalité de la langue française, c'est-à-dire de la langue d'oïl, au XII^e siècle on pouvait parler du caractère européen de la civilisation d'oc.

À partir du XIII^e siècle, la littérature sera dominée en France, ci-inclus l'Occitanie, par les clercs, et dorénavant les conditions historiques ne favoriseront plus les lettres d'oc. Les clercs sont formés à Paris, où l'esprit implanté par l'église est sévèrement contrôlé par l'Inquisition. Il s'ensuivit de là un silence occitan de quelques siècles interrompu par quelques mystères profanes, tel le *Mystère de Troie*, représenté à Avignon en 1382.

Une véritable Renaissance occitane est signalée au XVI^e siècle, et, plus précisément, à partir de 1565. Cette Renaissance est due à de multiples causes, parmi lesquelles il faut noter l'influence des troubadours, l'esprit d'indépendance des territoires d'oc, ressuscité par le protestantisme, le regroupement des forces politiques locales autour du roi de Navarre. On imprime des livres religieux en béarnais et en gascon, pour être à la portée d'un public plus large... Il s'agit donc d'une renaissance des lettres occitanes sous un aspect dialectal. Un fossé est creusé dès lors entre le passé « troubadouresque » et le présent « soldatesque », voire populaire, et, tandis que les lettres du Nord, de la France, les lettres d'oïl, sont cultivées par une élite, les lettres d'oc restent l'apanage du peuple. On y rencontre surtout des sujets satiriques, la verve rabelaisienne, la communion avec la nature, la naïveté, etc., traits caractéristiques de la littérature d'inspiration populaire. Toujours est-il que la littérature occitane est dominée par des sujets réalistes, conjugués avec une certaine sentimentalité romantique.

La révolution française ne reste pas sans écho dans les territoires d'oc.

Entre 1830—1848, on peut entendre en occitan la voix des poètes ouvriers pour qui la langue régionale devient l'expression d'une revendication sociale. Parmi ces poètes il faut citer notamment le coiffeur Jasmin, de facture romantique et Victor Gélou, de facture réaliste. Leur popularité démontre que la voie vers le Félibrige était frayée. Mistral a pleinement profité de la contribution des poètes populaires et son ambition de donner un statut et une direction littéraire à ce mouvement a été de beaucoup facilitée. Ce catalyseur des lettres provençales de son époque s'était proposé une sorte de « Défense et illustration »... de la langue d'oc dont les buts seraient : — « restaurer l'orthographe, la grammaire, faire de la langue provençale un outil neuf, grâce à cette rénovation écrire des chefs-d'œuvre ; par là, redonner au peuple d'oc sa conscience de peuple et obtenir l'enseignement d'oc... » (*Hist. de la lit. occ.*, p. 161).

Le ralentissement du succès qu'obtient Mistral avec *Mireio*, de même que l'organisation des Félibres, due surtout à Roumanille, mirent leur empreinte sur le Félibrige pour bien des années. Mais chose curieuse, plus l'écho du succès mistralien s'étendait, plus l'unité du mouvement en souffrait. Bientôt on entendit des protestations contre le rêve provençal d'imposer la langue de Mistral comme langue nationale à tous les pays d'oc. Pourquoi pas le languedocien, se demandèrent ceux du Languedoc qui furent les premiers à s'en saisir de la prééminence du mistralisme ? !

La tentation de suivre les disputes post-mistraliennes serait peu fructueuse pour nous. Mieux vaut en détacher les conséquences : d'un côté, ce fut l'exagération de ce qu'on appelle le parler de clocher, le localisme à outrance, l'émiettement de la langue écrite, de l'autre côté, ce fut la tendance vers une nouvelle scripta littéraire, c'est-à-dire vers une langue générale, littéraire, unifiée pour tous les pays d'oc. Cette dernière tendance vers une scripta générale, étendue à tous les dialectes occitans, semble réunir la majorité des voix.

De nos jours, bien que toutes les conditions semblent plaider pour l'abandon total de la langue d'oc, on enregistre, au contraire, une production littéraire assez abondante. Il y a 13 revues qui cultivent la littérature occitane, sans compter les divers comités locaux et surtout, l'Institut d'Etudes Occitanes avec ses sections départementales. Après une période de dissipation en parlars locaux, les Occitans inclinent vers une langue littéraire unifiée, rêvant à la gloire du XII^e siècle.

Le centre d'Etudes occitanes de la Faculté des Lettres de Montpellier a organisé une collection de « classiques occitans » ; la centenaire *Revue des Langues Romanes* abrite des études en occitan ; le quotidien *La Dépêche du Midi* suit son exemple. Huit siècles après la grande poésie des troubadours, on associe de nouveau la notion de région à celle d'une communauté de langue et de civilisation au-delà des frontières politiques. Il paraît, donc, que, loin d'assister à la disparition de la langue occitane, on assiste à une évolution qui invite les chercheurs à aborder le phénomène occitan, d'une manière nouvelle, voire européenne.

Langue littéraire de rayonnement international au XII^e siècle, divisée en dialectes à la suite de l'organisation féodale et surtout à cause de l'édit de Villers-Cotterets (1539), réanimée sous son aspect provençal par Mistral, la langue occitane tend à se reconstituer en une scripta qui puisse rivaliser avec les traditions d'antan. En réussira-t-elle ? Il est difficile à prophétiser.

Quelles que soient les conséquences littéraires de cette renaissance de l'occitanisme, l'idée latine en profitera. Par les études linguistiques d'abord, de même que par le renouement de certaines relations littéraires et culturelles entre les peuples latins, *L'anthologie en langue d'oc et en langue roumaine* (Relais latins), dont nous avons parlé au début de cet exposé en est une preuve.

En 1965, lors de la soixante — quinzième anniversaire de la mort de V. Alecsandri, beaucoup de revues roumaines se sont fait l'écho de ses relations avec les Félibres ; deux ans après, la revue occitane *l'Astrado* a consacré un numéro spécial au poète roumain. A la Faculté de philologie de Timișoara, on a inauguré en 1971 un cours d'occitan moderne.

Voici rappelés en quelques lignes les directions des lettres occitanes le long des siècles, de même que l'orientation actuelle et les relations avec la Roumanie. Pour un romaniste l'approche de l'occitan est une condition sine qua non et nul comparatiste ne saurait ignorer de quoi les littératures européennes sont redevables à l'occitan. Voilà une invitation à l'étude de l'occitan. La sécheresse des études philologiques sera largement recompensée par un souffle ardent de latinité.

GADRIEL ŢEPELEA

ACTIVITÉS DU COMITÉ

L'activité scientifique dans le domaine de la littérature comparée et des relations culturelles au premier semestre de cette année soutenue par l'Institut « G. Călinescu » et le Comité National, a été marquée par la visite effectuée à Bucarest à la fin du mois de février par le professeur Henry H. H. Remak de l'Université de Bloomington, Indiana, membre assesseur du Comité de l'Association Internationale de Littérature Comparée, hôte de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques de la R.S.R., et par la participation d'une délégation roumaine au symposium dédié aux relations littéraires roumano-bulgares au XIX^e siècle et à une festivité commémorative consacrée à Eminescu (Sofia, le 21–22 mai 1975).

Le professeur Henry H. H. Remak a présenté une série des conférences à l'Institut « G. Călinescu », à la Faculté de langue et de littérature roumaine et à la Faculté des langues germaniques, sur le thème des recherches récentes de littérature comparée, de la méthodologie moderne du travail de spécialité, de la relation interdisciplinaire entre la science comparée de la littérature, la littérature universelle et la théorie de la littérature. Le public formé de chercheurs, cadres universitaires, membres du Comité National, étudiants, a exprimé son intérêt pour les substantiels exposés.

La contribution roumaine au symposium de Sofia a été donnée par une délégation des chercheurs et cadres universitaires, dont le chef, le professeur Zoe Dumitrescu-Buşulenga, directeur de l'Institut « G. Călinescu », a présenté une communication sur la poésie et la personnalité d'Eminescu. Les autres membres de la délégation ont fait aussi des exposés et des communications concernant le romantisme roumain (Paul Cornea) et les relations littéraires roumano-bulgares : une comparaison typologique entre Ivan Vazov et V. Alecsandri (V. Chelaru), A. Pann et Pelko Slaveikov (A. Zavera), tendances national-politiques dans les deux littératures (M. Anghelescu), écrivains roumains et bulgares du XIX^e siècle (Rodica Florea), le récit didactique et moralisateur dans les deux littératures au début du XIX^e siècle (M. Moraru), traits particuliers de la littérature roumaine et bulgare au début du XIX^e siècle (Elena Stupiur), une étude consacrée à G. Peşakov (Const. Velichi).

Les nombreuses discussions suscitées par la séance de communications, tenues dans une ambiance favorable au travail, ont souligné l'importance de la mise en circulation des documents inédits et la nécessité de dépasser les généralisations concernant l'étude comparée des littératures balkaniques.

Un autre évènement qui a animé l'activité du comparatisme roumain a été la conférence sur la poésie progressiste des femmes de la Tunisie, tenue à l'Institut « G. Călinescu » en février, par Jean Fontaine, directeur de l'Institut de Belles-Lettres de Tunis.

Le directeur Zoe Dumitrescu-Buşulenga, des chercheurs de l'Institut « G. Călinescu » et des membres du Comité National ont reçu pour des visites de travail le pr Keith Hitchins de l'Université d'Indiana, le pr W. Noomen de l'Université de Groningen, Holm Sündhausen, secrétaire de Sud-Ost Europa Gesellschaft, le pr Haralampole Polenakowicz, viceprésident de l'Académie macédonienne de Skopje, Ilya Konev, de l'Institut de littérature de Sofia.

ILEANA VERZEA

LE COLLOQUE MIHAI EMINESCU À PARIS

A l'occasion du 125^e anniversaire de la naissance de Mihai Eminescu, le professeur Alain Guillermou, président de l'Institut d'études roumaines, a organisé un Colloque international 'Eminescu après Eminescu', les 12–14 mars 1975, les jours mêmes qui marquaient aussi le Centenaire des cours de roumain dans la capitale française, cours inaugurés par Emile Picot en 1875.

La séance inaugurale a été présidée par le professeur Alphonse Dupront, président de l'Université Paris-Sorbonne, ancien directeur de l'Institut français de Bucarest, qui s'adressa aux participants en roumain et en français. Le distingué historien des civilisations a évoqué l'originalité et les traditions de la culture roumaine, dans le cadre de la humanité et a mis en relief la valeur artistique de la poésie de Mihai Eminescu, synthèse de la sensibilité et des capacités expressives de la langue roumaine. Ont pris la parole ensuite le pr. Zoe Dumitrescu-Buşulenga de l'Université de Bucarest et directeur de l'Institut d'histoire littéraire « George Călinescu », qui a tracé les coordonnées actuelles de la présence de l'œuvre du grand poète roumain dans la conscience culturelle de son peuple et dans la culture universelle, et l'Ambassadeur de la R. S. de Roumanie à Paris, Constantin Flitan, qui a brossé un suggestif bilan des relations culturelles franco-roumaines, vivifiées par les écrivains roumains d'expression française et par l'accueil fait en Roumanie aux valeurs françaises. L'organisateur du Colloque, le pr Alain Guillerme, a souligné, à son tour, l'importance et la signification de cette rencontre entre spécialistes roumains et français.

La deuxième journée, avant la série des communications prévues dans le programme, a offert aux participants l'heureuse occasion de connaître en détail l'activité des centres d'enseignement du roumain de l'Italie, de l'Angleterre, de Hollande, d'Australie, de Suède, etc. exposés faits par les dirigeants mêmes de ces chaires.

Les communications ont été présentées, en français et en roumain (au choix) dans cet ordre : Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *Eminescu et les poètes transylvains* ; Ion Oană, *Blaga et Eminescu* ; Gheorghe Bulgăr, *Arghezi interprète de l'art poétique d'Eminescu* ; D. Păcurariu, *Eminescu dans la première décennie après Eminescu* ; M. Zamfir, *Etapes dans la constitution du mythe Eminescu* ; I. Diaconescu, *Eminescu et la langue littéraire* ; P. Marcea, *Eminescu vu par George Călinescu* ; Constantin Ciopraga, *Eminescu et Sadoveanu* ; Ion Apetroaie, *Résonances éminesciennes chez Bacovia* ; Ion Pop, *Eminescu et l'avant-garde poétique roumaine* ; George Munteanu, *L'éminescianisme aujourd'hui* ; Eugen Todoran, *Eminescu poète moderne* ; Ion Miloş (Suède), *Eminescu traduit en suédois* ; D. Olariu, *Images inédites d'Eminescu* ; Ec. Kleynen-Sergheev, *Eugène Ionescu interprète d'Eminescu* ; Ilinca Grigorovici, *Eminescu et la poésie d'aujourd'hui*.

Dans le cadre des discussions animées par les communications, les participants ont abordé maints aspects de l'œuvre du grand poète et ont fait de précieuses suggestions au sujet de l'édition critique de son œuvre. C'est à cette occasion que les spécialistes étrangers ont eu la possibilité de connaître les éditions et études parues ces dernières années, parmi lesquelles la riche anthologie des articles de Mihai Eminescu, *Icoane vechi și icone nouă* (Images anciennes et images nouvelles), publiée aux Editions Eminescu, en mars 1975.

GHEORGHE BULGĂR

LE COLLOQUE ANGLO-ROUMAIN DE WINDSOR SUR LA TRADUCTION

Organisé par 'The Great Britain/East Europe Centre', le colloque qui a eu lieu à Cumberland Lodge, les 18-20 avril 1975, a réuni des spécialistes de la Grande-Bretagne et de la Roumanie, pour discuter un des thèmes les plus attachants de nos jours : 'Translation as a means of communication'. Quelques brèves communications données par le pr Eric Tappe, le dr Elizabeth Close, Keith Bosley, d'un côté, et par le pr Alexandru Balaci, le pr Dan Duşescu, le dr Alexandru Duşu, de l'autre côté, ont tracé le cadre du problème : en partant des traductions anglaises et des traductions roumaines, parues ces dernières décennies, quels sont les problèmes qui se posent aux traducteurs, quelles sont les voies qui pourraient amplifier les contacts et dans quelle mesure les traductions facilitent ces contacts entre deux auditoires ayant leur propre tradition et attachés à leur vision du monde ?

Aux discussions très vives, grâce au climat 'informal' assuré par les hôtes, ont participé avec des interventions enrichissantes le pr Glanville Price, dr Dennis Deletant, Miss Priscilla Oakesholte, Mr. Peter Jay. Une récapitulation des versions anglaises a mis en lumière quelques réussites et quelques échecs ; le témoignage des traducteurs a révélé la nécessité d'adapter le texte original à la mentalité des lecteurs étrangers ; mais l'adaptation, peut-elle transformer le texte ? On a évoqué la contribution que l'histoire littéraire et la critique pourraient apporter à une meilleure intelligence de 'l'outillage mental' des écrivains roumains et de leur manière de

manier la parole ; on a insisté sur les résultats atteints grâce à la collaboration entre un spécialiste ou un écrivain roumain et un poète anglais. Les participants ont démarqué, en même temps, les domaines de la prose, de la poésie et de la littérature dramatique, avec des exigences diverses ; ils ont identifié les différents niveaux de la communication qui supposent un traitement différencié, car c'est d'une certaine manière qu'on traduit le langage quotidien, et d'une autre les symboles et les mots chargés d'une sensibilité que l'analyse seule de la tradition culturelle peut tirer au clair. La traduction s'est avérée, dans le cadre de ces discussions, un moyen excellent pour pénétrer dans le domaine des représentations, des états mentaux.

L'accueil cordial des hôtes inspiré par la sollicitude du Directeur du Centre, Sir William Harpham, et du Directeur adjoint, Miss Doreen Berry, a conféré à ce colloque le caractère d'une rencontre scientifique et amicale, en même temps, d'où son résultat efficace et les perspectives fécondes qu'il a su ouvrir.

A. DUȚU

Les livres publiés dans la série « Confluente » (Confluences) par les Editions Minerva de Bucarest se proposent de mettre en lumière les multiples contacts de la littérature roumaine avec les littératures étrangères, soit en parlant de l'œuvre d'un écrivain roumain représentatif, soit en analysant le destin d'un thème ou les méandres d'un courant intellectuel universel. Dans le premier groupe on peut classer l'étude d'Edgar Papu, *Poezia lui Eminescu* et la monographie de Ion Talos, *Meşterul Manole*, dédiée à une légende populaire toujours vive. Dans le deuxième groupe, on peut encadrer le beau livre de Elena Bălan-Osiac, *Sentimentul dorului în poezia română, spaniolă și portugheză*, qui révèle la présence significative du sentiment de 'dor' (intraduisible en français — aspiration nostalgique d'un amant et, en même temps, de l'homme qui retourne vers 'le centre du monde') dans trois littératures romanes : roumaine, espagnole et portugaise. D'autres livres parus dans cette série ont été signalés dans notre rubrique bibliographique.

Mircea Vaida s'attache à l'œuvre du poète et philosophe Lucian Blaga pour en dépister les sources et affinités, dans un livre dense et stimulant : *Lucian Blaga. Afinități și izvoare* (1975, 355 p.). Un relevé compact des sources, refait d'après les lectures de l'écolier et de l'étudiant, et d'après la bibliothèque du distingué penseur, permet à l'auteur de saisir l'accueil fait dans son œuvre aux courants littéraires et culturels partis des couches profondes de la création populaire autochtone, de la civilisation byzantine et de la culture allemande moderne et contemporaine. L'œuvre de Blaga est insérée dans 'l'espace lyrique' roumain, où la poésie de ce transylvain dévoile ses liens avec la vision de Mihai Eminescu ; elle précise ses horizons classique et oriental, pour s'implanter ensuite dans la poésie contemporaine. M. Vaida soulève la question 'Est-ce qu'il existe un expressionnisme roumain ?' et dédie plusieurs chapitres éclairants aux comparaisons entre l'œuvre de Blaga et l'œuvre de Goethe, Hölderlin, Novalis, Nietzsche, Rilke, Trakl et Heym. Un résumé, trop bref, en allemand est mis à la disposition du comparatiste étranger qui pourra refaire, en partant de l'incursion de Mircea Vaida, le destin européen de l'expressionnisme et, en même temps, pénétrer dans l'univers de la 'synthèse roumaine'.

Les Editions Meridiane ont offert aux lecteurs roumains, ces dernières années, quelques belles traductions de synthèses dues à des éminents spécialistes étrangers. Il s'agit de contributions de la plume des historiens de l'art, qui ont encadré l'évolution de la peinture et de l'architecture dans la vie des sociétés ; ces livres reconstituent les étapes majeures de la civilisation et s'avèrent, donc, indispensables au comparatiste. On pourra, peut-être, écrire, un jour, un livre sur les spécialistes dans le domaine des arts qui ont su découvrir des corrélations entre les sciences humaines ; il faudra y ajouter un gros chapitre sur leur présence dans la culture roumaine contemporaine qui atteste, de cette manière aussi, la vocation universelle de la civilisation qui évolue dans l'espace carpatodanubien. Mentionnons, dans ce sens, seulement quelques titres : Pierre Francastel, *Realitatea figurativă*, 1972, dans la traduction très fidèle de Mircea Tomuş ; J. Philippe Minguet, *Estetica Rococoului*, traduction de Smaranda Roşu et Grigore Arbore, 1973 ; Gustav René Hocke, *Lumea ca labirint*, traduction de Victor H. Adrian, préface de Nicolae Balotă et un commentaire d'Andrei Pleşu, 1973.

A cette série vient de s'ajouter la stimulante synthèse de Dimitri S. Lihaciov, *Prerenăşterea rusă*, traduction de Corneliu Golopenţia, 1975. Une étude signée par V. P. Adrianova-Peretz permet au lecteur de saisir, à côté d'un savant, un homme ; la préface de Dan Zamfirescu, qui a complété ce livre avec une bibliographie exhaustive des œuvres de Lihaciov, amplifie le cadre des références de l'auteur par des précisions et de nouvelles données concernant la culture roumaine, sensible aux impulsions des mouvements intellectuels du Centre et du Sud-Est de l'Europe. Documenté à souhait, précis, très suggestif, le livre de Lihaciov présente la culture russe à l'époque de Roubliov et d'Epiphane le Sage et met en lumière les orientations nouvelles qui témoignent l'affirmation d'une étape bien individualisée : la 'pré-Renaissance'. Le savant soviétique brosse le tableau de la vie intellectuelle russe aux XIV^e—XV^e siècles et passe en revue la littérature, la création épique, la peinture et l'architecture, pour parler, à la fin, des comportements et des modes de vie. Dans ce panorama cohérent et très vif, la culture russe dévoile ses relations avec la civilisation byzantine et les cultures sud-slaves, de même que son propre trajet. Cette pré-Renaissance qui n'a pas été suivie par une Renaissance marque une étape majeure dans l'histoire de la civilisation européenne et, en même temps, permet la saisie d'une composante nationale d'un mouvement international.

ZOE DUMITRESCU-BUȘULENGA, *Antologia poeziei românești* (Anthologie de poésie roumaine), București, Editura didactică și pedagogică, 1974, 470 p.

Ce choix subtil et expert dans la création poétique roumaine, en partant de la création-folklorique pour arriver aux jeunes, exprime les orientations contemporaines des lecteurs ; à l'instar de l'auteur, le public reconnaîtra dans cette anthologie les plus beaux morceaux produits aux long des siècles, tout en découvrant, du point de vue philosophique, « les forces vives d'un peuple entier qui a joui du don d'une langue unitaire ». Ces forces ont nourri aussi bien l'œuvre collective, que les vers des poètes solitaires ; l'anthologie met en lumière « les chemins de l'évolution individuelle, mais aussi les âges historiques et spirituelles de tout un peuple, sa capacité de synchronisation avec le reste du monde, de particulariser et d'assimiler les influences, les courants et les styles, dans un contexte de culture continentale, c'est-à-dire européen ». La démonstration philologique a rallié le témoignage de la peinture : les fleurs chantées par St. O. Iosif sourient, sur la même page, dans le tableau de Luchian, pendant que les vers d'Alexandru Philippide sont accompagnés de la reproduction d'une sculpture de Brncuși. Un livre très beau, qu'il faut lire et regarder, pour méditer ensuite sur la création d'un peuple qui, à certains moments, s'est appelé Dosoftei ou Dimitrie Cantemir, Andrei Mureșanu ou Mihai Eminescu, Octavian Goga ou George Bacovia, Tudor Arghezi ou Lucian Blaga, Zaharia Stancu ou Adrian Păunescu ...

ALEXANDRU TĂNASE, *Culture, civilisation, humanisme*, București, Editura Meridiane 1974, 303 p.

En considérant l'humanisme « un trait définitoire de toutes les conceptions théorique et orientations culturelles qui ont pour but suprême de satisfaire les intérêts les plus légitimes, les aspirations les plus nobles de l'homme et de la société », l'auteur soumet à une révision 'le concept de culture', analyse les relations entre 'culture et civilisation' et brosse un succinct, mais suggestif tableau de 'la philosophie de la culture en Roumanie', pour aboutir aux prémisses d'une nouvelle philosophie de la civilisation. 'La légitimité du nouvel humanisme' issu de 'tous les aspects de l'existence et de la conscience' assure à la littérature une place de choix dans l'œuvre des sociétés qui poursuivent la réalisation d'une synthèse 'entre ce qui est et ce que peut être l'homme'.

The Year's Work in Modern Language Studies, volume 35, 1973, edited by Glanville Price. The Modern Humanities Research Association, 1974, XII + 966 p.

Très utile, ce bilan massif qui englobe des milliers de livres et articles, lus et évalués par des spécialistes qui rendent un immense service à tous ceux qui essayent de se tenir au courant des progrès faits, à grands pas, par les sciences humaines. Une systématisation très claire et l'uniformité dans la description, assurée par l'éditeur, le pr Glanville Price de University College of Wales, confèrent à cet instrument de travail indispensable une haute tenue scientifique. Il est inutile d'ajouter que, face au rythme actuel de la recherche, les bibliographies ne sont plus utilisées que pour des travaux très spécialisés ; les bilans critiques s'assurent toujours un auditoire plus large. Dans ce sens, je me permets de souligner surtout la réussite des chapitres 'German languages. Medieval literature', 'French Studies', où, par exemple, dans le paragraphe 'The Eighteenth Century' le lecteur trouvera une pertinente présentation du stade de la recherche, 'Spanish Studies'. Dans d'autres chapitres, la présentation est précise, comme dans les deux paragraphes consacrés aux 'Romanian Studies', pendant que quelques chapitres ne dépassent pas la simple description bibliographique, par exemple 'Slovak Studies' ou 'Polish Studies'. Le paragraphe 'Italian Studies. Novecento' est par trop descriptif. Il y a encore un problème qui devra être solutionné : les mélanges : quelques beaux volumes, signalés plus bas, ne figurent nulle part. Et puis si on dédie un chapitre à la linguistique générale, pourquoi ne pas dédier un chapitre à la littérature universelle ou à la littérature comparée ? C'est là que des livres comme *Le panorama de la dramaturgie universelle* de Ion Zamfirescu (Bucarest, 1973) ou *Des humanistes aux hommes de science* de Robert Mandrou (Paris, 1973) pourraient, peut-être, trouver leur place. Le succès évident de ce travail en équipe est assuré aussi par la promptitude ; formons donc le vœu que le volume suivant paraisse sans délai.

Plusieurs volumes doivent être mentionnés ici même brièvement. D'abord, les mélanges offerts à Victor L. Tapié quelques mois seulement avant la disparition prématurée du distingué savant : *Etudes européennes*, Publications de la Sorbonne, 1973, 579 p. où des études substantielles sont consacrées au 'Monde baroque', aux 'Courants littéraires', aux problèmes concernant l'histoire des mentalités.

Symposium « L'époque phanariote ». A la mémoire de Cléobule Tsourkas, Salonique, Institute for Balkan Studies, 1974, 481 p., réunit les communications données au colloque d'octobre 1970 par des spécialistes grecs et roumains. Ces actes offrent une image globale du XVIII^e siècle dans les cultures qui ont entretenu de nombreuses relations au long des siècles et qui pendant ce laps de temps ont été soumises, parfois, à un destin commun ; y sont évoquées les relations entre hommes politiques et hommes d'affaires, entre professeurs et imprimeurs, les conséquences des réformes et les legs de cette époque dans la culture roumaine et néo-grecque. Plusieurs contributions traitent des questions littéraires — des traductions, du portrait littéraire du phanariote, des bibliothèques ou des vers publiés à cette époque.

Der Bauer Mittel- und Osteuropas im sozio-ökonomischen Wandel des 18. und 19. Jahrhunderts. Redaktion Heinz Ischreyt. Böhlau Verlag, 1973, 400 p., avec des études de la plume des spécialistes roumains, polonais, yougoslaves, tchèques et slovaques, autrichiens et allemands qui présentent l'image du paysan dans les littératures du Centre de l'Europe aux XVIII^e — XIX^e siècles, les efforts des philosophes soit de répandre les Lumières, parmi la population rurale, soit de soulever le problème de l'exploitation des masses paysannes ou bien la position de cette masse dans les sociétés d'antan. La brillante contribution de Reinhard Wiltmann, *Der lesende Landmann*, pose des problèmes méthodologiques essentielles et démontre que il y a eu une disparité insurmontable entre les plans des Aufklärer et le 'Erwartungshorizont' des paysans.

Résultat convaincant d'une collaboration des historiens et des 'littéraires', le premier cahier du Centre d'études du XVIII^e siècle de l'Université Lyon II présente des *Etudes sur la presse au XVIII^e siècle : Les Mémoires de Trévoux*, Lyon, 1973, 106 p. A part l'article de Claude Labrosse, *Pour une étude synthétique de l'instrument périodique*, d'un intérêt spécial est la contribution du pr Henri Duration, *Les Mémoires de Trévoux et l'histoire : l'année 1757*.

Berichte im Auftrag der Internationalen Arbeitsgemeinschaft für Forschung zum romanischen Volksbuch herausgegeben von Felix Karlinger, Seckirchen, 1974, 116 p., offre au public les communications données à Rome, en septembre 1974, par un groupe de spécialistes de l'Autriche et des pays de langue romane sur les thèmes et la diffusion des livres populaires. C'est pour la première fois que cette littérature est abordée d'un point de vue pluridisciplinaire et par une équipe qui a évoqué le destin de ces livres en plusieurs cultures. Le volume englobe des études sur la littérature populaire en France, Italie et Portugal, sur les recherches faites dans ce domaine en Roumanie, sur différents thèmes et motifs. Alexius et la belle Maguelone ne sont pas absents de cette incursion dont le départ est de très bon augure.

Dans « Bulletin of the Institute of Humanities », publié en japonais par l'Université Kanagawa de Yokohama (1974, n° 8, p. 1—24), Masahiko Kamikawa reconsidère *A Chapter of Comparative History: the 'Problem' of the Renaissance*. Le résumé en anglais permet au lecteur étranger de suivre l'argumentation convaincante de l'auteur : « the concept of Renaissance is not self-explaining. The traditional concept of Renaissance which Burckhardt created in the last century has exercised a great influence upon the study of this or that aspect of the Renaissance, but many reasonable requests for its revision or destruction have become stronger and stronger during the first half of the present century ». Il serait souhaitable de dégager un concept global, après avoir comparé tous les phénomènes culturels parus dans toutes les aires culturelles du monde. En ce qui concerne la civilisation byzantine, il est évident qu'on ne peut la détacher du contexte européen.

ALEXANDRU DUȚU

Cesare Marchi, BOCCACCIO, ed. Rizzoli, Milano, 1975.

Il lettore all'estero conosce Cesare Marchi ancora dal 1970 quando apparse in varie lingue il suo „Dante in esilio”. Autore di molte opere riuscite di prosa storica e narrativa, attualmente Cesare Marchi cura la cronaca letteraria di alcuni dei più grandi giornali italiani. Dopo il grande successo dei suoi libri “I segreti delle cattedrali”, “Le Alpi” e “I fatti di Bertoldo”, il Marchi ci propone il racconto della vita di Boccaccio. Questo libro fa parte della collana “Gli Italiani”, composta da dodici ritratti biografici di noti scrittori, poeti e esponenti

della vita sociale; la cura di questa collana è del noto storico e giornalista Indro Montanelli. Da notare fra gli autori dei singoli volumi Roberto Gervaso ("Casanova"), Irius Origo ("Leopardi"), Masini ("Caffero") e ora Cesare Marchi con il suo "Boccaccio".

L'opera di Marchi — frutto di una paziente ricerca e elaborazione di documenti — costituisce un vero apporto alla storiografia contemporanea italiana. In "Boccaccio", come in "Dante in esilio", il Marchi è riuscito ad inserire con maestria i fatti storici nella trama artistica del racconto, senza peraltro renderlo romanzato come spesso succede. Tale è del resto il nuovo stile del memoriale e della biografia: disporre artisticamente il materiale ricavato da fatti e documenti in modo che illustri da solo al lettore la magica forza contenuta nelle cronache del passato che, nella maggioranza dei casi, ci commuovono e ci convincono meglio della fantasia, violentata, di certi scrittori.

Conoscitore di vaglia del Basso Medio Evo, Cesare Marchi ha saputo fare un quadro monumentale dell'epoca di Boccaccio, ha saputo riportare e spiegare tutti i fatti e tutte le premesse di natura sociale, economica e culturale che concorrono a formare l'individualità di Boccaccio e la sua epoca. Il lettore, lietamente sorpreso, scopre un Boccaccio vivo, comprensibile, familiare, che, nonostante i settecento anni trascorsi dai suoi ai nostri giorni, ha conservato intatto il fascino di eminente creatore, umanista, uomo con umane virtù e debolezze. Il ricco materiale storiografico raccolto da Cesare Marchi gli ha consentito di creare un ritratto "dal vivo" del Boccaccio. Ne rafforza l'effetto, l'ampio uso di espressioni del Boccaccio stesso, tratte dal suo abbondante carteggio.

Avvalorano il libro le dettagliate descrizioni e spiegazioni della vita italiana di quei tempi: i fattori economici e sociali che danno impulso e regolano i rapporti fra i ceti, i principati e i politici. Tuttavia resta il Boccaccio la figura di primo piano nel complicato intrico di nomi e di avvenimenti, senza però stagliarsi come fine a se stessa in quanto sono analizzati tutti gli elementi sociali e individuali che la compongono. Hanno trovato posto nel libro anche la pluriennale amicizia tra Boccaccio e Petrarca e l'ammirazione del primo nonchè la riservatezza del secondo nei confronti del sommo Dante, loro contemporaneo. Appare questo un periodo in cui la storia avesse generosamente dotato di geni le terre italiane, così come duecento anni più tardi sarebbero vissuti e avrebbero creato contemporaneamente Raffaello, Michelangelo e Tiziano.

E' interessante la maniera con la quale il Marchi si serve del Decamerone come fonte storiografica delle concezioni filosofiche e pratiche del suo autore. Molti avvenimenti della vita politica e sociale delle Signorie di quei tempi sono stati immessi nell'opera monumentale di Boccaccio camuffati da allegorie e metafore. Così il lettore di Marchi, pur avendo già letto il Decamerone, è tentato a rileggerlo con scienza nuova.

Indubbio pregio del libro di Cesare Marchi sono le posizioni marcatamente progressiste, dalle quali parte all'interpretazione del materiale storico. Tenendo presente l'importantissimo ruolo che aveva la chiesa cattolica e fino a che punto dipendevano da essa non solo gli uomini semplici, ma anche i signori e gli artisti, la luce gettata dal Marchi su questo ruolo e sui mutui legami che ne derivano ci permette un giusto orientamento nei complicati processi storici medievali. In questo senso il libro di Cesare Marchi costituisce una vigorosa denuncia della politica di involuzione e dispotismo degli ambienti cattolici e un documento di condanna del plurisecolare ruolo del Vaticano. Su questo sfondo storico, tenebroso e complicato, spicca la personalità di Boccaccio nella sua grandezza di prodromo della Riforma e del Rinascimento; spicca l'importanza del Decamerone come pietra angolare della narrativa italiana.

Il linguaggio del Marchi conferisce plasticità e vita anche ai fatti più aridi. È a volte facetto e divertente ed è sempre attuale, perfino con le citazioni latine. È interessante pure la maniera dell'autore di gettare un ponte fra il passato e il presente mediante riuscitissimi paragoni storici.

Se dovessi rilevare debolezze nell'opera di Marchi, direi della circostanziata enumerazione di fatti e persone che per il lettore straniero acquista un peso sproporzionato e potrebbe, a volte, distrarlo alquanto dal filone del racconto.

BOJAN CHRISTOV
(Sofia)

MARINO, ADRIAN. *Dicționar de idei literare* (Dictionnaire d'idées littéraires), I, București, Ed. Eminescu, 1973, 1087 p.

Le présent ouvrage doit, certes, avant tout, être discuté sous l'aspect de sa *totalité*, en tant que méthode, style et position personnelle. Il est sans doute que les pièges de ce travail de « pionnier » ne manquent pas de risque, et ne sont pas tout à fait, selon notre avis, sur le

plan second de la réceptivité, que sur le plan des délimitations spécifiques, à voir la recherche, la systématisation, la sélection, la description historique et la considération de la vitalité actuelle des termes de la critique. C'est pourquoi, hors du contenu des articles, nous devons refaire les dates de la métacritique d'Adrian Marino, qui est séduisante par le pathos de l'auto-définition programmatique.

La personnalité du critique commence là où le travail des accumulations documentaires prend fin, l'ambition des synthèses de l'auteur visant à formuler une attitude propre *dans et envers* le domaine même de la critique ; car il ne faut pas concevoir ce dictionnaire d'idées littéraires comme une collection muséographique qui conserve pieusement des reliques d'érudition et de théorie critique.

Le premier signe de manifeste « nouveauté » de l'acte critique est donné par le premier volume, de 1969, *Introducere în critica literară* (Introduction à la critique littéraire) qui, malheureusement, fut insuffisamment apprécié, au moment de sa parution, du point de vue de « l'inquiétude » qu'on entrevoyait chez l'auteur, vis-à-vis des idées et des instruments fonctionnels de la « nouvelle » critique.

On pourrait dire que la voie subjective que Adrian Marino parcourut de l'*Introducción à la crítica literaria* au *Dictionnaire d'idées littéraires* ouvre l'horizon de son esprit qui dévoile une nature classique, assouplie de « vérité », de « clarté », de « d'ordre », de « classification » et « d'hierarchisation ». Une pareille constellation de l'implicité classique fait que l'auteur survole les glissantes et imprécises, hélas ! polysémies des notions de la critique. La nouveauté et je dirais même la singularité de l'option méthodologique d'Adrian Marino, consiste, à notre avis, dans le fait d'avoir consciemment assumé « la crise » de la terminologie littéraire et dans la confiance sincère de mettre fin à l'imprécision, de « solutionner » les confusions, de diminuer les ambiguïtés.

Il nous apparaît évidente la finalité scientifique, de haute tenue didactique, que poursuit l'auteur, dans le domaine encore incertain et non-conceptualisé des termes de la critique littéraire. D'ailleurs, tout ce travail qui veut dresser un inventaire et restaurer les sens historiques de différentes « idées » critiques, qui veut définir le stade actuel de leur évolution, n'est qu'un volontaire remède psychique, défense contre « la terreur » obsédante du hasard sémantique des termes critiques. Vivre le destin de la nouvelle critique et essayer de hisser un liman de certitudes — en voilà une noble profession humaniste. Puisque, finalement, dans la conception d'Adrian Marino, le *Dictionnaire* est une forme possible de la critique moderne.

La manière dont le vocabulaire fut organisé, la définition et la détermination linguistique des sens, la systématisation, etc., sont, en fait, un cadre « prétexte » dont la valeur du point de départ se retrouve dans un ample développement de la réflexion « personnelle » sur les concepts critiques.

La manière dont on a fait la sélection des idées critiques me semble très significative. L'unité du premier groupage de notions est évidente : nous retenons par exemple, les termes d'« actualité », « anti-littérature », « authenticité », « avant-garde ».

Toutes ces notions éclairent les circonstances dans lesquelles se développe la littérature, la délimitation d'un espace spécifique, ses rapports avec la société, la destination esthétique de l'œuvre et son existence extra-esthétique. Ainsi, les dissociations de l'idée d'actualité convergent vers quelques « types de confusions » entre « actualité » et « moderne », « modernisme », et « modernité », « actualité intérieure » et « actualité quotidienne », « actuel » et « contemporain », « actuel » et « contenu socio-historique immédiat ». L'esprit polémique de la démonstration développée par l'auteur vient souligner deux acceptions fondamentales de la notion, c'est-à-dire l'actualité en tant que perception artistique du temps historique sans la dimension de l'universalité et de la permanence. Pour ce qui est du problème esthétique de l'anti-littérature que l'auteur considère comme le revers obligatoire de la biographie de l'idée de la littérature — qui fera l'objet du débat du second volume du *Dictionnaire*, l'analyse même du concept met en lumière une fois de plus un long processus historique des attitudes, des confusions, des oppositions, des crises de la psychologie culturelle qui viennent préciser les dimensions contemporaines de l'élargissement du concept de littérature.

L'anti-littérature est un terme central dans le cadre du système des idées critiques dont parle Adrian Marino, parce que le simple inventaire des significations successives du concept ne sont que l'introduction des autres notions, comme par exemple : le langage et la communication, le baroque et l'avant-garde en tant que formes de substitution d'une autre littérature, les genres littéraires et les motivations esthétiques de la transformation moderne de celle-ci.

Les contraintes formelles qu'engendre un pareil ouvrage mettent, quant même, en évidence la condition essentielle de la critique actuelle, notamment une inlassable méditation sur la critique elle-même, la transformation de celle-ci dans son propre objet problématique. « Pas

de critique sans la critique de la critique » affirme A. Thibaudet. De cette manière, *La critique de la critique* devient non seulement possible mais obligatoire, dans le sens pur du mot : « la critique de la conscience critique de la littérature ».

Muni d'un sens aigu de l'innovation dans la critique et des synchronismes internationaux, Adrian Marino propose « une critique des idées littéraires » dont la méthode reste encore à définir sur le plan de la conscience et de la pensée esthétique. (Entre-temps, l'auteur a publié *Critica ideilor literare* — La critique des idées littéraires, — Cluj-Napoca, Ed. Dacla, 1974, où son système se présente en pleine lumière). Dans ce dictionnaire même, l'auteur avance quelques hypothèses de travail très fertiles qui assurent un fondement solide à son nucléus théorique. Il me semble, par exemple, très intéressante l'introduction dans la démarche critique de l'élément dynamique de *modélisation* et de fonctionnalité modélatrice des idées littéraires (classicisme, avant-garde, romantisme, etc.), considérées dans leur évolution historique, qui, dans les limites de leur cohérence intime, amplifie un « archétype ». Et c'est dommage que l'auteur n'ait pas développé cette profonde intuition méthodologique.

Dans la perspective offerte par la perception esthétique de l'universel, les genres littéraires dévoilent leurs nouvelles dimensions. Selon l'avis d'Adrian Marino, la seule interprétation des genres littéraires qui soit entièrement fondée est celle des types de création, des modalités spécifiques du mot poétique, en tant que prise de distance et auto-réflexion. L'étude comparée des genres littéraires, loin d'être désuète, met en évidence la nécessité d'élaborer, dans le domaine de la critique littéraire et de l'esthétique littéraire inductive, les « invariants » littéraires sous l'angle universel.

Configurer l'archétype d'une idée littéraire, c'est objectiviser sa structure cognitive, car l'expérience esthétique archétypale de l'idée exprime, au fond, une situation subjective et collective dans le processus de la connaissance et de la transformation du monde.

La poésie moderne, ainsi que la critique profondément réflexive sont engagées dans l'aventure gnoséologique de l'homme et c'est de là que provient l'obsession de redéfinir « la littérature », « la littératurité », « l'anti-littérature », dont les catégories sont converties en modalités de connaissance absolue.

Aujourd'hui, quand elle est devenue de plus en plus une expression de l'époque moderne, la critique ayant une pleine liberté méthodologique est obligée de circonscrire son domaine et les limites d'investigation. Le sens créateur de la critique actuelle réside dans la capacité interne du sujet de construire des modèles et des schémas logiques qui « valorisent » et « mettent de l'ordre » dans le chaos, l'arbitraire, l'ambiguïté des nuances particulières des idées littéraires.

Il n'est pas à concevoir une synthèse *intégrative* des modèles conceptuels au niveau de la critique actuelle que, par un inventaire préalable *des mots-problèmes* et *des mots-essais* qui seront analysés dans leur évolution historique et dans le processus de cristallisation de leur cohérence intérieure, c'est-à-dire, par abstractisation et généralisation typologique.

Adrian Marino, qui ouvre de nouvelles voies dans la critique contemporaine, devance le destin de la critique en tant que discipline et offre de monumentales hypothèses spéculatives dans ce *Dictionnaire-programme*.

ADRIANA MITESCU

ALEXANDRU DUȚU, *Umaniștii români și cultura europeană* (Romanian Humanists and European Culture), București, Editura Minerva, 1974, 225 p.

Alexandru Duțu's latest book, a new survey of comparative cultural history, proves once again the author's interest in the relation between Romanian and European literature.

Made up of three sections, the book is a thesis aiming at proving the existence if not of a historical epoch proper, at least of a whole essentially humanistic trend in our civilization. "The humanism which has supported throughout centuries in a discreet, yet tenacious way the noblest achievement, fulfilling the deepest aspirations, may have been overlooked any time our culture was considered from outside inwards. It is therefore natural that it should come back as a whole, as a synthesis, in our consciousness in the process of reconstituting a tradition of civilization concomitantly with the process of reviewing the patrimony of world culture." (p. 210)

Section one, "*The Patrimony of World Culture*" and the *Diversity of Cultures*, a theoretical exposé, made up in its turn of three chapters (The Fragment and the Whole, Expansion and Concentration, The Rhythm of Cultural Contacts), discusses the concept of humanism and

its contribution in its twofold significance of historical trend and universal principle to generating a cultural pattern. It is this cultural pattern that gives scope to the determining factor in the patrimony of world culture. Particularly interesting in this section is the analysis of Romanian humanism (the political social goal, the civic spirit, the continuity of the people, the country, i.e., broadly speaking, the components of the 1848 revolutionary ideal) against the background of the Byzantine and general South-East European cultural area, in full agreement with the latest investigations of the experts in Byzantinology. The author also focuses his attention on examining the two types of factors mutually conditioned in the process of cultural contacts, the factors of "shifting" (the multiplication of cognitive data, the opening to other types of structure), and the factors of "stability" (the deepening of tradition, the prevalence of the inherited social structure and pattern of humanity) whose specific preponderance determine either the cultural expansion (the pattern is imposed) or the cultural concentration (the tradition is consolidated).

Coming near and moving off, section two, is the actual backbone of the whole work since in it Al. Dușu underlines his contribution made to delineating the specificity of Romanian humanism. Its first chapter, an epitome of the author's learning, "The Word, the Book and the Image", and a concentrated history of the Romanian culture in the latter half of the XVII-th century (history, literature, folklore, arts, architecture) analyses and interprets the works of Romanian humanism, made up of the sarcasm with which Radu Popescu watches the struggle for power, without transcending it, of the sympathy with which Radu Greceanu writes about the sufferings of the country exhausted by foreign exploitation, of the cool study of Brâncoveanu's Anonym about the reasons preventing the punishment of the boyars' exploitation, of the warm pleading of Miron Costin, the High Steward, and of Cantemir for the political rights of the Romanian people. (p. 112) The other two chapters of this second section, "The Knight, the Humanist and the Scholar" and "The Image of European Culture", are a presentation of the social structures of the Romanian states in the epoch and of the echoes of Western civilization in Romanian humanistic culture, with the permanent concern for emphasizing the awareness of Romanian scholars of their belonging to the country and to the people, substantiated in the "deliberate effort made by Romanian historians to show the foreigners the prevailing characters of Romanian civilization". (p. 175).

In the concluding section, *Connections and Reconsiderations*, after a brief survey of Romanian specialists' opinions and of the latest results obtained by the inquires in this field, the author stresses the contribution of the Romanian humanists to the development of a new idea of Europe and the place held by the Romanian culture among the "centres of intellectual connexions" that may be located on the European map by the beginning of the 18th century.

This provoking essay in the history of mentalities is, at the same time, an appeal to comparatists interested in articulating the various "cultural models" formed all over the world: the Romanian model, presented as "an expression of a genuine intellectual experience", is inserted by the author into a patrimony of world culture which nowadays extends its limits beyond the borders put by the founders of this discipline.

ILEANA VERZEA

NINA FAÇON, DOINA CONDREA-DERER, ANDREIA VANGI-BIRTOLON. *Dicționar cronologic. Literatură italiană*, București, Editura Enciclopedică română, 1974, 480 p.

Alle esigenze d'informazione sempre più grandi dell'epoca moderna, in tutti i campi, quel letterario compreso, corrisponde l'apparizione di nuovi strumenti di lavoro: dizionari di vari tipi, bibliografici, crono-bibliografici, che si rivolgono non solo ai ricercatori, ma anche ad un pubblico estremamente vasto.

In dizionario cronologico della letteratura italiana supera però, grazie alla sua tecnica, il semplice livello d'informazione; esso mira tanto di illustrare l'apertura della nostra cultura alla cultura universale, quanto di misurare il ritmo di sviluppo della letteratura romana con il ritmo di altre letterature. L'ampia introduzione, appartenente alla prof. Nina Façon, una vera micro-sintesi dell'evoluzione della letteratura italiana dalle origini fino ai nostri giorni, contiene nello stesso tempo la spiegazione dei criteri adottati nella selezione dei momenti, degli autori, delle opere incluse nel dizionario. Questi criteri rispettano generalmente il punto di vista degli storici letterari italiani. Così si spiega la registrazione nel dizionario delle opere latine scritte da autori italiani, dato che la cultura italiana è stata fino all'inizio del Settecento una cultura in gran parte bilingue, mentre il famoso "problema della lingua" traspare dalla presenza

di alcune opere appartenenti alla cultura dialettale. Oltre a tutto ciò, dall'esame dei nomi e delle opere registrate, risulta che gli autori hanno avuto in vista un concetto più largo di letteratura, includendoci una serie di opere di scienza, di economia politica, di storia e di filosofia, chiamate nell'introduzione già ricordata "opere di pensiero", il che prova lo spirito storicista, materialista e dialettico, nel quale è stato strutturato il dizionario. Nello stesso tempo, la registrazione di alcuni dati importanti nell'evoluzione dei rapporti italo-romeni, come, per esempio, l'apparizione della *Divina Commedia* nella traduzione del poeta romeno G. Coşbuc, offre al lettore una prospettiva complessa sul fenomeno di avvicinamento tra le due culture.

Lo sguardo verticale, seguendo l'evoluzione nel tempo di una intera letteratura, frutto della collaborazione di due autori: Doina Condrea-Derer e Andreea Vancea-Birtolon, sotto la coordinazione della prof. Nina Façon, viene completato felicemente da un panorama orizzontale, una tavola sinottica, costituita da Nina Façon. La tavola contiene i principali fatti di storia politica e culturale dell'Italia stabilendo interessanti e, talvolta, paradossali rapporti tra l'avvenimento storico e il fatto di cultura. Costruita in base ai principi del periodizzare materialista-storico, la tavola sinottica illumina espressivamente alcuni momenti della storia culturale italiana, di una densità spirituale e fattuale del tutto particolari, come il Rinascimento o il Risorgimento. La registrazione di alcuni fatti di storia universale permette ad un tempo uno sguardo comparato sull'evoluzione della letteratura italiana, il che, non di rado, porta a stabilire alcune priorità italiane di carattere culturale: l'apparizione delle prime accademie, dei manifesti romantici, ecc.

Lo scopo del dizionario, come strumento di lavoro, è facilitato anche dall'indice dei nomi e da una serie di costanti nelle indicazioni bibliografiche. Così che, se la vita dei grandi scrittori si può ricostruire da parecchi dati cosparsi lungo l'epoca rispettiva, per gli altri scrittori viene rintracciato un profilo letterario allorché si registra l'anno della morte. I dati sono sempre accompagnati da brevi commenti che, in certi casi (v. Pietro Aretino, il romanzo del Manzoni *I promessi sposi*, Salvatore Quasimodo), diventano vere schede di storia letteraria.

Per il suo alto livello scientifico, per la sua rigosità tecnica, il Dizionario cronologico della letteratura italiana, il primo a questo profilo nel nostro paese, costituisce un'apparizione notevole nella vita culturale romena.

LUMINIȚA BEIU-PALADI

GEORGE HANGANU, *Interferențe și peisaje literare franceze* (Interférences et paysages littéraires français), Editura Univers, București, 1973

Le livre renferme seize études dont trois seulement sont proprement dites comparatives: *Le climat verlainien dans la lyrique de George Bacovia*, *Echos rimbaudiens dans la poésie de Ion Barbu*, *Marcel Proust et Anton Holban*. Les autres portent sur les opinions de Lucian Blaga concernant la littérature et la culture françaises, sur Tudor Argezi-traducteur de la Fontaine ou sur quelques auteurs français, « des plus représentatifs », comme affirme le critique: Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Anna de Noailles, Eluard, Valéry, Proust, Exupéry, Malraux, Camus. De ce dernier groupe d'études, ne pouvaient sans doute manquer celles sur Verlaine, Rimbaud et Proust, car, si l'on tient compte que l'auteur ne s'adresse pas seulement aux spécialistes, une présentation de ces écrivains, aussi succincte qu'elle soit, était nécessaire avant de procéder à des parallélismes avec leurs « frères d'esprit » roumains.

L'espace le plus large est réservé à « l'Univers poétique d'Arthur Rimbaud », fait explicable si l'on pense à la richesse extraordinaire des éléments nouveaux que le grand poète a apportés dans le champ des lettres, à sa contribution décisive à l'élaboration d'un concept moderne de poésie et à son influence qui, depuis trois quarts de siècles, n'a pas cessé de croître. « Cet 'aventurier de l'idéal'. — écrit le critique — a voulu communiquer au langage poétique une sorte de pureté païenne, une fraîcheur paradisiaque, qui allait lui conférer une teinte surnaturelle. Les images de sa poésie ont une gravité sauvage qui suppose une douloureuse décantation du réel » (p. 60). Sans doute cette « teinte surnaturelle » est-elle présente aussi chez Ion Barbu et beaucoup d'autres poètes qui répondent à la définition que Novalis avait donnée à la poésie: « le réel absolu ». Mais elle ne suffit pas pour rapprocher deux créateurs aussi différents que Rimbaud et Ion Barbu. A notre avis, le poète roumain a des affinités manifestes avec Mallarmé et Valéry, et ce qu'il y a de paradisiaque ou de dionysiaque dans son œuvre est dû à sa psychologie « balkanique » qui fait d'ailleurs son originalité.

L'article sur Proust et Anton Holban a le mérite de surprendre une gamme variée de parallélismes. La hantise de la mort, l'amour lucide, la torture de la jalousie, la passion de l'art sont autant de traits psychologiques communs, mais qui se manifestent différemment dans

le plan esthétiques. L'explication est, certes, celle que le critique en donne : Holban garde l'empreinte du paysage moral roumain, du milieu social où il a vécu (pp. 126—127). L'influence de Proust est plus directe, selon George Hanganu, dans l'analyse infinitésimale des états d'âme, des secrets de l'univers intérieur, dans la manière bergsonienne d'envisager le temps (durée, flux continu), ce qui entraîne cette succession déroutante des « moi » et la conclusion-message qu'il est impossible de tout dire sur l'être humain.

Le chapitre le plus intéressant nous a paru être celui consacré au parallèle entre Bacovia et Verlaine. « La lyrique de Bacovia, — quelque symboliste qu'elle paraisse —, nous dit l'auteur du livre, reste ancrée dans la vie » (p. 29). Cette constatation n'est pas moins valable pour Verlaine. Symbolisme et vie, deux notions apparemment incompatibles, vont de pair pour donner lieu à une transposition supérieure du réel. L'auteur découvre de nombreuses similitudes entre les deux poètes, tout en précisant qu'il ne peut pas être question d'une influence directe : similitudes rythmiques et musicales, similitudes chromatiques, similitudes d'atmosphère intérieure (nostalgie, mélancolie, rêve, pluralité d'états d'âme, hantise de la solitude morale, etc.) ou extérieure (paysages pluvieux d'automne, crépuscules, etc.). Il y a sans doute, comme remarque l'auteur, une correspondance secrète entre les paysages extérieurs (décrits) et les paysages intérieurs (suggérés), ce qui engendre une atmosphère complexe de suffocation spirituelle. Plus révélatrices encore sont les différences entre les deux grands poètes, car elles mettent au jour la puissante originalité et l'inégalable force expressive du Roumain. « Tandis que pour Verlaine, la pluie a un bruit doux, lui glissant dans l'âme cette 'langueur' qui, au fond, n'est que fatigue et mélancolie indéfinie, pour Bacovia la pluie est génératrice de *cauchemar* (...) La pluie donne au poète roumain la sensation de désagrégation spirituelle. » (pp. 33—34). Le symbole du « plomb » (*Plumb*) augmente ce sentiment de dépression et d'anéantissement, mais le poète sait pourtant y échapper, car l'avènement du printemps (*Romanjă*) lui donne une sensation de vertige, de désirs inavoués, où la mélancolie s'estompe ; il se laisse entraîné dans le tumulte des appels qui viennent de tous les coins de la nature et des hommes (p. 38). Il était peut-être nécessaire que l'auteur notât l'existence d'une dominante sensorielle chez Verlaine, tandis que chez Bacovia la perception sensorielle conduit presque toujours à des conséquences spirituelles sans qu'il aboutisse pour autant à des résolutions métaphysiques. Pour nous, Bacovia se situe dans un point où se rencontrent la sensibilité éminescienne (innée) et l'expérience symboliste (acquise).

George Hanganu envisage la création littéraire comme une succession plus ou moins agglomérée d'états d'âme qu'il place au-dessus de l'intuition ou de l'intelligence qui, nécessairement, viennent les ordonner. Cette conception justifie l'ambition du critique qui se propose de « pénétrer à l'intérieur de l'univers poétique ». d'égalier, par sa participation affective, la sensibilité de créateur. Une telle démarche, visant à expliquer l'œuvre par son auteur, entraîne les risques d'une attitude critique trop subjective et par conséquent assez peu scientifique. Hanganu évite en partie ces dangers, grâce à une perspective d'ensemble et à une intuition supérieure du texte.

Ce recueil d'essais s'adresse en premier lieu aux lecteurs non initiés, mais il peut être utile aussi aux spécialistes, car les études comparatives sur lesquelles nous nous sommes arrêtés offrent des suggestions intéressantes, capables de faciliter une connaissance plus approfondie des écrivains des deux littératures, mis face à face.

GABRIEL PĂRVAN

Ein bedeutender Gelehrter an der Schwelle zur Frühaufklärung: Dimitrie Cantemir (1673—1723).
Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaften der DDR, Berlin, 1974, 96 S.

Am 25. Oktober 1973, wurde an der Akademie der Wissenschaften aus der Deutschen Demokratischen Republik ein Plenum und ein wissenschaftliches Kolloquium zur 300-jährigen Gedächtnisfeier des moldauischen Fürsten D. Cantemir veranstaltet.

Akademienmitglied Werner Bahner hatte in seinem Plenarvortrag die Beweggründe, die zur Wahl Cantemirs als Mitglied der Brandenburgischen Sozietät der Wissenschaften führte zur Kenntnis gebracht. W. Bahner hatte in seiner dargebotenen Biographie des rumänischen Fürsten dessen Tätigkeit als politischer und wissenschaftlicher Mensch von europäischem Ruf, sowohl in seinem Land als auch im Ausland hervorgehoben.

Interessant ist die Darstellung des Werkes Cantemirs als Übergangssteg vom Späthumanismus zur Frühaufklärung. Die in der vorhergehenden Historiographie angeführte Idee „der römischen Herkunft“ und der „Kontinuität“ des rumänischen Volkes ist von Cantemir über-

nommen und verstärkt, in eine politische Waffe umgewandelt und weitergeleitet worden. Unter seinem unmittelbaren Einfluß stehen die Werke der Vetreter der Siebenbürgischen Schule, d.h. der bedeutendsten rumänischen Aufklärer.

Die kritische Gesinnung gegenüber der Benützung verschiedener geschichtlicher Quellen, die Art und Weise die Geographie eines Landes zu beschreiben, das Verständnis gegenüber der Kultur mohammedanischer Völker enthüllen denselben Übergang zur Frühaufklärung. Die besondere Aufmerksamkeit für die Volkskultur die nicht als malerische Merkwürdigkeit, sondern als Informationsquelle zu betrachten ist, bedeutet das Vorhandensein eines neuen Elementes im Verhältnis zur Mentalität seines Zeitalters.

Johannes Irmischer, welcher Cantemirs „Bild der byzantinischen Geschichte“ darstellt und Ernst Werner, welcher „Bemerkungen zu Dimitrie Cantemirs *Geschichte des Osmanischen Reiches*“ macht, gelangen beide zu gleichartigen Schlußfolgerungen. Cantemir, als Kenner der byzantinischen und osmanischen Historiographie, als auch einiger mittelalterlichen lateinischen Schriftstücke, schenkt den Einen oder den Anderen keinen Glauben *apriori*, sondern versucht es, die Wahrheit selbst zu ergründen. Obwohl er in seinen Absichten und auch in seinen theoretischen Grundsätzen kritisch vorgeht, benützt er praktisch öfters Informationsquellen zweiter Hand und wiederholt Nachrichten mit Mangel an geschichtlicher Begründung, welche eher den Sagen als der Wahrheit entsprechen.

Der rumänische Gelehrte bleibt ein berühmter Orientalist und ein Pionier der osmanischen Historiographie, trotzdem nachträglich Bereicherungen in den Kenntnissen über das osmanische Reich eingetreten sind.

W. Markov und H. Grasshoff unterstreichen die Verbindungen D. Cantemirs mit Rußland. Ersterer betrachtet D. Cantemir als Bahnbrecher in der Festsetzung von rumänisch-russischen Bündnissen gegen die Türken; der Zweite setzt die Stellung fest die der rumänische Fürst und sein Sohn Antioch in der Entwicklung des russischen Illuminismus erwiesen haben.

Was die Stellung Cantemirs und Antiochs in den gebildeteren, vom Zaren Peter der Große unterstützten Kreisen, anbelangt, können wir diese besser verstehen, wenn wir bedenken, daß die Bildung des rumänischen Fürsten zur Zeit seiner Flucht nach Rußland schon scharfe Umrisse zur Schau trug. Die am Hof zu Jassy, an der griechischen Hochschule der Patriarchie zu Konstantinopel und in den intellektuellen türkischen Kreisen erhaltene Erziehung setzten ein Verständnis sowohl der orthodoxen Welt, wie auch des Westlichen Europas und der mohammedanischen Völker voraus. Die Persönlichkeit des Fürsten Dimitrie Cantemir, welche sich auch in der Erziehung seines Sohnes Antioch widerspiegelte, konnte nur die Zustimmung des Zaren Peters der Große erhalten.

Şerban Cioculescu und K. Bochmann betrachten die Schriftwerke D. Cantemirs vom literarischen, künstlerischen und sprach-wissenschaftlichen Standpunkt aus.

Şerban Cioculescu weist darauf hin, daß Dimitrie Cantemirs — obwohl Vertreter der Wissenschaft — in einigen seiner Werke eine dichterische Auffassung der Welt vertritt, und zwar in einer äußerst üppig abgefaßten, den Merkmalen des Barockstils entsprechenden Sprache.

K. Bochmann erbringt Beweise dafür, daß D. Cantemir mit voller Absicht die Bereicherung der rumänischen Sprache verfolgt und den Wortschatz aus den mannigfaltigsten Sprachquellen geschöpft hat.

Seine Ideen über eine politische Umstellung widerspiegeln sich auch in den Erneuerungen, die in seiner Ausdrucksweise bei der Abfassung seiner Ideen enthalten sind. Man könnte meinen, daß der Gelehrte-Fürst der erste rumänische Schriftsteller ist, der ein Fremdwort einführt um den Begriff des Wortes „Politik“ zu erklären, und zwar „Politie“.

Die gesellschaftspolitischen Aspekte aus den Schriftwerken D. Cantemirs sind weitläufig in den Mitteilungen M. Diaconescu angeführt und entsprechend erklärt.

Wie schwer und mit welcher Verspätung die Schriftwerke Cantemirs zur Kenntnis der Öffentlichkeit gelangt sind bezeugt Peter Hoffmann sehr deutlich in der „Editions Geschichte von Cantemirs *Descriptio Moldaviae*“. Nach unzähligen Pilgerungen des Manuskriptes durch England, Frankreich, Rußland, wurde das aus dem Latein ins Deutsche übersetzte Buch zum ersten Mal in Leipzig veröffentlicht, im „Magazin für die neue Historie und Geographie“. Die Veröffentlichung ist zwei deutschen Kulturmenschen namens G. F. Müller und F. Büsching, die eine Zeitlang in Rußland gelebt haben, zu verdanken. Auf Grund der deutschen Übersetzung wurde 1789 die russische Übersetzung gedruckt und im Jahre 1825 auch die erste Auflage in rumänischer Sprache.

Die weiter oben dargebrachten Mitteilungen erbringen den Beweis für das Vorhaben der Akademie der DDR dem Fürsten Dimitrie Cantemir den Platz anzuerkennen und einzuräumen, den er unter den Kulturmenschen Europas vom Ende des XVII. und vom Anfang des XVIII. Jahrhundert verdient.

FURIO DIAZ, *Per una storia illuministica*, Napoli, Guida editore, 1973, 728 pp.

Di Furio Diaz, che con Franco Venturi è il maggiore specialista italiano dell'illuminismo, sono ben noti — in campo internazionale — gli studi sulle *Lumières* di Francia e d'Italia: le monografie da lui consacrate a *Voltaire storico* (Torino, Einaudi, 1958) ed al rapporto tra *Filosofia e politica nel Settecento francese* (ibidem, 1962) rappresentano ancor oggi un essenziale punto di riferimento nella discussione storiografica intorno a queste tematiche.

Questa silloge, recentemente apparsa — in bella veste tipografica — per i tipi dell'editore napoletano Guida, riunisce gran parte degli scritti che Furio Diaz ha pubblicato, nell'arco del decennio 1959-1971, in riviste e volumi miscelanei talvolta di non facile reperimento per gli stessi studiosi italiani. Essa costituisce, quindi, una fedele testimonianza degli interessi e delle preoccupazioni che hanno accompagnato — ed accompagnano — lo storico italiano nel suo via' lungo "sacerdozio di Clio".

L'Autore suddivide questa raccolta dei suoi "scritti sparsi" in tre ampie parti, rispettivamente dedicate a: *Questioni di metodo storico*, *Momenti della storia illuministica* e *Discussioni sulla storiografia dell'Illuminismo*.

Nella prima parte, che si apre con l'interessante saggio *I filosofi e il potere: a guisa di premessa*, sono da segnalare — accanto al suggestivo *Metodo quantitativo e storia delle idee* — i contributi su: *Questioni della storiografia di indirizzo marxista in Italia tra gli anni '40 e '50* e *Indirizzi storiografici e metodologici tra il 1945 e il 1965*.

Tra i diversi scritti su temi, momenti e protagonisti del movimento illuministico in Francia e in Italia raggruppati nella seconda parte, ricordiamo, oltre gli *Appunti sulla politica dei Philosophes intorno alla meta' del sec. XVIII in Francia*, gli importanti studi su: *L'idea repubblicana nel Settecento italiano fino alla Rivoluzione francese* e *La questione del „giacobinismo" italiano*.

Nella terza ed ultima parte di questa silloge lo storico italiano discute — con profonda competenza ed erudizione — i risultati raggiunti dalla recente storiografia sull'illuminismo: gli studi di Werner Krauss e della sua *équipe* berlinese, di Peter Gay, Jacques Proust, Franco Venturi, Adam Wandruszka . . . trovano in Diaz un censore sempre attento e penetrante, prodigo di elogi ma anche di critiche pertinenti ed osservazioni stimolanti.

Non abbiamo voluto — e, d'altro canto, sarebbe stato ozioso — enumerare tutti i saggi, le note, le recensioni che Furio Diaz ha riunito in questo solido volume: non possiamo, tuttavia, non rilevare che ad esso potranno attingere lumi e suggestioni — non solo di metodo — anche quanti non siano strettamente interessati alla storia del movimento illuministico e riformatore in Francia ed in Italia. *Per una storia illuministica* non è, infatti, solo una silloge di scritti intorno e sulle *lumières*: è anche — e soprattutto — un invito a *fare storia* tenendo conto della fondamentale lezione che l'uomo contemporaneo o, se si vuole, l'intellettuale contemporaneo può ancora trarre dalla feconda esperienza — di pensiero e d'azione — dell'illuminismo.

LAURO GRASSI
(Milano)

GEORGES MAY, *Diderot et l'allégorie*, « Studies on Voltaire and the eighteenth century », LXXXIX: 1972, The Voltaire Foundation Thorpe Manderville House, Banbury, Oxfordshire, p. 1049-1076.

Le « *renouveau d'intérêt* » dont jouissent, de nos jours, les études sur la rhétorique et sur le langage a dirigé l'attention de la critique vers Diderot, tout en le considérant comme un « *précurseur de génie* ».

Georges May se propose de présenter quelques-unes de ses remarques sur l'allégorie chez Diderot.

A ce propos, il en décèle trois sources de documentation: en premier, les œuvres proprement dites allégoriques de Diderot, ensuite, les illustrations allégoriques — dues aux dessinateurs et aux graveurs de son temps — pour les éditions originales de plusieurs livres de Diderot et, en dernier, *least but not last*, les remarques de Diderot sur les allégories littéraires et picturales.

Les œuvres allégoriques de Diderot (la *Promenade du sceptique*, *L'oiseau blanc*, *conte bleu*, le chapitre 'Rêve de Mangogul' des *Bijoux indiscrets*) étant bien connues, l'auteur ne s'y arrête que pour remémorer quelques-uns des ouvrages qui s'en sont occupés (surtout ceux de Herbert Dieckermann, J. Fabre, Dorval). En même temps, l'auteur indique à ceux qui s'y intéressent une riche bibliographie.

En se tournant vers la seconde source, il porte son attention sur certaines des illustrations allégoriques qui ornaient les ouvrages de Diderot. Il s'agit des premiers ouvrages publiés par Diderot : *l'Essai sur le mérite et la vertu*, les *Pensées philosophiques*, les *Bijoux indiscrets* et les *Mémoires de mathématiques*.

L'auteur constate un « synchronisme parfait » entre ce qu'il appelle la première manière de Diderot en fait d'écrits allégoriques et la présence d'estampes allégoriques dans les éditions de ses œuvres.

En même temps, il offre une hypothèse relativement à leur « disparition subite et simultanée » à un certain moment, due, parait-il, à l'influence exercée par Mme de Puisieux sur la vie et l'œuvre de Diderot.

La troisième source de documentation — l'attitude de Diderot envers l'allégorie — constitue la dernière partie de l'étude.

Les réflexions sur les œuvres littéraires ou artistiques employant l'allégorie se retrouvent dans bien des écrits de Diderot, tendant à expliquer sa « désaffection grandissante pour ce mode d'expression » (*Essais sur la peinture, Salons, Pensées détachées, Jacques le fataliste*).

La complexité croissante de la pensée philosophique de Diderot se reflète justement dans ses œuvres de maturité.

Tant que sa pensée fut tributaire au rationalisme critique, elle s'exprima sous « forme allégorique, l'allégorie ne permettant qu'un rapport linéaire entre l'idée et l'expression ». Son évolution vers un caractère plus original, plus complexe, ne lui permettra plus de se baser sur la rhétorique.

Ce que Georges May a voulu démontrer c'est que Diderot a cherché et souvent trouvé de « nouvelles formes d'expression » pour une pensée « novatrice », que le fondement de sa gloire est d'avoilé établi qu'une « révolution de la pensée philosophique » demandait aussi une « révolution des procédés d'écriture », les deux appartenant à un phénomène historique unique. Il a pleinement réussi.

CRISTINA ILIOAIA-ZARIFOPOL

JACQUES BOUCHARD, *Une renaissance. La formation de la conscience nationale chez les Grecs modernes*, « Etudes françaises », 10, 1974, p. 397.

Comme il est déjà annoncé de par le titre, le bref exposé de Jacques Bouchard essaie de délimiter et de définir les étapes qui ont marqué la formation de la conscience nationale chez les Grecs modernes, en prenant comme points de départ les données de l'histoire littéraire et linguistique qui ont provoqué l'évolution des mentalités.

Il est dit renaissance puisque, paradoxalement, il fallut que les Grecs modernes, de même que l'Europe entière, redécouvrirent leurs propres maîtres de l'Antiquité et réaffirmassent leurs mérites d'exception dans le domaine des lettres, des arts et des sciences.

Elle est due au désir ardent du peuple grec, descendant des illustres Hellènes, de renouer avec ses ancêtres et de se constituer en nation, alors que, seulement pour recouvrer leur ancien nom d'Hellènes, ils durent mener un long combat culturel.

L'auteur apprécie que la renaissance culturelle des Grecs commença à se définir au XVIII^e siècle, ce qui constituerait, donc, une première étape.

La deuxième étape correspond au XVIII^e siècle, plus précisément à l'époque phanariote, dont les représentants jouèrent un rôle de première importance dans l'histoire diplomatique et culturelle de ce temps-là. Ce fut aussi le moment où la culture néo-grecque jouit de sa plus large audience dans le périmètre des Balkans et même au-delà.

C'est que, au XVIII^e siècle, à part les milieux phanariote et ecclésiastique, apparaissent aussi d'autres classes sociales, plus préoccupées de l'idéal national.

Les Lumières européennes, l'idéologie de la Révolution française, l'idée de la Grande Nation réveillèrent le nationalisme du peuple grec, ce qui se traduisit sur le plan linguistique par la fréquence des mots *génos*, *ethnos* et de leurs composés.

Une activité révolutionnaire vit le jour : Rigas et ses écrits enflammés de patriotisme, les sociétés secrètes, dont la plus connue, *Phillike Hetairia* (l'Association amicale), fut constituée à Odessa, en 1814.

La révolution eut aussi ses poètes : Denys Solomon et André Calvos.

Mais voilà qu'en 1830 parut la théorie de Fallmerayer qui bouleversa l'idée même d'appartenance à l'ancienne race hellène, en affirmant que les habitants de la Grèce moderne seraient d'origine slave.

Cette thèse provoqua chez les Grecs une puissante réaction archaisante pour prouver le contraire.

La réponse fut donnée par C. Paparrigopoulos quand il publia, en 1853, une *Histoire du peuple grec de l'Antiquité à nos jours*.

En concluant, l'auteur considère le XIX^e siècle la dernière étape de la formation de la conscience néo-hellénique, celle de « la libération de l'authentique culture néo-grecque aux profondes racines populaires, de son état de sujétion culturelle à l'archaïsme ». Le concept de conscience nationale fut ainsi pleinement complété et, fort de son identité retrouvée, il se jeta dans la bataille du XX^e siècle.

Dans peu de pages, qu'on lit à bout de souffle, Jacques Bouchard met à notre disposition une substantielle synthèse d'un troublant destin national.

CRISTINA ILIOAIA-ZARIFOPOL

D. W. FOKKEMA, *The Problem of Generalization and the Procedure of Literary Evaluation*, "Neophilologus" 58, 1974, 3, p. 253.

Out of all the serious questions that still challenge the literary scholarship of today, the author has decided on the problem of conceptualization and generalization, with special reference to literary theory. Broadly speaking, the aim of this study is to provide a method which should distinguish between various literary theories ("in point of structure and priority") and the value systems that they circumscribe. For the elaboration of such a method, the author thinks it imperative to define the concepts used: *the concept of literature and literary theory*. However, to define is, to a great extent, both generalization and concentration and, implicitly, interpretation and evaluation. Hence the difficulty encountered by the author in defining these basic concepts, which have been extensively discussed by all comital literary theorists from Moris Weitz onwards.

Considering the evolution of the concept of *literature* and its invariable literary function and taking into account the fact that the language of literature displays specific features pertaining to both form and meaning of the linguistic material, the author comes to a hypothetical definition of the concept of literature: "Literature consists of linguistic material that (a) as to its organization, deviates from everyday speech, and (b) is accepted by the receiver as inducing intensified perception". The concept of literature defined as such is open to all changes imposed by experience.

The definition of the concept of *literary theory* is subsumed to the same problem of generalization since literary theory must generate such general concepts as to enable the explanation of individual facts. In order to substantiate the concept of literary theory, the author provides two working hypotheses in theorizing: (1) theorizing that reduces art to the abstract, hence programmatic and only partially relevant, and (2) hermeneutic literary criticism that deals with the interpretation of individual works and shrinks all possible generalization and understanding of the literary process. Against the a-historical and abstract theorizing, the author advocates the construction of general concepts and models "which allow for individual deviation to take account of the historical basis of literature". The author concludes that a sound literary theory should necessarily rely on conceptualization and generalization.

Within a wide debate of extremely original dissociations between *interpretation* and *evaluation*, the author rightly claims that one should oppose *historical relativism* (which separates the exegesis of meaning from the judgment of value) by a cultural relativism, viz., an investigation of world literature (especially those literatures that are completely alien to us). The comparison between the various value systems covering each of those literatures would point to their relativity. Thus, the author chooses cultural relativism in advocating the separability between interpretation and evaluation. Last but not least, the author acknowledges the necessity of a model in analysing value judgments for the completion of all factual statements. This model might be an *a priori* abstract norm, realized by deduction, or a property of a valued object which one can achieve by induction. Fokkema's discussion closes by an optimistic conclusion which though still claiming to reliability and approximation is not altogether deprived of scientific knowledge: "Thus, we obtain a value system which, when operational, selects; and any selective system makes a scientific theory".

LIANA MARE

ROBERT HALSBAND, "Ladies of Letters in the Eighteenth Century" in *Stuart and Georgian Moments*, University of California Press, 1972, p. 271.

The first three quarters of the eighteenth century, rational and argumentative in spirit, when the writers were still gapping between professionalism and dilettantism, between a wide sense of contact and congeny and a new sense of leisure and connoisseurship, a good crop of an elaborate collection of letters and memoirs emerged. R. Halsband's paper *Ladies of Letters...* is, broadly speaking, a brilliant exposition of one of the most commanding feminine intellects of the age: Lady Mary Wortley Montagu. Incited by the new fashion of polemical issues and the appetite for controversy, Lady Mary embodies, in Halsband's opinion, the dilemma of the woman-writer of that time: "to write for the public yet maintain the aristocratic decorum and fulfill what she believed to be the noble aims of literature". Such noble and lofty aspirations of Lady Mary are plainly supported by her argumentative letters professing that the writer should do his utmost "to do honour to Human Nature" and not just to live on his writings. Such avowed principle would thoroughly fit the spirit of respectability and reputation and the professional ambition of the age. Halsband investigation follows Lady Mary's multifarious career as a writer with respect to the moral principle posited by the authoress. Among her nonpublication, Halsband discusses the followings: the critique of Addison's *Cato* (a typical example of the love of reputation at that time), Marivaux's adaptation into a three-act comedy entitled *Simplicity*, which remained only as an exercise of versatility, the long French essay on La Rochefoucauld's maxim which was read only by her friends, and here Halsband found a convincing token of Lady Mary's sense of decorous reputation and her scorning attitude towards all "liberate coxcombs". Beside those unpublished materials, Halsband subjects to analysis her publications which she wrote anonymously: from inoculation propaganda, which revealed her sound belief in a public benefit, to her series of essays on political and social questions, or those advocating women's right to Honour and public respect, from her attacks on Pope and Swift to her merciless critique in the *Answer*, which revealed her special interest in gallantry and courtship, and yet her occasional "love of vulgar applause". However, Halsband considers the above titles as only important for the definition of her personality, while her entire reputation rests on her scintillating *Turkish Embassy Letters*, full of clever comments, provoking scandals and enthusiastic literary interest. The chief merit of Halsband's paper lies in the fact that he cast a new light on what has been considered a lesser aspect of the eighteenth century literature; the women's literary activities are, in his opinion, not little in importance. Lady Mary's writings are not considered only as the authoress' public testament, but also "a brilliant record of observations and thoughts of an enlightened and emancipated woman whose view goes beyond insular England to embrace all of Europe and the realm of Islam". Halsband's paper is less a criticism of Lady Mary's writings, it is rather a reconsideration of the status of women writers in the 18th century, and a right redeeming of those feminine champions. As such, the paper widely enlarges our view on the 18th century literary framework.

LIANA MARE

LIONEL GOSSMAN, *The Go-Between: Jules Michelet, 1798-1874*, MLN, 1974, p. 503.

The paper is singular in its intention to rehabilitate Jules Michelet, namely, it considers the French historian's text and *only* his text and its system of poetic relations. The analysis follows the legendary quality of Michelet's bulky works and the mythical structure that kernels all his poetical, social, historical, autobiographical or socio-critical subjects. In the author's view, Michelet the artist does not overpower the visionary historian in him. The artist-historian should heal all division reflected by the rupture "at the heart of language" by a unitary appropriation of the myth by history. This unity is to be accomplished, in Michelet's view, by establishing a distance from "tradition and myth", while appropriating and "embracing" them. A thoroughgoing and original analysis, L. Gossman's paper reveals Michelet's passionate concreteness of imagery, rich in mythical allusions, the naturalistic side of his mythical visions and its relations to the historical information he provides.

LIANA MARE

KLAUS HEITMANN, FRANKREICH (Sonderdruck aus: August Buck, Klaus Heitmann, Walter Mettmann, Dichtungslehren der Romania aus der Zeit der Renaissance und des Barock.)

Eine Anthologie – ein Werk. Ein Werk welches nicht lehren und belehren will, sondern welches zum Denken und Nachdenken anspornt; ein Werk welches durch seine Anlegung und Gestaltung dem an der französischen Poetik der Renaissance und des Barock Interessierten einen Einblick in das Schaffen der repräsentativsten Figuren dieser Epoche in ihren Beitrag zum Aufblühen des französischen Geistesleben und in ihre Bedeutung in europäischem Kontext gewehreistet.

Eine „Einleitung“ entspricht im wahrsten Sinne des Wortes ihrer Bedeutung, ihrer Intention. Wie ein Leitfaden orientiert sie den Leser im Wirr-Warr der Zeit, indem sie ihm die charakteristischsten Grundthesen der literarischen Doktrinen zur Zeit der Renaissance und des Barock vors Auge hält.

Jeder mehr oder minder bewandte Kenner einer literarischen Strömung, jeder Leser nähert sich einer Anthologie mit Erwartungen und Hoffnungen, er prüft und überprüft seinen künstlerisch-literarischen Geschmack an den ausgewählten Anthologiestücken, dabei sollte das Fehlen eines gesuchten Stückes nicht mißstimmen, wie auch das Vorhandensein eines als nicht gerade repräsentativen Anthologiestückes überraschen, denn es ist bekannt, daß jede Anthologie ein Risiko eingeht, indem es wichtige Stücke übersieht und weniger wichtige eingliedert.

Wie eben die „Vorbemerkung“ erläutert, hat man sich nicht vorgenommen dem Leser die Freude am Text zu nehmen. Alles wird nur angedeutet und nicht gedeutet, es wird nichts vorweggenommen, man wird eben nur eingeführt.

Dabei kommt es dazu, daß da und dort einer der repräsentativsten Autoren aus der Reihe tritt und durch seine Persönlichkeit und sein Schaffen uns auf die führende Idee der oder jener Epoche aufmerksam macht.

Von dem kultur-historisch bedingten und verspürten Verlangen nach einer Neuerung im französischen Geistesleben, das sich besonders bei einer Gruppe junger Leute auswirkte, die um 1547 durch das gemeinsame Interesse für humanistische Studien im Pariser Collège de Coqueret zusammengefunden hatten und bis Charles Perrault werden die wichtigsten Vertreter vorgezeigt.

Man wendet sich nochmals den „Alten“ zu, man sucht und versucht die ideale Schönheit wieder zu beleben, Frankreich sollte nun zeigen, daß es keine Minderwertigkeitsgefühle gegenüber ihrem geistigen Nachbarn, Italien, zu zeigen hatte.

Daß dieses Verlangen nach dem *poete* neuen Typs historisch bedingt, dem damaligen Zeitgeist entspricht, zeigen auch die beiden mit der Zeit wetteifernden Schriften u.z. Thomas Sebillets Dichtungslehre „Art Poétique François pour l'instruction des jeunes studieux. & encore peu auancéz en la Poésie Française“ (1548) und Joachim Du Bellays „Deffance et illustration de la langue francoyse“ (1549).

Dichtungslehre und Programmschrift kündeten den Bruch mit der „alten Mode“, mit der dichterischen Konvention an, man wendete sich den, als „modellhaft“ empfundenen Gattungen wie Ode und Epos, oder dem italienischen Sonette zu.

Als Wortführer des Ronsard-Kreises, als Verteidiger der französischen Sprache und als aggressiver Gegner tritt uns somit Du Bellay, mit seiner ziemlich nachlässigen, oft inkohärent improvisierten „Deffance“ entgegen. Wie immer auch sei, die „Deffance“ wurde als Manifest empfunden, als „theoretische“ Grundlage die zu einer „praktischen“ Umwälzung führte. Durch eine künstlerisch-literarische Affinität kommt es im Jahr 1556 zum Zusammenfinden der Dichterefreunde, die sich in die Literaturgeschichte als „Pleiade“, die erste französische literarische Schule den Einmarsch machen.

Wie zu erwarten war, rief die „Deffance“ zahlreiche Kommentare hervor, so auch des Lyoner Guillaume des Autelz „Replique“, die auf das literarische Sachverständnis ihres Verfassers hindeutet.

Jacques Peletier du Mans hatte sich auch schon seit lange zu den Grundideen eines *poete* neuen Typs bekannt, auch wenn er erst 1555 eine eigene Dichtungslehre hervorbringt.

Ronsard „verdichtet“ seine Dichtungslehren, sie werden Gegenstand der Poesie. Der „Götterbote“, der Dichter als Auserwählter, dessen Berufung die Erleuchtung der Mitmenschen ist, zieht sich paradoxer Weise zurück, er wendet sich an die Elite, überzeugt von seiner göttlichen Weihe und Berufung.

Von Ronsard über Louis le Caron, Jacques Grévin und Jean de la Taille gelangen wir, entlang der verschiedensten literar-theoretischen Gedanken zum Abend der französischen Spätrenaissance, der den Morgen des Barock ankündet.

Es ist die Zeit der „Inneren Spannung“, die zum „Barockkriterium“ erhoben wird. Viele empfinden es als Normalerscheinung, das Aufblühen der modernen Tragödie im Barock. Wieder empfindet man das Verlangen nach Maß. Aristoteles wird zur Gottheit erhoben, seine „Poetik“ zum goldenen Buch der „république des lettres“.

Die „doctrine classique“, als Produkt zahlreicher Theoretiker zu betrachten, wäre fehlerhaft, nur wenige sind es die hier genannt werden sollen, so: Pierre de Deimier mit seiner „Académie poétique“, der ausgezeichnete Kritiker und Theoretiker, Jean Chapelain, der als eigentlicher Schöpfer der „doctrine classique“ betrachtet werden muß und der auf die Bestimmungsmerkmale und auf die Regelhaftigkeit der Tragödie hinweist.

Von Jules de la Mesnardière über Abbé D'Aubignac mit seiner „Pratique du Théâtre“ gelangen wir zu dem so oft, als musterhaft genannten Dichter des „Cid“, Pierre Corneille. Als „Außenseiter und Ausnahmerecheinung“ steht Pierre Corneille vor uns.

Pierre Le Moyné ist derjenige, der den Schritt zum Theoretisieren der „heroischen Gedichte“ macht, mit besonderem Hinweis auf die Themenwahl. Pierre-Daniel Huets „Traité de l'origine des romans“ (1666) bedeutet wie schon gesagt wurde die „ästhetische Mündigkeitsklärung des Romans“.

Noch ist der Unterschied zwischen Epos und Roman nicht scharf begrenzt, obwohl der Roman als eine Notwendigkeit, als eine einem gewissen Zeitgeschmack- und Verlangen entsprechende Erscheinung dasteht.

Als Schlüssel- und Krönungsjahr der theoretischen Gedankengänge der hochbarocken Zeit ist das Jahr 1674 zu betrachten, in dem René Rapins „Réflexions sur la Poétique d'Aristote, et sur les ouvrages des Poètes anciens et modernes“ und Boileaus „Art Poétique“ als synthetisierende Werke erscheinen, wobei zu bemerken ist, daß an dieser Stelle der „Einleitung“ einem jeden sein Platz und sein, durch eingehende Forschungen, festgelegter Wert zugewiesen wird.

Von Boileau, der noch Augenzeuge des Zerfalls des literarischen Aristotelismus ist und bis Perraults „Parallèles des Anciens et des Modernes“ ist nur noch ein Schritt. Die Zeit der Ratio, ihre Autorität beginnt, sie wird zum dichterischen Genius Prinzip erhoben.

GUDRUN DUMITRESCU

Reportajul român contemporan, 1944–1974 (Die zeitgenössische rumänische Reportage), Bucureşti, Editura Eminescu, 1974.

Anthologie zusammengestellt von Nicolae Mecu, George Muntean und Vasile Teodorescu. Belordnung. Vorwort und Bibliographie von George Muntean.

Jede Anthologie übernimmt von Anfang an das Risiko manche wertvolle Einzelheiten zu unterlassen oder andere wenig wichtigere einzuführen. Eben deshalb erscheinen uns die Bemerkungen des Herausgebers in diesem Fall als sehr willkommen, weil sie dadurch die eventuellen nachträglichen, kritischen Umänderungen, die man ihm hätte bringen können, ausschließen: „Das gegenwärtige Panorama der zeitgenössischen rumänischen literarischen Reportage / ... / bezweckt ein überzeugendes Bild über ihre Entwicklung zu geben, vor allem über das heutige Stadium der selben. Auf diese Weise ist es nur im Subsidiär eine Anthologie“.

Da es der erste Versuch dieser Art nach 1944 ist, hat dieses Buch eben dadurch schon seine Wichtigkeit, selbst wenn einige Zusatzeinzelheiten oder Betonungen sehr unentbehrlich gewesen wären.

Die inhaltsreiche Einführung G. Munteans bietet genügendes Stoff über die Reportage. über ihre Entwicklung im Laufe der Zeit an, und, wie es sich auch ziemt, beharrt sie auf die seit über einem Jahrhundert übernommene traditionelle rumänische Art.

Der unvermittelte Kontakt mit der unmittelbaren Realität, und die direkte Investigation der Tatsachen bilden die Hauptbedingung dieser Schriftstellerart, die von „den Historikern der Gegenwart und der Zukunft“ (so wie sich G. Călinescu über die Reporter ausgedrückt hat) ausgeübt wird.

In diesem Sinn wäre es nötig gewesen, sowohl die Rolle des Befreiungskrieges von 1877 hervorzuheben, als auch der beiden Weltkriege, als Erlebnisse, welche Reportage erzeugt haben.

Die Entwicklung in den letzten dreißig Jahren hat eine Anzahl von Erlebnissen angeboten, von U'nwandlungen, die wahrheitsgetreu von den enthusiasten Chronisten wiedergegeben worden sind.

Die Demokratisierung des Landes, der Kampf für den Wiederaufbau und für den radikalen Umsturz in den Verhältnissen zwischen den Menschen, für das Eindringen in das Gewissen der Menschenmenge dieser neuen sozialen Bewegung hat alle schriftstellerischen und journalistischen repräsentativen Kräfte mobilisiert. Die Reporter haben sich in den revolutionären Umwandlungsprozesse der Welt mitreißen lassen unter Benützung der Reportage, als die dringendste literarische Form, welche im Stande ist eine prompte Informierung zu sichern.

Aber die Komplexität der Realität hat auch eine Vermehrung der Angriffsmöglichkeiten hervorgerufen, so daß die Ansicht der aktuellen rumänischen Reportage einen vielseitigen Gesichtspunkt anbietet, wobei auch die Formen der Abhandlungsreportage, der Porträtsreportage, der Ermittlungsreportage, als auch der Dialogreportage und der Interviewreportage vorhanden sind. Nicht zu vernachlässigen ist auch der spezielle Charakter, welcher das Fernsehen und der Rundfunk der Reportage verleiht, was auch in dem Vorwort unterstrichen wird. Die Hauptsache ist für ein solches Buch die Art, in der es ihm gelingt, das Stadium der Reportage festzusetzen. Interessiert über die Reportage und nicht über die Reporter haben die Verfasser dieser Anthologie versucht, durch die erhaltene Selektion so viel als mögliche Richtungen der rumänischen jetzigen Reportage hervorzuheben, indem sie die repräsentativsten Beispiele wählten.

Deshalb, ist es nicht mehr wichtig ob ein Name genannt oder nicht genannt wird, sobald der Typ der Reportage anwesend ist. Die Reihe der Anthologieverfasser hätte viel umfangreicher werden können (ohne, daß man die große Anzahl der Reporter erschöpft hätte) aber auch sie selbst bietet die bedeutungsvollsten Beispiele für die Entwicklung und die Mannigfaltigkeit der rumänischen Reportage an. Es werden Namen genannt wie: G. Călinescu, T. Argezi, Geo Bogza, F. Brunca Fox, Ioan Grigorescu, Pop Simion, Ilie Purcaru, Traian Filip, Traian Coşovei, Platon Pardău, Adrian Păunescu, Sinziana Pop, Romulus Rusan etc. Die Anthologie hat zugleich den Verdienst ein Bild in die Zukunft über den weiteren Gang der rumänischen Reportage zu geben. Durch umfassende Fachforschungen, begleitet von einer sehr nützlichen Bibliographie, erreicht dieses Buch völlig seinen Zweck.

DORINA GRĂSOIU

GIUSEPPE GRADILONE,, *Altri studi di letteratura albanese*. Bulzoni Editore, Roma, 1974, 303 pp. (• Studi albanesi • pubblicati dall'Istituto di Studi Albanesi dell'Università di Roma. Nuova serie, • • Studi e Testi •, 7)

Giuseppe Gradilone, professeur de langue et littérature albanaise à l'Université de Rome, publie dans ce volume une série de huit études sur différentes personnalités littéraires et scientifiques ayant vécu aux XVIII^e—XX^e siècles. Presque toutes ces personnalités ont développé leur activité en Italie, également liées par des liens de sang et spirituels avec l'Albanie, leur patrie d'origine, et avec l'Italie du Sud, leur pays d'adoption, où de nos jours encore il y a une minorité albanaise.

La série est ouverte avec le prêtre Variboba, dont l'œuvre poétique a été imprimée en 1762. Un demi-siècle plus tard, Domenico Mauro (1812—1873), militant politique et social, admirateur de Dante, aurait suivant l'esprit des idées nouvelles de son siècle et se dépensait énormément dans le domaine de l'enseignement et de la diffusion des connaissances scientifiques. Son contemporain, Francesco Antonio Santori (1819—1894), né en Pecile (S. Caterina Albanese), de Cosentino en Calabre, lui aussi prêtre et éditeur de revues littéraires et culturelles, propagateur de l'humanisme, milita pour l'unité du peuple albanais, préconisant la création d'une littérature albanaise originale. Plus complexe et plus original, Luigj Gurakuqi (1847—1925) vécut pendant longtemps à Naples; son activité devait s'exercer dans plusieurs domaines: poète et dispensateur d'idées nouvelles, il fut aussi homme politique et éditeur de revues littéraires et culturelles, propagateur de l'humanisme, militant de l'unité du peuple albanais et activant pour l'amélioration du système orthographique de sa langue maternelle. Non seulement poète et fervent de la littérature populaire, Giuseppe Schirò (1865—1927), né en Italie du Sud, fut aussi un homme de science, éminent albanologue et professeur à l'Université napolitaine. Né dans un village des environs de Shkodër (Scutari), le prêtre Georgjio Fishta (1871—1942) étudia avec passion la littérature antique, notamment l'œuvre de Homère, dont il s'inspira pour composer son épopée «Lahuta e Malcis» (le Luth des montagnes), à la gloire des combats albanais pour l'indépendance, menés au cours du XIX^e siècle, plaidant en faveur de l'entente entre Albanais et leur unité face aux dangers venus de l'extérieur. Originaire lui aussi du Nord de l'Albanie, Ernesto Koliqi (1903—1974) développa, de même que ses prédécesseurs, une activité multiple comme poète, éditeur de revues, animateur culturel, organisateur de l'enseignement supérieur. Professeur de

langue et littérature albanaise à l'Université de Rome, dans l'intervalle 1939—1974, il y créa plusieurs collections d'études et de matériaux fondamentaux, assurant également la parution régulière à partir de 1957 de la revue « Shëjzat » (Les Péliades). Enfin, le dernier de cette liste, Giuseppe Valentini, bien que d'origine italienne, est un très bon connaisseur de la vie du peuple albanais; il fonda la revue « Leka » et publia de nombreuses études consacrées à la langue et à la littérature albanaise, qu'il enseigna à l'Université de Palerme; il est l'initiateur de la collection de sources historiques intitulée « Acta Albaniae Veneta », qui compte jusqu'à présent vingt tomes. Par son immense activité, cet éminent savant est considéré de nos jours — et à juste titre! — l'un des meilleurs albanologues connus.

L'ouvrage du professeur Giuseppe Gradilone est d'une grande utilité non seulement par la richesse de son information historique, mais aussi et surtout par la fine analyse de plusieurs œuvres remarquables mais d'accès plutôt difficile. A retenir chez ces protagonistes de la littérature albanaise, qu'il s'agit de ceux des siècles passés ou de nos contemporains, leur rigoureuse formation humaniste, ainsi que de vastes connaissances dans le domaine des langues classiques et modernes. Ils font preuve d'un profond attachement pour leur culture nationale aux racines bien plantées dans le passé, tout en conservant un grand appétit pour l'instruction, ainsi qu'une large ouverture vis-à-vis des idées de progrès de n'importe quelle source fussent-elles.

H. MIHĂLESCU

HILARY KILPATRICK, *The Arabic Novel — a Single Tradition?*, „Journal of Arabic Literature”, V, 1974, p. 93—107

L'article de Hilary Kilpatrick, paru dans une des meilleures publications d'études arabe qu'un groupe d'éminents savants publie depuis quelques années chez l'éditeur hollandais Brill soulève d'une façon générale un des problèmes les plus passionnants et les plus complexes qui concerne la littérature arabe moderne, c'est-à-dire de chercher les origines du roman arabe contemporain et de voir s'il est le résultat — pour ainsi dire — d'une seule tradition ou de plusieurs. L'auteur ne peut et ne veut pas tirer de conclusions fermes dans une étude de quatorze pages; il fait seulement ressortir, et avec raison, le fait que si la langue (et la volonté d'utiliser cette langue unique et unifiante qui est l'arabe littéraire) est un facteur d'unité, l'histoire récente et les propres traditions de chaque pays arabe sont des facteurs de diversité. Le problème reste donc ouvert aux nouvelles recherches.

Il faut dire, quand même, que le champ exploré nous semble assez étroit pour obtenir une vraie solution à cette question. Non seulement diverses littératures arabes ont été laissées de côté sans justification convaincante (on ne peut pas ignorer, par exemple, la littérature soudanaise qui a produit au moins un éminent romancier: Tayyeb Salih, et aussi les littératures maghrebines), mais même la vraie tradition du roman égyptien ne peut pas être bien comprise à partir seulement du petit roman *Zaynab* de Haykal. Il est nécessaire — à notre avis — de pousser l'enquête un peu plus loin, pour déceler les traces de l'ancienne prose arabe dans le roman moderne, car la langue qu'on utilise dans ces romans n'est pas le seul fait qui les relie ensemble, mais aussi l'ancienne tradition, la tradition de la littérature qui a forgé cette langue pendant un millénaire. Si cela n'est pas tellement évident dans *Zaynab* (1914), il faut voir par exemple *Hadith' Isa ibn Hisham* de al-Muwaylihi (1907). L'article de Hilary Kilpatrick n'a pas moins le mérite de poser la question et de tracer les coordonnées d'une possible discussion.

MIRCEA ANGHIELESCU

Проблемы палеографии и кодикологии в С.С.С.Р., Москва, 1974, 44? p.

Ce recueil présente les résultats des recherches faites dans les domaines de la papyrologie et de la codicologie par des spécialistes soviétiques, à l'aide de méthodes diverses; les manuscrits, graffiti, inscriptions analysés datent des époques les plus différentes (V^e—XVII^e siècles).

Les études sont groupées en cinq grands chapitres: paléographie slavo-russe, grecque, latine (entendant par là des textes écrits en caractères latins sans que la langue soit nécessai-

rement latine), arménienne et grouzine, et elles portent non seulement sur les problèmes de la paléographie, mais aussi de la diplomatique, de l'épigraphie, etc.

Les deux premières études traitent des questions de la paléographie russe et ukrainienne, et d'autres disciplines appelées d'habitude « auxiliaires » : la diplomatique, l'épigraphie, la sigillographie, la numismatique, l'étude de l'écriture sur écorce de bouleau (берестология), etc. La *codicologie* est définie ainsi par les auteurs : « l'étude des manuscrits tenant d'une problématique variée (en tant que vestiges de la littérature, de la culture matérielle, de l'art), afin d'établir l'état social et matériel des copistes, la résonance sociale de l'apparition des manuscrits, l'aire et l'intensité de leur diffusion, les fonctions sociales, les rapports avec les bibliothèques, etc. » (p. 29)¹.

Parmi les articles dédiés à la paléographie slavonne, certains s'occupent de l'écriture même : l'influence glagolithique sur le « zelo » cyrillique, les abréviations de certains mots d'un *Évangile* de Novgorod écrit en 1270, la calligraphie des manuscrits russes à la fin du XV^e siècle et au début du XVI^e, la calligraphie des copistes moscovites du XVII^e siècle.

Les auteurs se penchent avec une attention toute particulière sur quelques problèmes concrets de datation des graffiti de l'église *Sainte-Sophie* de Novgorod (130 inscriptions qui, selon la modalité du graffiti sur le mur, dateraient de siècles différents, s'échelonnant du XI^e au XIV^e siècles) ou sur les 10 volumes de la chronique russe de la deuxième moitié du XVI^e siècle, ou encore sur les écritures russes sur parchemin, au sujet desquelles certains auteurs utilisent des dates « serrées », alors que d'autres opinent pour des dates plus « larges ». Y sont présentées également des méthodes d'analyse des filigranes des feuillets de manuscrits ou des pages de livres imprimés, datant du XVII^e siècle. Très intéressant est l'essai d'établir une liste des manuscrits qui formaient la bibliothèque du métropolite Daniil de Moscou (première moitié du XVI^e siècle).

Le groupe d'études qui traitent de la paléographie grecque s'ouvre par une brève présentation du fonds de manuscrits grecs ; les auteurs affirment avec justesse que l'existence de ces manuscrits dans différentes cultures ne doit pas être interprétée comme une « mort spirituelle » des œuvres que furent détachées du milieu où elles ont été élaborées mais, tout au contraire, en partant de leur rôle de catalyseur dans les littératures qui les ont accueillies. Dans ce sens, on cite non seulement les riches collections du Mont Athos, de Sinaï, du Vatican, de la France, de l'Union Soviétique et d'ailleurs, mais aussi la collection des 1365 manuscrits grecs de la Bibliothèque de l'Académie Roumaine à laquelle on peut ajouter les nombreux autres manuscrits grecs appartenant à d'autres bibliothèques de la Roumanie, qui, pas encore décrits dans des catalogues imprimés, sont inconnus à l'étranger.

Les auteurs font, ensuite, une classification des chroniques byzantines de dimensions réduites qui existent dans les différentes bibliothèques du monde, tout en caractérisant les corpus qui les ont contenues, pour aboutir à des conclusions très stimulantes sur la fonction historique et culturelle de ces chroniques.

Un autre groupe d'études s'occupent des manuscrits grecs de l'Union Soviétique, en passant en revue des problèmes d'inventaires, les collections d'actes grecs et la datation de deux écrits offrant un certain intérêt littéraire (la copie de Moscou de la *Catomyomachie* de Teodoros Prodromos et les commentaires d'Evstafi Solunski de l'*Illiade* d'Homère).

De nombreuses études de paléographie latine ont été publiées en Union Soviétique, mais un catalogue général des manuscrits en caractère latins conservés en Union Soviétique fait encore défaut. Des recherches de la plus stricte spécialité sont effectuées sur certains de ces manuscrits : il s'agit de l'écriture du « W » et du « u-v » dans les inscriptions à caractères latins sur écorce de bouleau, découvertes en 1970 à l'occasion des fouilles archéologiques de Novgorod.

Les anciens textes français jouissent aussi de la plus grande attention, tant du point de vue des caractères utilisés (la minuscule gothique des XIII^e–XIV^e siècles ou l'écriture des actes royaux du premier quart du XIII^e siècle) que de l'ornementation (particularités iconographiques du psautier français du XII^e siècle) ou des informations inédites, procurées par certains de ces textes (documents financiers normands du XIV^e siècle).

Les chapitres consacrés à la paléographie arménienne et grouzine offrent de précieuses données sur les fonds des manuscrits arméniens de la Bibliothèque de Matenadaran, le plus riche du pays, les cryptogrammes grouzino-grecs du X^e siècle, les *palimpsestes* grouzins contenant des documents des V^e–VII^e siècles, les inscriptions des X^e–XI^e siècles, enfin des règles d'abréviation, découvertes à l'aide des textes grouzins anciens.

Il convient de relever l'excellente tenue graphique du volume et surtout la qualité des nombreuses reproductions photographiques.

¹ Pour d'autres acceptions accordées à la *codicologie*, voir aussi D. P. Bogdan, *Despre codicologie* (Sur la codicologie), dans «Revista Arhivelor», IX, 1966, n° 1, p. 63–90 ; n° 2, p. 49–65.

C'est un recueil d'études d'une haute tenue scientifique, dédiées à des détails qui pourraient passer pour insignifiants et monotones, mais qui révèlent, de cette manière aussi, l'ancienneté et la richesse de la culture développée sur le territoire de l'Union Soviétique.

A. M. BREZULEANU et T. VELCULESCU

ELIZABETH CLOSE, *The Development of Modern Linguistic Theory and Practice in Muntenia 1821—1838*, Oxford University Press, 1974, 316 p.

The study of Romanian in different countries of Europe has been ever more intense these last decades. In addition to the interest of philologists who wish to get acquainted with it for the comparative study of Romance languages, it also attracts those who wish to get a better knowledge of the cultural creations of the Romanian people. As Professor Alf Lombard put it "the importance of Romanian is both scientific, practical and literary: without this language, one could not get a full image of what Latin has now become, without it one cannot freely communicate with the greatest nation of the European South-East, without it one is deprived of any direct contact with one of the great literatures of present-day Europe" (*La langue roumaine*, Paris, Ed. Klincksieck, 1974, 396 p.).

The study of Romanian language and literature in England started four decades ago. Several practical handbooks for the study of Romanian have appeared and special courses are delivered within the London School of Slavonic and East European Studies and at Trinity College, Oxford. Professors E. D. Tappe, F. J. Barnett, G. Price and others are known for their studies devoted to aspects of the Romanian language and literature. A recent contribution in this field was made by Mrs. Elizabeth Close. In 1970 she presented as a doctor's thesis for a Ph. D. degree *The Development of Modern Linguistic Theory and Practice in Muntenia 1821—1838*. The author deals with a relatively brief period (1821—1838) and follows up the movement of ideas on literary language within this lapse of time as well as their mirroring in the literary creation of seven writers from Muntenia. Her choice is accounted for as follows: "the years 1821 and 1838 do mark decisively the beginning and end of a distinctive era, during which the leading writers and radical boyars formed a cohesive group. Their aims were the popularization of advanced political theories, the encouragement of a Romanian based on education in Muntenia and Oltenia and the stimulation of literary, didactic and technical writing" (p. 2.).

The analysis of historical, political and economic data, and especially of cultural implications accounting for the course of the formation of literary Romanian at that time, has been carried out together with the multilateral analysis of the influences. Chapter I, *Foreign social and cultural influences, c. 1780—1838* deals with *Turkish and Greek influence* (p. 13—15), *Italian influence* (p. 15—20), *Russian influence* (p. 20—23), *French influence* (p. 23—30), in a sequence motivated by chronological reasons. The most productive source of enriching and diversifying the Romanian artistic expression was, in Duțu's words, who studied that phenomenon, "the adaptation of Romanian belle-lettres to the rhythms of the cultural life of the continent" (*Umanistii români și cultura europeană*, Romanian humanists and European culture, Ed. Minerva, 1974, p. 71).

Chapter II, *Linguistic concepts and terminology* (p. 31—36) includes methodological explanations concerning the acceptance of the terms of neologisms, loan-words, borrowed loans, loan translation. In chapter III, *General observations on neologisms in Romanian (1821—1838)* (p. 37—46), the author points out the criteria for considering a term as loan-word. The author accepts the thesis that at the beginning of the 19th century, a phenomenon of "reborrowing" occurred in Romanian in certain situations. Yet she also admits cases when: "the words borrowed for the first time in the early nineteenth century, but used frequently in the period immediately following their introduction were not necessarily regarded as loan-words by writers of the 1820s and 1830s who had seen them many times in the works of their older contemporaries and immediate predecessors" (p. 38).

Elizabeth Close takes into consideration the activity of seven writers: Ion Eliade Rădulescu (p. 47—132), Barbu Paris Mumuleanu (p. 135—159), Iancu Văcărescu (p. 161—176), Constantin Aristia (p. 178—196), Grigore Alexandrescu (p. 198—206), Cezar Boliac (p. 206—211) and Constantin Făca (p. 213—218) who voice "a common aim and achieve it in essentially the same way" (p. 235). Every writer's activity and contribution to the development of literary Romanian is followed up in the sections: *Linguistic Theory; The language of... works; The sources and distribution of loan-words; The treatment of loan-words; Alternatives to loan-words*. The linguistic theory and practice in Muntenia in the early nineteenth was destined to form

the basis of modern literary Romanian. The year 1821 has been chosen as the *terminus a quo* because that was the year when Greek hegemony in government and education came to an end in Wallachia and Moldavia. . . The year 1838 was chosen in order to include the last works written under the influence of the literary society to which the writers under discussion belong, notably theoretical works by Eliade Rădulescu which brought the first phase of this career to a close.

The study is based on statistical data. Fifteen tables point to the percentage of words borrowed by the writers from one language or another, the ratio between the total number of neologisms in one work and that in another writing; the terms are compared to the original texts from which the translation or adaptation has been made. Words were excerpted from 46 "primary sources" which were then compared with attestations from common dictionaries. The *Index* comprises all the forms discussed by Elizabeth Close, with sources indicated in chronological order and with the specifying of words not recorded by *Dicționarul limbii române*. An exhaustive bibliography referring to the period under study and analysed authors concludes the work.

The seriousness of analysis, the caution of generalizations and the prospects opened up to linguistic research by Elizabeth Close's work will be appreciated by comparatists in every field.

ZAMFIRA MIHAIL

REVISTA DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ

4/1974 Adrian Marino: Problema monografiei (Le problème de la monographie); Mihai Gafița: Monografia — perspectivă istorică și viziune modernă (La monographie — perspective historique et vision moderne); Mihai Ungheanu: Dificultățile monografiei (Les difficultés de la monographie); Mircea Anghelescu: Imperativul modern al monografiei (L'impératif moderne de la monographie); Mihai Vornicu: Gala Galaction între Helicon și Golgota — micromonografie (Gala Galaction entre Hélicon et Golgota — micro-monographie); Georgeta Horodincă: Copacul — animal (L'arbre — animal); Adriana Mițescu: Aspecte ale realismului literaturii contemporane: Destinul eroului tânăr (Aspects du réalisme de la littérature contemporaine: Le destin du jeune héros); Mircea Braga: Creație și experiment (Création et expériment); Marin Bucur: Poetica dinamicii operei de artă (La poétique de la dynamique de l'œuvre d'art).

1/1975 G. Muntean: Cercetarea literaturii în lumina Congresului al XI-lea al P.C.R. (La recherche de la littérature dans la lumière du XI^{ème} Congrès du P.C.R.); N. Balotă: Estetica liricului în artele poetice ale secolelor

XVI—XVIII; (L'esthétique de la lyrique dans les arts poétiques des siècles XVI—XVIII); Roxana Sorescu: Despre „estetizarea” categoriilor (Sur «l'esthétisation» des catégories); N. Tertulian: Theodor W. Adorno filozof și esteticianul (Theodor W. Adorno — le philosophe et l'esthéticien); Luminița Belu-Paladi: Romanul-eseu, o tentativă estetică de cunoaștere (Le roman-essai, une tentative esthétique pour la connaissance); Francesco Giotta: Estetica mitului (L'esthétique du mythe); Marie-Claire Zai (Suisse): Chrétiens de Troyes, poète lyrique; Norman Simms (Nouvelle Zélande): Partendion, the Disappointed Prince of Greece; Monica Pillat: Sursele fantasticului în opera lui E. A. Poe (Les sources du fantastique dans l'œuvre de E. A. Poe); Mircea Anghelescu: Prozatori iugoslavi de expresie românească (Prosateurs yougoslaves d'expression roumaine); Eugenia Popeangă; Ecos de «Celestina» en la literatura rumana; Rodica Croitoru: Reflecții asupra artei și a viitorului său (Réflexions sur l'art et son avenir); Anca Rîzescu: Incepăturile critice ale lui Perpersicius (Les commencements critiques de Perpersicius); N. Mecu: Poezia lui Al. Andrițoiu (La poésie de Al. Andrițoiu).

CAHIERS ROUMAINS D'ÉTUDES LITTÉRAIRES

4/1974 Ion Vlad: Aspecte de la critique roumaine actuelle; Vera Călin: Trends in Romanian Contemporary Criticism: Augmentative Expression and Reductive Expression; Mircea Popa: Comment les Roumains ont découvert la «critique»; Nicolae Tertulian: Réflexions sur les rapports entre critique esthétique et philosophie; Romul Munteanu: Une interprétation bachelardienne de la poésie de George Bacovia; Ladislas Tatarkiewicz: Les deux Jean-Pierre Richards: sensation et profondeurs; Radu Enescu: Valeur et substance critique de l'ironie; André Helbo: Sémilogie, media, représentation; Adrian Marino: Toward a Criticism of Literary Ideas; Marian Papahagi: Mihai Eminescu, Poesias; Virgil Stanciu: 46 Romanian Poets in English; Peter Motzan: Die Schönsten Gedichte.

1/1975 Al. Philippide: Tradition et progrès en littérature; Zoe Dumitrescu-Bușu-lenga: Permanences dans la littérature roumaine contemporaine; Al. Călinescu: Ancien et nouveau dans la poétique roumaine et étrangère de la prose; Ion Pop: Tradition, innovation, avant-garde roumaine; Ion Ianoși: Dialectique: la philosophie comme art; Mihai Nadin: Old and New Elements in the Dialectical Literature-Rhetoric; Adrian Marino: Aux sources de la dialectique sémantique ancien/nouveau; Marcel Raymond: La nouveauté de la rêverie romantique; Jean Weisgerber: Nouvelle lecture d'un livre ancien: l'espace dans l'«Histoire de Tom Jones, enfant trouvé»; Vasile Nicolescu: Henri Michaux ou la permanence du refus; Romul Munteanu: Les voix de la critique.

SECOLUL XX

7/1974 Florian Potra: Bassani, poet. De la «Primi versi» la «Epitaffio» (Bassani, poète. De «Primi versi» à l'«Epitaffio»); Cronica traducerilor (La chronique des traductions): Chaucer (Zoe Dumitrescu-Buşu-lenga), Rabelais (Alina Ledeanu), La Fontaine (St. Augustin Doinaş), Milton. Paradisul pierdut. La tricentenarul unei opere fundamentale (Le paradis perdu. Au tricentenaire d'une œuvre fondamentale) (St. Stoescu); Petru Creția: Peter Jay, „Antologia greacă” (Peter Jay, «l'Anthologie grecque»).

8/1974 Momente semnificative din opera de traducere a literaturii universale (Moments significatifs de l'œuvre de traduction de la littérature universelle): Swift (Alex. Duțu), Rousseau (N. Steinhart), Goethe, „Poezie și adevăr” în tălmăcirea lui T. Vianu («Poésie et vérité» dans la traduction de T. Vianu) (Ion Roman), Manzoni (Ileana Berlogea), Gogol (Leonid Dimov); Andrei Brezianu: Post-modernii americani, o trajectorie spre viitor (Les post-modernes américains, une trajectoire vers l'avenir); Al. Balaci: Spiritul armoniei, Ariosto (L'esprit de l'harmonie, Ariosto).

9–10/1974 Alexandru Cizek: Motive utopiene la Nicolae Milescu (Motifs utopiens chez Nicolae Milescu); Alina Ledeanu: Nostalgia unei virste de aur (prezentare a lui Charles Fourier) (La nostalgie de l'âge d'or. — présentation de Charles Fourier); Andrei Brezianu (présentation de William Morris, «Nouvelles du pays de nulle part»); Tatiana Nicolescu (présentation de Al. Lunacearski: «Faust et la cité»); Roxana Eminescu: Conștiința socială a poeziei Lusitane (La conscience sociale de la poésie Lusitanienne); Camil Petrescu: «Ceux qui payent de leur vie» (Cei ce plătesc cu viața), traduction en français de I. Igroșianu; George Călinescu:

«The mysterious guest and his 'Beloved'» (Iubita lui N. Bălcescu), nouvelle, traduction en anglais de Ana Cartianu; Geo Bogza: «Orion y otros poemas» (Orion și alte poeme), traduction en espagnol de Andrei Ionescu; Virgil Nemoianu: Estetica dialectică a lui Jameson (L'esthétique dialectique de Jameson).

11–12/1974 Alexandru Balaci: Pași alături de Zaharia Stancu (En s'acheminant à côté de Zaharia Stancu); Ștefan Bănulescu: Uruma și Lenk (Uruma et Lenk) (hommage à Zaharia Stancu); Ștefan Augustin Doinaş: Zaharia Stancu — poetul (Zaharia Stancu — le poète); Ioan Comșa: Zaharia Stancu, Cititor al literaturii universale (Zaharia Stancu, lecteur de la littérature universelle); Zaharia Stancu: «Lo que te he querido!», roman, fragment, dans la traduction de Dumitru Radulian; Andrei Ionescu: Explorarea spațiului mitic (L'exploration de l'espace mythique); Ștefan Stoescu: Pe spirala creației lui Joyce (En suivant la spirale de la création de Joyce); Mircea Bucurescu: Visul despre altă Ithacă: Harry Martinson (Le rêve d'une autre Ithaque: Harry Martinson (présentation); Mircea Bucurescu: Eyvind Johnson, «Răcoarea țârmurilor» (Eyvind Johnson), «La fraîcheur des rivages» (présentation); Momente semnificative din opera de traduceri a literaturii universale (Moments significatifs de l'œuvre de traduction de la littérature universelle): Balzac (Geo Bogza), Stendhal (Alina Ledeanu), Melville (Ioana Comino Cizek), Dickens (Alina Clej), Turgheniev (Tatiana Nicolescu), Goncarov (Tatiana Nicolescu), Maupassant (Alina Ledeanu), De Coster (Mihai Gafița), Móricz Zsigmond (Constantin Olariu), Hašek (Sanda Apostolescu), Proust (Ioana Crețulescu), Alexei Tolstoi (Leonida Teodorescu), Lampedusa (Ștefan Delureanu), Thomas Mann (L. Volta), Kafka (Dieter Fuhrmann), Faulkner (Ana Cartianu).

REVUE DES ÉTUDES SUD-EST EUROPÉENNES

3/1974 Mihail Caratașu: Livres et documents des Văcăresco.

4/1974 Paul Cernovodeanu: Les œuvres de Démètre Cantemir présentées par «Acta eruditorum» de Leipzig (1714–1738).

1/1975 Adrian Fochi: Le motif poétique «L'épreuve de l'amour» dans le folklore sud-est européen (II); Rita Dobrolu: Un poème néo-grec inconnu, dédié à l'Union des Principautés Roumaines.

DOINA GRECU

SYNTHESIS, II BUCAREST, 1975



I. P. I. 6/810

Lei 15