

P297

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

COMITÉ NATIONAL
DE LITTÉRATURE
COMPARÉE

SYNTHESIS

p. 1600

LITTÉRATURE
HISTOIRE

ARTS

IV
1977

EDITURA
ACADEMIEI
REPUBLICII
SOCIALISTE
ROMÂNIA

P297

ACADÉMIE DES SCIENCES SOCIALES ET POLITIQUES
COMITÉ NATIONAL DE LITTÉRATURE COMPARÉE

SYNTHESIS

LITTÉRATURE
HISTOIRE
ARTS

15600

IV 1977

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COMITÉ DE RÉDACTION

ZOE DUMITRESCU-BUȘULENGA — *rédacteur en chef* ;

ALEXANDRU DUȚU — *rédacteur en chef adjoint* ;

MIHNEA GHEORGHIU ; ION ZAMFIRESCU ;

MIRCEA ANGHELESCU

ILEANA VERZEA — *secrétaire du Comité*

SYNTHESIS

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

1977

SOMMAIRE

LITTÉRATURE, ARTS, HISTOIRE

ZOE DUMITRESCU-BUȘULENGA, Tradition and Innovation in Romanian Culture	5
ALEXANDRU ZUB, Political Attitudes and Literary Expressions Illustrative of the Romanians' Fight for National Dignity	17
ANDRÉ-MICHEL ROUSSEAU (Université de Provence), Arts et Littérature : un <i>état présent</i> et quelques réflexions	35
CORINA NICOLESCU , Ambiance d'une résidence princière aux XVI ^e – XVII ^e siècles. La cour princière de Jassy	53
IOANA EM. PETRESCU, Sentimentalité baroque et nostalgie du classicisme dans l'œuvre de Miron Costin	67
DAN IONESCU, Le baroque en Moldavie au XVII ^e siècle. Une introduction	79
HORST FASSEL, Zur rumänischen Barockrezeption	99
NICOLE TRÈVES (Los Angeles), Le « moi » vulnérable de Montaigne : Une tentative d'identification de certaines conduites de protection	109
LOUIS TRENARD (Lille), La fonction de l'histoire dans le mouvement de résistance aux Lumières	125
ALEXANDRU DUȚU, L'héritage médiéval et les Lumières. Le témoignage de l'historiographie roumaine	143
HENRI DURANTON (Saint-Etienne), Les contraintes structurales de l'histoire de France : le cas Pharamond	153
POMPILIU TEODOR, Echos jansénistes et gallicans dans la culture roumaine	165
JOHANNES THIELE (Leipzig), Schlüsselwörter des Saint-Simonismus	177
KLAUS BOCHMANN (Leipzig), Der Zivilisationsbegriff in der rumänischen Literatur der Aufklärung und der Romantik bis 1848	183
PAUL CERNOVODEANU and ILEANA VERZEA, A Romanian Image of American Literature in the XIXth Century	191
GEORGE IVAȘCU, Le passé et le modernisme.	211
IRINA SUBOTIĆ (Beograd), La revue « Zenit », son idéologie et ses rapports avec les arts	217
ADRIAN MARINO, L'avant-garde et l'histoire retrouvée	227

Un anniversaire

ȘERBAN CIOCULESCU, George Sand et la Roumanie	243
--	------------

Chronique

Le huitième Congrès de littérature comparée	247
--	------------

Notices bibliographiques	249
---	------------

A travers les périodiques roumains	279
---	------------

TRADITION AND INNOVATION IN ROMANIAN CULTURE

Z C E DUMITRESCU-BUȘULENGA

A flow of permanences unbroken by discontinuity, the national culture is, at any moment of its history, a synthesis of two specific elements: tradition and innovation. The peculiar link between these two concepts has a dialectical and configurative power modifying them by a change of direction and significances. Thus, on the one hand, we have that which belongs to the live stylistic matrix of the national culture, the product of thousands of years of existence and creation. It is an always active ferment of continuity that steadily generates new modalities of expression projecting the sum of its values, as through a miraculous lever, into the present that assimilates them.

On the other hand, we have the wealth of daring thought, the innovating attempts made in any new historical stage which directly enter the repository of the past and of modelling tradition.

The phenomenon of convergence between what seems apparently divergent and irreconcilable in this process occurs in the perspective of the history and philosophy of culture as a phenomenon of synthesis. Thus, each creator who belongs to a new generation may view himself as a faithful follower of his predecessors and may attempt any daring and interesting deviations from accepted norms, while the violent iconoclast who proclaims spectacular breaches of rules, of artistic language is in effect the intimate exponent of established traditional directions.

From the permanent play between tradition and innovation, the Romanian people, like all peoples in the world, has woven a beautiful canvas which connects the *Thinker* of Hamangia with the *Diligent Earth* or the *Prayer* by Brincuși, the *doina* song with the *Third Sonata in folk style for piano and violin* by Enescu, the popular ballad of *Miorița* (the Ewe-lamb) with the work of Mihai Eminescu, Mihail Sadoveanu or Lucian Blaga.

From proto-historical times to the present day, which brings us to contemporary history, this fruitful interaction was manifest in the Romanian culture, defining its peculiar physiognomy, easily recognisable in its totality as well as in every fragment. Born in the peculiar area of the south-east of Europe, the Romanian culture has a double origin: Dacian and Roman, thereby relating us to the archaic autochthonous fund of our Dacian ancestors and to the highly civilizing European implication of Romanity. Romanian culture had an equal share in the archaic

and cultural myth, pendulating between our own self and Europe, between the creation of our absolute originality and that moulded on European patterns. It thus made way for the generous resources of a synthetic culture, in a synthetic, medal-like shaped space delimited by adverse geographical and historical co-ordinates, lacking defensible frontiers; only the country's mountainous heart was a shelter-place in times of woe. But an undefeatable force acted all over the territory inhabited by Romanians. And this force which conferred it an undeniable, almost miraculous unity through so many historical vicissitudes, was the language. It is almost two thousand years now that Romanian thought found its expression through a Romance tool of communication, the pertinent linguistic evidence of our Roman origin. It resisted all pressures proving a unique capacity for assimilation in this area surrounded by Slavic and Ungro-Turanian languages.

Folk culture, rich and full of variety, emerged in the Middle Ages, a historical epoch which in this part of Europe covered a longer span than elsewhere on the Continent. It was a culture that largely continued the Dacian world outlook. The symbols of the mysterious Dacian spirituality amazed historians in the Antiquity from Herodotus to Strabo, revealing the complexity of a religion which encompassed the entire mythical space from the underworld (chthonic) to heaven (uranic); it viewed life as continued in death, from this world to the next and thence back again, in a permanent dialogue between immanence and transcendence. These symbols entered specific folk productions at an early time; they are found in myths, rituals, ballads, wailings, fairy-tales, in those which distinguish us even among the species that are common with the other south-east European peoples¹.

All the elements of this culture assisted the development of a global, syncretic modality of knowledge transmitted orally from one generation to the next like simple, direct initiation aimed at placing the individual into the cosmic order of things, enabling him to accommodate himself with the macrocosmos.

Perhaps it is this very agreement with the other forces and systems of the universe, viewed as equals, which accounts for the frequency and variety of fantastic species and sub-species in the folk literature: fantastic folk ballads (*numenale* as D. Caracostea has termed them²) which, according to P. P. Panaitescu had preceded all the others³; fairy-tales whose action develops as naturally in this world as in the world beyond.

Architecture, too, reveals in its modest sizes, volumes and forms, in village church and village house monumentality on a small scale, the result of the same interpenetration between transcendence and immanence in this area⁴.

¹ Ion Chițimia, *Folclorul românesc în perspectivă comparată* (Romanian folklore in a comparative perspective), Minerva, 1971, p. 132

² D. Caracostea, "Esquisse d'une typologie de la ballade populaire roumaine", in *Langue et littérature*, IV, 1948, p. 5-11.

³ P. P. Panaitescu, *Introducere la istoria culturii românești*, Ed. Științifică, 1969, p. 171.

⁴ L. Blaga, "Spațiul mioritic", in *Trilogia culturii*, 1941, p. 261.

Sheltered from the fears of death — the natural ending of life, the reintegration into the higher order of things as *Miorița* or the concluding part (quite original compared to all its other south-east variants) of *Mășterul Manole* (Master Manole) intimate, the Romanians' collective sub-conscious was harmoniously constructed over an ethos of balanced inner forces which consisted of virtues of moderation ruled by *humaneness*, the popular equivalent for the Latin concept of *humanitas*, and *sobriety*, whose Latin etymology is *computare*, measure in the acceptance of classical humanism.

The presence of a pertinent lyrical predominance in Romanian folk poetry and music, reflected in the endless variants of the theme of *dor* (yearning), a mood expressed only by the Portuguese *saudade*, does not blur the global image of the classicality subjacent to our culture. A truthful image of the Romanian soul⁵ is *doina* and all its subspecies. It tells us throughout its evolution and in all the innovating contributions made by so many centuries, about love and revolt, fondness of nature and general human anxieties, about the soul's yearning for primordial unity, for the absolute.

Like everywhere else, in the art of the word and the art of sound, in the figurative arts from architecture to wood carving, icons, pottery and textures, costumes, choreography, we find in every structure a striking balance of proportions, far from extremes.

The Romanian folk verse, usually of seven-eight feet, trochaic, is the shortest in south-east European folk poetry, resembling the Albanian one only.

Speaking of visual images we find that ornamentation uses concentrated and stylized forms of nature: from the omnipresent sun like an Apollonic emblem on the pots and rugs of Oltenia, on the porches of Maramureș, to leaves, flowers and corn-ears, suggestive all, by their disposition on the ornamental space, of geometrical accuracy of simplicity.

The colours are white and black, mellow-brown and green and faint pinks never contiguous to contrasting violences unless required by texture, and so on and so forth.

The few elements presented here selectively in order to distinguish, as far as possible, the features of Romanian folk culture in its development, constitute a sort of convention, a logical, very schematic pattern in effect shaped by evolution, from the past nearly to the present days, of the would-be stage of a constant tradition. Because Romanian folk culture is not relegated somewhere to the beginnings, to a lost golden age⁶. As one of the prominent researchers in folklore said, "the searcher must focus his interest on the present and past alike; his mind must always be open to what happens today and to what happened in the past because no insight into the mysteries of a thing can be provided if that thing is isolated in time and space; present-day facts can be better understood if remote events are known just as the past is better high-

⁵ Tache Papahagi, *Poezia lirică populară* (Lyrical folk poetry), EFL, 1967, p. 12.

⁶ H. H. Stahl, "Folclorul și obiceiul pământului" (Folklore and autochthonous customs) in *Studii de folclor și literatură*, EPL, 1967, p. 6.

lighted if seen from the perspective of the present. Our mind should always bridge the present to the past..."⁷.

Therefore, from the evolution of Romanian folk culture itself a series of *invariants* occur and to these time, i.e. history, adds new ones; in our case they have exerted a remarkable influence over learned literature and arts. As said, the geography of folklore can no longer be ignored; it has stamped the whole Romanian culture from its inception (traceable long before the emergence of Romanticism although some researchers deemed it influenced by this school) and framed its universe and watched its becoming as a form of collective popular conscience. Models of folk culture persisted in songs, ballads, wailings, facetiae, legends, miracles, etc., as a living presence reflected even by Slavonic Romanian writings, e.g., in the fine work entitled *Învățăturile lui Neagoe către fiul său Teodosie* (Neagoe's Teachings to His Son Teodosie⁸). Under the shallow waters of Slavonic — the language of the Church and the Chancellery in this country as Latin was in the West — folk culture lived on for long undisturbed, it has secretly guided feudal culture and has made the most important tradition.

Therefore, when *Psaltirea* (The Psalter) by Metropolitan Dosoftei (1673) appeared in Romanian lines, these most often reflected the vividness and freshness of folk poetry. In this attempt at a contemporary translation, the secular poet, who in some respects is remindful of the contemporary poet Tudor Arghezi, followed tradition, and tradition began to show its impact on the new poetic forms.

The same applies to Dimitrie Cantemir. Lyric infiltration of folklore origin is found in the lines inserted by the author in his literary and scientific work. Toward the end of the eighteenth century Ion Budai-Deleanu produced a heroic-comic epos inspired from Ariosto and Metastasio but concentrating in its content and form the entire facetious Romanian folk tradition.

On the other hand, Byzantium was for a long time making its way to us; first through the Greek Orthodox cult, only clad in Slavonic, through institutions.

After the fall of Constantinople, the Byzantine influence increased through translations of secular and lay books, imitation and adaptation of chronographs, apocrypha and especially popular books, not to speak of the Byzantine style in church architecture and painting (due to the direct relations with the great monastic centres of the Greek world in which the number of foundations by Wallachian and Moldavian princes was remarkable), music or the minor arts furthered at the princely courts.

This orientation generated a whole trend transmitting, through the same route, also a series of Middle East influences due also to the proximity of the Turkish world which formed and stamped the south-east European spirit. We mean the rich branch of popular, paremiological, facetious elements, and many others, that established a wise-life outlook;

⁷ O. Dosușianu, *Folclorul. Cum trebuie înțeles* (The Folklore. How to interpret it). EPL., p. 56.

⁸ I. Chițimia, "Folclorul în substanța literaturii române vechi" (The folklore in the substance of old Romanian literature), in *Probleme de bază ale literaturii române vechi*, Ed. Acad., 1972, p. 431.

elements of patristic literature in which sometimes veins of old gnostic or neo-Platonic traditions can be detected, and so on and so forth.

A rich and rather varied fund of traditions shaped the Romanian people's way of living and thinking inter-connecting along the ages with that of other south-east European peoples but preserving its great originality.

Also, the synthesizing capacity of Romanian culture appeared early by its ability to assimilate, melt traditions yet always stamp them with our distinctive mark. This is apparent in all the old Romanian literature, from Voivode Neagoe Bassarab to Prince Dimitrie Cantemir.

Dimitrie Cantemir stands for an exemplary synthesis between all the components of tradition, developing an equilibrium between the dominant idea of Latinity and the popular spirit (producing a folklorist's work *avant la lettre*) and the Byzantine philosophy, the Turkish and Arab influences. Such syntheses were from time to time produced by our brightest minds of encyclopaedic knowledge, like Cantemir, Eliade, Haşdeu, Eminescu, Iorga, Pârvan, to the benefit of our people and Europe at large.

When the chroniclers pointed out the formative element, the idea of Latinity, they undid from the knot of tradition one of the enduring threads taken up later by the eighteenth century Transylvanian School, the nineteenth-century Latinists and Eliade, Massim and Laurian and many others. In this century it suffered many metamorphoses to eventually emerge as the Legacy of a classicizing Romanity.

In terms of the major idea of Romanity which relates us to Europe — an idea prevailing especially in late eighteenth century and the first quarter of the nineteenth century in keeping with the historical orientation of the three Romanian Principalities at the moment when the Turkish power began to weaken (the interval between Kuciuk Kainargi and Andrianople — 1774—1829) — represented by Petru Maior in Transylvania, Heliade Rădulescu in Wallachia and Gh. Asachi (Edgar Quinet's father-in-law) in Moldavia, the climax of Romanian Romanticism added, to the prismic variety of European Romanticism, its own specificity.

Beyond Byronic, Hugolean, Lamartinean and other influences — conventions of rhetoric accepted and integrated in the whole Continent, Romanian Romanticism introduced the patterns of its own archaism, its specificity, discovered in its folklore.

This innovation, passionately upheld in a programme of 1840 by the promoters of Romanticism to replace European models, was to become subsequently the major branch, the principal source of Romanian traditionalism.

This discovery of folklore, of the whole folk culture as the perennial and distinctive value of a nation due to an anti-classical reaction at European level became for the peoples of south-east Europe, small peoples oppressed by so many empires, a modality of self-assertion, of demonstrating an undeniable creative originality to support the lofty principle of nationalities.

Henceforward, folk poetry and all its species, music, dance, architecture and the minor arts would become models for outstanding artists. Therefore the great Romanian Romantic poets like the Greek, Bulgarian, Yugoslavian, and Albanian ones, looked to folklore with the

clear intention of refreshing learned poetry by a welcome infusion of spontaneity, and originality; on the other hand, they wished to serve their people's right to national freedom. "Doina" and the old songs in the Romanian folklore like the ballads of all the above-mentioned peoples, which celebrate the heroic deeds of the clepht, heiduk or haiduc (outlaw), express with Alecsandri and Bolintineanu, like with Solomos and Rangabe, Karavelov or Slaveikov this dual intention, viz., to serve a twofold purpose: artistic and political, because the Romantic movements preceded and accompanied the struggles for freedom, independence and unity waged by these peoples for the attainment of a life of plenitude. Poetry and music, like everything that was creation, were subordinated to this major goal of existence, namely fighting, thereby acquiring a definite inner dynamics and greater redundancy. Thus, the newly discovered folklore component of traditional lore, became an adjuvant of mid-nineteenth century socio-political transformations in a manner that demonstrates that tradition can often play a significantly positive role in revolutionary movements⁹.

Modern Romanian historiography emerged also in those days due to the same intention of re-evaluating old sources. These were approached and used with veneration in reconstructing the history of the Romanians. When Nicolae Bălcescu, that revolutionary-historian of tragic destiny, edited the sources of our history, he entitled his publication *Magazin istoric pentru Dacia* (Historical Magazine for Dacia) and Mihail Kogălniceanu, another eminent historian and politician implicated in the development of the great historical events of the Romanian people, called his journal published in Jassy *Dacia literară* (Literary Dacia) (1840).

For the people of Transylvania, Dacia was then also the symbol that united, in an unforgettable remembrance, all the Romanians from the territory of former Dacia.

The oldest layer of tradition was explored and studied as far as the then working tools permitted. The interest for our own values extended preoccupations, by an incipient comparative excursion, to the south-east area. Thus, for example, Al. Odobescu, historian, archaeologist and writer of the next generation, attempted a comparative study of *Miorița* and the Greek *linos*. Another historian and linguist, Bogdan Petriceicu Hașdeu, initiated studies of comparative linguistics and folklore. On the basis of the Romanian building tradition, architect Ioan Mincu, Odobescu's friend, founded the first modern Romanian architectural style.

On the political and institutional plane this epoch of different struggles, of revolutions takes as model the Romance countries of Europe, France in particular. In point of culture, beside the modernistic pattern, the vivid and impressive appeal of the past, of rediscovered tradition is made known, recommended and rapidly followed. Noteworthy, the south-east, Balkan vein in mid-nineteenth century literature represented by Anton Pann, Ion Ghica, Nicolae Filimon¹⁰.

⁹ Fl. Mihăilescu, Introductory study to *Tradiție și inovație* (Tradition and innovation), Ed. Eminescu, 1975, p. XIII.

¹⁰ Mircea Muthu, *Literatura română și spiritul sud-est european* (Romanian literature and the south-east European vein), Minerva, 1976, p. 23.

The next stage, of establishing the national state, on the eve of and after the War of Independence introduced the classical period of Romanian culture. In this interval of relative stability Romania changed its political and cultural orientation to Europe. From the Romance countries and their revolutionary ideologies we turned, given the particular circumstances of our history, to the Germanic countries and their cultural scope that developed after the German-French war.

In connection with this shift, much has been said here concerning the differences and the nature of the French and German influences. Viewed as a catalyst, the latter aroused in the Romanian men of arts a craving for self-knowledge and, as it imposed no models, allowed for their delving into the innermost recesses of their creative being which was linked with the collective subconsciousness of the people.

For Titu Maiorescu, a conservative Romanian thinker and politician, the ideologist of the years 1867—1886, this type of influence meant a certain inner independence whereby he could freely and lucidly appraise the relationship between tradition and innovation in Romanian culture at that moment in terms of the requirements imposed by our prospects in the arena of European and universal values. Attempting to put an end to what he called the "blind imitation of foreign conceptions" of which he accused the previous generation, Maiorescu asked for a deeper insight into the "specific national life" that should be reflected in the popular short-story and novel through the aesthetic forms of universal art.

By his permanent preoccupation for bringing Romanian national values into the area of universality of a classical beautiful viewed as eternal beautiful beyond the boundaries of space and time, Maiorescu was the first to attempt a correlation between popular-folk tradition and classicality.

Obviously, the introduction of this classicizing wave, of this highly original combination between folk substance and the universally valid form of classicality was to develop a new outlook on the prospects of artistic inspiration from folklore. It was by this outlook that Eminescu, Creangă and Slavici, the greatest writers of *Junimea*, a literary society led by Maiorescu, achieved an intimate, deep-going approach to the sources of the Romanian popular spirit. Thus, Eminescu made that first gigantic dive into the depths of the oldest traditions, in his effort to reconstruct by his genial intuition the Dacian myths themselves, establishing folklore forms on a flawless foundation. And perhaps that might account for the acute craving for classicality in the greatest Romanian Romantic writer, learned from the equilibrium and conciseness of folklore forms.

In the same way, inspiration from national and folklore facts become paramount in the imaginative arts, too. After allegories and historical scenes, after the direct evocations of the historical tradition by the passionate artists of the forty-eighters from Negulici, Iscovescu, Rosenthal, Tattarescu to Theodor Aman, the painters of the last three decades of the nineteenth century, and especially Grigorescu and Andreescu, produced works of European value. They raised the national fund, transfi-

gured it into higher artistical visions and poured it into the moulds of a refined craftsmanship.

When after two generations, each having originally asserted the value of tradition, Symbolism developed toward the end of the century, it paved the way for modernism in Romanian literature. To this day its variants have been found in all the stages of the history of culture.

With Al. Macedonski, the first theorist and major poet of the current, Symbolism renewed the poetic means of expression by connecting and synchronizing poetry to innovating, anti-academic Europe. But while praising the value of this new poetry, the poetry of the future which was to be a syncretic fusion of word, music and colour, Macedonski still leant on a Romanian tradition which for him was the truest, namely the tradition of Latinity. He proclaimed as his precursors and masters Eliade (Latinizing and Italianizing) and Alecsandri (awarded a prize by Mistral and Felibri, for the exclusive Romance vocabulary of his poem *Ginta latină*) refuting Maiorescu's literary school and its famous representatives as cosmopolites, subjugated by German culture.

Looking toward the French and the Walloon symbolists, contributing to the journal *La Valonie*, writing much of his work in French, Macedonski was deeply convinced that orientation to the true tradition of Latinity was a natural thing.

The appearance of Symbolism, of modernism in general, aroused a strong reaction in early twentieth-century traditionalists. Also the second stage of Romanian Symbolism represented by a great academic philologist, and subsidiarily a poet, Ovid Densusăianu, editor of *Viața nouă* (New Life), 1905, a journal which by its title reproduced Dante's *Vita nuova* with the same intention of a return to Latinity, was met with hostility by the traditionalist circles.

In 1901 there began the publication of *Semănătorul* (The Sower), a journal of marked national and social orientation toward the historical evolution and the problems specific to this country. Especially under the editorship of Nicolae Iorga, the journal's columns emphasized the anti-modernistic trend publishing violent polemics that degenerated in street clashes. The opposition to foreign influences, especially French, which, as it were, estranged the ruling classes from the people and the specificity of its soul, led the great historian to fully reject modernism, to deny the new symbolistic poetry any value and consider it as a kind of fashion deprived of any real and innovating virtues.

With the theorists of *Viața Românească* (Romanian Life), 1906, C. Stere and G. Ibrăileanu, national specificity was a concept that barred the way of innovations to contemporary literature. As a matter of fact they did not even consider these as innovations but a sterile mimicry of foreign influences with no root in the Romanian literary tradition. The more the writers criticized these influences and innovations, the greater the chances for durability and solidity that stood in the eyes of the critics of this "poporanist" current¹¹.

One thing, however, is clear, namely, that both the writers and the theorists of *Semănătorul* and *Viața Românească* stressed the value

¹¹ Florin Mihăilescu, *op. cit.*, p. XXI.

of the contribution of the past being fully aware of the social and national ideals and aspirations that should be attained in the immediate future with a view to the Union of 1918 (and we must say that the majority of the writers and critics at *Semănătorul*, from Gh. Coșbuc and Șt. O. Iosif to O. Goga and Aurel Popovici and Ilarie Chendi, were Romanians from Transylvania who passionately defended the national tradition).

In the inter-war period the whole of Romanian culture flourished tremendously because all the Romanian provinces, re-united, made an equal contribution, although peace lasted less than twenty-five years. In science and education, in thought, in literature and the arts, Romania gave the world first-hand values to mention only the sculptor Constantin Brîncuși, or the musician George Enescu whose modernity is rooted in the perennial classicality of folklore forms, the primary source of both artists.

As regards the relationship between tradition and innovation in that epoch, this proved equally interesting on the plane of theory and creation. On the one hand, there was the first stand taken by the critic Eugen Lovinescu in favour of modernism as an expression of the "law" of synchronism; on the other hand, the attitudes of iconoclastic temerity for the past manifested by an early Romanian avant-garde (represented by Tristan Tzara, Marcel Iancu and others) ensured optimum conditions for courageous innovation and radicalized it.

The promoters of traditionalism were as numerous and as extreme in their refusal to accept modernism as were their rivals, the contestants of the past. Unfortunately, most extremist supporters of traditionalism claiming to be followers of the *Semănătorul* line, belonged to some rightist circles. And most often literary polemics acquired a sharp political character.

In literature in general and in prose in particular, two trends are clearly outlined. One, the most obvious, common and accessible, is the objective novel on rural topics represented by Mihai Sadoveanu and Liviu Rebreanu, the two giants of Romanian traditional epic.

Along the modern line, of a subjective psychological formula, especially of Proustian extraction, we have the introspective novels by Camil Petrescu and Hortensia Papadat-Bengescu. Beside these two major trends there evidently were other minor largely miscellaneous directions. Thus, an Oriental-Byzantine wave entered even some of Sadoveanu's novels, but it was given great emphasis in the novel, balkanized *par excellence*, of Matei Caragiale's, for example.

Such clear-cut dissociations in poetry are more difficult because of a queer bivalence especially with the greatest inter-war poets. As a rule, the most daring, extremist innovations in Romanian culture are at a given moment subdued, moderated by a certain inner brake that finally brings them back to a kind of balanced classicality.

Thus, with Lucian Blaga who in the days of his youth started from the contemporary expressionistic movement and adopted a dramatic world outlook freeing his verse from the rigours of prosody which in his opinion was old-fashioned. Gradually, however, the Romanian village and that nature defined by the poet "mioritic" space, the space

flocks, like the dominant stylistic pattern governed by that module "hill-vale, hill-vale, like the wavering rhythm of a doina", seemingly rediscovered also in Brîncuşi's *Endless Column*, re-called the poet to the classicality of the folklore, in his original synthesis of tradition and innovation.

Similarly, or almost similarly, Tudor Arghezi began to write under the influence of a gloomy Symbolism; this phase was quite soon overcome as the poet discovered, full of wonder, the world and man who gradually becomes its focal centre. Similarly, Ion Pilat, an early Symbolist, has finally turned back to tradition.

In the work of Ion Barbu, the mathematician poet, hermetism cannot annihilate either folklore or the Oriental-Balkan vein. Sometimes the poet may change the traditional type he had opted for as was the case with Vasile Voiculescu who abandoned his rural, orthodox poetic vision, typically "gindiristă", and gave in the last years of his life, in the sixties, a work of genius, the starting-point being a mere Shakespearean pretext. He thus enriched the Romanian literature with a lyrical work of neo-Platonic purport.

With these great poets we have stepped into our own epoch, an epoch of great changes, of basic re-evaluations following the year 1944. Naturally, the establishment of a new social order meant reconsideration of an entire system of values, large-scale innovation to achieve a marked detachment from the past in all forms of life, culture included.

The early years were characterized by enthusiastic modern and avant-garde poets of all generations, from Geo Bogza, Virgil Teodorescu and Eugen Jebeleanu to Miron Radu Paraschivescu, Geo Dumitrescu, Nina Cassian and Ion Caraion. The traditionalist poets were also present, their message assuming now multiple responsibilities beside the aesthetic, namely, ethical and political. One of these poets has been Mihai Beniuc, a contemporary to the whole history of new Romania.

Prose is still represented by the rural novel, by the life of peasantry seen in the perspective of the revolutionary changes. Zaharia Stancu has given us the remarkable work *Descult* (Barefoot) and Marin Preda the classical novel *Moromeţii* (The Morometes).

Everywhere, in literature, painting, sculpture and music, there was a certain uniformity of themes and styles, an obvious monochromy. Theoretical dogmatism viewed innovation one-sidedly, interpreting the past and tradition in a sociologizing, vulgarizing manner. Therefore the greatest Romanian representatives of Romanian poetry, especially the inter-war poets—like Arghezi and Blaga—were neglected and for a long time shrouded in silence.

But the solid landmarks of tradition were to be found with great writers, great painters, great musicians who, at the end of their career reached their creative zenith. The presence of such writers as Sadoveanu, Camil Petrescu, Blaga, Arghezi, Voiculescu or Philippide, painters like Pallady, Catargi, Ghiaţă, Şirato, Ciucurencu, sculptors like Jalea, Anghel, Medrea, Han, musicians like Jora, Cuclin, Andricu, Paul Constantinescu, inspired by Enescu's frequent and lengthy visits, meant for the new intelligentsia of the socialist Romania vivid examples of a strong national

creativity that had to be integrated and assimilated by the new culture. It was in Romania's new climate that the above artists produced their last works characterized by that classicizing stamp we have been discussing.

From these great masters the young generations, educated in the spirit of their greatness, learned the craft. Since the sixties we have been witnessing an impressive diversity of forces. Both in subject and style a prismic variety of creation deserves our attention; on the theoretical plane critical disputes make the required appraisals and weigh the importance of tradition and innovation embodied now in true dialectical syntheses.

Young artists were for a time fascinated by experiment and absolute innovation as a modality towards synchronization with latest world experiments. It was rather a moment of youthful rage, rapidly overcome in almost all artistic fields. Today, the loftiest tradition of a remoter or nearer past is integrated in the substance of reality, of actuality, in a deep organic manner that allows Romanian modernity to be intimately connected with the same old classical substratum that outlined the modernity of Briceanu, Blaga or Arghezi, Enescu.

The lines of this paternity are visible (simplifications being required by any classification) with all the artists, quite numerous, indeed, in the past decade, who are permanently engaged in studying the major problem of our socialist world — the transformation of the human conscience in the context of the new style of life. With Marin Preda, Lăncrăjan, Buzura or Bănuțescu the structure of the novel approaches the traditional novel, while with Eugen Barbu to Al. Ivasiuc, Fănuș Neagu, C. Țoiu, Nicolae Breban, Fr. Păcurariu, a modern approach to the time and dimensions of the epic, in general, is manifest. Major influences come from Camil Petrescu or Matei Caragiale, for example, in Barbu's *Princepele* (The Prince) or Neagu's *Frumoșii nebuni ai marilor orașe* (The Handsome Madmen of Great Cities), a reminiscence of Balkanism in point of cultural concept.

In poetry, Ion Alexandru would be, among the poets of the young generation, the leader of the traditional school concentrating in his poetry vigorous memories of the Transylvanian village and echoes of Byzantine hymnody. His counterpart is Nichita Stănescu who, with thin scalpels, dissects the moods of the contemporary man faced with the cosmic dilations of human power. Between the two, Marin Sorescu attempts, in his poetry and drama, a popular moralism in modern formulae.

A very rich female lyricism seems to take shape between Ana Blandiana's evolution from vitalistic attitudes in the Transylvanian tradition, toward confessions of depths sounded with modern means, and the ever deeper decantations of folklore inspiration attained by Ana Victoria Tăușan.

We have mentioned here but a few names from several hundreds, namely, heads of school or promoters of new directions and have restricted our discussion mainly to literature.

As revealed, perhaps not strong enough, the age-long oscillation between tradition and innovation has created in Romania a special type

of culture founded on the very solid bases of a popular humanism and folklore classicality that eliminated excesses, continually preserving the Apollonic balance.

Today, Romania's cultural policy follows the lofty direction of the avant-garde tradition which is not an accumulation of static facts of a revoluted past but a summation of living, active forces that interfere harmoniously with the innovating initiatives of the Romanian people engaged in a scientific and technical revolution and confronted, in fruitful dialogue, with the values of the other peoples of the world.

Thus, we, too, offer the universal axiological concert the image of a culture that has been steadily evolving despite the vicissitudes of a hard millenary historical record, and has always found in its own selective and valorizing capacity new sources for permanent creation.

POLITICAL ATTITUDES AND LITERARY EXPRESSIONS ILLUSTRATIVE OF THE ROMANIANS' FIGHT FOR NATIONAL DIGNITY

ALEXANDRU ZUB

The 19th century which was marked by the formation of modern Romania was relatively unitary, although torn by contradictions in terms of the fight of the Romanian people for restoring their dignity. It is a fact that ever since the peace treaty signed in Bucharest (1812) and the crisis it engendered down to the War of Independence, which left its imprint on the dramatic century that elapsed after it, had been a key word with the Romanians. Vasile Alecsandri, the poet who extolled the lofty ideals of his generation, spoke on behalf of the century :

My dream has been compelling — a noble, grand desire :
Romania to lighten from sad debasement's mire.

(Epistolă Generalului Florescu
Letter to General Florescu)

This was not a new dream, but it was only in that "century of nationalities" that it was set against a background of events that were likely to make it come true by successive steps.

Two centuries before, in an epoch of "great ordeals", Miron Costin had made it his aim to write the history of the Romanians. His intention and wish had been to prove their Roman origin and throw light upon their virtues which could not have dwindled into nothing, since "the innate quality of things cannot die out; on the contrary, it is eternally preserved, be it only in part..." Prompted by such lofty feelings, he exposed the "glaring lies" and "outrageous insults" proffered by those who had inserted them in Ureche's Chronicle when speaking about the Romanian people. It is the same ardent patriotic feeling which inspired his poetry : "let me show them that our language is also fit to be moulded into lines". By his contact with Polish circles, he must have been shocked by their vainglorious ignorance in matters of Romanian history. This awareness quickened his desire to show in true colours "the early beginnings of our nation", its evolution and the deeds that made it worthy of world esteem. A few decades later, High Steward Cantacuzino complained about the "mockery and abuses" made by foreigners and strangers in the absence of any written national history. At the same time in early 18th century, before the Phanariot epoch, Dimitrie Cantemir rose against those who

SYNTHESIS, IV, BUCAREST, 1977

2 - c. 7487

uttered "blasphemy and insult against our grandchildren and great-grandchildren" and for his part strived to demonstrate "the noble beginnings" and the dignity still alive in his people. His scholarly writings stand proof for his wish to draw the attention of the world to his people. He was convinced that "their past was their shield and that their future was looming large." Less skeptical than Miron Costin, the learned Prince was nevertheless aware of the "rocks" that had to be removed, as they were standing in the way of *history* and were equally barring the political unity of the people.

There was quite a number of Romanian Scholars who bent their efforts, particularly in the late 18th and early 19th centuries, and fought against the offences and lies circulated by those unfriendly. Samuel Micu, for instance, deplored the status of the Romanians in Transylvania, who were condemned "to be flunkies and slaves, dunces and illiterates", and, moreover, he showed that they were "stricken by stark poverty". G. Șincai, in his turn, endeavoured to prove the long lineage and noble birth of a people undeservedly ignored and disregarded. Petru Maior exposed more vehemently the "fanciful doings" of certain adversaries, and he rightly noticed that: "for some time now, like donkeys who scratch one another, some people have been borrowing slanderous words and without searching for the underlying truth they have disseminated them; the more the Romanians keep their sorrows for themselves and remain silent making no reply to these wrong doers, the more fiercely will they bite, the more vigorously they will belittle them and the more freely they will mock at them. The main concern of the Transylvanian School was to prove by historical and philological means the long history of the Romanian people, the noble and great efforts they had made along a dramatic and eventful history. For centuries on end the Romanians had faced the storms coming from Asia and thanks to their sacrifices the Western countries had made more rapid progress¹. The masters of this school had great confidence in the right turn of history and their ideas would long bear on the advance of Romanian science and awake the national consciousness. The message they conveyed went beyond "the enlightenment" of the people in the rationalistic sense. For instance, I. Budai-Deleanu favoured both "an enlightened mind and deep-striking virtues", in other words, he was for knowledge and action going hand in hand: the former being meant to search for happiness and freedom, and the latter to breaking to pieces "the chains of serfdom", or else the spirit by "dark laughter" would sink into humiliation. The great upheavals stirring Europe in the last decades of the century, and primarily Horia's uprising, recommended insurrection as the only escape:

A helmet on one's head, in one's bright hand a sword,
The heart in its right place, a shield in one's left
With bravery at one, and common sense — a hoard,
Such are the arms with which much surely can be cleft
The awful, galling chains of your sad subjugation —
My people withering, my fettered nation !

¹ cf. A. Zub, *Biruit-au gindul* (The Victory of Thought), in "Magazin istoric", Bucharest, II, 1968, no. 9, pp. 24-28.

It sounds like the urge uttered by Romindor, a symbolic character of *Tiganiada* (Gipsy Epic) where death is the only alternative to "freedom" and a manner to establish axiologically its priority ².

To sum up, it was *reason* and *strength*, the arms at hand. The idea was taken up over and over again under various forms, and it reached a climax with N. Bălcescu: "There can be no happiness without liberty and no liberty without power; and we, the Romanians, cannot be powerful as long as we are not united and join in the same body politic" (1849). To reach this clear and imperative expression many generations have joined their efforts in the fight against inertia and moral degradation brought about by the Phanariot régime, and for a civic consciousness, which was likely to adjust Romanian society to the tempo and exigencies of the modern world. This was no idle talk, nor was it an easy job to develop a national body at the crossroads of three empires, particularly because it implied a vast movement capable to change entirely the old balance of forces on the continent. All this explains why, on the one hand, there were numerous Western scholars who upheld the cause of the oppressed people in Central and South-Eastern Europe and, on the other hand, the respective governments, which obstinately opposed them and favoured the maintenance of the Ottoman Empire as a counterpoise. The Romanian countries were standing "in the way of evil", as a chronicler put it, but they were also situated in a region watered by the lower reaches of the Danube, and Saint Marc Girardin had predicted that our towns would have a good hand to become "les auberges de la civilisation dans sa nouvelle route vers l'Orient" ³. All this made it necessary for the Romanians to adjust themselves to the Western structures, to catch up with the West and make up for the years spent in inertia and oppression. It is only in this way that the Romanians could again measure up with the peoples less wronged by history.

The idea of restoring the dignity of old would thus obsessingly recur. As subtly emphasized by an exegetist, this idea underlay not only the cultural relations but also blazed the trail — alongside the awareness of one's Latin origin and the existence of a tradition in thought and art on which it drew — for the fight for independence, and, with the advent of cultural enlightenment, for the necessity of the union ⁴. Undoubtedly, it was the striking essence of an eventful epoch whose essential and lasting outcome would be the formation of a unitary and independent state on the lower Danube, where, following the Vienna Congress which had inaugurated a period of peace in Western Europe, the centre of gravity of the continent had shifted. Naturally, such an epoch unfolded itself under the pathos of duration. Pathos could be easily detected in culture

² cf. I. Lungu, *Libertate, unitate și independență națională în ideologia Școlii ardelenne* (National Liberty, Unity and Independence in the Ideology of the Transylvanian School) in *Almanahul "Tribuna"* 76, p. 119.

³ Apud V. V. Haneș, *Formarea opiniei franceze asupra României în secolul XIX* (The Formation of the French Opinion on Romania in the 19th century), I, Bucharest, 1929, pp. 95—95.

⁴ Alexandru Duțu, *Sinteză și originalitate în cultura românească* (Synthesis and Originality in Romanian Culture), Bucharest, 1972, p. 232.

and politics, in people's feelings, in the shifting mentality that was characteristic of great changes and events⁵.

Whence, it is necessary to know the facts and from their fabric to infer the outlines of the epoch; yet it is no less important to realize which were the frames of mind that have induced certain relevant events, or better said, history. "C'est à mon avis un grand sujet de méditation pour l'observateur philosophe que le génie d'un siècle qui ne se soutient que par le souvenir du passé et le génie vigoureux, nerveux d'un siècle de nouvel avenir" wrote Alecu Russo in his *Amintiri* (Souvenirs). He was one of the most sensitive representatives of the epoch; for him, the duty of each citizen was to devote himself to his homeland, body and soul and, in his view the homeland was blessed by a mirific, wonderful divinity. The same held good for Ionică Tăutu, who drawing inspiration from the "annals of the centuries" advised the Romanians by no means to forget their noble birth, nor their mission providence had destined to them: to be the messengers of civilization "in this area lying at the crossways of Northern and Southern routes", "beaten and trodden by so many wayfarers." Tăutu resorted neither to ostentatious polemics, nor to the exclusivist arguments of the Transylvanian School, to show that we were the "direct descendents of Rome"⁶. His writings upheld the idea of the Roman origin of the Romanians in view of the moral and political regeneration of the country; this idea was to be further developed by other Romanian scholars, among whom G. Asachi, and G. Lazăr. Old chancellor Costache Conachi himself concentrated on "the realms whereto the winds of the century blow". As for Dinicu Golescu, who was in close contact with the Western civilization, he had a guilty conscience seeing that the Romanians "were lagging behind other nations" and that the "world's imprecations lay heavy on our shoulders"⁷. What was the reason of such "blasphemy"? Convinced that "a sin confessed is no longer a sin" he held up Romanian realities to severe criticism confronting them with what the foreigners disclosed — among whom Thomas Thornton, whose translation of *The present state of Turkey ... and Civil States of the Principalities* (Starea de acum a principaturilor Valahiei și a Moldovei) he published (Buda, 1826) to stir some relevant response and bring about healing measures⁸. C. Negruzzi, too, believed in such healing when he emphasized the praiseworthy events that had occurred in the Romanian countries following the reign of Stephen the Great which, unfortunately, had not been recorded⁹. The movement of 1821 had pulled down the ephemeral edifice built by the Phanariot régime, while ushering up a new era¹⁰. The treaty concluded in Adrianople meant another step forward, as it brought the Romanian world

⁵ cf. Gustave le Bon, *Psychologie des foules* (The Psychology of Crowds), 8th edition, Paris, 1915, pp. 1–2.

⁶ Jassy State Archives, Documents, p. 126/312 and 319.

⁷ Constantin Golescu, *Adunare de pilde* (A Collection of Examples) p. VIII; idem, *Insemnare a călătoriei mele* (Travel notes) (1826), 1915 edition, p. 55.

⁸ cf. P. V. Haneș, *Un călător englez despre români* (An English Traveller on the Romanians), Bucharest, 1920.

⁹ C. Negruzzi, *Opere* (Works), I, Bucharest, 1974, p. 285, Letter XXIII.

¹⁰ Idem, p. 274, Letter XIX.

into closer contact with the "sources of learning" of modern society, never utterly dismissed. "From Costinești, across Poland and across our country — all the roads are frequented by the country's sons,"¹¹ remarked Alecu Russo. Reaching a certain intensity and under more favourable circumstances, this contact acted as a stimulus particularly at the time when, as Florian Aaron underlined, "The Romanians were assuming a fair advancement"¹².

When M. Kogălniceanu went to France, he was surely struck by some realities, because he is known to have stated: "à peine commençons-nous à lever la tête, à peine remuons-nous les chaînes de l'ignorance." Obviously the comparisons he made were not in favour of his country, and the young man felt happy only when thinking of its future¹³. Travelling across Germany and France in 1837, he confessed: "J'ai trouvé que l'on ne possédait pas les moindres notions vraies sur la Valachie et la Moldavie; on connaît à peine leur position géographique; quant à leur histoire, leurs usages, leurs institutions, leurs malheurs, c'est ce qui est ignoré même des plus savants. Les plus petites contrées de l'Afrique et de l'Amérique sont plus connues que ces principautés. Dans ce siècle de lumières, on regarde encore les Moldaves et les Valaques comme un peuple sauvage, abruti, indigne de la liberté. Et d'où vient cette opinion générale, mais injuste? C'est que les indigènes, réduits au silence par un siècle et demi de tyrannie, n'ont pas élevé la voix pour se défendre contre la calomnie, c'est qu'ils ont courbé la tête et ont laissé dire toutes sortes de mensonges aux transfuges de France et d'Allemagne, lesquels, après avoir été accueillis en frères par les Moldo-valaques, ont jugé leur hospitalité par des insultes, d'autant plus grandes qu'elles étaient destinées à diriger l'opinion de l'Europe." In his eagerness to show to the Europeans "who are the people of Moldavia and Wallachia and what they have achieved in the past", Kogălniceanu took the initiative of drawing up a historical survey.¹⁴ In his turn M. Anagnosti in the booklet *La Valachie et la Moldavie* (Wallachia and Moldavia) — Paris, 1837 — ascertained the same sad facts. His alternative was to launch a political programme, with the ideas of Union and independence in the forefront ("cette union prêterait des forces aux deux pays"); "Pas de nationalité sans indépendance, l'une sans l'autre est un affreux supplice".¹⁵ It seemed to him that the status of semi-independence was "une position bâtarde et équivoque", which generated "calamités épouvantables".

It should be noted that the fight for obtaining recognition for the historical individuality of the Romanian people went hand in hand with the efforts made to extricate them from the ambiguous state they had been doomed to by the Phanariot régime, and with the struggle for integrating them into the European community. Accordingly, foreign opi-

¹¹ Alecu Russo, *Scrieri alese* (Selected Writings), Bucharest, 1959, p. 121.

¹² Florian Aaron, *Idee repede de istoria prințipatului Țării Românești* (Brief ideas on the history of the Principality of Wallachia), I, Bucharest, 1836.

¹³ M. D. Ciucă, *Kogălniceanu către Alecsandri* (Kogălniceanu's Letters to Alecsandri), in "Magazin istoric", IV, 1970, No. 6, pp. 7—9.

¹⁴ M. Kogălniceanu, *Histoire de la Valachie* (History of Wallachia) I, Berlin, 1837, Preface.

¹⁵ M. Anagnosti, *La Valachie et la Moldavie* (Wallachia and Moldavia) Paris, 1837, pp. 30—31, 37.

nion, a decisive factor, had to be won by our side, but this was a hard and long battle, in which the sons of boyars and of the bourgeoisie sent to study abroad had held a fair share. (A. Russo considered "that they had some premonition which ran higher than the public awareness of the time")¹⁶. That theirs had been an important role is also proved by their contribution to make better known the problems of the Romanians to the foreign powers and foreign worlds of science and diplomacy.

Already by 1835, Kogălniceanu evinced that the French press was concerned with the independence of the Principalities; three years later the National Party in Wallachia expressly stipulated for a duty of the future Prince "to win independence and find allies and friends for his country," and urged all the citizens to spend their money on and lay down their life for the fulfilment of this ideal. This was the spirit in which, a decade later, "our principles for the improvement of our homeland" were drafted in Braşov by a group of Moldavian revolutionists (12/24 May 1848); the same spirit underlay the "puncturile acţiunii române transilvane" (Principles of the Romanians in Transylvania), endorsed in Blaj (15—17 May), governed by the principles of the French Revolution, and which proclaimed independence and the full adoption of the word *Romanian* as a substitute for the injurious *olah*, *vlach* and *blach*. The programme of the Wallachian revolution ran, in part, as follows: "The Romanian people do not offend anybody; they respect every power, and, in their turn, claim that their rights should be observed", namely those stipulated in old treaties and which were in compliance with "enlightened views of the epoch". Alongside a pathetic appeal to union, the editors of *Pruncul român* congratulated the revolutionaries, on 12/24 June, 1848, as they had proved to be worthy of their forefathers. "It is a fact, our beloved Romania who was in bondage for centuries, has broken these shameful chains and has shown the whole world that Roman blood was still flowing in the veins of her children." The idea of the Roman origin of the Romanians (despite the polemical exaggerations it engendered) awakened the pride and self-respect of the people, it enhanced their wish to get out of oblivion and fight against scorn and disrepute. "The streets of Bucharest resound with immoderate joy; the colours of liberty fly haughtily; the bells are ringing and spreading the news of the revival of the Romanian nation throughout the city, which today is worthy of its real name, a truly happy town"¹⁷. But, no sooner had a couple of days passed then the news broke in "the happy town" that the Ottoman army had entered the country. The press made it clear that many hands made light work and urged the people to join hands and arms in fight: "There is no Romanian today, who will not be ready to become a soldier tomorrow, because there is no one to withhold death rather than lose his name of Romanian and be deprived of his rights as a man and a citizen; all Romanians are ready to die rather than sink back into the slavery they have absolved. Do you ask how? Do you think that the Romanians will not fight the enemy

¹⁶ Alecu Russo, *op. cit.*, p. 121.

¹⁷ *Pruncul român*, Bucharest, 12/14 June, 1848.

now that the wounds inflicted by slavery are still bleeding?"¹⁸ The alternative was dramatic and *Poporul suveran* has stated it outspokenly: "it is better to die in freedom than live under the yoke of tyranny and oligarchy"¹⁹. But soon, two empires having agreed to suppress the revolution at all costs, intervened and the fight — Bălcescu had been ardently urging the people to go into the battle — had little chances of victory. And yet the Romanians did not give in, and on they went at least "to shake the degrading yoke of the haughty protectorate whose arrogance went beyond limits."²⁰ Beyond the mountains, in Transylvania, the Romanians, arms in hand, were also ready to defend their rights. Their watchword was "Life in liberty or else death." The poet A. Mureșanu took over the message and became the spokesman of the people in the poem *Un Răsunset* (A Resounding Voice); Bălcescu used the weapons of the historian to plead for *Drepturile românilor către Înalta Poartă* (The Rights of the Romanians to the Sublime Porte), which had to be defended: "Our parents have shed their precious blood to bequeath them to us; it is our duty to preserve and conserve them with might and main and in our turn hand them down to our sons." All this required great sacrifices, but "should we fall in this holy fight, then let's do it bravely, for so have our parents lived, and like them let us swear: we'd rather have our country changed into a grave than lose it; we wish our country belonged to us, the Romanians"²¹.

However, with strength having its say, the "căzuși" (participants in the 1848 revolution) were obliged to go on exile. They had reached the axiomatic conclusion that freedom could be obtained by strength, and union was strength. Bălcescu had many times voiced it and pleaded for it; many of the front-rank revolutionists had wholeheartedly upheld it; but, it was M. Kogălniceanu who found the soundest formulation in *Dorințele partidei naționale* (the Desiderata of the National Party) in which he stated: "Union is the cornerstone of a structure as a whole." Once the union achieved, the Romanians could face the exigencies of the epoch, by gradually carrying out reforms, on condition that their rights should be observed. "Their holiest, most cherished aspiration" was "independence at home, and consequently autonomy."²² Confronted with the harsh realities, with their illusions disintegrating, the 1848 revolutionists were obliged to adopt a moderate programme which was likely to be implemented by stages. Instead of the former "Daco-Romanism" they spoke of the union of the Principalities; instead of the independence proclaimed as early as 1838 they would, for the moment, subscribe to the idea of autonomy in terms of the old treaties. However, enthusiasm was not failing them and it was the complex political situation that made it imperative for them to fight enthusiastically. On 20th April 1849, C. A. Rosetti expressed his deep regret that the revolution had failed

¹⁸ Idem, 29—30 June, 1848.

¹⁹ *Poporul suveran*, Bucharest, 21 July, 1848.

²⁰ G. Barițiu, *Revoluția românilor* (The Revolution of the Romanians), in *Foarte pentru mine, inimă și literatură*, Brașov, 12/24 July, 1848.

²¹ N. Bălcescu, *Drepturile românilor către Înalta Poartă* (The Rights of the Romanians to the Sublime Porte), in *Poporul suveran*, 26 August, 1848.

²² M. Kogălniceanu, *Dorințele partidei naționale* (The Desiderata of the National Party), Chernovtsy, 1848.

and made it clear that, had they not had such excessive confidence in Turkey. "It is sure today we could have been the founders of the new Romania and of freedom. Yet nothing can prevent us from doing tomorrow what we have failed to do yesterday?"²³ Bălcescu never doubted that the revolution for unity would take place and he even supposed that the latter might coincide with the revolution for independence. One thought, however, kept annoying him: "Is it possible that it may take another century to obtain the due rights of our nation?" "But, what is a century in the life of a nation?" and yet, the high pace of progress made him hope that "we won't have too long to wait and endure"²⁴. Under his influence, the young people gathered round the review *Junimea română* spoke in favour of union, because "only united can we advance and carry the day when it comes to fighting." Therefore, leaving aside any glint of weakness, "let us raise our foreheads from dust and ashes, let us shake the yoke without delay! What for? Our goal is to draw people in numbers to fight for our cause, to make everybody subscribe to the ideas of national renaissance and Romanian civilization"²⁵. And Bălcescu emphasized with ardour that such a renaissance could but confer to any people the unprescriptible right to live in freedom and develop as fit. It is for this right that the great men of old had militated, those who had embodied "the individuality and thought of the people and wished to bring it to the notice of the world"²⁶. He considered it their duty to defend it more than ever before, as it was on everybody's lips, and too much blood had been shed for it. He even proclaimed the necessity of "a holy alliance of peoples" which should impose that one should never again resort to the policy of "conquests"²⁷.

At the time the Romanians were aware that union had to be achieved, but they did not declare for union to be won arms in hand. "Michael the Brave alone, his genius, had achieved such a union, and still his genius had not sufficed for strengthening and reinforcing the union." However, his example of gallantry and self-denial placed in the service of great cause had not died out. Demonstrating the necessity that a "moral union" should precede the political union, Bălcescu undertook to make known the heroic deeds of old, and explain the clinging interests of the Romanian people, for whom "homeland and independence were no idle talk," but "their hearth and home, their land," which quickened their memories. He underlined that the Romanians "would not have the foreigners violate the graves of their ancestors." That is why "sufficed it then to utter a word the people were ready to take up arms and go in the battle; they had to triumph for they were fighting for their independence. At that time the Romanian felt dignified. His head was high in the air. He used to work in the same way as he would fight, as his

²³ Apud I. Ghica, *Amintiri din pribegie după 1848* (Souvenirs from the Exile Following the 1848 Revolution), edited by O. Boitoș, I, pp. 72–74.

²⁴ N. Bălcescu, *Opere* (Works), IV, Bucharest, 1964, pp. 277–278.

²⁵ *Junimea română*, Paris, No. 1, May 1851, pp. 1–2; *Scopul nostru* (Our Goal).

²⁶ N. Bălcescu, *Mersul revoluției în istoria românilor* (The Revolution in History of the Romanians), 1850, in *Opere* (Works), I, Bucharest, 1953, p. 311.

²⁷ Idem, pp. 310–312.

parents had taught him that work was holy"²⁸. The image is deliberately lofty, for the historian wanted to talk his contemporaries into fighting, because he was convinced they could win back what had belonged to them. In his *Istoria românilor supt Mihai voievod viteazul* (The History of Romanians under the Reign of Michael the Brave), in which he put his last drop of strength, as he was weary and worn because in poor health, Bălcescu confessed that he "laid the foundations of the national unity"²⁹. To this same effect, C. A. Rosetti and I. C. Brătianu were pleading in *Republica română* (The Romanian Republic), when they put together their three great goals: national status, liberty and democracy³⁰. Bolliac, in his turn, pleaded heartedly: "Romania lacks nothing but political unity, which she obtained many a time, and for which idea she has unceasingly fought"³¹.

M. Kogălniceanu, too, militated for the triumph of the national ideas while rising against "arbitrary measures" and "clamorous changes". His was the conviction that there was something special in the Romanians — "something tough, powerful, providential, which has helped us withstand the inclemencies of epochs in which much more solid empires had fallen". He spoke about "the still immaculate national consciousness," but he considered that we could expect much from it only if it would rely on "the worship of one's country." Taking over an idea of Thierry, the Romanian historian urged his people to preserve, above all, their national dignity for "if it means misfortune to be oppressed under the pressure of circumstances, it is a sin and a shame to stoop to servilism"³². What else than a plead for dignity was the very monograph Bălcescu devoted to the Romanians living in the epoch of Michael the Brave? At the time when Bălcescu was breathing his last, without having the time to round off the message conveyed to future generations, it was Kogălniceanu who took the lead. In the thick of the battle he devoted all his energies to paving the way for the Union. For this purpose he rallied around the newspaper *Steaua Dunării* the most progressive and daring minds of the epoch. As he repeatedly underlined, under those serious conditions — a new Eastern crisis and the daily hints at the Romanians in the "foreign press, which were always hostile and ignorant of the true reality" — it was imperative to make use of "an earnest, independent, truth-oriented newspaper", which should proclaim, be governed by and defend "the rights of the Principalities which, in principle, are recognized today by Europe, by the whole Europe".³³ The newly-founded newspaper favoured the Union as "the homeland's vital interest", and "the only means whereby the nationality of the Romanians will be consolidated, their dignity reinforced, moreover lending them

²⁸ Idem, p. 326: *Trecutul și prezentul* (The Past and the Present).

²⁹ Idem, *Opere* (Works), IV, Bucharest, 1964, p. 268.

³⁰ I. C. Brătianu, *Naționalitatea* (Nationality), in *Republica română*, Brussels, No. 2, 1853, p. 34.

³¹ Cezar Bolliac, *Unitatea României* (Romania's Unity), in *Republica română*, no. 2, 1853, p. 292.

³² M. Kogălniceanu, *Opere* (Works), I, Bucharest, 1946, p. 675: Preface to *Letopiseșele Țării Moldovei* (Moldavia's Chronicles), 1852.

³³ Idem, *Jurnalismul românesc* (Romanian Journalism), 1855, in *Opere* (Works), I, Bucharest, 1974, p. 342.

strength and resources to discharge their mission", which was "to strengthen peace in the East"³⁴. The above-quoted mission was facilitated by the Paris Treaty (1856), which laid down the very guiding lines, and stipulated for "an independent national administration", and an army capable to protect the new body politic against any foreign attack. The dawns of a new epoch broke under the sign of liberty and the writers willingly placed themselves at its service. Kogălniceanu himself confessed when he recalled the great events that had led to the Union of the Romanian Principalities and the great reforms meant to lay the basis of a modern Romanian state: "it was the moment when I no longer felt it necessary to write about history but make history"³⁵. The restoration of the feeling of national dignity of older times was the idea that prompted the action of the Romanian leading personalities, an obsessive thought in the writings of Alecsandri, Russo, Bolintineanu, and many others. "Let us prove we are worthy of the liberty we have strived for" ran the urge launched by the newspaper *Zimbrul* on 13 June 1856, and it added: "Union is strength." The appeal also emphasized with vehemence: "when we are powerful, we won't be the laughing stock of the newcomers and more, nor will we be put to shame any longer", but "we shall be masters of our homes and riches"³⁶. The great day had come. With some words of welcome, the same newspaper drew the readers' attention that to lose at the moment what had been achieved would mean "the abuses of the world" and the "curse of posterity".³⁷ As the greatest protagonists had soon engaged in the fight for power, C. A. Rosetti found it useful to warn them that there was no fighting for establishing a new master: he who looks for a master, will die a servant"³⁸; that, instead, they should fight for sound principles of life. The election of Al. I. Cuza as Prince of the United Principalities on 5 and 24 January 1859, was the crowning of the principle which governed national life — the union. That is why, Kogălniceanu who welcomed him made it clear that his ascending the throne meant "the rise of the Romanian nationality, which came out of the humiliation and debasement it had been enduring for a century and a half".

However national dignity could not become true until the dignity, of the individual was restored. "It is high time that the peasant, too, should be considered a citizen; it is high time that he, as well, — his person, his honour, his wealth — should be defended", pleaded the same promoter of the great reforms of the epoch of Union, conscious though he was that the dignity of the country was but an illusion if it did not rely on the dignity of the citizen, and that "the principles of 1789" should be rigorously enforced. "Is most of the population in a position to welcome them?" Kogălniceanu answered in the affirmative. "Each and every citizen ardently wished that such principles were fully implemented.

³⁴ *Steaua Dunării*, I, 1855, no. 1 (1 October), p. 1.

³⁶ M. Kogălniceanu, *Cronicele României* (Romania's Chronicles), I, Bucharest, 1872, Preface.

³⁸ *Gindirea social-politică despre Unire* (Social and Political Thinking about the Union), Bucharest, 1966, p. 84.

³⁷ *Idem*, p. 88.

³⁸ *Idem*, pp. 210–212.

But to carry out the reforms, and because they were divided by political pursuits, many would have liked to delay Rabelais' «quarter of an hour», the implementation of this principles³⁹. In any case, the Union of the Principalities meant a considerable progress, a firm background for modern reforms and for the further joint efforts that were to be made to win complete independence. It was C. Bolliac who voiced the feeling experienced by one and all Romanians when welcoming the Prince elected on 24 January. He said he wished the Prince "should embody the genius of the Romanian people" and that he should rediscover "the way we have missed for centuries on end."⁴⁰ Was not the establishment of the national guard a token that the way had been found?⁴¹ To bear fruit, Union needed strength, so as to ensure respect for sovereignty the country stood in need of. The Romanian literature of the time evoked the illustrious predecessors who had been fighters for independence; it brought into focus the advantages offered by the Union and emphasized the necessity to carry out an insurrection aiming at restoring the old dignity of the Romanian people⁴². Prince Al. I. Cuza, too, referred to national dignity when the three-coloured flag was inaugurated, a symbol of "the blessed land of our country," for which the ancestors had shed their blood and the "workers had tilted in the sweat of their brows"⁴³.

The country had to be armed and ready to defend itself. It is most significant that Prince Al. I. Cuza received guns as presents from various regions. Throughout the country an appeal published in *Românul* invited to agreement: there should be "a single party, that of liberty and independence"⁴⁴, a party capable to impose Romania's new status and make a name for herself. It is to this end that conventions were made with Serbia (1868) and Greece (1869), and negotiations for others were under way. But Romania's actions were looked upon with suspicion and hostility. *Neue Freie Presse* and *Ueber Land und Meer* did not hesitate to disparage them and brought into worst repute the people on the lower Danube. A. D. Xenopol took a firm stand against all slander, and stimulated by the environment he was living in — he was studying in Berlin — he set out writing a true history of the Romanians based on sources easy to verify and worthy of credit "I am convinced that as long as we remain passive and accept to be mocked at and slandered by one and all, we shall be looked down by the world"⁴⁵. It was no less necessary to fight against "that reckless and pessimistic spirit" still dominating certain circles and instill "more optimistic views"⁴⁶ No wonder that Xenopol recalled in 1871 the brilliant personality of Stephen

³⁹ M. Kogălniceanu, *Texte social-politice alese* (Selected Social and Political Writings), Bucharest, 1967, p. 234; *Apărarea Ministeriului...* (In Defence of the Ministry...), 1861.

⁴⁰ *Românul*, 31 January/13 February, 1859.

⁴¹ D. G. Negulici, in *Românul*, 9 July 1861.

⁴² cf. Adrian Marino, *Literatura Unirii* (Literature Devoted to the Union), in Almanah "Fribuna" '76 pp. 123—124.

⁴³ *Monitorul*, Bucharest, 2 September, 1863.

⁴⁴ *Românul*, 12 October, 1868.

⁴⁵ I. E. Torouşiu, *Studii și documente literare* (Literary Studies and Documents), II, Bucharest, 1932, pp. 28—29; Letter of 5 February 1869.

⁴⁶ Idem, p. 96, Letter of 4 January 1871.

the Great, "a fighter for the honour and existence of his people."⁴⁷ Obviously, at the time he could not have urged irredentism, not a war against the Ottoman Empire, but the festivity in itself had a deep meaning although the organizers had tried to handle with kid gloves the susceptibility of the Austrian administration. As for the young historian, he asserted his full confidence in the Romanians' virtues and said that he was convinced they would be given due recognition. I. Slavici, in his capacity of chairman evoked "the common hopes and aspirations," dotting the i as to the meaningfulness of the festivity. M. Eminescu looked upon the event as the outcome of his generation, "the faithful representatives of history."

Historical events were clear enough. Ciprian Porumbescu announced his father that he had sung to "the entire Dacia"⁴⁸. He was under the same moving patriotic impulse as Bălcescu when he had watched the young men from Minjina dancing the "hora", and considered them to be a virtual host meant to wash away the offences suffered for centuries. This feeling took ever stronger possession of the minds of the people at large. As stated in *Federațiunea*, 31 January 1876: "Before long the sons and daughters of the Romanian nation will fight shoulder to shoulder, inspired by the ardent yearning to see their homeland saved and their nation happy ... and they will not give up until the moment comes to join their hands and dance the Union "hora" on Romania's land."

The next year saw a new Eastern crisis break out, which seemed to favour the Romanians' joining hands in a "hora", a dance which was a symbol of Romanian unity and fraternity, although there were still political barriers between them. The military preparations only aimed at "defending and upholding the rights of the nation"⁴⁹, the diplomatic representatives explained. In spite of the guarantees given, Romania was still subject to foreign interference (even threatened by invasion), and M. Kogălniceanu did not shrink from condemning them.⁵⁰ On 4 January 1876 Lascăr Catargiu, Romanian Minister of Foreign Affairs, required that explanations should be given to show that although Romania had formerly been under the protection of the Ottoman Empire, she had by no means given up her sovereignty, and that since she was aspiring for the status of complete independence, she was ready to cooperate with the allies, provided that she was guaranteed her "centuries-old rights" and "territorial integrity"⁵¹. When Kogălniceanu took over as Minister of Foreign Affairs, when the crisis had reached its climax, he insisted that "the individuality of the Romanian state" should be recognized, and formulated desiderata tantamount to complete independence⁵². While commenting a note sent by the Ottoman cabinet, he

⁴⁷ A. D. Xenopol, *Serieri sociale și filozofice* (Social and Philosophical Writings), Bucharest, 1967, pp. 215–216.

⁴⁸ cf. T. Bălan, *Serbarca de la Putna (1871)* (The Festivity at Putna (1871)), Bucharest, 1932.

⁴⁹ *Documente privind istoria României. Războiul pentru independență* (Documents on Romania's History. The War of Independence), I, 1954, pp. 1–3.

⁵⁰ M. Kogălniceanu, *Opere* (Works), I, 1946, pp. 684–685.

⁵¹ *Documentele Independenței* (Independence Documents), I, pp. 64–66.

⁵² *Idem*, pp. 192–194.

deliberately put questions he wanted the foreign diplomatists to hear: "What is the good of these offensive restrictions? Why does the Porte waver to give us the name we bear and why are they so careful in confusing the two banks of the Danube, as if they belonged to one state alone?"⁵³ Kogălniceanu also made it clear that faced with the cruelty of the repressive army in Bulgaria, the Romanian population was seething with anger, that they were openly showing their sympathy with the rebels, and the army, although "under the yoke of discipline, was desirous to go to the fight"⁵⁴. He also emphasized that the Romanians from Bucovina and Transylvania were likewise willing to join a war which would bring them liberty and achieved their union with Romania⁵⁵. Moreover, the students in Bucharest were asking their military instructors to train them, so as to be ready when and if it would be necessary, to defend the rights of the country arms in hand⁵⁶.

When the Russian-Turkish war broke out, Romania mobilized its army to be ready, if necessary, to fight for her rights. *Neue Freie Presse* of Vienna ironically noticed that this massing together of Romanian troops would not prevent the Turks from crossing the Danube and chase the Romanians beyond the Carpathians. Naturally, *Gazeta Transilvaniei* felt bound to retort that the Romanian cavalry might go that way without being obliged to by the Turks⁵⁷. Indeed, this was the feeling the Romanian people were experiencing. And no wonder that the Romanian students in Paris also stated that they were each and every ready to do their duty, to defend their forefathers' land⁵⁸. The state grounds that had prompted Romania's treaties with Turkey were no longer valid. What was the use of maintaining such relationships? "As soon as a people feels that it is able to take action and live better, be it by some sacrifices for the new situation in its past of weakness, it should be so and make a step forward or else it is guilty of its fate", *Românul* 27 April 1877. It added that it was a law of nature that the eaglets should fly as soon as their wings are strong enough. It followed that the Romanian nation was to make a decision securing for its interests and dignity. The Romanian guns fired successfully at Vidin. *Telegraful* on 27 April and the next day, congratulated the soldiers and officers on their first firing after a prolonged silence, as they had "given the signal of attack for their national defence to determine a turn in the life of the Romanian state."

A feeling of relief was in the air. "We have awakened from our two-centuries-long inertia and here we are the same brave Romanians known in older times", wrote *Românul* in its issue of 29 April, and it went on saying that the European powers, which had somehow facilitated this resurrection, would be obliged to recognize "our rights to a more free political life and to development". N. Codreanu, a socialist, declared

⁵³ Idem, pp. 266–267.

⁵⁴ Idem, pp. 292–294.

⁵⁵ O. Manoranu and I. Cocuz, *Ecourile războiului de independență în Bucovina* (Responses Called Forth by the War of Independence in Bucovina), in *Almanahul "Tribuna" '76* pp. 83–84.

⁵⁶ *Românul*, 8 January, 1877.

⁵⁷ *Gazeta Transilvaniei*, 14/26 April, 1877.

⁵⁸ *Românul*, 16 April, 1877.

that he felt bound to go where the weapons of the enemy smashed the young people and where his services as a doctor were in greater demand⁵⁹.

The speed with which at the call to arms everybody took them up was most significant for the moral state of the moment. No sooner had they received the call than the reserve troops and militia men were ready to bear the brunt of the battles. Old feeling of national pride revived from dust and ashes and from centuries-old humiliation and submission. The press recorded the patriotic upsurge which "gave to the lie the calumnies spread by the foreign newspapers"⁶⁰. For the Romanians, the war had become the very prerequisite of life. A journalist of the time described the situation in the following way: "Being faced with the alternative of proving by our valour the existence of the Romanian state on one bank of the Danube, or of being wiped off the map, we feel it our loftiest duty to heighten the spirit and morale of our people who had been doomed for centuries to humiliation and aggression, and rewin our moral and political independence so as to secure for our future and also to put an end to the diplomatic pressures that had caused the misery of our nation and state"⁶¹. And here are the most compelling lines — in *Telegraful*, 8 May 1877 — revealing the psychological resources of the Romanians, now fighters for independence: "Many people were thinking that two centuries of torpor were enough to efface our ancient gallantry. The foreigners even considered us degenerates and seized any opportunity to spread false rumours — that the Romanian army was only good at parading; that it was not good at fighting; that they knew nothing about war. But now — after two centuries which have tried our patience — we, patient Romanians, who have never been spoiling for a fight, have come to the end of the tether, as the enemy has gone all length and has trespassed our boundaries. Consequently, we are ready to do our utmost, shed our blood and get rid of our foes."

Indeed, Romania had made her decision to defend her life, existence and rights, come what may — M. Kogălniceanu made this decision known when he publicly proclaimed the complete independence of the country. "Today we have attained the goal we set our minds on long ago and particularly since the 1848 revolution", he confessed; what he still regretted was the fact that the Turks had always said "no" to the proposals of a peaceful settlement of the conflict. "But considering that, on the one hand, the gun can bring people to reason, but that it can also enforce the threats comprised in the note sent by Savfet Pasha on 2 May, we have resorted to the gun in reply to the Ottoman's firing". The vital imperative in that particular moment was to reconsider the legal status of the country — "ill-defined, and most offensive" and for that purpose one had to fight against the claims of the former sovereign country, as well as against the straightforward hostilities of certain European countries. "We must prove that we are capable of making further sacrifices and preserve this country", the energetical Minister declared,

⁵⁹ *Documentele Independenței* (Documents of the Independence), I, pp. 529—530; Letter of 2 May, 1877 to dr. C. I. Istrate.

⁶⁰ *Telegraful*, 8 May, 1877.

⁶¹ *Românul*, 4 May, 1877 (a commentary summarized by I. Negură).

while pointing to the necessity that in the future Romania should become "a real champion" fighting against war on the lower Danube. The army had already proved "its earnestness" and "was burning" with desire "to receive the baptism of blood"⁶² The correspondent of *Times* considered that the Romanian army was in a favourable state of mind for the fight confronting it; *Neues Wiener Tageblatt* could but admit that the Romanian troops deserved respect and that the disparaging criticism directed against them were either "hallucinations" or "deliberate debasement"⁶³. The correctness of the Romanians' cause had also become obvious for the Viennese publication *Der Osten*⁶⁴. Sympathy was also expressed by other countries. Officer Henry Lucereau offered his services: "the Romanians fought for France in 1870, at least one French will fight for Romania in 1877"⁶⁵.

The proclamation of state independence was followed by a bill abrogating the tribute. On 12 May the artillery replied by opening fire, too. And in *Românul*, issue of 14 May 1877, it was stated that "Our most ardent wish is to see our army cross the Danube and contribute to annihilating a most hateful domination...". From the front, Moise Grozea provided the following information: "The brave Romanian soldiers burn with desire of sacrifice on their bank to the Danube, and leave heavy sighs while waiting for the moment in which they will be able to make the hopes of the nation come true. Indeed, the long-awaited battle enhances their impatience and eagerness: one cannot credit one's eye that these are the young soldiers who have been offered insults and derision until yesterday". The watchword of the Romanian army was "either victory or death" and their enthusiasm was similar to that "glowingly written about when describing the heroic deeds of the Romanian hosts at Călugăreni, Neamțu, etc."⁶⁶. Like in other days of glory, they had to fight for liberty and civilization, with the only exception that this time the people at large participated in the battle, be it only as reliable supporters. News breaking from Craiova revealed that "the people of Little Wallachia were mad with joy and frenzied with unrest and stir — such as they had not experienced for centuries"⁶⁷. The valour of the forefathers was reinvigorated and revived; the spirit that had animated Michael the Brave and Tudor Vladimirescu, the head of the 1821 revolution, was now inspiring the Romanian hosts with confidence and strength. *Telegraful* recorded that "this upsurge of patriotic enthusiasm was really grandiose" (22 June 1877).

Hostilities were running high. Above all, the Romanians proved their dignity: no hesitation, no fear. In the first lines a "dorobanț" (cavalry soldier) stood in defiance of his adversaries. When he was put on guard, he retorted with pride: "But I see them, too!" It was rare a corres-

⁶² *Monitorul Oficial*, 27 May, 1877.

⁶³ *Telegraful român*, 23 May/3 June, 1877.

⁶⁴ *Românul*, 13 May, 1877.

⁶⁵ *Pagini din lupta poporului român pentru independență națională* (On the fight of the Romanian People for Independence), Bucharest, 1967, p. 145.

⁶⁶ Sextil Pușcariu, *Douăzeci de scrisori ale lui Moise Grozea...* (20 Letters of Moise Grozea...), Bucharest, 1927, pp. 231–232.

⁶⁷ *Almanah "Tribuna" '76*, p. 153.

pendent's report and account that did not evidence the courage and tenacity of the Romanian soldiers, who prompted by their love of country were fighting like lions. The princely order given for the Romanians to cross the Danube had made it clear that they were "to fight and win back for Romania her status of old and the place she deserved among the European nations"⁶⁸. The Romanian army did its duty, indeed. *Gazeta Transilvaniei* commented the news of the first days of battles: "It was fated that the Romanian army should take part in the gigantic battle fought on the banks of the Danube. The liberty and independence of the country, its honour and prestige, should be paid due homage in blood"⁶⁹. When the Romanian army reached Plevna, the French colonel Gaillard praised it for having covered itself with glory and commended its bravery, conduct and fearlessness in the most adverse circumstances⁷⁰. The Tsar himself recognized that the Romanian army had proved exceptional courage at Plevna. "Under the enemy's fire, the troops proved to be admirable; they marched on and on, without murmuring, quiet, silent and intent, although scores from among them were falling at every turn", colonel Ipătescu reported on 1 September⁷¹. Two of the guns captured at Plevna were sent to Bucharest, where they were placed in the centre of the town, on the right and left of the statue of Michael the Brave, so that "the ghost of the illustrious Prince" should see that the "Romanian soldiers had remained to this day sons worthy of the glorious heroes of Călugăreni"⁷².

Moreover, the idea of reinstalment was prevailing. The reports of the fighters, officers, and war correspondents — all kept recording it. The *Times* underlined that the deeds of the Romanian troops had belied the slanderous criticism spread with regard to their capacities and faculties, because bravely withstanding the sheet of fire they had demonstrated, once again, that physical courage was not a quality possessed by a few favoured nationalities, but an inherent property of the human race, in general⁷³. Similar statements could be found in *Daily Telegraph*, *Daily News* and other publications, all of which brought into sharp focus the gallantry, valour and efficiency of Romanian soldiers. *Daily News* stressed that the Romanian army, though small, had made a name for itself among the European armies and that in future the new force at the mouths of the Danube should be taken into consideration⁷⁴. The conquest of Plevna also meant the reconquest of the moral and military prestige of country, which had decreased by "two centuries of inertia". "We share in the national honour" a correspondent from Timișoara confessed⁷⁵. *Gazeta Transilvaniei* and many other newspapers from Transylvania concentrated on

⁶⁸ *Documentele independenței*, V, pp. 544–545.

⁶⁹ *Almanah "Tribuna" '76*, p. 153.

⁷⁰ *Pagini din lupta poporului...* (On the fight of the Romanian People)... p. 194.

⁷¹ *Documentele independenței*, VI, pp. 23–26.

⁷² *Monitorul Oficial*, 11/23 September, 1877.

⁷³ R. Rosetti, *Citeva extrase din presa engleză* (A Few Excerpts from the English Press), in *Anuarul Institutului de istorie națională* (Yearbook of National History Institute), IV, 1927, pp. 368–380.

⁷⁴ Apud *Gazeta Transilvaniei*, 3/15 November 1877.

⁷⁵ *Almanah "Tribuna" '76*, p. 75.

an ancient ideal: "This noble blood has not been shed in vain; drop by drop it will form a whole, a fabric that will cover and lend solidarity to all Romanians at the Danube"⁷⁶. And Nicolae Cristea in a survey on the achievements of the year remarked that "Today nobody dares to make any difference among the Romanians/.../. The achievements of today bring us closer and closer together and, moreover, oblige the world to recognize our rights as a people" who can defend itself and contribute its share to the world culture and civilization⁷⁷. Had not A. D. Xenopol emphasized at the Putna festivity that the duty of the Romanian people was to reveal and disclose "the treasures in his heart and mind?"⁷⁸ As soon as free from the heavy burden of vassalage, the Romanians could find the ways and means to voice their feelings and reveal their doings and thoughts. The sacrifices made at Plevna, Grivița, Rahova and Smirdan were decisive contributions to this effect; they paved the way for the rise of the Romanians. This lofty and dynamizing feeling pervaded the literature, correspondence and periodicals of the time.

Undoubtedly, Independence was not a *terminal point* in the evolution of the Romanian people, but a moment of paramount importance, which blazed the trail for future developments. It stood proof, even to the most skeptical, that the Romance nation on the lower Danube was capable of fighting against foreign oppression and sway, that it was able to contribute its share to ensuring a steady balance on the continent. Before long, this same nation would prove to the world that it was also capable to add new values to the human heritage, born from an experience that could no longer be hushed up. As early as 1878, the poet V. Alecsandri was crowned with success in Montpellier. The poet realized that his acknowledgement — which brought another virtue of the Romanian genius into focus, and which had been ignored up to that time — was consequent upon the victory of Plevna. However, the ramparts raised by ignorance were as inaccessible and high as those recently defended by the fearful Osman Pasha, and the Romanians were conscious that they should have to fight anew.

⁷⁶ Idem, p. 154.

⁷⁷ Idem, p. 76; *Telegraful*, 29 December, 1877.

⁷⁸ A. D. Xenopol, *op. cit.*, p. 206.

ARTS ET LITTÉRATURE : UN ÉTAT PRÉSENT ET QUELQUES RÉFLEXIONS

ANDRÉ-MICHEL ROUSSEAU
(Université de Provence)

A partir d'une première liste très empirique et provisoire d'environ 400 titres parus au cours des trente dernières années (avec quelques exceptions plus anciennes), le but très terre-à-terre de ces pages est d'aider le chercheur à se retrouver, ou du moins à ne pas se perdre, dans le domaine des relations entre la littérature et les arts, domaine incertain et controversé, mais bien réel, typiquement interdisciplinaire, et dont la bibliographie échappe de ce fait aux regards.

A une exception près, toutefois. Des travaux menés depuis 1933 par la section *General Topics IX* de la Modern Language Association of America, est né, édité par A. R. Neumann, *Literature and the other arts: a select bibliography* (New York 1959), repris et complété sous le titre *A Bibliography on the relations of literature and the other arts, 1952-1967* (New York 1969) publication devenue annuelle depuis 1974 dans chaque premier fascicule des *Hartford Studies on Literature*. La plupart des travaux utiles, dispersés selon un classement inadéquat, figurent dans la *Selective current bibliography for aesthetics and related fields* publiée annuellement dans chaque quatrième fascicule (daté de l'année suivante) du *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. A titre d'initiation, on se reportera aux pp. 175-176 de *Painting and the novel* de Jeffrey Meyers (New York 1975), et surtout aux pp. 296-8 du manuel d'Ulrich Weisstein cité plus loin. Mais, faute d'un consensus sur les problèmes et les méthodes, les outils documentaires restent pauvres et confus.

Si l'on passe aux recueils collectifs, on n'atteint pas la dizaine, y compris les numéros spéciaux de revues, toutes publications, en revanche, d'un très grand intérêt¹. En fait de traités, les ouvrages anciens,

¹ Pour les ouvrages : Carlo PELLEGRINI, éd., *Les langues et les littératures modernes dans leurs relations avec les beaux-arts*, Florence 1955 (Actes du V^e congrès de la F.I.L.L.M., Florence 1951) ; John Dixon HUNT, éd., *Encounters. Essays on literature and the visual arts*, Londres 1971 ; Ulrich FINKE, éd., *French nineteenth-century painting and literature. With special reference to the relevance of literary subject-matter to French painting*, Manchester 1972 ; Francis HASKELL, Anthony LEVI & Robert SHACKLETON, eds., *The artist and the writer in France. Essays in honour of Jean Seznec*, Oxford 1974 ; CENTRE D'ART, ESTHÉTIQUE ET LITTÉRATURE, *Motifs et figures*, Paris 1974 (Publ. de l'Univ. de Rouen, série litt. 23). Dans E. T. DUBOIS, éd., *Eighteenth-century French studies. Literature and the arts. Presented to Norman Suckling*, Newcastle-upon-Tyne 1969, le thème n'est que partiel.

Pour les périodiques : *Comparative Literature* xxii (1970, n° 2) pp. 97-192 (n° spécial sur *Music and literature*) ; *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises* xxiv

sommaires ou trop ambitieux, n'ont plus guère qu'une valeur historique. *Arts et littérature comparés*, de Paul Maury (Paris 1934), simple essai de tendance sociologique, promet plus qu'il ne tient, de même que *L'art et la littérature* de Louis Hourticq (Paris 1946), étroit, dogmatique et trop abstrait. *Littérature et peinture en France. Du XVII^e au XX^e siècle* (Paris 1942; rééd. 1963), par Louis Hautecœur, riche en données diverses, manque complètement son but faute de méthode.

Il revenait aux comparatistes de reprendre la question à la base, mais, intimidés peut-être par la rude mise en garde de Wellek et Warren², ou bridés par une conception trop étroite de la littérature, ils se sont parfois montrés partiels ou hésitants. James D. Merriman³, reprenant pour l'essentiel les critiques de R. Wellek⁴ et de G. Giovanni⁵ contre la *Geistesgeschichte*, n'ont fait que freiner le mouvement sans proposition constructive, tandis que Jost Hermand (*Literaturwissenschaft und Kunstwissenschaft*, Stuttgart 1965) s'en tient à l'histoire des deux disciplines. La contribution théorique la plus positive, malgré son titre trop modeste, serait celle de Jean Seznec⁶. Après un bref rappel des grandes tendances récentes, il estime que le temps des vastes synthèses panoramiques est passé et plaide pour des monographies précises et documentées, concrètes et rigoureuses. De fait, tel substantiel article — et nous en citerons quelques exemples — apporte souvent plus aujourd'hui que d'ambitueuses synthèses.

On dispose de peu d'ouvrages documentaires fondamentaux. Les deux énormes volumes de Johannes Dobai⁷ fournissent des résumés d'œuvres et des bibliographies critiques par secteur pour un siècle de littérature et d'art anglais, que l'on complètera par Raymond Immerwahr

(1972) pp. 187–266 (*La littérature et les arts au XVII^e siècle*); *Revue des Sciences Humaines* x1 (1975, n° 157) pp. 5–81 (*La peinture et son discours*). Une prochaine livraison de *Neohelicon* sera en partie consacrée à ce thème. Depuis 1975, dans le n° 3 de chaque année, la *Revue Canadienne de Littérature Comparée* consacre la dernière rubrique de sa *Revue des revues* à *La littérature et les autres arts*.

² René WELLEK & Austin WARREN, *Theory of literature*, ch. xi, pp. 124–135. En ce qui concerne la littérature comparée, cf. Mary GAITHER, 'Literature and the arts', in: N. G. STALLKNECHT & Horst FRENZ, *Comparative literature. Method and perspective*, Carbondale 1961, pp. 153–170; Claude PICHOS & André-Michel ROUSSEAU, *La littérature comparée*, Paris 1967, pp. 133–135; Jan BRANDT-CORSTIUS, *Introduction to the comparative study of literature*, New York 1968, pp. 165–167; Ulrich WEISSTEIN, *Einführung in die vergleichende Literaturwissenschaft*, Stuttgart 1968, pp. 184–198, 247–248 (mais on préférera la trad. anglaise. Bloomington 1973), *Comparative literature and literary theory*, pp. 150–166, 296–298). A ces manuels proprement dits, ajouter l'article de H. P. H. TEESING, 'Literature and the arts: some remarks', *YbCGL* xii (1963) pp. 27–35.

Ont consacré leur congrès annuel à ces problèmes: l'Association américaine de littérature comparée, en 1968; la Société française de littérature générale et comparée, en 1969 (*Image et littérature*), le Centre aixois d'études et de recherches sur le XVIII^e siècle, en 1977 (*L'opéra au XVIII^e siècle*).

³ 'The parallel of the arts: some misgivings and a faint affirmation' (2 parts) *JAAC* (1972–3) pp. 153–164, 309–321.

⁴ 'The parallelism between literature and the arts', *The English Institute Annual* 1941 (New York 1942), pp. 29–63.

⁵ 'Method in the study of literature in its relations to the other fine arts', *JAAC* viii (1949–50), pp. 194–5.

⁶ 'Art and literature: a plea for humility' *NLH* iii (1972) pp. 563–574.

⁷ *Die Kunstilliteratur des Klassizismus und der Romantik in England*, Berne, 1975–6, 2 vol.

pour le paysage et les jardins⁸. *The Gothic. Literary sources and interpretations through eight centuries*, de Paul Frankl (Princeton 1960) se présente comme un immense fichier, par ordre chronologique des données dont Kenneth Clarke avait naguère donné la quintessence. On ne saurait se passer d'A. Pigler⁹ pour les thèmes baroques, ni d'Arthur Henkel, pour la science emblématique¹⁰. Dans un tout autre ordre, le catalogue d'exposition *The illustrator and the book in England, 1790–1914*, édité par Gordon N. Ray (New York 1976) remplace une encyclopédie. Lorsqu'un catalogue atteint ce niveau scientifique, on ne saurait en exagérer l'importance. Plus généralement, ce sont souvent aujourd'hui les expositions qui donnent le plus à penser et à analyser. Regrettons d'autant plus que leurs catalogues ne soient pas automatiquement recensés dans les bibliographies¹¹, échappent aux circuits traditionnels de la librairie¹² et ne fassent pas l'objet d'études systématiques. C'est ici la première lacune documentaire à combler¹³. Dans le même ordre d'idées, ce sont des considérations techniques et économiques qui, dans la plupart des ouvrages traitant de notre sujet, font sacrifier l'illustration au texte. Aussi des travaux comme ceux de Jean Sezec pour les *Salons* de Diderot ou l'étude de Pierre-Georges Castex sur *Baudelaire critique d'art* (Paris 1969) ont-ils, par la seule vertu de l'image, une écrasante supériorité. En mettant au service de la littérature et de l'histoire son expérience en matière de livres d'art, la maison Skira a montré la bonne voie.

Nous tournant maintenant vers les études critiques, nous pouvons les ranger en trois classes. Les deux premières (esthétique et correspondance des arts), plus synthétiques et théoriques, manipulent des concepts et des lois de manière en général synchronique, la troisième, analytique et empirique, s'intéresse aux œuvres particulières et fait une large place à l'histoire. Les travaux mixtes ne manquent pas, car la méthodologie n'a pas bénéficié de la longue mise au point propre aux disciplines spécialisées. La faiblesse fréquente des résultats n'a pas d'autre cause. L'imprécision des concepts de base et de la terminologie vont dans le même sens. Les mots de parallèle, affinité, analogie, assortis de métaphores en

⁸ 'Romantic and its cognates in England, Germany and France before 1790', in : Hans HEICHNER, éd., 'Romantic' and its cognates. *The European history of a word*, Toronto-Manchester 1972.

⁹ *Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*, Budapest, 1973, 3 vol. (1^{er} éd. 1956).

¹⁰ ARTHUR HENKEL & ALBRECHT SCHÖNE, *Emblemata*, Stuttgart 1967.

¹¹ Leur recensement et leur classement posent, en effet, des problèmes compliqués, ce qui prouverait, une fois de plus, que nos méthodes documentaires n'ont pas suivi le progrès des connaissances. Pour prendre un exemple simple, au Musée Cantini, à Marseille, en 1975, a eu lieu une exposition sur *L'Orient en question, 1825–1875. De Missolonghi à Suez, ou l'orientalisme de Delacroix à Flaubert*, avec une importante partie littéraire. L'introduction picturale du catalogue a été rédigée par Jacques FOUCAUT, l'introduction littéraire par nous-mêmes. Aucun nom ne figure sur la page de titre, et nul ne peut deviner qu'on trouve pp. 91–95, la première tentative de bibliographie des voyageurs français en Orient.

¹² Mais on peut s'adresser à The Worldwide Art Catalogue Center, 250 West 57th Street, New York 10019.

¹³ On aurait tort de croire pour autant résolu le problème d'un fonds documentaire d'ouvrages critiques. On sera peut-être surpris d'apprendre qu'aucune des grandes bibliothèques nationales ou universitaires européennes que nous avons pu consulter ne conserve plus des deux tiers des titres cités dans cet article, et la plupart n'atteignent pas la moitié.

guise de raisonnements, ne recouvrent souvent rien de net, à moins que l'on ne tombe dans l'érudition ou la logomachie pures. Bref, la vigilance s'impose.

L'apport de l'esthétique proprement dite (dont on lira l'*Histoire* par Raymond Bayer, Paris 1961) reste faible. Le texte littéraire devient un artefact parmi les autres, et l'un des moins chargé en beauté, faute de couleur et de forme matérielle. Ainsi, dans le traité d'Etienne Souriau au titre prometteur¹⁴, qui se réclame même expressément du modèle comparatiste, la littérature n'occupe qu'une place minime, à propos de la musique du vers. « Système des arts » serait une formule plus appropriée, comme en témoigne le volumineux travail de Thomas Munro¹⁵, dont 5 % à peine traite de littérature (distinction entre prose, vers et poésie), le reste étant consacré au statut des arts, à leurs modes de perception et de production, à des fins essentiellement taxinomiques. En revanche, si le terme de « correspondances »¹⁶ a pu jouer un rôle considérable en littérature, du romantisme au symbolisme, il le doit à l'ésotérisme, au rêve, à une vision métaphysique du monde ou à une pseudo-science, beaucoup plus qu'à n'importe quelle théorie esthétique. Si l'on se place sur le terrain expérimental, le meilleur laboratoire serait offert par les artistes à double, voire à triple registre d'expression, si bien étudiés par Herbert Günther¹⁷. Pour ne citer que les plus prestigieux, Vinci, Blake, Hoffmann, Hugo, Fromentin ou Michaux ont déjà fait l'objet de monographies. D'autres, de moindre renom, tels Maurice Denis, Tristan Klingsor ou Jacques-Emile Blanche, pour s'en tenir à la France du tournant du siècle, attendent encore leur exégète.

L'histoire des idées esthétiques examinée en liaison avec la genèse et la structure d'œuvres particulières, offre plus de ressources. Pour reprendre le schéma de Meyer Howard Abrams¹⁸, on pourrait dire qu'en Occident tout découle des relations réciproques entre la réalité sensorielle (ou *nature*), le moi de l'artiste et le goût du public. A l'esthétique mimétique (Nature/œuvre), qu'elle soit platonicienne ou aristotélicienne, succède autour de 1800 une esthétique expressive (œuvre/artiste), tandis que l'esthétique pragmatique (œuvre/public; *delectere et movere*) règne, sous des formes diverses, à toutes les périodes. Quant au rêve néo-aristotélicien moderne d'une esthétique objective (ou plutôt, objectale, l'œuvre ne renvoyant qu'à elle-même ou à une autre œuvre, ce qui, en matière de littérature, correspond à l'intertextualité), sans doute n'est-elle qu'une occultation inconsciente ou hypocrite de l'un des éléments du système.

L'imitation de la nature se situe, en effet, au centre de notre esthétique depuis les Grecs, avec une éclipse partielle au Moyen Age sous l'influence orientale, dont nous percevons mieux aujourd'hui le caractère

¹⁴ *La correspondance des arts. Eléments d'esthétique comparée*, Paris 1947; rééd. 1969.

¹⁵ *The arts and their interrelations*, New York 1949.

¹⁶ Excellente étude, malheureusement limitée aux littératures romanes : Ludwig SCHRAEDER, *Sinne und Sinneverknüpfungen. Studien und Materialen zur Vorgeschichte der Synästhesie und zur Bewertung der Sinne in der italienischen, spanischen und französischen Literatur*, Heidelberg 1969 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, 3^e R., Bd 9).

¹⁷ *Künstlerische Doppelbegabungen*, Munich 1960.

¹⁸ *The mirror and the lamp. Romantic theory and the critical tradition*, Oxford 1960 (1^{er} éd. 1953).

local, et non universel. Axé sur la fameuse formule *Ut pictura poesis*¹⁹, le débat sur la ressemblance ou la différence mimétique des arts n'a pas encore vraiment cessé.

Des catégories de l'appréhension du réel, nulle ne nous intéresse donc plus que celle de l'espace. A une histoire de sa représentation, à la fois figurale et textuelle, contribuent John F. Winter²⁰, Georges Matoré²¹, Claudio Guillen, Boris Uspensky et J. Frank, selon des voies variées²², les travaux de Francastel, de Gombrich et de R. Klein se situant à un degré de généralité supérieure encore, tandis qu'il est loisible, moyennant transposition, d'imaginer des monographies à la manière de Georges Poulet²³. Aspects particuliers du problème, la perspective et ses corrélats, le trompe-l'œil²⁴ et son répondant littéraire, la métaphore²⁵, ont retenu l'attention comme les anamorphoses²⁶, dont l'équivalent littéraire serait à chercher du côté du burlesque, de la parodie et du pastiche, des traductions successives d'un texte ou de ses adaptations pour la scène.

La dimension temporelle, en revanche, essentielle au texte, résiste aux rapprochements. Les quelques tentatives pour rendre à l'œuvre plastique une sorte de temporalité²⁷, restent peu convaincantes. La séquence musicale, de son côté, apparemment similaire à la séquence parlée, comme elle sonore, linéaire et irréversible, paraît pleine de promesses, qui n'ont pas dépassé une comparaison superficielle. La présence ou l'absence de signification font précisément toute la différence.

Les découvertes de la sémiologie sont venues bouleverser cet état de choses, et font paraître archaïques les tâtonnements antérieurs. Un Louis Marin²⁸ ou un Jean-François Lyotard²⁹, une fois franchie la barrière

¹⁹ Etude la plus complète par Rensselaer W. LEE, 'Ut pictura poesis: the humanistic theory of painting', *Art Bulletin* xxii (1940), pp. 197-269 (repris par Norton paperback reprints 1967); à compléter toutefois, pour la partie antique, par Wesley TRIMPI, 'The meaning of Horace's *Ut pictura poesis*', *JWCI* xxxvi (1973) pp. 1-34, et pour la partie moderne par Roy PARK, 'Ut pictura poesis: the nineteenth-century aftermath', *JAAC* xxviii (1969) pp. 155-164.

²⁰ Visual variety and spatial grandeur. *A study of the transition from the sixteenth to the seventeenth century in France*, Chapel Hill 1974 (North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures).

²¹ Georges MATORÉ, *L'espace humain. L'expression de l'espace dans la vie, la pensée et l'art contemporains*, Paris 1976.

²² 'On the concept and metaphor of perspective', in : C. G., *Literature as system*, Princeton 1971; Boris USPENSKY, *Poetics of composition* (traduit du russe); Joseph FRANK, 'Spatial form in modern literature', *Sewanee Review*, LIII (1945).

²³ Par exemple, P. DRUCKER, 'Le sentiment de l'espace chez Proust', in : *Proust et la peinture*, *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust* ix (1959) pp. 120-136.

²⁴ F. CLERICI, 'The Grand Illusion. Some considerations of perspective, illusionism and trompe-l'œil', *Art News Annual* xxiii (1954).

²⁵ Peter SCHWENGER, 'Crashaw's perspectivist metaphor', *CL* xxviii (1976) pp. 65-74.

²⁶ Jurgis BALTRUSAITIS, *Anamorphoses, ou magie artificielle des effets merveilleux*, Paris 1969.

²⁷ Etienne SOURIAU, 'Time in the plastic arts', *JAAC* vii (1949) pp. 249-307, et Micheline SAUVAGE, 'Notes on the superposition of temporal modes in the work of art', in : Susanne LANGER, éd., *Reflections on art*, 1958, pp. 161-173.

²⁸ 'Éléments pour une sémiologie picturale', in : L.M., *Études sémiologiques. Écritures, peintures*, Paris 1971, pp. 17-43, ainsi que les nombreux travaux de même auteur sur la narration par le texte et par l'image conjugués, en particulier 'La lecture du tableau d'après Poussin', *CAIEF* xxiv (1972) pp. 251-266.

²⁹ *Discours, figure*, Paris 1971.

technique, s'attaquent vraiment au cœur du phénomène. Non que cette *scienza nuova* soit toujours exempte de faiblesses. La rhétorique de l'image à la Barthes, ou l'espace littéraire à la Blanchot font peu progresser la connaissance. Mais les authentiques recherches sur les signes et les codes, figuraux ou textuels, une fois décantées et traduites en langage intelligible, plus rigoureux et plus accessible, éclairent, et parfois illuminent, les relations entre les systèmes artistique et littéraire.

Est-ce à dire qu'une sémiologie générale puisse englober toutes les sémiologies particulières, problème posé par Agnès de Sola dans *Abstraction picturale et Formalisme russe* (RLC xlix (1975) pp. 28—59)? Deryck Cooke a traité *The language of music* (Londres 1959), avant les travaux de Jean-Jacques Nattiez³⁰. Morse Peckham³¹ esquisse l'analyse sémiotique d'un édifice : fonction, valeur culturelle (signes primaires et signes configuratifs), tandis que Rudolf Arnheim³² met en parallèle le langage des images et celui des mots, et William Ivins³³ étudie la concurrence des gravures et des textes dans la communication sémantique et culturelle. Des recherches sur la sémiologie des illustrations des livres pour enfants sont également en cours, cas d'autant plus intéressant qu'à la différence des illustrations traditionnelles les deux systèmes de signes, conçus en même temps, ne peuvent pas fonctionner l'un sans l'autre, mais les résultats sont encore réduits tant l'analyse comparée se révèle difficile. On s'en tiendra encore aux conclusions prudentes de Jean Laude³⁴, qui, après examen des différents codes permettant de « lire » un tableau ou une image (couleur, espace, symbole, etc.), estime que ce n'est qu'après avoir défini les systèmes propres des différents media que l'on pourra chercher par où ils coïncident.

Du côté de la poétique comparée, les résultats sont moins hypothétiques. Si les sémiologues, intéressés avant tout par le procès de communication, privilégient les rapports entre l'émetteur et le récepteur, la poétique, tournée vers l'élaboration du message, retrouve les problèmes et les méthodes communs au langage et aux arts³⁵. Ainsi, Julius Portnoy se demande *Is the creative process similar in the arts?*³⁶ et Kenneth Burke³⁷ analyse des « procès formels » universels : crescendo, contraste, comparaison, équilibre, répétition, série, symétrie, etc. On commence à découvrir une

³⁰ *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris 1976.

³¹ 'The place of architecture in nineteenth-century romantic culture', *YbCGL* xv (1966) pp. 36—49. On rapprochera d'E. BALDWIN-SMITH, *Architectural symbolism of Imperial Rome and the Middle ages*, Princeton 1956, et, du même, *The dome. A study in the history of ideas*, Princeton 1950.

³² *Visual thinking*, Berkeley & Los Angeles 1969.

³³ *Prints and visual communication*, 2^e éd. Cambridge Mass. 1969 (1^o éd. 1953).

³⁴ 'On the analysis of poems and paintings', *NLH* iii (1971-2) pp. 471—486.

³⁵ La même analogie méthodologique (observation, analyse, interprétation) se retrouve chez Svetlana & Paul ALPERS, 'Ut pictura noesis. Criticism in literary studies and art history', *NLH* iii (1971-2) pp. 437—448, tandis que Göran HERMEREN, *Influence in art and literature* (Princeton 1975), la meilleure étude à ce jour sur la notion si controversée d'influence, peut jumeler les deux domaines.

³⁶ *JAAC* xix (1960) pp. 191 sqq.

³⁷ 'The poetic process & Lexicon rhetoricae', in : K. B., *Counter-statement*, Los Altos Calif., 2^e éd. 1953. Cf. encore J. R. SPENCER, 'Ut Rhetorica pictura', *JWCI* 20 (1957) pp. 26 sqq.

rhétorique commune à plusieurs media : *visual metaphors* de Gombrich ³⁸, baroquisme dans une description proustienne ³⁹, procédés visuels chez Henry James ⁴⁰, transposition de termes ⁴¹, autant de tentatives encore dispersées et parfois balbutiantes pour explorer un même processus de formalisation sous des apparences diverses.

Le cas de la musique est à part. A la différence des arts visuels, celle-ci possède dès l'origine ses règles et ses codes fondés sur la technique. La tentation est forte, par le biais de la quantification et de l'expérimentation, de rapprocher la musique du langage, mais l'acoustique et la phonétique ne révèlent rien de l'essentiel, qui est la perception des sons par une conscience. Sauf dans de rares cas d'imitation délibérée ⁴², plus on pousse l'analyse des phénomènes prétendument communs, le rythme, par exemple, plus on s'aperçoit de la différence. Le reste est métaphore.

Tout à fait différents, et beaucoup plus anciens, sont les travaux qui s'efforcent d'intégrer toutes les œuvres, produites par une même société dans une même période, à un système global d'interprétation plus ou moins abstrait. La paternité en remonte au fond à Wölfflin, qui sera relayé par Oskar Walzel, Fritz Strich et Karl Vossler, avant d'aboutir à Kurt Wais en 1936 ⁴³. L'explication par le *Zeitgeist*, qui est ici en cause, a soulevé de nombreuses critiques : rien ne serait fait tant que l'on n'a pas dégagé des structures conceptuellement comparables ; les notions d'analogie, de comparaison, de parallèle, les genres, les thèmes, les structures formelles, les intentions, les catégories a priori de la création et de la perception, tout a été passé au crible par R. Wellek, Giovannini et Merriman (*op. cit. supra*).

Certes, un ouvrage comme celui de H. Hatzfeld ⁴⁴ leur donne, hélas, entièrement raison. Eclairer un texte par une œuvre d'art, et réciproquement, n'est pas répréhensible en soi ⁴⁵, mais l'usage parfaitement arbitraire et métaphorique qui est fait des détails choisis, la confusion des niveaux et des termes, aboutissent à des absurdités : « The typically baroque feeling of infinite space comes less visibly to the reader of Pascal

³⁸ 'Visual metaphors of value in art', in : *Meditations on a hobby-horse and other essays on the theory of art*, Londres 1969.

³⁹ P.W.H. COGMAN, 'Reading a painting by Elstir : Fanciful description in Proust and some baroque poets', *FS xxx* (1976) pp. 419-432.

⁴⁰ Viola HOPKINS, 'Visual art devices and parallels in the fiction of Henry James', *PMLA lxxvi* (1961) pp. 561-57.

⁴¹ R. RIESE-HUBERT, 'Le langage de la peinture dans le poème en prose contemporain', *RSH xxvii* (1962) pp. 109-116.

⁴² Manfred BUKOFZER, 'Allegory in baroque music', *JWCI iii* (1939-1940) pp. 1-21.

⁴³ *Symbiose der Künste. Forschungsgrundlagen zur Wechselberührung zwischen Dichtung, Bild und Tonkunst*, Stuttgart 1936, 35 pp, qui sera suivi de 'Vom Gleichlauf der Künste', *Bulletin of the International Committee of the Historical Sciences ix* (1937) pp. 295-304. Cf. U. Weisstein, *op. cit.*, pp. 154-7.

⁴⁴ *Literature through art. A new approach to French literature*, New York 1952. La dizaine d'études publiées par Jean ARROUYE dans *L'Ecole des lettres* en 1970, 1973, 1974, 1975 et 1977 (par exemple, 'Les Aveugles de Baudelaire et de Bruegel', 'Le petit pan de mur jaune : Proust et Vermeer', 'Ciel de l'homme : Les Oiseaux de Saint-John Perse et les gravures de Braque dans l'édition originale') pourrait faire croire à une filiation. En réalité, il s'agit de recherches d'inspiration sémiologique beaucoup plus modernes et beaucoup plus rigoureuses.

⁴⁵ La méthode, ou ce qui en tient lieu, est exposée dans 'Literary criticism through art and art criticism through literature', *JAAC vi* (1947-8) pp. 1-21.

than to one who views the gardens of Versailles » (p. 214). De tels raisonnements restent purement verbaux.

A la même tendance, mais beaucoup plus convaincants, appartiennent *Encounters* (cf. *supra*), qui se propose « to provide literary texts with visual analogues that illuminate their creative or cultural origins and meanings, to recover fresh insights into literary experience by considering the relationship of verbal creation to the visions common to a whole society at a given period » (p. 10) et réunit des essais sur des points précis allant du XV^e au XIX^e siècles ; ainsi que *Mnemosyne*, de Mario Praz⁴⁶, dont la virtuosité vaut bien celle de la collection *Idées, arts, histoire*, chez Skira, plus orientée vers l'environnement historique, où de prestigieux solistes jouent les hommes-orchestres⁴⁷. Chez le même éditeur, la série des « journaux », en cours de publication, chronique des grands courants artistico-littéraires contemporains, se cantonne plus strictement dans le domaine culturel. « Au sur réalisme, qui a complètement renouvelé notre vision de la littérature et de l'art dans leur passé et transformé notre pratique poétique et picturale, on ne rendra pas justice en faisant de lui un mouvement littéraire complété par un mouvement plastique, même si l'on multiplie les passages entre les deux moyens d'expression. Ce qui a eu lieu réellement, c'est un bouleversement de la conscience et de l'imagination »⁴⁸. Mais on lit avec plus d'inquiétude dans le *Journal de l'Impressionisme* que « les impressionistes [furent] comme une partie intégrante du grand bouleversement social qui a secoué la France il y a un siècle, et dont l'expression la plus spectaculaire a été la révolution sur les barricades parisiennes [...] vers une démocratie républicaine »⁴⁹.

L'impressionisme et le surréalisme ont l'avantage d'être des mouvements historiquement et conceptuellement bien définis. Il n'en va pas de même du maniérisme (sauf dans un sens très technique) ou du rococo. Dans les études consacrées au premier par Daniel B. Rowland et par Gustav René Hocke⁵⁰, au second par Wylie Sypher⁵¹, ces concepts critiques finissent par devenir des éons passe-partout dénués de toute vertu opératoire. A tout prendre, les grandes expositions patronnées

⁴⁶ *Mnemosyne. The parallel between literature and the visual arts*, Princeton 1970 (Bollingen ser. xxxv, 16).

⁴⁷ En particulier *L'Invention de la liberté, 1700–1789* (Genève 1964), qui reconstruit l'«idée» du XVIII^e siècle sous toutes ses facettes. Mais à des vues aussi panoramiques, on pourra comparer une monographie du type de celle de Louis MARIN, 'Signe et représentation : Philippe de Champaigne et Port-Royal', *Annales. Economies, Sociétés, civilisations* (1969). Teddy BRUNNIUS, *Mutual aids in the arts*, Upsala, 1972, qui étudie l'interaction des artistes et des écrivains dans le cadre des grands courants artistico-littéraires, se situerait plutôt ici, mais la méthode est hésitante.

⁴⁸ Gaëtan PICON, *Journal du Surréalisme, 1919–1939*, Genève 1976, p. 8.

⁴⁹ Maria & Geoffrey BLUNDEN, *Journal de l'Impressionisme*, Genève 1976. En fait, la phrase est reprise presque textuellement de l'article donné par Mallarmé à *The Art Monthly Review* en septembre 1876, sur les Impressionistes et Manet. Mais on ne doit pas présenter une simple opinion d'un écrivain comme une conclusion scientifique.

⁵⁰ *Mannerism — Style and mood: An Anatomy of four works in three art forms*, New Haven et Londres 1964 ; *Die Welt as Labyrinth: Manier und Manie in der europäischen Kunst*, Hambourg 1959, 2 vol. (trad. fr. *Labyrinthe de l'art fantastique. Le maniérisme dans l'art européen*, Paris 1967).

⁵¹ *Rococo to Cubism in art and literature*, New York 1960. *Four stages of Renaissance style. Transformations in art and literature, 1400–1700*, du même auteur, mieux centré chronologiquement, échappe en partie à cette critique.

par le Conseil de l'Europe ⁵², moins ambitieuses et plus empiriques, rendent infiniment plus de services en reconstituant autant que faire se peut une totalité culturelle sous une étiquette traditionnelle, mais, comme elles veulent donner à voir plus qu'à lire, les livres sont parfois sacrifiés aux objets. L'inverse a lieu dans *Expressionism as an international literary phenomenon*, où trois contributions sur les arts et le cinéma viennent en supplément ⁵³. L'extension de la notion de baroque à la littérature, la démarche critique la plus critiquée du siècle, apporte au moins ce bénéfice qu'on ose enfin traiter un grand courant comme un phénomène global. Se posent alors seulement avec plus d'acuité les éternels problèmes de périodisation ⁵⁴, de terminologie et de contenu.

Toujours dans le même cadre, des recherches plus modestes sont les bienvenues, soit que l'on aborde un vaste ensemble complexe par un aspect singulier ⁵⁵, soit qu'une coupe verticale suive un unique trait spécifique au-delà d'une seule période ⁵⁶, soit qu'à l'instar de la recherche littéraire, on traite d'une image ethnique ⁵⁷ ou d'un thème ⁵⁸.

⁵² De la quinzaine de catalogues parus, tous n'incluent pas une importante proportion de documents littéraires. Les plus intéressants sont *L'Europe humaniste* (Bruxelles 1955); *Le XVII^e siècle en Europe: Réalisme, Classicisme et Baroque* (Rome 1956-7); *Le siècle du Rococo* (Munich 1958); *Le mouvement romantique* (Londres 1959) et *L'âge du néo-classicisme* (Londres 1972). Ces catalogues sont en vente à la librairie Berger-Levrault, à Strasbourg.

⁵³ Ulrich WEISSTEIN, éd., Paris-Budapest 1973.

⁵⁴ Cf. Alastair FOWLER, 'Periodization and interart analogies', *NLH* iii (1971-2) pp. 487-509.

⁵⁵ Herbert DIECKMANN, 'Das Abscheuliche und Schreckliche in der Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts', in: *Die nicht mehr schöne Künste*, Munich 1968, pp. 271-317; Robert L. HERBERT, *David, Voltaire and the French Revolution: an essay in art and politics*, Londres 1972.

⁵⁶ Le gothique, du début du XVIII^e à la fin du XIX^e siècles (Kenneth McKenzie CLARK, *The Gothic revival. An essay in the history of taste*, Londres 1928 (2^e éd. 1975); W. D. ROBSON-SCOTT, *The literary background to the Gothic revival in Germany*, Oxford 1965); le grotesque (Wolfgang Johannes KAYSER, *Das Grotteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, Oldenbourg 1957 - Trad. angl. par Ulrich WEISSTEIN, *The Grottesque in art and literature*, Bloomington¹ 1964); le pittoresque (Christopher HUSSEY, *The Picturesque*, Londres 1927; Elizabeth Wheelwright MANWARING, *Italian landscape in eighteenth-century England. A study chiefly of the influence of Claude Lorraine and Salvator Rosa on English taste 1700-1810*, New York 1925; rééd. Londres 1965).

⁵⁷ Par exemple, sur l'image de l'Amérique: Hugh HONOUR, *The new Golden land*, Londres 1976, et le catalogue de l'exposition *L'Amérique vue par l'Europe* (Paris 1976); pour le Pacifique: Bernard SMITH, 'European vision and the Pacific', *JWCI* xiii (1950) pp. 65-100; pour le Noir: J. VERCOUTTER et alii, *L'image du Noir dans l'art occidental*, Paris t.1, 1976).

⁵⁸ La bibliographie ici est beaucoup trop considérable. Les quelques titres qui suivent ont été retenus pour la diversité des sujets et des périodes. Tous ces travaux, même lorsque le titre ne l'indique pas explicitement, traitent du double registre littéraire et artistique: Françoise BARDON, 'Le thème de la Madeleine pénitente au XVII^e siècle en France', *JWCI* xxxi (1968) pp. 274-306; J. L. CARR, 'Pygmalion and the philosophes. The animated statue in eighteenth-century France', *JWCI* xxiii (1969) pp. 239-255; Hella FRÜHMORGEN-VOSS, *Text und Illustration im Mittelalter: Aufsätze zu den Wechselbeziehungen zwischen Literatur und bildender Kunst*. Hrsg. u. eingel. N.H.OTT, Munich 1975 (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 50) (essentiellement sur Tristan); Yves F.-A. GIRAUD, *La fable de Daphné. Essai sur un type de métamorphose végétale dans la littérature et dans les arts jusqu'à la fin du XVII^e siècle*, Genève 1968 (Histoire des idées et critique littéraire 92); Marcel ISRAËL, *Quelques aspects du thème de la vanité à l'époque baroque*, Thèse dactyl. Aix-en-Provence 1976; Michel MELOT, 'La mauvaise mère. Etude d'un thème romantique dans l'esthétique et la littérature', *Gazette des beaux-arts* lxxix (1972) pp. 167-176; Edward MORRIS, 'John Gibsons Satan', *JWCI* xxxiv (1971) pp. 397-399; Dora & Erwin PANOFKY, *Pandora's box*,

Sur ces deux derniers points, le découpage par discipline apparaît de plus en plus comme une anomalie génératrice d'erreurs d'optique, voire d'absurdités. Dans l'environnement culturel de la littérature, il est d'usage de faire figurer d'abord la vie intellectuelle, philosophie et sciences, puis la politique et la société, l'art enfin. Placer en premier lieu les manifestations de l'imagination créatrice, à défaut du choix d'une valeur ou de la constatation d'un fait, peut être une heureuse décision méthodologique.

Après avoir été malades de nationalisme pendant un siècle, les études littéraires, grâce à la littérature comparée, il faut bien le dire, ont fini par retrouver le point de vue international, par rapport auquel l'autre est second et induit. Pour n'avoir pas souffert du même préjugé, les études d'art n'en sont pas moins boiteuses lorsqu'elles négligent les faits littéraires. En tenant les deux classes de données sous un même regard, on s'efforcera de garder l'équilibre entre le détail et l'ensemble, l'analyse et la synthèse, le concret et l'abstrait, en s'appuyant sur le meilleur garde-fou, la synchronie (nous ne disons pas l'influence), et en respectant l'homogénéité culturelle pour ne pas tomber dans le piège des rapprochements aussi hardis que fragiles⁵⁹, purement formels la plupart du temps, que les comparatistes ont depuis longtemps dénoncés. Moyennant quoi, le postulat du *Zeitgeist*, dépouillé de ses connotations métaphysiques et mythiques, redevient efficace en mobilisant toute notre connaissance du passé.

S'il fallait proposer un modèle de méthode, nous prendrions Erwin Panofsky⁶⁰, qui série les niveaux, de l'observation à l'interprétation, et intègre progressivement tous les aspects d'une culture. Certes, les données qu'il traite sont des artefacts visuels, non des textes littéraires, qui ne viennent qu'en renfort, mais il suffit de déplacer la perspective. On gardera en tout cas ce qui fait la force d'une méthode inspirée de la philologie : la concentration de l'analyse sur un seul objet, qui peut paraître étroit, mais autour duquel, par rayonnement progressif, s'organise toute une configuration culturelle.

Les analyses monographiques préalables à toute synthèse devront donc porter sur l'exploration de toutes les situations réelles où la littérature « rencontre » les arts ou, pour parler plus concrètement, où un texte accompagne un objet, des mots désignent des choses. A l'intérieur d'une recherche désordonnée et foisonnante, on peut tenter un classement.

Se présente d'abord comme une évidence le discours sur l'art. De Vinci à Malraux, pour ouvrir largement l'éventail, ce sont tantôt des praticiens soucieux de réflexion critique, des traités, des manifestes, ou simplement des commentaires privés⁶¹, tantôt des écrivains ouverts

New York 1956; Olga RAGGIO, 'The myth of Prometheus. Its survival and metamorphoses up to the eighteenth century', *JWCI* xxi (1958) pp. 44–62; Joël SAUGNIEUX, *Les danses macabres de France et d'Espagne et leurs prolongements littéraires*, Paris 1972 (Publ. de l'Univ. de Dijon 30); Jean SEZNEC, *Nouvelles études sur la Tentation de Saint-Antoine*, Londres 1949.

⁵⁹ Tel John INGAMILLS, 'An image shared by Blake and Henri Rousseau', *British Journal of Aesthetics* iii (1963) pp. 346–352.

⁶⁰ En particulier l'*Introduction des Studies in Iconology* (Oxford 1939; trad. fr. *Essais d'iconologie*, Paris 1967, pp. 13–45).

⁶¹ Trois anthologies en langue française des écrits sur l'art : Pierre du COLOMBIER, *Les plus beaux écrits des grands artistes*, Paris 1946; André LHOTE, *De la palette à l'écrivoire*, Paris 1946; Jacques CHARPIER & Pierre SEIHERS, *L'art de la peinture*, Paris 1957.

au monde du silence (et des sons !). Une forme naïve en est le journal de voyage qui, même au niveau de la simple description, est déjà révélateur, mais qui, à partir du XVIII^e siècle, dépassant l'inventaire documentaire, révèle une personnalité ou une mentalité, et prend une forme littéraire. A partir de 1800 environ, le nombre des écrivains intéressés par l'art augmente presque vertigineusement, et défie la bibliographie. Ne citons donc que Flaubert, à cause des minutieuses explorations de Jean Seznec⁶², Proust, dont l'œuvre offre un laboratoire presque idéal⁶³ et Malraux, dont les vraies dimensions en ce domaine sont à découvrir.

La critique d'art rentre dans le genre comme une espèce à part. Comme acte délibéré de communication à un public d'amateurs du jugement d'un observateur éclairé, elle fut bel et bien inventée par Diderot⁶⁴. Avant lui, il serait plus juste de parler d'écrits sur l'art⁶⁵.

Symétrique et inverse du discours critique sur l'art, on pourrait proposer l'illustration conçue comme commentaire sur un texte. Quand les liens de l'image et du texte ne sont pas une simple tactique commerciale ou, pour un artiste, prétexte à des exercices de style⁶⁶ — car il ne suffit pas de juxtaposer des media pour garantir leur « intermediumité » — autant de cas, autant de démarches⁶⁷. Parmi les grands générateurs d'images figurent les classiques, dont c'est peut-être là une définition entre

⁶² 'Flaubert and the graphic arts', *JWCI* viii (1945) pp. 175–190, entre autres.

⁶³ Cf. Maurice CHERNOWITZ, *Proust and painting*, New York 1944; Juliette MONNIN-HORNUNG, *Proust et la peinture*, Genève 1951; Charles NEWELL CLARK, *Elstir. The role of the painter in Proust's A la recherche du temps perdu*, Thèse Yale 1952; Gita MAY, 'Chardin vu par Diderot et par Proust', *PMLA* lxxii (1957) pp. 403–418; A. VI. DIACONU, 'Considération sur le thème de Proust et de la peinture', *Bull. de la Société des amis de Marcel Proust* xii (1962) pp. 545–571; I.H.E. DUNLOP, 'Proust and painting', in : Peter QUENNEL, éd., *Marcel Proust. A centenary volume*, Londres 1971, pp. 103–125.

⁶⁴ Une bibliographie, même succincte, de Diderot et l'art (sans oublier la musique) nous entrainerait trop loin, mais on ne peut pas ne pas citer au moins l'admirable édition des *Salons* par Jean SEZNEC et Jean ADHEMAR (Oxford, 1957–1967, 4 vol. ; on préférera la 2^e éd. Oxford, t. I paru en 1976).

⁶⁵ Pour l'histoire du genre avant Diderot, cf. Albert DRESNER, *Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte der europäischen Kunstlebens*, Munich 1968. La meilleure histoire dans sa totalité est Lionello VENTURI, *History of art criticism*, New York 1936 (trad. fr. *Histoire de la critique d'art*, Bruxelles 1938, puis Paris 1968). André RICHARD, *La critique d'art*, Paris 1964, excellent sous un faible volume, adopte un plan thématique. Pierre-Georges CASTEX, *La critique d'art en France au XIX^e siècle*, Paris 1958, et François FOSCA, *De Diderot à Valéry. Les écrivains et les arts visuels*, Paris 1960, sont en fait des recueils de monographies. Il en existe de séparées sur la plupart des écrivains. H. VAN DER TUIN, *Les vieux peintres des Pays-Bas et la littérature en France dans la première moitié du XIX^e siècle*, Paris 1953, adopte un point de vue différent en regroupant les réactions à un type d'œuvres. La théorie du discours sur l'art a été faite par Peter KIVY, *Speaking of art*, La Haye 1973.

⁶⁶ Picasso illustrant Ovide; Matisse, Ronsard ou Mallarmé; Maillol, Virgile, ou Derain, *Pantagruel*, autant de belles images pour lesquelles le texte n'est qu'un prétexte, et n'en reçoit pas nécessairement un éclairage nouveau. En revanche, un inventaire diachronique (cf. par exemple *Manon Lescaut à travers deux siècles* Paris 1963) permet de distinguer entre l'illustration décorative et l'illustration interprétative.

⁶⁷ Pour l'esquisse d'une théorie complète, cf. Alain-Marie BASSY, 'Iconographie et littérature. Essai de réflexion critique et méthodologique', *Revue française d'histoire du livre* iii (1973) pp. 3–33. A titre d'exemple dans des genres très divers, cf. Laurel BRODSLEY, 'Butler's character of Hudibras and contemporary graphic satire', *JWCI* xxxv (1972) pp. 401–404; Félix PARNADEL, 'Shaftesbury's illustrations of *Characteristics*', *JWCI* xxxvii (1974) pp. 290–312; Edmond POGNON, 'Essai d'illustration documentaire de *Manon Lescaut*', in : *L'abbé Prévost*, Aix-en-Provence 1965, pp. 207–210.

autres⁶⁸; la Bible, Homère⁶⁹, Dante⁷⁰, l'Arioste⁷¹, Milton⁷² et, par-dessus tout, Shakespeare, dont l'iconographie innombrable n'a encore été qu'inégalement explorée⁷³. Certains artistes, comme Gustave Doré, ont fait autant pour l'interprétation des textes que maint critique.

Avec la critique d'art comme avec l'illustration, l'un des media est déjà constitué quand l'autre vient s'y ajouter⁷⁴, mais on peut étudier des cas d'interpénétration plus organique. On commencera par les œuvres littéraires mettant en scène des artistes⁷⁵. Plus avant, ce sont les cas où l'œuvre d'art joue un rôle actif, plus ou moins central, dans la genèse d'une œuvre littéraire. A peu près inépuisable, ce dernier domaine permet des analyses allant de la source occasionnelle et hypothétique à l'inspiration maîtresse⁷⁶.

⁶⁸ Une collection récente *Masters of the illustrated book series* (Londres Paddington Press) exploite ces jumelages, avec texte et illustrations en regard (Blake et *Le livre de Job*, Delacroix et *Hamlet*, Gustave Doré et *L'Enfer*, etc.).

⁶⁹ Auquel on associera l'Homère du Nord, Ossian, dont l'immense fortune artistique (cf. Henry OKUN, 'Ossian in painting', *JWCI* xxx (1967) pp. 327–356, et Daniel TERNOIS, 'Ossian et les peintres', in : *Actes du colloque Ingres*, 1967 Montauban 1969; 'Addition à Ossian et les peintres', *Bulletin du musée Ingres* 1972) a été synthétisée dans le catalogue de l'exposition de 1974 (*Ossian*, par Anna HOHL et Hélène TOUSSAINT, Paris 1974), un modèle du genre.

⁷⁰ Frances A. YATES, 'Transformations of Dante's Ugolino', *JWCI* xiv (1951) pp. 92–117.

⁷¹ Jean SEZNEC, éd., *Fragonard's drawings for Ariosto, with essays by Elizabeth MORGAN, Philip HOFER, Jean SEZNEC*, New York 1945.

⁷² Marcia R. POINTON, *Milton and English art*, Manchester 1970.

⁷³ Pour l'Angleterre, une somme : William Moelwyn MERCHANT, *Shakespeare and the artist*, Oxford 1959, préparée par T.S.R. BOASE, 'Illustrations of Shakespeare's plays in the XVIIth and XVIIIth centuries', *JWCI* x (1947) pp. 183–208. Pour la France, cf. Claude PICHON, 'Shakespeare inspirateur des artistes français', *Shakespeare Jahrbuch West* xlvi (1965) pp. 264–278, qui pose les premiers jalons.

⁷⁴ Dans un cas bien particulier, le texte vient s'inscrire sous l'image. L'analyse des relations entre les titres et les œuvres visuelles mérite mieux que George E. YOOS, 'Some reflections on titles of works of art', *British Journal of Aesthetics* vi (1966) pp. 351–364.

⁷⁵ Theodore BOWIE, *The painter in French fiction*, Chapel Hill 1950; Ch. Fr. HOFMANN, *Le peintre dans le roman français, 1830–1890*, Thèse Yale 1958; Joseph-Marc BAILBÉ, *Le roman et la musique en France sous la monarchie de Juillet*, Paris 1969. Que l'on songe à Elstir et Vinteuil chez Proust, Cézanne dans *L'œuvre de Zola*, etc. Mais l'étude des relations personnelles entre artistes et écrivains, qui relève de l'histoire littéraire, si elle fournit parfois des indices et des preuves, débouche trop souvent sur l'anecdote. Cf. à titre d'exemple, la décevante exposition *Rodin et les écrivains de son temps* (Paris 1976).

⁷⁶ Pour les généralités, lire Jacques STIENNON, 'Réflexions sur l'étude comparée des arts plastiques et littéraires', in : *Approches de l'art. Mélanges d'esthétique et de sciences de l'art offerts à Arsène Soreil*, Bruxelles 1973, pp. 115–124; O. de MAGNY, 'Éléments pour un éloge de la peinture littéraire', *Tel Quel* viii (1962) pp. 66–71. Comme exemple de cas particulier, C. W. THOMPSON, *The problem of pictorial inspiration in the work of French poets and novelists, 1820–1830*, Thèse Cambridge 1968–9; Oliver BONARD, *La peinture dans la création balzacienne*, Genève 1969. Nos contemporains intègrent parfois complètement l'art à la création littéraire, comme le montre la collection *Les sentiers de la création* (Skira). Cf. aussi Michel BURON, *Illustrations*, Paris 1964, ou un curieux roman d'« art-fiction » : *Vermilion sands* (le texte est en français), par J. G. BALLARD (Paris 1976).

Réciproquement, de nombreux peintres ont puisé dans les œuvres littéraires. Trois cas très divers parmi des centaines d'autres : Charles DEMPSEY, 'The textual sources of Poussin's *Martine Venus* in Philadelphia', *JWCI* xxix (1966) pp. 438–442; Norman SCHLENOFF, *Ingres. Ses sources littéraires*, Paris 1956; Carl NORDENFALK, 'Van Gogh and literature', *JWCI* x (1947) pp. 132–147. Le recueil édité par U. FINKE (*op. cit.* note 1) appartient en grande partie à cette catégorie, ainsi que l'ouvrage plus ambitieux de Chauncey Brewster TINKER, *Painter and poet. Studies in the literary relations of English painting*, Cambridge Mass., 1938.

Cas plus intéressant encore, l'écrivain entreprend de rivaliser avec l'artiste. À la Renaissance, on parle d'*ekphrasis*, ou devoir de décrire pour le poète⁷⁷; ce sont les *icones symbolicae*⁷⁸, les énigmes peintes⁷⁹, les emblèmes⁸⁰, la concurrence du dramaturge et de l'architecte⁸¹. Mais aucune période n'a l'exclusivité⁸². Trop brièvement, Renée Riese Hubert a retracé, à partir du romantisme, l'osmose de la peinture et de l'écriture, que Lessing voulait à tout prix maintenir distinctes. On est passé par le poème en prose, le poème-objet⁸³ pour aboutir à l'intrusion du texte même dans le tableau par le collage⁸⁴. L'ouvrage fondamental sur la tendance des mots à s'organiser en « icônes littéraires », ou pictorialisme, reste celui de Jean H. Hagstrum⁸⁵.

Au cœur du problème se trouve la description qui mériterait une enquête approfondie⁸⁶. C'est sans doute à l'époque baroque que la description littéraire a le mieux joué le rôle de fonction fondamentale⁸⁷, au point de s'étendre de la peinture, ce qui reste assez naturel, à la construc-

⁷⁷ Cf. David ROSAND, 'Ut pictor poeta. Meaning in Titian's *Poesie*', *NLI* iii (1971-2) pp. 527-546. Lire aussi Anne-Marie LECOQ, 'Finxit. Le peintre comme *factor* au XVI^e siècle', *Bd'HumR* xxxvii (1975) pp. 225-243.

⁷⁸ Ernest H. GOMBRICH, 'Icones symbolicae. The visual image in Neo-Platonic thought', *JWCI* xi (1948).

⁷⁹ Jennifer MONTAGU, 'The painted enigma and French seventeenth-century art', *JWCI* xxxi (1968) pp. 307-335.

⁸⁰ Mario PRAZ, *Studies in seventeenth-century imagery*, Londres 1939.

⁸¹ Donald J. GORDON, 'Poet and architect: the intellectual setting of the quarrel between Ben Jonson and Inigo Jones', *JWCI* xii (1949) pp. 152-178, repris in: D. J. G., *The Renaissance imagination. Collected and ed. by Stephen ORGEL*, Univ. of Calif. Press 1976. Cf. aussi l'article de Per PALMER cité infra.

⁸² Cf. Norman AULT, 'Mr. Alexander Pope: Painter', in: N.A., *New light on Pope*, Londres 1949, pp. 68-100; Ingrid G. DÄMMERICH, 'Diderot and Schiller: parallels in literary pictorialism', *CL* xix (1967) pp. 114-132; Jeffrey MEYERS, 'Proust's aesthetic analogies: character and painting in *Swann's Way*', *JAAC* xxx (1971-2) pp. 377-388; P.W.H. COGMAN, *op. cit.*; Michel BURON, *Les œuvres d'art imaginaires chez Proust*, Londres 1964.

⁸³ Ce terme ambigu s'applique tantôt à une disposition spatiale du texte imprimé, auquel cas « calligramme » est préférable, ou, plus généralement, à toute recherche typographique donnant au texte un caractère d'objet, tantôt à l'évocation d'un objet par les mots: *transpositions d'art* de Théophile Gautier, série de sonnets de Manuel Machado sur des tableaux célèbres (*Apolo. Teatro pictorico*), *Dinggedichte* de Rilke, mais, dans tous les cas, le genre est très ancien (cf. Gisbert KRANZ, *Das Bildgedichte in Europa. Zum Theorie und Geschichte einer literarischen Gattung*, Puderborn 1973, qui élargit Helmut ROSENFELD, *Das deutsche Bildgedicht*, Leipzig, 1935).

⁸⁴ Cf. Michel BURON, *Les mots dans la peinture*, Genève 1969. Mais on pourrait antérieurement étudier la présence des livres dans les tableaux, un domaine riche d'enseignements.

⁸⁵ *The sister arts. The tradition of literary pictorialism and English poetry from Dryden to Gray*, Chicago 1958.

⁸⁶ Ceci a été fait pour Diderot par August LANGEN, 'Die Technik der Bildbeschreibung in Diderots Salons', *RF* lxi (1948) pp. 324-384.

⁸⁷ Arthur R. EVANS, 'Figural art in the *Théorèmes* of La Ceppède', *MLN* lxxviii (1963) pp. 273-287; G. R. HIBBARD, 'The country-house poem of the seventeenth century *JWCI* xix (1956) pp. 159-174; Michel JEANNERET, 'Les tableaux spirituels d'Agrippa d'Aubigné', *Bd'HumR* xxxv (1973) pp. 233-245, et 'Un poète et ses tableaux: *Le Cabinet de M. de Scudéry*', *FS* xxviii (1974) pp. 385-395; Francis L. LAWRENCE, 'The Renaissance theory of poetry as imitation of Nature and the *Théorèmes* of La Ceppède', *Journal of Medieval and Renaissance Studies*, iii (1973) pp. 233-253, et 'Poetry as painting in La Ceppède: an appeal to the senses or to the understanding?', *Symposium* xxvii (1973) pp. 235-245; Dudley B. WILSON, *Descriptive poetry in France from Blason to Baroque*, Manchester 1967.

tion verbale d'édifices imaginaires⁸⁸. A partir du XVIII^e siècle, c'est le paysage qui se prête le mieux à l'étude en devenant un genre verbal autant que pictural. Son apparition dans l'art occidental, ses transformations et son rôle ont été magistralement brossés par K. Clarke, mais on attend toujours un travail analogue pour la littérature⁸⁹. Deux aspects du paysage révèlent des connotations littéraires spontanées : les jardins⁹⁰ et les ruines⁹¹. Le point important n'est pas l'évocation dans les textes de divers aspects naturels, ce qui a existé de tous temps, mais l'apparition du paysage littéraire délibérément ordonné comme un tableau avec ses motifs, sa composition, sa perspective et son coloris, en vue de produire un effet particulier. Le paysage procure aussi une bonne occasion de traiter du problème du réalisme dans la mesure où le site étant resté inchangé, il peut encore être comparée à sa traduction sur la toile ou dans un texte. Bien que la disparition des originaux et les connotations morales changent les données du problème dans le cas du portrait, ce genre se prête également à des comparaisons significatives⁹².

Si sculpture et littérature ont peu en commun⁹³, si l'architecture dans les textes — mais aussi, paradoxalement, plus qu'on ne le croit, dans les faits⁹⁴ — relève autant de l'imaginaire, avec son symbolisme, que du réel⁹⁵, la musique est née sœur du langage dès le premier chant. Après les premières esquisses d'André Cœuroy⁹⁶ et la monumentale

⁸⁸ Cf. Richard A. SAYCE, 'Littérature et architecture au XVII^e siècle', *CAIEF* xxiv (1972) pp. 233—250; Per PALME, 'Ut architectura poesis', in: Nils Gösta SANDBLAD, éd., *Idea and form*, Upsala 1959, pp. 95—107; Warren H. SMITH, *Architecture in English fiction*, New Haven 1934, et surtout Gerhard GOEBEL, *Poeta faber. Erdichtete Architektur in der italienischen, spanischen und französischen Literatur der Renaissance und des Barock*, Heidelberg 1971 (Beitrag zur neueren Literaturgeschichte, 3^e R., Bd 14).

⁸⁹ Des jalons sont posés par Françoise JOUKOVSKY-MICHA, *Paysages de la Renaissance*, Paris 1974 (Publ. de l'Univ. de Rouen); Karl KROEBER, *Romantic landscape vision. Constable and Wordsworth*, Londres 1976; Henry Vining S. OGDEN & Margaret S. OGDEN, *English taste in landscape in the seventeenth century*, Ann Arbor 1955, et Marie-Antoinette TIPPETS, *Les Marines de peintres vues par les littérateurs, de Diderot aux Goncourt*, Paris 1966.

⁹⁰ Trois ouvrages devenus classiques : Besverly Sprague ALLEN, *Tides in English taste, 1619—1800. A background for the study of literature*, Cambridge Mass., 1937, 2 vol.; Edward MALINS, *English landscaping and literature, 1660—1840*, Oxford 1966, et John Dixon HUNT & Peter WILLIS, *The genius of the place. The English landscape garden, 1620—1820*, Londres 1975; à compléter par F.R. COWELL, 'Garden as an art form', *British Journal of Aesthetics* vi (1966) pp. 111—122.

⁹¹ Ingrid G. DÄMMRICH, 'The ruins motif as an artistic device in French literature', *JAAC* xxx (1971—2) pp. 449—457, xxxi (1972—3) pp. 31—41, et Roland MORTIER, *La poétique des ruines en France. Ses origines, ses variations, de la Renaissance à Victor Hugo*, Genève 1974.

⁹² Cf. l'ouvrage d'Henry BOUILLIER, à paraître chez Didier.

⁹³ Le cas étudié par Alessandro PARRONCHI ('The language of humanism and the language of sculpture : Bertoldo as illustrator of the *Apologi* of Bartolomeo Scala', *JWCI* xxvii (1964) pp. 108—136) est assez exceptionnel. Toutefois, on tirera parti de l'interprétation des œuvres littéraires à partir des bustes et statues des écrivains (cf. Samuel S. B. TAYLOR, 'Artists and philosophes as mirrored by Sèvres and Wedgwood', in: Fr. HASKELL & alii, éd., *The artist and the writer in France, etc.*, pp. 21—39). Cf., dans un domaine particulier, Stephen A. LARRABEE, *English bards and Grecian marbles: the relationship between sculpture and poetry*, New York 1943.

⁹⁴ Cf. Claude ARTHAUD, *Les palais du rêve. Textes, reportages et réalisation* de Cl. A., Paris 1970.

⁹⁵ Cf. Rémy G. SAISSÉLIN, 'Architecture and language. The sensationalism of Le Camus de Mézières', *British Journal of Aesthetics* xv (1975) pp. 239—253.

⁹⁶ *Musique et littérature. Etudes de musique et de littérature comparées*, Paris 1923.

synthèse de Calvin S. Brown⁹⁷, on dira, en suivant la brève, mais suggestive esquisse de Steven Paul Scher⁹⁸, que le programme suit celui des arts visuels : la littérature dans la musique (titres, sources et modèles littéraires, poésie mise en musique⁹⁹, thèmes, illustrations musicales d'un texte), c'est encore de la musique, du domaine des musicologues ; la musique dans la littérature, musique et musiciens vus à travers les œuvres littéraires, description verbale d'œuvres musicales réelles ou fictives¹⁰⁰, structures musicales de l'œuvre littéraire¹⁰¹, double registre (Hoffman, Stendhal, Shaw, Pound, par exemple), relève du spécialiste de littérature. Reste peut-être l'essentiel : la synthèse des deux *media* dans le chant : chanson populaire, lied, opéra ; le domaine est immense¹⁰².

Parvenu à ce point, ne faut-il pas faire un saut dans le ballet et dans la pantomime¹⁰³ ? et, plus avant encore, dans le cinéma et la télévision ? Le cinéma surtout nous entrainerait fort loin, mais certes pas hors du sujet, tant ce médium fait « voir » les œuvres littéraires¹⁰⁴. Comme pour la musique, la technique, pour être comprise, exige une formation spécialisée, et le critique littéraire ne s'aventurera pas seul et sans guide sur ces terres de lui inconnues, ou mal connues. Mais il est nécessaire d'admettre ces formes nouvelles parmi les interprétations fondamentales du fait littéraire, inclure des filmographies à la suite des iconographies et ne pas oublier, par exemple, que la narratologie doit beaucoup au cinéma et qu'un simple film réalise tous les jours la *Gesamtkunstwerk* dont ont rêvé des générations d'artistes depuis les Grecs.

Pour ne rien négliger, on ne dédaignera pas les arts décoratifs et appliqués lorsqu'ils entrent dans le champ littéraire : médailles¹⁰⁵,

⁹⁷ *Music and literature*, Athens USA 1948. Sans entrer dans le détail de la très importante bibliographie de Calvin S. BROWN, retenons son 'The relations between music and literature as a field of study', *CL* xxii (1970) pp. 97-107.

⁹⁸ 'Literature and music', *YbGCL* xxiv (1975) pp. 37-40.

⁹⁹ Bertrand H. BRONSON, 'Literature and music', in : James THORPE, éd., *Relations of literary study. Essays on interdisciplinary contributions*, New York 1967, pp. 127-150.

¹⁰⁰ Ce que S. P. SCHER appelle *verbal music*. Cf. son *Verbal music in German literature*, New Haven 1968, et 'Notes toward a theory of verbal music', *CL* xxii (1970) pp. 147-156.

¹⁰¹ Pour la théorie, cf. Northrop FRYE, 'Introduction : Lexis and Melos', in : N.F., éd., *Sound and poetry*, New York 1957, pp. ix-xxvii, et Horst PETRI, *Literatur und Musik : Form- und Strukturparallelen*, Göttingen 1964 ; pour un cas particulier, David SICES, *Music and the musician* in Jean-Christophe : *The harmony of contrasts*, New Haven 1968.

¹⁰² Quelques titres, cependant : Cuthbert GIRDLESTONE, *La tragédie en musique (1673-1750) considérée comme genre littéraire*, Genève 1972 ; Patrick SMITH, *The tenth Muse*, New York 1970 (histoire du libretto) ; Léon GUICHARD, *La musique et les lettres en France au temps du wagnérisme*, Paris 1963 (Univ. de Grenoble, Publ. de la Fac. des Lettres et Sciences humaines 29) ; Jean-Louis BACKÈS, 'De la poésie à la musique. Remarque sur le lied romantique et post-romantique', *RLC* xiv (1971) pp. 465-488 ; Jack M. STEIN, *Poem and music in the German lied from Gluck to Hugo Wolf*, Harvard U.P. 1971 ; Marie NAUDIN, *Evolution parallèle de la poésie et de la musique en France : rôle unificateur de la chanson*, Paris 1968 ; toute la section I de *Motifs et figures* cité *supra*.

¹⁰³ Cf. Roland VIROLLE, 'Noverre, Garrick, Diderot ; pantomime et littérature', in : *Motifs et figures*, op. cit., pp. 201-214 ; Geneviève BENREKASSA, 'La Loïe Fuller, ou l'âme et la danse', *ibid.*, pp. 215-232.

¹⁰⁴ A titre d'initiation : Etienne FUZELLIER, *Cinéma et littérature*, Paris 1964 ; Marcel MARTIN, *Le langage cinématographique*. Nouvelle éd. entièrement remaniée, Paris 1962 ; Christian METZ, *Essais sur la signification au cinéma*, Paris 1968 (Collection d'esthétique 3).

¹⁰⁵ Joseph JACQUIOT, 'La littérature et les médailles [au XVII^e siècle]', *CAIEF* xxiv (1972) pp. 201-214.

orfèvrerie, reliure, art floral, mobilier, costume, gastronomie, sait-on jamais ? La part de la littérature dans la création de ces objets, la présence, la fonction et le sens de ces objets dans le texte, autant de sujets, ou plutôt de projets, de recherche. On pourrait commencer par les époques symboliste et décadente, en particulier par *A rebours*, ce bréviaire, où les mots, les choses et les sensations se répondent.

Au terme de cette esquisse encore très imparfaite, mais qui commence à combler une lacune, se dessine un vaste secteur inégalement jalonné et inventorié. Que sa nature et ses frontières soient mal définis devrait plutôt stimuler que décourager. Au lieu de s'en tenir à l'idée traditionnelle d'une multiplicité de systèmes autonomes de création et de communication, sensoriels et linguistiques, quasi clos sur eux-mêmes et ne communiquant que marginalement entre eux, nous préférons postuler un univers global de signes, faisant appel à la fois à la sensation et à la signification, manifesté par divers media se chevauchant en partie par la forme, le contenu et les visées. A partir de cette hypothèse, soit théoriquement par l'esthétique, la sémiologie, la théorie de la communication et la poétique, soit pragmatiquement en s'appuyant sur les œuvres individuelles, c'est un continuum que l'on explorera méthodiquement.

Les pages qui précèdent ne doivent pas créer l'illusion que cette exploration progresse méthodiquement selon un plan préconçu. Les travaux cités ici ensemble pour la première fois appartiennent à des niveaux et à des contextes épistémologiques hétérogènes, pour ne pas dire disparates. Leurs auteurs relèvent d'obédiences scientifiques diverses. Les résultats diffèrent par le langage, la longueur et la portée. Cependant, lorsque, de l'inventaire, on passe au bilan, celui-ci est très largement positif. Bien que dans les comptes-rendus, méfiance et scepticisme soient de règle et que l'indulgence puisse aller jusqu'à la sympathie sans jamais atteindre l'admiration, les auteurs vont de l'avant et prouvent le mouvement en marchant. Mais avec un peu de réflexion et de méthode, ils éviteraient facilement l'imprécision, le désordre et le gaspillage qu'on leur reproche souvent. Voici quelques propositions constructives.

La première tâche serait d'information : documentation, échanges, rencontres, publications. On attend des bibliographies, des colloques, des recueils collectifs, des expositions. Les obstacles matériels sont considérables. Sauf rares exceptions, nous avons la déplorable habitude de conserver les livres, les documents musicaux et les objets d'art dans des bâtiments séparés, sous des juridictions différentes. Les institutions reflètent les mentalités. Dans notre système éducatif et culturel, littérature et arts forment deux classes à part et, d'un état de fait, nous déduisons volontiers un droit. De plus, dans un cas comme dans l'autre, praticiens et théoriciens œuvrent séparément. Ce sont ces cloisonnements contre lesquels il faut lutter.

Mais il est utopique de rassembler des documents sans un programme précisant les fins et les moyens. Les travaux ci-dessus sont d'autant plus contestables qu'ils sont trop souvent des sous-produits sans spécificité, des applications occasionnelles et irréfléchies de méthodes utilisées à d'autres fins. Ils convainquent d'autant plus, au contraire, qu'ils dénotent une claire conscience des classes de données et de problèmes, des types de

relations, des méthodes d'investigation, des concepts critiques et de la terminologie à employer. Nous avons vu intervenir l'esthétique, la sémiologie, l'histoire, la psychologie, la poétique et la rhétorique, sans compter une certaine connaissance des techniques de production propres à chaque médium. Les ennemis ici s'appellent syncrétisme, éclectisme et métaphore. Chaque discipline doit garder sa physionomie.

Qui remplira ces tâches ? Les comparatistes revendiquent généralement ce domaine, sur le papier au moins, car ils ne le pratiquent guère, et jamais systématiquement. Aucun des noms les plus souvent cités n'appartient au comparatisme professionnel. Sauf à Bloomington, où la matière est enseignée depuis vingt ans¹⁰⁶, à Rouen où fonctionne un centre de recherches spécialisé et peut-être à Manchester, le travail reste individuel. En fait, il ne s'agit pas de revendications corporatives, mais de requérir les spécialistes qui ont vocation pour cette mission et dont la coordination sera la plus efficace.

On peut, certes, étudier toute sa vie la littérature sans jamais rencontrer les arts, et les arts sans rencontrer la littérature. Certaines civilisations ont été plus artistiques que littéraires, et réciproquement. Mais depuis toujours l'Art, au singulier cette fois, est senti comme un tout. Il s'agit simplement de faire passer ce sentiment de l'impression intuitive à la connaissance claire.

¹⁰⁶ Horst FRENZ & Ulrich WEISSTEIN, 'Teaching the comparative arts: a challenge', *College English* xviii (1956) pp. 67-71 ; Claus CLUVER, 'Teaching comparative arts', *YbCGL* xxlii (1974) pp. 79-82.

AMBIANCE D'UNE RÉSIDENCE PRINCIÈRE AUX XVI^e—XVII^e SIÈCLES. LA COUR PRINCIÈRE DE JASSY

CORINA NICOLESCU

Située sur une colline plus élevée que le reste de la ville et dominant le paysage largement ouvert au sud-est, vers les coteaux de Galata et de Cetățuia, couverts de vignes et de vergers, la cour princière de Jassy faisait refléter sa façade austère de pierre dans le lac qui la bornait au sud, mentionné dès le XVI^e siècle; elle étendit sa surface au temps du prince Vasile Lupu (Basile Le loup)¹. Pratiquement destiné à servir de défense du côté sud et de réservoir pour alimenter les bains et les moulins princiers, ce lac constituait en outre l'élément pittoresque appelé à embellir le cadre où se dressait l'ensemble architectural de la cour. La beauté de l'emplacement du palais dans ce site a impressionné du reste beaucoup de visiteurs contemporains. L'espace environnant proprement dit de la cour était, dans le passé, beaucoup plus étendu qu'aujourd'hui. La large enceinte en forme de polygone irrégulier, qui encadrait beaucoup de corps de bâtiments, s'étendait aussi vers le nord-est comprenant également la chapelle princière Saint-Nicolas. Des murailles puissantes épaisses de 1,50—2 m, flanquées de tours polygonales, découvertes lors des fouilles récentes, la bornaient vers le sud-est. Telle qu'elle ressort de toutes les descriptions qu'on en a gardées des XVI^e et XVII^e siècles, l'enceinte n'était pas unitaire: une palissade de troncs d'arbres, qu'on avait aussi fait entrer dans sa construction, la déparait, lui infligeant une marque de pauvreté et de vétusté. Certains voyageurs, par ailleurs, parlent en même temps de la muraille d'enceinte, construite en pierre, qui entourait la cour — le seul endroit un peu plus fortifié de la ville de Jassy. La découverte des fondations des deux tours polygonales de grandes proportions, élevées au temps de Vasile Lupu², présente une importance particulière non seulement pour la reconstitution de l'aspect de la cour à cette époque, mais aussi et surtout pour la situation caractéristique de la première moitié du XVII^e siècle en Moldavie. D'ailleurs, l'intention des princes régnants de créer des endroits de défense, puissamment forti-

¹ *Călători străini despre Țările Române* (Voyageurs étrangers sur les Pays Roumains), București, vol. II, 1970, p. 517 (édition réalisée par M. Holban, M. M. Alexandrescu Dersca-Bulgaru, P. Cernovodeanu, I. Toloiu); *ibidem*, vol. III, p. 181.

² La bibliographie concernant les étapes historiques et la description de la cour de Jassy, N. Stoicescu, *Repertoriul bibliografic al localităților și monumentelor medievale din Moldova* (Répertoire bibliographique des localités et des monuments médiévaux de Moldavie), București, 1974, p. 407—413.

fiés, apparaît évidente, dès le début du siècle, dans la fortification des monastères de Sucevița et de Dragomirna. Le manque de sécurité dû aux agitations que provoquèrent dans le pays l'oppression des paysans et les nombreux règnes qui se succédèrent à de brefs intervalles, par suite des ingérences des Turcs et des Polonais, jusqu'à Vasile Lupu, détermina, à coup sûr, cet aspect militaire prononcé de l'architecture moldave, nettement différent de celui de l'architecture de la même époque au sud des Carpates.

À l'intérieur, donc, de cette vaste clôture pourvue de tours, il y avait le palais proprement dit avec toutes ses dépendances. La porte qui y donnait accès se trouvait sous une haute tour solide, située au milieu du côté nord de l'enceinte³. Pareille à celles qui veillent sur l'entrée des places fortes et des monastères, cette tour avait probablement deux ou trois étages. On sait qu'à l'un d'eux se trouvait une chapelle⁴ aménagée sur l'ordre d'Etienne Tomșa, près de laquelle il y avait la trésorerie, et que dans la cave, sous la tour, se trouvait la geôle⁵; dans les autres pièces se tenait le corps de garde. Lors de certains travaux de réfection de 1730, sur la tour de la porte une grande horloge fut installée⁶. La porte solide en fer était gardée par 5 ou 6 factionnaires. Suivant les descriptions de certains ambassadeurs, une fois engagé dans le passage de la porte, on voyait se dérouler devant soi une large cour empierrée, la « basse-cour »⁷, destinée à servir de place d'armes et à contenir une garde relativement nombreuse, de 200 fantassins environ, et une compagnie de lanciers. François de Pavie⁸, en décrivant le cérémonial de justice de la cour de Petru Schiopul (Pierre le Boiteux), estimait la garde princière à 300—400 soldats, et Bandini, un demi-siècle plus tard, au temps de Vasile Lupu, donnait à peu près le même chiffre⁹. Dans cette cour militaire, aux diverses cérémonies — d'intronisation, de justice, de réception, etc. — ainsi qu'à la sortie ou à l'entrée du prince au palais, cent fusiliers pédestres s'alignaient à la première porte, tandis que deux cents fusiliers et cinquante centeniers* encadraient le passage vers la seconde porte, qui donnait accès sur la cour intérieure du palais.

Autour de la première cour, à la muraille de l'enceinte s'adossaient les casernes des gardes. Le chroniqueur Neculce, rapportant les événements du temps d'Aron Vodă, en fait mention, tout comme un voyageur polonais,

³ V. Drăghiceanu, *Incinta palatului din Iași* (L'enceinte du palais de Jassy), « Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice », 1933, fasc. 75, p. 38.

⁴ O. Tâfrali, *Curțile domnești din Iași* (La cour princière de Jassy), « Artă și Arheologie », 1933, fasc. 7—8, p. 81—82; le voyageur anglais Robert Barchrave a décrit aussi une autre chapelle du palais, celle de la princesse, qui faisait partie de son appartement; il a été frappé surtout par la présence des portraits de la famille princière, peints sur les murs de l'église, *Căldători*, V, 1973, p. 490.

⁵ I. Neculce, *Letopiseșul Țării Moldovei* (Chronique du Pays de Moldavie), Bucuresți, 1955 (éd. I. Jordan), p. 233.

⁶ *Ibidem*, p. 341.

⁷ V. Mihordea, *O descriere a Moldovei înainte de Cantemir (1676)* (Une description de la Moldavie avant Cantemir, 1676), « Revista Istorică », 1937, XXIII, 4—6.

⁸ *Căldători*, I, p. 182.

⁹ *Ibidem*, V, p. 334; *ibidem*, V, p. 489.

* Ils sont apellés ainsi par Bandini; en réalité, ils étaient une sorte de sous-officiers.

qui, en 1622, signale les galeries sombres habitées par les fantassins du palais. Evlia Çelebi, en exagérant probablement, parle de cent chambres destinées aux soldats¹⁰. De cette première cour longue, à caractère militaire, on pénétrait par une autre porte dans la seconde cour, destinée aux réceptions, aux solennités et aux procès. Elle se trouvait devant l'appartement princier même, avec lequel elle communiquait directement, la façade et l'entrée principale du palais étant orientées vers cette cour. Ainsi qu'il ressort de la description de Bandini aussi bien que de celle de De la Croix, l'entrée dans la seconde cour était surveillée par une garde ottomane, composée de 100 janissaires. Dans cette seconde cour, la relation de Dimitrie Cantemir en fait foi¹¹, le protocole exigeait que les boyards accompagnant le prince entrassent sans monture. Ils assistaient à sa descente de cheval en le saluant et attendaient ensuite devant l'entrée principale tant qu'il montait l'escalier tout en leur rendant leur salut. De cette seconde cour on pouvait regarder la façade du palais dans tout son déploiement et, toujours de là, on entrait dans les appartements princiers. Bandini note même les dimensions du palais, en l'évaluant à 80 pas de long et à 30 pas de large. Mais outre ce bâtiment, constituant probablement le corps central du palais, Bandini en mentionne un autre, long de 40 pas et large également de 30 pas, destiné aux grands dignitaires de la cour et aux officiers supérieurs. Dans ce corps on signale l'existence d'une grande salle à manger, à l'usage du prince. Toujours de la description de Bandini il ressort que les deux corps de bâtiments étaient reliés entre eux par des couloirs et des pièces intermédiaires, tout cela constituant de fait un ensemble. Cette seconde cour comprenait aussi un jardin que signalent les voyageurs du XVII^e siècle, certains mentionnant sa disposition dans le style de la Renaissance italienne. De ce jardin partaient deux escaliers menant à une terrasse que limitait un portique à piliers en pierre taillée.

Quand il rentrait, le prince descendait de cheval devant ces escaliers en présence de sa suite debout. Là aussi, dans le balcon auquel aboutissaient les escaliers, il accueillait personnellement ou par ses dignitaires les ambassadeurs et d'autres hôtes distingués, qui étaient ensuite conduits à la salle du divan. Telle qu'elle ressort des différentes descriptions, l'entrée principale était précédée par ce portique, peut-être une colonnade, pareille à celles qu'on connaît par les châteaux de la Renaissance transylvaine, ou du type courant dans certains monastères de la Moldavie du XVII^e siècle (Cetățuia); le portique reliait aussi les deux ailes de l'appartement princier, qu'on devait traverser pour arriver dans la salle à manger.

Bien que tous les visiteurs du palais princier de Jassy en décrivent avec un certain luxe de détails l'aspect intérieur, on n'en est pas, en général, moins limité dans la connaissance plus circonstanciée des principales salles de réception, celles qu'ils pouvaient voir en premier lieu. C'est

¹⁰ M. Gaboğlu, *Evlia Çelebi: de la situation politique, administrative, militaire, culturelle et artistique dans les Pays Roumains, 1651-1666*, « Studia et Acta Orientalia », V-VI, 1967, p. 39. Ce voyageur souligne que : « c'est un palais agréable et fortifié, semblable à une forteresse ».

¹¹ Dimitrie Cantemir, *Descriptio Moldaviae. Descrierea Moldovei*, București, 1973, Ed. Academiei, p. 231.

pourquoi, l'image d'ensemble du plan et de la distribution intérieure des différentes parties composant le palais et la cour reste encore assez confuse. On sait qu'il existait un appartement du prince, séparé de ceux de la princesse et de leurs enfants, avec de longs couloirs à larges fenêtres lesquels faisaient communiquer entre elles et unifiaient les parties composantes du palais. L'appartement du prince aurait été divisé en deux parties, reliées entre elles par une terrasse à colonnes taillées en pierre, située à la façade du côté de la seconde cour intérieure. Il comprenait de grandes pièces somptueuses, qui, en général, faisaient une bonne impression aux visiteurs étrangers. De la terrasse mentionnée, au bout de l'escalier d'honneur, on entrait dans une salle spacieuse du divan ou la salle du trône¹².

Si l'on veut reconstituer en gros l'aspect de cet appartement princier qui formait le bâtiment principal de l'ensemble de la cour, il apparaît qu'il y avait dans sa façade deux éléments qui ordonnaient la distribution intérieure. Le premier en était la terrasse couverte, où aboutissait l'escalier principal par lequel l'on montait, d'une part, à la grande salle du divan et, d'autre part, à la deuxième aile importante du palais, formée de la spathairie (salle des procès), en roumain « spătărie », et des différents salons de réception. Cette partie était, à son tour, comme il ressort des descriptions, divisée par une terrasse centrale à colonnade. Cette terrasse d'où une large vue s'ouvrait vers un jardin, constituait le second élément de la façade principale. Sur l'appartement de la princesse, construit par Vasile Lupu, il n'y a pas d'autres détails si ce n'est qu'il était situé derrière celui à l'usage du prince et qu'il avait de grandes proportions. L'entrée était gardée par un vornic * avec un corps de garde de 25 lanciers. Entre tous ces corps principaux de bâtiments du palais, dont le rez-de-chaussée surélevé surmontant les caves et le sous-sol formait les appartements du prince et de la princesse, il existait des corridors de communication de grandes proportions. La partie du palais destinée à loger les hauts dignitaires de la cour semble avoir constitué un édifice à part. De plain-pied avec la cour, outre les casernes des gardes, il y avait certainement toutes les pièces destinées à abriter les domestiques, les fournitures et les provisions de toutes sortes. Evlia Ćelebi, malgré ses exagérations, fait mention d'une cave, d'une sellerie et d'un *tesiarhana*, terme qui désignait l'endroit où demeurait le préposé aux registres, etc.

Dans cet ensemble, comme dans le cadre des palais de Valachie de la même époque, une place importante revenait aux bains en style oriental, rappelant en réalité les bains byzantins. Paul d'Alep mentionne les bains à coupoles et aux pavements de marbre, pourvus de belles cabines, que Vasile Lupu avait fait construire dans la ville de Jassy, mais il parle aussi d'une salle de bains que le même prince avait fait bâtir dans le cadre de l'appartement de la princesse, « avec un dallage en marbre et plusieurs fontaines, dont on allait chercher l'eau dans le

¹² P. P. Panaitescu, *Călători poloni în Țările Române* (Voyageurs polonais dans les Pays Roumains), București, 1936, p. 73—74, 76—77; Paul d'Alep, *Călătoriile Patriarhului Macarie* (Les voyages du Patriarche Macaire), București, 1900, p. 59 (éd. Cioran).

* Grand dignitaire de la cour princière, chargé de surveiller la cour et de diriger les affaires intérieures, ayant aussi des attributions judiciaires.

lac, avec des chariots »¹³. Le fameux voyageur turc Evlia Çelebi signale aussi les deux installations de bains, l'une dans le cadre du palais et l'autre sur le bord du lac, et, avec l'esprit d'exagération qui le caractérise, il affirme que dans toute l'Europe il n'y en avait pas de pareilles¹⁴.

De l'examen d'autres monuments d'architecture de la première moitié du XVII^e siècle qui se sont conservés, il ressort que, en général, les façades s'en maintiennent sobres, à l'exception de celles de quelques églises, où la sculpture joue le rôle plus important (Dragomirna, Trois Hiérarques, Golia). Les logements princiers et ceux des supérieurs faisant partie de l'ensemble des monastères gardent en gros l'aspect extérieur du siècle précédent. Les encadrements des portes et des fenêtres en style gothique propre à la Moldavie sont, à l'ordinaire, les seuls éléments décorés de la façade. C'est dans le même esprit que, sûrement, était conçue également la façade du palais princier de Jassy.

A en croire les relations de la plupart des voyageurs, extérieurement le palais était beaucoup plus simple et plus austère par rapport à l'éclat et à la richesse des intérieurs. Grâce à certains éléments que nous avons retenus des impressions consignées par les étrangers qui ont traversé les pièces principales du palais et sur la base des fragments de décoration récemment découverts dans les fouilles, on peut aussi compléter, en partie du moins, l'aspect de l'intérieur. Parmi les pièces qui suscitaient d'avantage l'intérêt des étrangers on comptait la spathairie et la grande salle du divan que surmontaient des voûtes soutenues par des piliers de pierre. En nous en rapportant aux salles de grandes proportions qu'on peut reconstituer d'après leurs ruines dans le cadre de la Citadelle de Suceava ou bien récemment découvertes au monastère de Putna, aussi bien qu'aux réfectoires existants des monastères de Dragomirna, des Trois Hiérarques et de Cetățuia, nous croyons que les principales salles du palais princier étaient aussi surmontées de telles voûtes en arcs brisés, pourvues de nervures taillées en pierre, profilées et ornées de place en place de petits écus à éléments héraldiques ou à rosettes. Les autres pièces étaient surmontées, plus simplement, de voûtes demi-cylindriques ou de lunettes comme dans les monastères. Dans ces pièces, relativement basses et sombres en raison du nombre et des proportions, assez réduites, des fenêtres par comparaison aux dimensions de l'ensemble, le jour pénétrait encore peu, rappelant l'atmosphère des vieilles constructions médiévales.

Mais dans de tels intérieurs, la couleur joue un rôle essentiel dans le genre de décoration, particularité que quelques-uns des visiteurs font aussi remarquer. Les mêmes peintres qui peignaient l'intérieur des églises et des monastères étaient appelés à décorer les pièces luxueuses, les terrasses et les loggias des palais. En Moldavie, une mention documentaire du temps d'Alexandre le Bon (1400—1432) signale la peinture d'une maison princière¹⁵. Des fragments de peinture récemment découverts lors des recherches archéologiques sur les ruines d'une construction censée être une maison princière bâtie vers le début du XV^e siècle, dans l'enceinte

¹³ Paul d'Alep, *op. cit.*

¹⁴ M. Guboglu, *op. cit.*, p. 39.

¹⁵ *Documente privind Istoria României. A. Moldova* (Documents concernant l'Histoire de la Roumanie. A. Moldavie), București, 1954, vol. I, p. 35—36.

du monastère de Bistrița (département de Neamț)¹⁶, la fondation du prince Alexandre le Bon, confirment le renseignement écrit. Au monastère de Neamț (département de Neamț) s'est conservée l'unique illustration en peinture murale du roman oriental « Barlaam et Joasaph », lequel, selon l'opinion de I. D. Ștefănescu, aurait constitué, à l'origine, la décoration d'un palais, reproduite aussi ultérieurement sur la voûte d'entrée du monastère¹⁷. Suivant l'affirmation de Johann Sommer, l'humaniste allemand qui a écrit la Vie de Jacob Despote, l'aventurier qui devient passagèrement prince régnant de Moldavie, celui-ci fit représenter « dans une peinture assez imposante dans le palais de Jassy, sa victoire sur Lăpușeanu »¹⁸.

La décoration peinte orientale, d'origine persane, ne manquait pas à la cour de Jassy. Selon la description d'un voyageur polonais du XVII^e siècle, cette peinture couvrait les murs et les plafonds, réalisée « avec un grand métier sur un fond doré avec des fleurs exécutées d'une manière délicate »¹⁹. Le même voyageur remarque aussi la présence des plaques de faïence dans certaines pièces ; un autre est surpris par l'aspect particulier des chambres voûtées dont les murs étaient recouverts « par de grands carreaux bleux semblables à la terre cuite hollandaise »²⁰. En effet, grâce aux nombreuses découvertes archéologiques, nous connaissons précisément la riche décoration en plaques de faïence d'Iznik, rajoutée dans certaines pièces pendant le règne du prince Vasile Lupu²¹. Des pavements de briques simples ou émaillées en diverses couleurs complétaient la riche polychromie de ces intérieurs. A l'est des Carpates le climat rigoureux de l'hiver a imposé le développement des systèmes de chauffage aux poêles de grandes proportions, dont la forme appartenait au style gothique. Par la variété du décor des plaques qui les composaient et des autres éléments, les poêles, qui constituaient de véritables édifices contre le mur opposé à l'entrée, présentent une importance toute particulière²².

Les renseignements fournis par les voyageurs étrangers et les chroniqueurs nous sont, dans une large mesure, utiles dans notre essai de reconstituer, hypothétiquement, la destination et l'aspect intérieur des principales pièces de l'ensemble d'une cour princière. La grande

¹⁶ L. A. Bătrina, *O locuință domnească din vremea lui Alexandru cel Bun*, (Une demeure princière de l'époque d'Alexandre le Bon), « Revista Muzeelor și Monumentelor », 1975, 2, p. 78.

¹⁷ I. D. Ștefănescu, *Le roman de Barlaam et Joasaph illustré en peinture*, « Byzantion », VII, 1932, fasc. 2, p. 368—369.

¹⁸ *Călători*, II, p. 258.

¹⁹ P. P. Panaitescu, *op. cit.*, p. 73.

²⁰ *Ibidem*, p. 73, p. 74.

²¹ Corina Nicolescu, *La céramique ottomane des XVI^e et XVII^e siècles dans les Pays Roumains*, « Studia et Acta Orientalia », 1964, V, p. 125—132 ; idem, *La faïence ottomane d'Iznik trouvée dans les Pays Roumains* « Faenza », Bolletino del Museo Internazionale delle Ceramiche, 1966, LII, nos. 4—6, p. 94—102, pl. XXXIX—XLI, fig. 2 ; idem, *Ceramica otomană de Iznik din secolele XVI—XVII găsită în Moldova* (La céramique ottomane d'Iznik des XVI^e—XVII^e siècles trouvée en Moldavie), « Arheologia Moldovei », V, 1967, p. 287—305, fig. 7—15.

²² La bibliographie des principales études, Corina Nicolescu, Paul Petrescu, *Ceramica românească tradițională* (La céramique roumaine traditionnelle), București, 1974, p. 62, les notes 46—49.

majorité des étrangers qui ont visité nos résidences princières de Suceava et de Jassy, de Tirgoviște et de Bucarest, signalent la simplicité extérieure des bâtiments, qui leur laissaient même parfois une impression de simplicité, contrastant d'une manière frappante avec l'ambiance accueillante et l'éclat des intérieurs, que donnaient, outre les peintures murales, les tapis vivement colorés, les nombreux objets d'argent doré, les glaces de Venise, etc. Les impressions fugitives de tous les voyageurs qui ont insisté sur l'accueil que le prince leur avait fait, en décrivant, outre le mobilier, le costume et tout le cérémonial avec lesquels ils avaient été reçus, sont complétées par les renseignements extrêmement précieux et exacts que nous donne la *Descriptio Moldaviae* de Dimitrie Cantemir, qui, à son tour, connaissait, par la tradition de sa famille et par les sources utilisées, tout le faste de la cour de Jassy, où lui-même a passé quelque temps, comme prince régnant. En essayant d'établir la destination et l'organisation intérieure des différentes pièces, nous constatons qu'à leur base il y a une conception européenne, chacune ayant une affectation particulière et, par suite, un mobilier approprié. Si quelques-uns des voyageurs en font remarquer l'atmosphère orientale, d'autres, au contraire, en mettent en évidence justement le trait essentiel européen, l'intérieur des palais roumains étant fondamentalement différent de celui des séraïls et des maisons ottomanes, où le mobilier ne différait pas d'une pièce à l'autre²³.

Dans l'ensemble de la résidence princière, la salle la plus importante, ayant des usages multiples, était celle qu'on appelait couramment la *grande salle* ou le *grand divan*, où se rassemblaient les hauts dignitaires constituant le *divan*, formé au commencement d'un nombre plus réduit (3—8 boyards), mais qui, au XVIII^e siècle, finit par compter 40 dignitaires de rang inférieur et 8 grands boyards. C'est là qu'on discutait des principales actions concernant la vie de l'Etat ou, pour employer l'expression des sources du temps, « le prince tenait divan », assis sur un trône doré, élevé d'une marche au-dessus du pavement. La même salle servait aux réceptions officielles faites aux hôtes et aux ambassadeurs étrangers. C'est sous les voûtes de cette pièce qu'a retenti l'annonce de la mort ou de la défaite de tant de princes régnants, suivie de la lecture, devant le conseil du pays, du testament du prince défunt ou de la proclamation du nouveau qui montait les marches du trône. C'est toujours là qu'avait lieu le cérémonial de l'intronisation profane, après la cérémonie religieuse célébrée dans l'église princière, ayant le rôle d'église métropolitaine²⁴. D'après le témoignage de Cantemir et de Neculce, c'est toujours là qu'avait lieu la confirmation des nouveaux princes et leur validation après trois ans de règne. Dans la vaste salle du divan le prince « mazilit », c'est-à-dire détroné, descendait les marches du trône, il allait s'asseoir dans un fauteuil plus modeste pour rendre compte des actes dont il s'était rendu — réellement ou non — coupable envers le sultan, et on lui mettait sur l'épaule le « chiffon noir », signe funeste que l'envoyé de la Sublime Porte apportait de Stamboul, au moment où le

²³ Čelal Esad Arseven, *L'art turc*, Istanbul, 1939, p. 95—96.

²⁴ Corina Nicolescu, *Le couronnement — « Incoronafia ». Contribution à l'histoire du cérémonial roumain*, « Revue des Etudes Sud-Est européennes », 1976, XIV, no. 4, p. 647—663.

prince ne convenait plus aux Ottomans ou bien où un autre prétendant offrait au sultan et au grand vizir des sommes encore plus grandes ²⁵.

Dans des circonstances particulières, quand tous les grands dignitaires étaient invités, notamment aux principales fêtes et réceptions, c'est toujours là qu'avaient lieu les grands banquets. Près de cette pièce principale, qui faisait fonction de salle du trône et de salle de réception, il en existait une autre, de proportions plus réduites, nommée *le petit divan*, qui servait de salle d'audience et, les jours de fête, de salle à manger.

La troisième pièce, *la spathairie*, était destinée à la chancellerie princière, utilisée aussi comme salle de justice; c'est là aussi que se réunissait le conseil du pays, formé d'un nombre réduit de dignitaires. Dans la spathairie, suivant l'assertion de Cantemir, sur une table plus petite que celle du milieu de la pièce, se trouvaient les insignes du pouvoir princier — l'épée (en roumain « spada ») et le sceptre; là il n'entraît que les sept boyards de premier rang ²⁶. Dans la résidence princière de Jassy, la spathairie apparaît comme une salle presque aussi vaste et somptueuse que celle du divan. Au milieu il y avait une table longue et, contre les murs, des bancs recouverts de velours rouge; sur une estrade devant la table, au fond de la salle, était dressé le trône princier. Là, le lendemain de l'intronisation, le prince prononçait la réconfirmation dans leurs fonctions ou la destitution des boyards. La spathairie servait aussi, parfois, de salle à manger.

Mais il ressort des différentes descriptions des cérémonies de réception ou des banquets que, dans le cadre du palais, il y avait plusieurs salles à manger, de proportions diverses, utilisées dans des circonstances variées. Ainsi, le Polonais Samuel Twardowski, de passage à Jassy, dans son voyage vers Constantinople en 1622, est reçu par Etienne Tomşa II dans une salle à manger à l'étage, vraisemblablement la grande spathairie, après avoir monté l'escalier principal. Il décrit cette pièce comme une « salle claire, où les musiciens du prince exécutaient un air nouveau et où on entendait des sons agréables. Sur les tables couvertes de belles nappes, se trouvaient, sur des plats d'argent, des hors-d'œuvre en abondance ainsi que des mets chauds » ²⁷. Une description ultérieure, d'un Polonais également, situe cette pièce à peu près de la même manière. Dès qu'il a monté l'escalier principal, le messenger traverse deux pièces, dont « la première, voûtée et à piliers, était pourvue de tables » ²⁸. Étant donné encore d'autres descriptions de la spathairie et sa communication avec la salle du grand divan, ainsi que cela apparaît chez Cantemir, la salle à manger principale s'identifie à la spathairie et se trouvait vraisemblablement dans la partie latérale du corridor d'accès venant de l'escalier. Par ailleurs, on apprend par Bandini que, dans certaines circonstances, le prince prenait aussi son repas dans le corps du palais destiné aux grands boyards, au haut clergé et aux officiers de rang supérieur ²⁹. Mais Cantemir mentionne encore d'autres salles à manger pour les repas intimes : une petite pièce, où le prince mangeait dans les

²⁵ Dimitrie Cantemir, *op. cit.*, p. 153—155.

²⁶ *Ibidem*, p. 231.

²⁷ P. P. Panaitescu, *op. cit.*, p. 17.

²⁸ *Ibidem*, p. 73—74, p. 103—104.

²⁹ *Cătători*, V, p. 334.

jours ordinaires, et une grande salle, dans l'appartement de la princesse, où l'on prenait le repas dans le cercle intime de la famille. La princesse avait encore une salle, où elle mangeait sans le prince, avec ses propres hôtes. Quelquefois, les jours de fête, on servait le déjeuner dans le petit divan, salle à manger réservée aux réceptions plus intimes du prince.

Plus retiré que les pièces à destinations officielles il y avait la chambre à coucher princière, qui communiquait en certains cas avec une petite pièce, pareille à un petit bureau, faisant fonction de chancellerie pour garder les archives, et avec la toilette.

En essayant de parcourir l'intérieur du palais princier au XVII^e siècle, aux côtés de l'un des messagers reçus en audience ou participant à un banquet princier, nous pourrions reconstituer, ne serait-ce qu'en partie, l'aspect des accueillantes pièces chaudes, couvertes de peintures murales et de décorations en plâtre doré ou en plaques de faïence, parées de tissus de soie et de tapis orientaux, auxquels s'ajoutait l'éclat des argenteries dorées de grand prix. Dans ce cas aussi nous pouvons nous appuyer sur les descriptions d'ensemble parfois incomplètes, mais non inexactes, que nous ont laissées les voyageurs étrangers et auxquelles s'ajoutent les renseignements extrêmement précieux qu'on peut cueillir surtout dans les actes à caractère juridique (testaments, listes-inventaires, donations, feuilles dotales, etc.) que certains princes très riches, tels que Petru Cercel, Petru Șchiopul, Jeremia Movilă et sa fille Maria, Miron Barnovschi, Constantin Brincoveanu, etc., ont laissés dans différentes circonstances tragiques, pour sauver leur fortune. Si les informations fournies par les voyageurs présentent le grand intérêt de saisir en peu de mots ce qui leur paraissait plus caractéristique à l'époque, en regard de la civilisation de leur pays d'origine — la seconde catégorie de sources possède la qualité de présenter les détails avec une grande précision et minutie, laquelle, dans la plupart des cas, s'étend jusqu'à la valeur, en florins ou dans une autre monnaie, des objets constituant la fortune du prince ou du boyard respectif.

Dans certaines circonstances, le prince allait à la rencontre de son hôte étranger à l'entrée même de la salle du divan, selon le témoignage des voyageurs, en le saluant suivant la coutume « turque » (en réalité beaucoup plus ancienne : byzantine), la tête un peu baissée et les mains croisées sur la poitrine, salut conservé jusqu'aujourd'hui dans les monastères et par les hauts prélats, en Roumanie. Rarement, en signe de grande amitié et d'estime, le prince descendait même jusqu'à la dernière marche des escaliers qui aboutissaient à la terrasse d'accès³⁰. Dans la grande salle du divan où le prince avait son trône dressé sur une estrade à deux marches, le messager était invité à prendre place sur l'un des deux fauteuils qui s'y trouvaient à la droite et à la gauche, destinés exprès aux hôtes. Tous les voyageurs font mention du trône princier, aussi bien que des autres deux fauteuils et qui, au XVII^e siècle, étaient dorés, recouverts de velours rouge et pourvus de coussins, caractérisés par certains voyageurs comme appartenant à la mode italienne. Le prince offrait au messager la place d'honneur dans un fauteuil à sa gauche « suivant l'étiquette turque » ; d'autres fois à sa droite, suivant l'étiquette européenne. Le trône du prince est signalé aussi dans la salle à manger,

³⁰ P. P. Panaitescu, *op. cit.*, p. 104–105.

élevé également sur une estrade à marches. De tels trônes princiers on peut s'en faire une idée d'après ceux qui proviennent des ensembles de mobilier des monastères de Moldovița, Voroneț, Probota, Slatina, etc. appartenant au XVI^e siècle. Ils sont en bois, dont les formes étaient en général archaïques, rappelant celles de tradition byzantine, et portaient de riches sculptures colorées et dorées, étant parfois capitonnés et couverts de velours rouge.

D'un côté et de l'autre de la salle du divan et dans les autres salles, se trouvaient contre les murs des bancs avec ou sans dossier, en bois ou en pierre, couverts également de velours rouge. Sur les bancs en bois sans dossier, accouplés souvent à des divans bas, un peu plus larges, de mode orientale, on étendait des matelas moelleux, revêtus d'étoffes somptueuses, de tissus en soie richement brodés d'or. En guise de dossiers, sur ces bancs on faisait usage de coussins moelleux, bourrés de duvet, revêtus de soies et de velours brochés d'or, qu'on apportait surtout de Brousse et de Skutari. Dans certaines circonstances, par suite de la qualité de l'étoffe ainsi que de la finesse du travail, les coussins constituaient des objets précieux, que les princes recevaient en cadeau de la part des dignitaires turcs. Un messager ottoman apporte en cadeau à Despot-Vodă, le prince de la Moldavie, de la part d'Ibrachim, grand dragoman de la Porte, « deux coussins de divan, l'un plus grand et l'autre plus petit, rouges tous les deux, travaillés en fil d'or, ayant l'envers de velours vert, et une couverture de divan travaillée de la même manière »³¹. Parmi les objets précieux laissés par le prince Miron Barnovschi, il est fait mention aussi de trente-quatre coussins de brocart, valant 50 zlotys rouges chacun³². Dans les trésors des monastères de Sucevița, de Secu, d'Agapia, ainsi que dans la collection du Musée d'Art de Bucarest et celle du Musée Brukenthal de la ville de Sibiu, il s'est conservé de telles taires de coussins orientales, confectionnées à Skutari ou en Italie, peut-être à Venise, de velours broché et de soie brochée d'or. D'autres, confectionnées également en velours ou en soies fins, sont richement brodées suivant la technique orientale avec des motifs floraux, caractéristiques de l'art ottoman des XVII^e et XVIII^e siècles³³. Réemployées par la suite comme « podea » pour la petite iconostase, elles sont exposées à tort aujourd'hui dans certaines collections sous cette étiquette.

Dans les intérieurs des habitations roumaines aussi bien que dans ceux de l'Occident, antérieures à la Renaissance, les sièges ne sont pas très nombreux : aux cérémonies de courte durée les invités se tenaient debout ou s'asseyaient sur les bancs latéraux, le long des murs. C'est pourquoi il est naturel que tous les étrangers signalent toujours spécialement le trône princier et les fauteuils d'honneur, réservés aux proches parents — frères ou fils — et aux grands hôtes. De tels fauteuils étaient parfois commandés à Brașov³⁴. Sur l'existence des placards, des cré-

³¹ *Călători*, II, p. 146.

³² Ilie Corfuz, *Odoarele Movileștilor rămase în Polonia. Contribuție la istoria artei și a prefaurilor* (Les objets précieux des Movila restés en Pologne. Contribution à l'Histoire de l'art et des prix), « Studii », 1972, 25, no. 1, p. 53, 55.

³³ Corina Nicolescu, *Broderies de l'époque ottomane en Roumanie*, Communication au V^e Congrès International de l'art ottoman de Budapest, Septembre 1975, sous presse.

³⁴ Hurmuzaki, *Documente*, XV, 2, p. 1257.

dences ou des armoires, *armăroaie*, comme on les appelait dans notre vieille langue, les renseignements sont extrêmement pauvres. L'examen des détails d'architecture prouve clairement que, dans le passé, les armoires se rattachaient directement à la construction, étant des enfoncements pratiqués dans le mur, divisés par des rayons et fermés par des portes en bois. Cependant une crédence aux bords dorés, servant à garder l'argenterie de grand prix, est mentionnée dans la liste de la fortune d'Ieremia Movilă³⁵.

En décrivant les banquets donnés à la cour princière de Jassy, Cantemir fait aussi mention d'un buffet spécialement destiné à garder les plats, les coupes, les gobelets à pied et les cuvettes de vermeil ou d'or, que les boyards chargés d'en prendre soin étaient obligés d'y ranger. Les vêtements, eux, on les gardait dans des coffres. Des coffres ornés de sculptures, on en fit venir d'Italie au temps d'Etienne le Grand³⁶; d'autres, confectionnés dans nos pays aux XVII^e et XVIII^e siècles, sont conservés dans les collections des musées.

Mais si le mobilier de ces palais nous apparaît plutôt pauvre, c'est la richesse des tissus, des broderies et des tapis qui en faisait l'éclat distinctif. Dans la résidence princière aussi bien que dans les vieilles maisons roumaines de la campagne et des villes, comme à l'intérieur des églises, conformément à une tradition orientale plus reculée, si brillamment développée dans le monde byzantin, il y avait des broderies et des tissus d'art à profusion, particularité constamment soulignée par ceux qui, dans le passé, ont visité nos monuments. Elle s'est transmise, jusqu'à notre temps, à l'intérieur paysan aussi, caractérisé dans toutes nos provinces par l'abondance des tissus décoratifs et des tapis. Sur les lits, les divans et les bancs, outre des tapis, étaient posés des velours et des soieries brochés d'or, apportés d'Italie et du vaste Empire ottoman. Dans les palais on faisait usage de trois sortes de tapis : ceux de petites dimensions (« Tapetta parva »), qui décoraient probablement les espaces sans ornements ou les pièces dépourvues de peintures ; ceux de taille moyenne (« mediocria ») qu'on étendait sur les lits, les sofas et les bancs, et ceux de grandes dimensions, ayant des longueurs de 23, de 17 ou de 13 coudees, utilisés sans doute sur les pavements en pierre ou en briques. La profusion de tapis orientaux utilisés dans une cour princière est donnée par les sources du temps. Dans la fortune de la fille d'Ieremia Movilă sont mentionnés 100 tapis de Perse, 6 tapis de soie et un autre tapis, de grandes dimensions, en soie également. Parmi les objets de Miron Barnovschi figurent aussi 44 tapis de Perse³⁷. Sur les murs, outre des tapis, certains voyageurs remarquent qu'il y avait des tissus fins et des draperies³⁸; peut-être est-il question des broderies locales, pareilles à celles conservées dans les ensembles des monastères de Putna, de Slatina, des Trois Hiérarques, etc. Les tapis étaient posés parfois sur les tables, quand celles-ci n'étaient pas recouvertes de nappes blanches, finement brodées d'or.

³⁵ I. Corfus, *op. cit.*, p. 39, no. 21.

³⁶ Corina Nicolescu, *Artă epocii lui Ștefan cel Mare. Relațiile cu Occidentul* (L'art de l'époque d'Etienne le Grand. Les relations avec l'Occident), « Studii și Cercetări de Istorie Medie », VIII, 1975, p. 93-97, fig. 12-13.

³⁷ I. Corfus, *op. cit.*, p. 55, 58.

³⁸ *Căldători*, V, p. 328; P. P. Panaitescu, *op. cit.*, p. 17.

Au monastère des Trois Hiérarques de Jassy il y a eu une telle nappe ; une autre, plus petite, sur laquelle sont brodées les armoiries des Movilă est encore conservée au monastère de Dragomirna³⁹.

L'éclairage des pièces se faisait au moyen de grands chandeliers dans le style de la Renaissance, comme il s'en est conservé dans les monastères, ou au moyen de chandeliers à plusieurs branches commandés à Braşov, à Sibiu⁴⁰ ou apportés d'Augsbourg⁴¹. Il est très probable que, dans les salles vastes, spacieuses, à voûtes plus hautes, on ait utilisé des candelabres de proportions impressionnantes, habilement travaillées, apportés de Danzig, d'Augsbourg et de Venise, tels ceux, encore très peu connus ou inédits, provenant des monastères des Trois Hiérarques⁴², Dintr-un Lemn, de Surpatele, de Govora (département de Vilcea), portant le seing d'artisans vénitiens ou allemands. Dans certaines salles il y avait aussi de petites appliques métalliques fixées aux murs latéraux, comme celles qu'on a trouvées dans la citadelle de Suceava⁴³. Les chandeliers d'argile émaillés, connus en grand nombre depuis les XVII^e et XVIII^e siècles surtout à Jassy, étaient des ustensiles meilleur marché couramment utilisés dans les maisons citadines.

Il a été mentionné plus haut que les banquets avaient lieu d'ordinaire dans la spathairie, où une longue table était dressée au milieu de la salle, au bout de laquelle se trouvait le trône princier. Dans les autres salles il y avait aussi de petites tables basses, orientales, recouvertes de tissus, sur lesquelles on servait aux invités des confitures, des douceurs, des berlingots et des rakis⁴⁴. Sur la table de la spathairie on étendait la nappe blanche brodée ; on y étalait, à l'occasion des grandes réceptions, les pièces d'argenterie (« arginturile ») somptueuses, pour la plupart travaillées en Transylvanie, dans les villes de Sibiu et de Braşov, ou apportées d'Augsbourg, de Nüremberg, de Breslau, etc⁴⁵. Parfois de tels plats et gobelets étaient en or pur. Ieremia Movilă disposait d'un tel trésor⁴⁶. Près des plats on plaçait les cuillères aux armoiries du prince, pareilles à celles du service complet pour 24 personnes du trésor de Vasile Lupu se trouvant jadis au monastère des Trois Hiérarques de Jassy. Certaines louches étaient en nacre à monture d'or serti de pierres précieuses, d'autres en or pur. Devant les convives on plaçait des gobelets mentionnés parfois avec l'épithète de « travail allemand », commandés fréquemment aux orfèvres de Braşov et de Sibiu ou apportés d'Augs-

³⁹ I. D. Ştefănescu, *L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie depuis les origines jusqu'au XIX^e siècle*, Paris, 1928, album, pl. XIII, fig. 2. pl. XIV, fig. 1-3, une nappe semblable au monastère de Suceviţa.

⁴⁰ Corina Nicolescu, *Argintăria laică și religioasă în Țările Române. Sec. XIV-XIX* (L'orfèvrerie laïque et religieuse dans les Pays Roumains. XIV^e-XIX^e siècles), Bucureşti, 1968, cat. 314-325, p. 260-262, fig. 201-204.

⁴¹ I. Corfus, *op. cit.*, p. 39, no. 25.

⁴² Corina Nicolescu, *op. cit.*, p. 244, cat. 262, fig. 187, une lampe à l'huile de grandes dimensions qui selon le style semble appartenir à un atelier allemand de la Renaissance tardive ; des candelabres inédits coulés en bronze se sont conservés dans la salle d'exposition du trésor du monastère des Trois Hiérarques à Jassy.

⁴³ K. A. Romstorfer, Al. Lapedatu, *Cetatea Sucevii* (Le château-fort de Suceava), Bucureşti, 1913, p. 83, fig. 83.

⁴⁴ P. P. Panaitescu, *op. cit.*, p. 73-74.

⁴⁵ C. Nicolescu, *op. cit.*, p. 58-65, cat. 1-12, fig. 1-12.

⁴⁶ I. Corfus, *op. cit.*, p. 39, no. 21, nos. 22-27 ; voyez aussi la description d'un festin officiel, *Călători*, V, p. 65.

bourg⁴⁷. Le prince, les invités et les boyards de premier rang buvaient dans des gobelets à pied, plus luxueux, travaillés dans le style de la Renaissance allemande, qu'on appelait « *cupfa* » ou « *kopp* », avec une variante en rapport avec les dimensions : « *cuppa parva* » ou « *cuppula* ». La table était parée de salières d'or et de grands plateaux en vermeil ou en or, sur lesquels se trouvaient les hors-d'œuvre froids et les mets chauds. Il n'y manquait pas les figurines ornementales, représentant des hommes ou des animaux, ciselées dans des métaux précieux, que l'on rencontrait à l'intérieur des salles à manger allemandes à l'époque de la Renaissance. Par exemple, parmi les objets pillés par Hussein Agà lors de l'expédition de Soliman le Magnifique en Moldavie en 1538, il y avait aussi des « *béliers d'or* »⁴⁸ ; dans le trésor d'Ieremia Movilă il se trouvait aussi un éléphant d'or⁴⁹, et parmi les objets précieux du prince de la Valachie Constantin Brincoveanu, un cavalier, œuvre d'orfèvrerie d'Augsbourg⁵⁰. Les mets étaient apportés sur de grands plateaux d'argent, « *scutella* », protégés par des couvercles destinés à les maintenir chauds. On faisait aussi usage de petites coupes nommées « *patères* ». A la cour des Movilă, à la fin du repas, les convives, à commencer par le prince, trempaient leurs mains dans de l'eau parfumée qu'on apportait dans une aiguière et qu'on versait dans une cuvette aussi précieuses, toutes les deux travaillées à Augsbourg, en or pur⁵¹. Le cérémonial de la table ayant pris fin, les invités se retiraient et les domestiques prenaient soin de ranger dans des buffets spéciaux tous ces objets précieux d'art.

Le luxe raffiné, où les objets locaux de tradition byzantine, notamment du domaine des tissus, s'harmonisaient avec les pièces d'argenterie confectionnées, dans leur grande majorité, par les artisans saxons des villes transylvaines, et avec les soieries et les tapis somptueux, qu'on faisait venir d'Asie mineure et de Perse par l'intermédiaire des marchands roumains, arméniens, grecs, ottomans, persans, etc. — ce luxe ressort clairement des témoignages sur l'intérieur de la cour princière de Jassy*.

⁴⁷ C. Nicolescu, *op. cit.*, p. 35—40 ; idem, *Arta metalelor prețioase în România* (L'art des métaux précieux en Roumanie), București, p. 21—26, fig. 10—31.

⁴⁸ *Cronicile turcești privind Țările Române* (Les chroniques turques concernant les Pays Roumains), vol. I, București, 1966, (éd. Mç Guboglu, Mustafa Mehmet), p. 248.

⁴⁹ I. Corfus, *op. cit.*, p. 50, nos. 56—57.

⁵⁰ V. Drăghiceanu, *Mormintul lui Constantin Brincoveanu* (Le tombeau de Constantin Brincoveanu), « *Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice* », 1914, VII, p. 113.

⁵¹ I. Corfus, *op. cit.*, no. 23, p. 39.

* La présente étude fait partie d'une monographie intitulée : *Case, conace și palate vechi românești* (Maisons, manoirs et palais anciens roumains), sous presse aux Editions Meridiane.

SENTIMENTALITÉ BAROQUE ET NOSTALGIE DU CLASSICISME DANS L'ŒUVRE DE MIRON COSTIN

IOANA EM. PETRESCU

Lors de son trépas en 1691, la tête tranchée sur l'ordre du prince Constantin Cantemir, Miron Costin laissait derrière lui l'image d'un politique et d'un lettré dont le nom avait débordé les frontières de Moldavie depuis longtemps déjà. Âgé de cinquante huit ans, de son père il avait hérité d'un rang dans la noblesse polonaise et par son propre mérite il était arrivé, dans la hiérarchie politique de son pays, en haut de l'échelle, détenant la dignité de grand logothète. Mis à mort sans jugement, sans bénéficier du droit de se disculper, il emportait dans sa tombe le secret de son innocence ou de sa culpabilité politique. De sorte qu'il devait léguer à la postérité un procès toujours ouvert, où le rôle qu'on lui réserve généralement est celui de victime d'une tragique erreur. Pourtant, la mort dramatique de l'ex-grand logothète n'était guère chose exceptionnelle pour cette Moldavie de la fin du XVII^e siècle, avec ses règnes instables auxquels la mort mettait souvent terme, en proie à d'éternelles rivalités entre les diverses factions qui groupaient les boïards. Exceptionnelle n'était que la qualité de la victime, dans laquelle la culture roumaine reconnaît l'un de ses esprits les plus éclairés.

Continuateur de la chronique commencée par Grigore Ureche, historien humaniste doté d'une culture solide — fruit de ses études de jeunesse, poursuivies au collège jésuite de Bar —, auteur de vers roumains et polonais, Miron Costin était avant tout un esprit philosophique subsistant la hantise du spectacle des destinées — destinées individuelles, destinées des peuples (autrement dit : l'histoire), destinées cosmiques, considérées dans la perspective baroque de l'effondrement universel.

Les préoccupations thématiques de l'œuvre réalisée par Miron Costin sont contenues en germes dans son premier ouvrage original, le poème *Viața lumii*¹ — « La vie du monde ». C'est une méditation qui réactualise, dans la tonalité sentimentale du baroque², le *lamento* biblique

¹ Composé avant 1673, conformément à la chronologie de son œuvre précisée par P. P. Panaitescu, dont l'édition sera utilisée ci-après : M. Costin, *Opere*, éd. critique, étude introductive, notes, commentaires, variantes... P. P. Panaitescu, București, ESPLA, 1958 ; le poème en question pp. 318—323.

² À propos du caractère baroque du poème et de la fusion des éléments classiques et baroques chez Miron Costin, v. G. Ivașcu, *Istoria literaturii române*, vol. I, București, Ed. Științifică, 1969, p. 181 et 186. L'inventaire complet des éléments baroques dans l'œuvre de Costin et ses rapports avec le baroque est-européen chez Dan Horia Mazilu, *Barocul în literatura română din secolul al XVII-lea*, București, Ed. Minerva, 1976.

« vanitas vanitatum » et ses motifs apparentés (« ubi sunt », « la roue de la chance », etc.), fréquents dans la littérature du moyen-âge³. « Ombre », « fumée », « écume », « nuée » — la vie n'est qu'un jeu d'apparences fugitives dans « un monde perfide, un monde trompeur » dont l'unique réalité réside dans son glissement inexorable vers la mort. Une vision macabre lui révèle dans la glaise, les cendres, le ver, la substance ultime de l'être, car « nous mourons en naissant », retombant génération après génération dans l'éternel anonymat (« Telle l'écume flottante, tu demeures sans nom »). La chute dans la mort est aussi l'ultime loi cosmique; l'architecture de l'univers (« le ciel... lumières dorées, le soleil et la lune... les étoiles sagaces ») n'est point célébrée par Costin en tant qu'image de l'harmonie divine; il la regarde comme le masque de la mort, et la voix du poète fléchit à l'annonce de l'agonie apocalyptique des éléments (« Dans le feu, tu te tordras, terre, avec l'eau »). Pour Costin, le monde ne naît qu'afin de vivre son agonie, accomplissant — trompé par « la roue décevante » de la chance — le jeu féroce de la mort.

Au fond, rien d'inédit comme thème ou au point de vue de l'image poétique dans « La vie du monde », premier poème philosophique de la littérature roumaine. C'est une œuvre qui ne fait que réorganiser un matériel déjà devenu un bien de large diffusion de la littérature européenne du moyen-âge et du baroque. Du reste, ce que son auteur se proposait — ainsi qu'il le dit dans l'Avant-Propos (*Predoslovie*) du poème — c'était d'expérimenter et de démontrer les capacités poétiques de la langue roumaine, qu'il désirait élever au rang de langue de culture. « Souhaitant » « faire voir que dans notre langue aussi on peut avoir cette sorte d'écriture qu'on appelle des vers », Costin s'attache, pour le profit de l'espace culturel roumain, à une entreprise humaniste d'émancipation et de canonisation de la langue « vulgaire »⁴. Son idée (exposée dans la *Predoslovie*, de même que dans le paragraphe intitulé « La signification des vers, comment doit-on les lire ») se résume à la simple équipollence de la poésie avec la versification, dont la technique (mesure, rime, élision) le préoccupe. Pour lui, la poésie est un discours orné sur des thèmes historiques (« les affaires et les gloires des empereurs, des rois, des princes, ainsi que les commencements de leurs pays et de leur règne ») ou religieux (« les cantiques de la sainte église... avec lesquelles, telles des pierres précieuses... ils ont paré l'église »). Aussi, la poésie — qu'il désigne par les termes de *stihuri* ou « vers » — n'est-elle jamais considérée comme une simple fiction vraisemblable, mais bien comme une vérité ornée. La notion de « poète » fait défaut à Miron Costin : pour lui, Homère est « le fameux historien Omir »⁵, Ovide « le maître Ovidié »⁶. Autrement dit, sur le plan de la conception littéraire, il appartient bien au moyen-âge, qui accordait une préséance à la rhétorique au dépens de la poésie — illustrant

³ D'excellents commentaires à ce sujet chez Doina Curlicăpeanu, *Orizonturile vîștii în literatura veche românească*, București, Ed. Minerva, 1975.

⁴ C'est pourquoi, G. Ivașcu l'englobe dans « Pléiade roumaine », partant des affirmations de la *Predoslovie*, interprétées comme « Défense et illustration » — *Op. cit.*, p. 184.

⁵ M. Costin, *Opere*, p. 318.

⁶ *Ibidem*, p. 248, 265.

de la sorte une vision typique de la culture roumaine avant Budai-Deleanu⁷.

A travers son caractère traditionnel dans l'ordre thématique, imaginal ou conceptuel, le poème « La vie du monde » laisse transparaître dans la manière dont est structuré son matériel littéraire, quelques obsessions caractéristiques de l'univers spirituel de Miron Costin, obsessions qui dans l'ensemble de son œuvre allaient devenir des motifs-clés. C'est sur la réorganisation de ces motifs que nous nous proposons d'insister, avec la ferme conviction que l'originalité d'un écrivain ne réside qu'à titre exceptionnel dans l'originalité du matériel littéraire; tout au contraire, elle se révèle dans son aptitude à créer des structures personnelles partant d'un matériel préexistant.

Concevant « la vie du monde » comme une sorte de danse macabre, la ronde d'une perpétuelle agonie englobant univers, empires et générations, Costin subit la hantise du Mal et des dimensions de cette agonie, les deux exprimés par le Temps. Le *Temps* — inséparable « compagnon » du monde ou de la chance — ne représente pour le poète l'époque d'une éclosion, l'époque d'une floraison qu'à titre de mirage. Sa véritable essence c'est d'être la mesure de la « chute », de l'« effondrement ». L'univers de Costin est à sens unique : écoulement, glissement vers les abîmes, effondrement dans la mort : « Fug vremile ca umbra și nici o poartă/ A le opri nu poate. Trec toate prăvălite... « Ce nu petrece lumea, și-n ce nu-i cădere? »... « Ce hălăduiește/ Neprăvălit, strămutat? Ce nu stăruiește/ Spre cădere de tine? »... « Vremea toate le surpe »... « Așa jocurește/ Împărățiile lumii, așa prăvălește »... « Așa ne poartă lumea, așa amăgește/ Așa înșală, surpă și batjocurește »⁸ « Le temps fuie tel une ombre et il n'y a pas de porte/ Qui parvienne l'arrêter. Toutes (les choses) passent s'affaissant... » « Qu'est-ce que le monde ne souffre et en quoi n'y a-t-il point de chute? » « Quelle (chose) persiste-t-elle/ Sans dégringolade, inébranlable? Quelle est celle qui persiste/ Sinon pour sa propre chute par toi? »... « Le temps fait tout crouler »... « C'est ainsi qu'il se joue/ Les empires du monde, c'est ainsi qu'il les tombe »... « Ainsi nous porte le monde, ainsi de nous se joue/ C'est ainsi qu'il nous trompe, nous bouleverse, nous bafoue ». Les mondes de Costin ont, donc, pour condition la *temporalité* (« sub vreme stăm » — « sous la coupe du temps sommes-nous »); une temporalité tragique dont le sens se trouve dans la *chute*, l'*effondrement*; temporalité ironique aussi, car le mirage des mondes n'est en dernière instance que « dérision », « leurre », « trahison », « duperie ». Malgré le ton archaïque et les irritantes approximations linguistiques du poète, le vers final de « La vie du monde » est tout plein d'échos troublants, qui n'ont rien à voir avec la morale des Évangiles : « Ceriul de gindurile noastre bate jocurie »⁹ (« Le Ciel se joue de nos pensées »).

⁷ C'est pourquoi nous ne sommes pas d'accord avec G. Ivașcu affirmant (*op. cit.*, p. 182) qu'en Pologne M. Costin « gagne une idée nouvelle de ce que signifie la *littérature* dans l'acception spécifique du terme ». La vogue de la rhétorique ne saurait être prise (comme le fait D. H. Mazilu, *op. cit.*, p. 207) pour un trait typique de la littérature baroque; typique, elle l'est pour l'enseignement, notamment l'enseignement jésuite de la Contre-Réforme, héritier en ceci de la conception pédagogique préconisée par la Renaissance, dans sa tentative de restaurer l'idéal humain du « rhéteur », que l'antiquité latine avait cristallisé.

⁸ M. Costin, *Opere*, p. 320—322.

⁹ *Ibidem*, p. 322.

Chez Costin, la condition humaine est marquée par l'implacable ironie divine. Derrière l'imagerie biblique traditionnelle, son œuvre se dessine émancipée de toute théologie. Si le monde reste pour lui une « vallée des larmes », cette image ne garde rien de sa signification chrétienne, qui en faisait l'espace de l'épreuve des vertus à récompenser dans l'au-delà ; en effet, pour lui, l'au-delà est le royaume du ver, de la glaise, des cendres, de la terre et de l'eau se tordant dans le feu. Sans qu'il l'avoue, son monde à lui se charge de démonialité ; face aux aspirations humaines, au lieu de la juste sanction d'une volonté divine, se dresse seulement la « dérision du Ciel ».

Nous voilà confrontés par conséquent à un premier groupe de motifs (*temporalité — chute — ironie divine*), qui se compose dans sa majeure partie d'éléments bibliques si fréquents dans la littérature du moyen âge : les éléments sont donc les mêmes, c'est leur accent qui change, en prenant la signification typique de la sentimentalité « saturnienne » propre au baroque¹⁰. Mais le poème comporte aussi un deuxième groupe de motifs, qu'il convient de retenir. Secondaires dans le cas présent, ces motifs deviendront dominants dans la Chronique de la Moldavie (*Letopiseșul Țării Moldovei*) : « Firșitul cine caută vine la mărire, / Fapta nesocotită aduce perire »¹¹ (« La fin, pour qui la cherche, à la gloire le porte, / L'acte inconsidéré la male mort apporte »). « Chercher la fin », c'est-à-dire démasquer grâce à la sagesse le jeu trompeur de la mort, représente pour Miron Costin l'unique chance accordée à l'humanité. Si sa morale ne s'accorde guère avec les Évangiles, elle n'a rien, non plus, d'héroïque : l'acte ne saurait s'opposer à la « dérision » céleste, en revanche, on peut néanmoins la surmonter par la sagesse. Le modèle humain construit par l'œuvre de Costin prise en bloc est celui du *Sage* : le sage se détourne du jeu trompeur déployé par le monde, il dédaigne les tentations offertes à « l'ignorance de la nature humaine » ; au destin inconstant, il riposte par une sobre lucidité et le parfait équilibre intérieur. Il y a, donc, dans « La vie du monde » une double articulation spirituelle ; celle-ci deviendra typique pour l'ensemble de l'œuvre créée par Costin, cette œuvre éclose à la confluence de la sentimentalité baroque¹² (hantée par le temps et l'effondrement des choses, hiéroglyphes d'une destinée narquoise) avec un idéal humain classique, postulant le mérite de l'esprit (de la « sagesse »), qui oppose au sort inconstant la fermeté de la connaissance.

¹⁰ Voir à ce sujet G. R. Hocke, dans la version roumaine de V. H. Adrian, *Lumea ca labirint*, București, Ed. Meridiane, 1973 (notamment le chapitre dédié à la Mélancolie saturnienne). Quant aux visions macabres et à la « fluidité » du baroque, v. J. Roussel, *La Littérature de l'âge du baroque en France. Circé et le Paon*, Paris, J. Corti, 1963 4^e, les Chapitres : « Le spectacle de la mort », « La vie fugitive et le monde en mouvement », « L'eau en mouvement ».

¹¹ M. Costin, *Opere*, p. 322.

¹² La sphère des figures baroques pourrait englober (v. en ce sens aussi D. Mazilu, *op. cit.*, p. 211—215) l'image du *labirint*, présente dans les discours de Costin, où il en est question sous la forme d'un « jardin figuré » offert au prince (*Opere*, p. 330), ainsi que dans son « Poème polonais », où les terres de la « future Moldavie » ouvrent au fondateur Dragoș des perspectives de beautés labyrinthiques (« tels les jardins labyrinthiques sur l'eau », p. 230). Mais compte tenu de ce que cette image est accidentelle et purement décorative, ne s'associant à aucune des co-notations typiquement baroques, inutile de nous y arrêter.

Composé en exil, en 1684, et dédié au roi Jean Sobieski, le « Poème polonais » (« Histoire en vers polonais sur la Moldavie et la Valachie ») adoptait une formule très répandue dans la littérature polonaise du temps (le poème historique) et réunissait des données historiques et légendaires relatives à l'origine des Roumains et à la fondation de leurs principautés. Le « Poème polonais », de même que la « Chronique polonaise », n'est pas un simple exercice littéraire, mais un ouvrage destiné à servir un but politique, à savoir la libération de la Moldavie — grâce à l'alliance avec la Pologne — du danger de l'aggravation de l'oppression ottomane¹³. Derrière ces intentions politiques rattachées à un programme, derrière le respect des canons de ce genre littéraire, la présence obsédante du motif de la temporalité comme facteur d'érosion, d'altération, confère un charme poétique à cette « Histoire en vers polonais ». Par la parole, le « Poème polonais » arrive à rendre l'image des temps primordiaux, celle d'un paradis originaire dont le temps — autrement dit l'histoire — ne fait que nous éloigner. Si la langue roumaine est un latin altéré, la faute en incombe au temps, qui sape les langues tout comme les empires : « Et le temps a altéré leur parler, pur latin, car qu'est-ce que le temps n'altère-t-il pas au courant des longs siècles ? » ; « De par les siècles écoulés et de la manière dont Dieu a décidé de faire déchoir l'Empire romain de la puissance qu'il avait eue, chacun peut voir combien changeant est le monde »¹⁴ ; « Tous ces changements n'ont rien d'étonnant, leur cause réside dans la longue suite des temps »¹⁵. Abandonnés à eux-mêmes en Dacie, les Romains demeurent « loin du raffinement des habitudes italiennes et romaines »¹⁶. À travers les brumes dont s'enveloppe le passé, le regard de Dragoș et des autres fondateurs perçoit l'image de la Moldavie des origines, contrée paradisiaque : « L'œil embrasse les herbages du Prut, dans lequel se mirent les nettes prairies qui s'étalent jusqu'au Dniester, vastes prairies qui se montrent telles une nappe grisâtre ou comme l'étendue

¹³ La politique philopolonaise de Costin ne l'empêche pas, toutefois, de traiter dans son *Leleposef* de suprême imprudence la franche opposition par les armes de la Moldavie face au Turc : « c'est méritoire que le prince soit du côté des chrétiens (...), mais avec sagesse, non sans bon sens et sans fondement, car au lieu d'en faire profiter le pays c'est sa perte qu'amènera » (*Opere*, p. 66–67). La politique étrangère idéale est celle du voïvode Radu qui « tout en observant ses justes devoirs envers l'Empire, gardait aussi sa foi chrétienne (...) ». Donc, du côté des Turcs il avait leur confiance, du côté des chrétiens on l'estimait tout aussi bien, car tout était combiné avec sagesse » (*Opere*, p. 91). Cette duplicité, qui incita G. Călinescu à écrire que « Miron est machiavellique en politique » (*Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, București, 1941, p. 23), trahit au fond l'intention de Costin de sauvegarder l'autonomie de son pays en usant de la voie diplomatique. Tant que deux grandes puissances voisines (la Pologne et la Turquie) se dressaient l'une contre l'autre, la Moldavie pouvait subsister en tenant le rôle de médiateur diplomatique. Le déclin de l'une des deux — celui de la Pologne, dans le cas présent, commencé pendant les dernières années du règne de Vasile Lupu et déploré par Costin comme une catastrophe — devait briser cet équilibre international et constituer un danger direct pour la Moldavie. C'est dans les limites de cet équilibre des forces qu'il convient d'interpréter l'attachement de Costin aux Polonais. Une interprétation différente à ce propos, chez D. Velciu (*Miron Costin*, București, Minerva, 1973), pour lequel l'attachement de Costin aux Polonais était inconditionné et illimité.

¹⁴ M. Costin, *Opere*, p. 226.

¹⁵ *Ibidem*, p. 229.

¹⁶ *Ibidem*, p. 227.

de l'océan (...) En regardant du côté du levant, il s'émerveille de ce pays dont les plaines pleines de fleurs sont pareilles au paradis »¹⁷.

La tendance de récupérer au moyen de la parole ce paradis perdu des temps primordiaux devient encore plus évidente dans sa polémique historique sur les origines des Moldaves (*De neamul moldovenilor*), ouvrage rédigé en vue de démontrer la noblesse d'un peuple que l'histoire aurait conduit, suivant Miron Costin, au bord de l'abîme. Il attribue à la parole écrite le pouvoir d'un « miroir », qui dévoile et éveille dans les consciences la nature primordiale de ce peuple : « Cherche-toi donc, à présent, lecteur, comme dans un miroir, et regarde-toi d'où tu sors (...) car tu es vrai Valaque, c'est-à-dire Italien et Romain »¹⁸. L'ouvrage se rapporte au moment de la formation du peuple roumain, « alors que le monde était moins peuplé d'hommes »¹⁹, et il débute par une topographie cosmique suivant laquelle l'Italie, patrie d'origine, se trouve placée « au milieu de la terre »²⁰. La géographie de Costin est frappée d'érudition et « afin d'éclairer le jugement, pour qu'il saisisse l'agencement du monde », l'écrivain mentionne les quatre continents connus à l'époque, dont le quatrième, « la quatrième partie est l'Amérique, laquelle partie est tellement éloignée et se trouve comme qui dirait sous nos pieds (...), car étant ronde la terre, cette partie se trouve comme à l'opposé de nous, sous nous »²¹. Une fois notre jugement « éclairé » grâce à l'indication exacte de la position de l'Amérique par rapport à la nôtre, la géographie du lettré roumain prend pour guides les archétypes mythiques; la terre a un « centre » : c'est la contrée italique dotée des particularités propres à tout pays édénique : « Comble est le pays d'Italie, telle une grenade, dirait-on, plein de cités et de villes de bel agencement (...) et en raison de son bel agencement et des beautés de cette terre, on l'a appelée un paradis terrestre (...). Du blé, des vins doux et légers, de l'huile en grande abondance et des fruits de toute sorte : cédrats, oranges, citrons et sucre et gens habiles, fidèles à leur parole, au-dessus de tous les peuples, qui ne trompent pas, aimables (...), de grande urbanité, raffinés ce pourquoi on les appelle gentilhommes (...) et à la guerre indéfectibles à une certaine époque (...). Ce pays est maintenant le siège et le nid de tout savoir et de toute science »²². Source de l'histoire roumaine, celle de Rome est abordée dès ses phases mythiques, c'est-à-dire depuis la guerre de Troie. Quand il résume les données dont Virgile s'est servi pour son *Enéide*, Miron Costin les dépouille de leur caractère sacramentel, en remplaçant leur motivation divine par une motivation éthique : Énée et Anténor ont survécu au désastre troyen pour finir en « ancêtres de l'Italie » non de par la volonté du sort, mais parce que, très sagement, ils s'étaient opposés au « rapt d'Hélène » et — nouvelle preuve de sagesse — « en personnes avisées de

¹⁷ *Ibidem*, p. 230–231.

¹⁸ *Ibidem*, p. 247.

¹⁹ *Ibidem*, p. 254.

²⁰ *Ibidem*, p. 215.

²¹ *Ibidem*, p. 262.

²² *Ibidem*, p. 246.

ce vers quoi entraînait la chose, ils s'en étaient garés à temps, s'en sortant avec leurs maisons et leurs gens embarqués sur des navires »²³. Dans l'interprétation de Costin, notre lointain ancêtre Énée perd ses attributs de fils d'une déesse, pour revêtir par contre l'éclat d'une image de marque, archétype de la sagesse et — notamment — de la prudence.

À la différence du tableau fourni par le « Poème polonais », la Dacie, telle qu'elle se trouve évoquée dans *De neamul moldovenilor*, n'est plus une contrée paradisiaque. Maintenant, elle prend la signification d'une terre dont les vestiges archéologiques attestent la présence sur les lieux des brillants ancêtres romains, avec tous les signes d'un passé héroïque (le fossé de Trajan, son pont sur le Danube, les ruines des cités romaines). Improvisé archéologue et numismate, Costin recueille ces indices dans l'idée de restituer l'image primordiale de son peuple. Son ouvrage, *De neamul moldovenilor* naît de « l'angoisse de la pensée » face au gouffre du temps; ce qui pousse l'écrivain c'est la volonté de surmonter cette angoisse en usant de la parole : « Entamer cet effort après tant de siècles, quelques centaines de plus ajoutés à mille ans, depuis la fondation première de ces pays par Trajan l'empereur de Rome, la pensée s'angoisse ». Si l'idée d'entreprendre ce labeur finit par prévaloir — confesse Miron Costin²⁴ dans sa magnifique *Predoslovie* — ce fut à cause de la portée sacrée dont la parole écrite en est toute chargée : « Dieu tout-puissant octroya à la raison humaine un ingénieux miroir, l'écriture, de celle-ci, s'il s'en donnait la peine, l'homme pourrait savoir et saisir beaucoup de ce qui s'est passé bien d'âges auparavant. Et non seulement des choses de ce monde, de l'agencement et des commencements des pays du monde, mais encore du monde en soi, du ciel et de la terre, qui sont édifiés selon la parole de Dieu le tout-puissant (...). L'écriture, les choses éloignées des yeux, nous fait voir avec notre âme. Ne parlons pas du grand Moïse qui, 2400 ans après, écrivait la chronique de la genèse du monde, car celui-ci eut pour maître Dieu en personne (...) Homère, 250 ans après l'anéantissement de la Troade écrivit sur les guerres d'Achille; Plutarque, 400 ans après, écrivit sur la vie et les gestes du fameux de par le monde empereur Alexandre le Macédonien; Tite Live le cours de tout l'Empire romain l'écrivit 700 ans après la fondation de Rome, et maints autres historiens, en dépouillant assidûment les écritures, mirent le cours de bien de siècles en histoires, avec application et grande peine, sous les yeux du monde »²⁵.

Le long passage que nous venons de mentionner a le mérite de souligner quelques éléments essentiels de la pensée de Miron Costin. En réunissant sous l'étiquette unique d'*écriture* la Bible et l'histoire, l'écrivain tâche de faire participer l'esprit humain du caractère sacré de la parole divine. Il fait débiter la série des historiens qu'il cite en exemple par le nom de Moïse et la raison d'être de l'histoire réside dans le fait de capter en parole (« miroir de la raison ») la vérité soumise à l'érosion

²³ *Ibidem*, p. 250.

²⁴ *Ibidem*, p. 241.

²⁵ *Ibidem*, p. 242.

du temps, autrement dit de rétablir les vérités primordiales pour les opposer à la temporalité. D'autre part, cette profession de foi comporte un élément troublant, car elle nous apprend que l'« écriture » (la parole écrite) « nous donne un *jugement* ouvert, lui faisant toucher, par la foi, Dieu (...) inconcevable de par notre *nature* » (les italiques nous appartiennent). À la première opposition (temps qui ruine — « écriture » qui récupère) s'ajoute une deuxième : *jugement* — *nature humaine*. L'écriture ne s'exprime plus de la manière médiévale qui mettait directement en jeu la foi ; maintenant, elle s'adresse au *jugement* par lequel la nature humaine est surmontée. Entre l'affirmation formulée dans « La vie du monde », « La fin, pour qui la recherche, à la gloire le porte », et l'orgueilleuse déification de l'histoire restitutrice des vérités primordiales, postulée par *De neamul moldovenilor*²⁶, l'œuvre de Miron Costin accomplit tout un cycle de la connaissance, cycle susceptible d'affronter et de dominer celui de l'existence gouvernée par le temps. L'esprit (*raison* ou *jugement*) reflété — c'est-à-dire révélé à lui-même — et renforcé par la parole écrite peut racheter « l'ignorance de la nature humaine », parce que « les choses éloignées de nos yeux, nous font voir », il nous libère donc, par la sagesse, de sous la coupe des « temps ».

De cette foi dans le mérite de l'esprit naît chez Costin son aspiration à la parfaite objectivité de l'historien, postulat formulé à titre de programme dans *Letopiseșul Țării Moldovei*. Qu'une telle objectivité est relative, qu'elle est sujette aux circonstances historiques et sociales, que Miron Costin demeure au point de vue conceptuel un aristocrate féodal — autrement dit, « un immobiliste sous le rapport social »²⁷ —, le fait est indiscutable ; mais ce fait tient de la condition de l'écrivain et non de ses intentions conscientes. Du point de vue d'un aristocrate féodal du XVII^e siècle, un soulèvement populaire n'était pas souhaitable : « O ! instables et jamais sûres affaires de ce monde, comme elles arrivent à tout bigarrer et jeter le trouble et bouleverser les choses ! Alors qu'il conviendrait que les petits craignent les grands, le cours du monde fait souvent que ce soit au grand de prendre garde aux petits ! »²⁸ De sorte que le soulèvement fomenté sous le règne du voïvode Alexandre sert d'illustration dans la « Chronique » de Costin au « monde renversé », cette image du baroque, symptomatique, dans la conception de l'écrivain, pour « les terribles temps que ceux d'à présent » — temps dont il se sent tout à la fois le chroniqueur et le juge. Dès le début du *Letopiseș*, dans sa *Predoslovie*, on constate la présence de l'image — typique pour Costin — du temps tragique ; la phrase du prosateur (qui dans sa « Vie du monde » ignorait le rythme) prend sans qu'il le veuille les cadences graves d'une marche funèbre. Prédissant des calamités apocalyptiques, cette prose s'organise spontanément suivant les formules rythmiques aux

²⁶ Conformément à la chronologie de P. P. Panaitescu, précisée par les notes de l'édition citée, *De neamul moldovenilor* est le dernier ouvrage original de Miron Costin. Pour la valeur rédemptrice de l'écriture, voir les excellents commentaires de Magdalena Popescu, dans la Postface de *Letopiseșul Țării Moldovei*, București, Ed. Minerva, 1975, p. 301 : Costin est « un fervent de la foi dans la rédemption par l'écriture », l'écriture — mémoire de l'humanité — étant tout ce qui reste des civilisations disparues.

²⁷ M. Popescu, Postface précitée, p. 282.

²⁸ M. Costin, *Opere*, p. 98—99.

séquences d'amphibraque : « Iară noi prăvim eumplite vrémi și eumpănă mare pămîntului nostru și noaă »²⁹ (- 2 2 - 2 2 - 2 2 // - 2 2 / - 2 2 / - 2 2 - / - 2 2 - / 2 2 -) (« Et nous regardons les temps cruels et la dure épreuve de notre pays et la nôtre »).

Quand il décide de continuer la chronique de la Moldavie héroïque entreprise par Grigore Ureche, Miron Costin s'attache à décrire une époque de déclin politique, à laquelle (contrairement à ce que fera Neculce, en prenant sa relève) il va conférer le sens d'un processus tragique. La causalité historique peut, dans la conception de Costin, se réduire en dernière instance à une causalité d'ordre moral. Immobile en théorie, la hiérarchie sociale aurait pour pendant l'ordre sacré du monde — qui, sur le plan moral, se traduit par la hiérarchie des « natures ». Chez les personnages de Costin, la « nature » est le propre d'une catégorie (ces personnages peuvent avoir ou non « une nature de boïard », « une nature princière », « une nature impériale ») et toute discordance entre la nature d'un homme et son état social a des conséquences néfastes, car elle porte atteinte à l'ordre normal des choses. Or, dans la pratique, cette sorte de discordances sont très fréquentes, puisque « l'ignorante nature humaine » est fort encline à la vanité, aspirant à un statut supérieur, souvent incompatible avec son caractère inné. *Letopisețul Țării Moldovei* fait le tour, sans merci, des erreurs fatales, issues toutes d'un seul et même péché, celui que la tradition désigne en roumain par le mot « poftă » (ou « zavistie »), que le dictionnaire traduit par envie, jalousie, inimitié, intrigue, mais dont le sens réel ici est celui d'*hybris*³⁰.

L'implacable mécanique qui punit l'*hybris* est illustrée par Vasile Lupu, prince d'une « nature élevée et impériale plutôt que princière »³¹. Avec des visées sur le trône valaque — encouragé en ceci par un long règne particulièrement brillant en Moldavie — Vasile Lupu fait une deuxième faute funeste, à savoir de s'allier par le mariage de sa fille avec Timuș à une maison seulement depuis « deux ans sortie de la paysannerie »³². La faillite de ses desseins entraînera la chute de la Moldavie. Comme un lointain écho de cette erreur si chèrement payée, le *Letopisețul* de Costin s'achève sur l'image d'une mort et d'un enterrement sans gloire, où l'on ne retrouve plus les graves accents inspirés à Grigore Ureche par la douleur de tout un pays accompagnant dans son dernier voyage l'un des princes héros de jadis : un Etienne le Grand ou un Petru Rareș. Il s'agit des funérailles du prince Ștefăniță, le fils de Vasile Lupu, tableau final de la Chronique de Costin et dernier acte de la chute de cette maison. Final dépourvu d'éclat, mais pittoresque quand même par l'abondance des détails et la qualité de la terminologie dont use l'écrivain. Ștefăniță voïvode « est tombé gravement malade de langueur, laquelle maladie, le docteur l'a sur le champ compris qu'elle réclamait un prélèvement de sang, mais il (le prince) n'en a pas voulu entendre et la maladie s'en est accrue, et surtout au cours de l'automne, si vivement la fièvre l'a conquis que jusqu'à Tighina il est resté frénétique, c'est-à-dire

²⁹ *Ibidem*, p. 42.

³⁰ La méditation sur l'*hybris* dans la culture roumaine ancienne relevée par Al. Dușu, *Umanității române și cultura europeană*, București, Ed. Minerva, 1974, p. 113 ; *ibidem*, un ample commentaire du modèle humain du « sage » (p. 150).

³¹ *Ibidem*, p. 201.

³² *Ibidem*, p. 135.

dans l'égarément de soi. Cette maladie faisait figure de peste (...), ce n'était pourtant pas la peste, mais véritable langueur, laquelle maladie les médecins l'appellent maligne ». Malade de la fièvre typhoïde, le dernier prince du *Letopiseț* s'éteint avant d'avoir laissé quelque trace notable dans l'histoire : « Nous ne pouvons juger la nature de ce règne, car il n'était pas encore en mûr âge (...). Et prenant avec eux les dépouilles de Ștefăniță voïvode, les boïards sont partis soudainement (...) et se sont rendus à Iassy et les ont mises en terre au couvent de son père, que l'on désigne par le nom de Trois Hiérarques »³³. Derrière Ștefăniță, il ne reste pour conclure un cycle historique, en même temps que la Chronique de Costin, que l'image d'une tombe à l'église des Trois Hiérarques, fondation de Vasile Lupu, prince brillant mais coupable du sort tragique de la Moldavie.

L'impartialité d'historien de Miron Costin se traduit par son effort d'expliquer la mécanique morale de l'histoire — une histoire tragique — en relevant dans « la nature des règnes » l'erreur cachée qui conduit fatalement à la chute des héros ou des empires, erreur dont les conséquences sont signalées (au moyen du procédé, fréquent, de l'anticipation³⁴) à l'instant même où elle s'accomplit. Tout historien « impartial » se doit de se situer au point d'équilibre de l'œil justicier, en s'assurant l'angle de vue de la loi immanente qui punit l'erreur tragique infailliblement. Écrite sous cet angle, l'histoire — qui, par l'intelligence des choses, rattache les débuts d'un acte (la nature) à la fin vers laquelle il conduit — devient à juste titre un livre exemplaire, prêchant le modèle canonique tout en expliquant aussi, sur le plan moral, la funeste mécanique de l'existence. Exaltant la sagesse en tant que valeur exemplaire, la Chronique de Miron Costin est loin de cultiver les vertus héroïques célébrées par Ureche. C'est que Miron Costin croit à la suprématie des valeurs spirituelles ; contrairement à Ureche, il considère toujours la guerre d'un œil réprobateur, voyant non pas sa gloire, mais sa misère : le ton du chroniqueur balance entre la compassion et l'ironie : « Regarder la mort, voir le châtement et le sang répandu avec tant d'application par les hommes ! Il y avait trois mares de corps... »³⁵ ; « Les troupes de Vasile voïvode sont-elles aussi parties en hâte, sans aucune nécessité, chacune au petit bonheur, armée ressemblant aux moutons, plutôt qu'à des guerriers. Les pauvres fantassins ne sont même pas arrivés à faire feu comme il convient, que sur le champ, comme qui dirait en un clin d'œil, ont dévalé à la queue leu leu, en fuite vers le Bahlui »³⁶ ; « La nourriture avait fait maigrir les Polonais et de la multitude des carcasses humaines grande puanteur s'élevait dans leur camp, car ils n'en finissaient pas de charrier jusqu'au Dniester leurs morts. Donc, la maladie sévissait parmi les soldats et d'autant plus mouraient les chevaux d'une maladie de chevaux (...) Et bon nombre de maux faisaient ravages parmi

³³ *Ibidem*, p. 200—201.

³⁴ À propos des anticipations, voir E. Negrici, *op. cit.*, le chapitre intitulé Anticipation et surprise.

³⁵ M. Costin, *Opere*, p. 193.

³⁶ *Ibidem*, p. 157.

les Allemands et les Polonais et surtout une maladie des entrailles, habitués qu'ils étaient à la bière, à l'eau-de-vie et n'ayant par là pour boire que l'eau du Dniester, laquelle est lourde boisson »³⁷. Et, comble de l'ironie, cette bataille de Hotin qui avait rendu malades les Allemands et les Polonais, réduits à assouvir leur soif avec de l'eau au lieu de la bière et de l'eau-de-vie auxquelles ils étaient accoutumés, devait aboutir à un traité de paix, que Miron Costin résume en quelques mots narquois (« Qu'à jamais, la paix soit au Royaume Polonais du côté des Turcs, qui ne le menaceront plus de leurs troupes (pour autant qu'ils s'en tiennent)... »³⁸, en remplaçant toute autre conclusion par l'image d'un marché intervenu entre les troupes ennemies. Voici en quoi consistait ce marché, somme toute plus profitable que la guerre : « Le 30 Septembre Polonais et Turcs ont topé pour une affaire ; les Polonais achetaient beaucoup de chevaux turcs à bas prix, des tentes, et les Turcs aux Polonais du drap, des pistolets »³⁹.

Miron Costin aime les vertus de l'esprit. Aussi, le voit-on (trait paradoxal sous le rapport historique) faire l'éloge du sage voïvode Radu, car « Plutarque, historien en renom (...) dit que le zèle des empereurs et des princes se mesure bien plus par leurs paroles et les conseils donnés par eux (...), que par les guerres qu'ils ont menées, c'est que les guerres sont souvent le fait de la richesse et de l'opportunité de l'époque »⁴⁰.

Inébranlable face aux opportunités du moment, Miron Costin oppose au temps, de même qu'aux illusions du destin, la fermeté d'une âme lucide, qui entend s'assumer la dimension tragique de l'existence. L'œuvre de ce chroniqueur des siècles difficiles de l'histoire de son pays édifie un bel éloge de l'esprit et de la parole écrite propres à la culture roumaine ancienne.

³⁷ *Ibidem*, p. 81 – 82.

³⁸ *Ibidem*, p. 84.

³⁹ *Ibidem*, p. 85.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 89.

LE BAROQUE EN MOLDAVIE AU XVII^e SIÈCLE. UNE INTRODUCTION

DAN IONESCU

1. ARCHITECTURE : BAROQUISATION DU STYLE TRADITIONNEL

Un des premiers monuments de Moldavie à propos duquel on a parlé d'une influence baroque¹ c'est l'église du monastère de Dragomirna. G. Balș, s'occupant de certains détails décoratifs, y discerne, non sans hésitation, « une influence de la Renaissance ou, pour mieux dire, du Baroque » (souligné par nous), influence qu'il met en relation avec les pays voisins.

Bien que la pénétration des éléments baroques à cette époque ne puisse être que difficilement soutenue, le fait de l'antidater ne saurait pas surprendre si l'on a en vue que l'une des directions vers laquelle le style moldave évolue à la fin du XVI^e siècle c'est justement celle d'une « *baroquisation* » que nous tâcherons de définir par quelques-uns de ses traits essentiels.

Il s'agit, avant tout, d'un abandon de l'équilibre « classique » des proportions de l'architecture de Moldavie : c'est la verticale des églises qu'on accentue d'une manière de plus en plus évidente. Cet abandon s'était déjà fait remarquer à Galata (1583) et à Sucevița (1581—1585), mais il ne devient choquant qu'à Dragomirna (1609). Les dimensions amples n'étaient pas une nouveauté dans l'architecture religieuse du pays : l'église de l'Ascension du monastère de Neamț (1497) en fournit le meilleur exemple. C'est toute autre chose que les dimensions physiques qui nous intéressent dans le cas de Dragomirna, notamment une réévaluation des rapports entre la longueur, la largeur et la hauteur du monument en faveur de la dernière². Ce phénomène, bien que « dans l'esprit de l'architecture moldave du siècle précédent », nous semble plus que la simple « exagération de cette tendance vers le haut »³.

Deuxièmement, le souci de réaliser une unité de l'espace intérieur, espace soumis, dans le gothique moldave, à une sévère césure, se présentant comme une enfilade de compartiments presque totalement isolés les uns des autres⁴, s'avère lui aussi de type baroque. La solution acceptée dans ce but, celle de séparer les compartiments par arcades sur colonnes,

¹ G. Balș, *Bis:ricile moldovenești din veacurile al XVII-lea și al XVIII-lea*, București, 1933, p. 36.

² *Ibidem*, p. 34. Voir aussi Teodora Voinescu et Răzvan Theodorescu, *Mănăstirea Dragomirna*, București, Ed. Meridiane, 1965, p. 12.

³ G. Balș, *op. cit.*, p. 34.

⁴ Une influence de l'architecture gothique profane, selon toute probabilité. Voir Dumitru Năstase, *Istoria Artelor Plastice în România*, vol. I, București, Ed. Meridiane, 1968, p. 331.

est considérée par Balș un emprunt au monde balkanique, avec la remarque intéressante que « à l'époque qui nous occupe elle devait correspondre à un besoin nouveau et à un nouvel esprit, tant de la part des fidèles, que de la part du clergé : une nécessité que tous puissent participer à un service divin enveloppé dans moins de mystère »⁵.

Expérimentée d'abord à Galata⁶, par la suppression de la paroi entre le naos et la chambre des tombeaux, la solution devient par la suite habituelle dans les églises de Moldavie, surtout à la séparation du naos et du pronaos, aboutissant à une *démocratisation* de l'espace liturgique au service d'un esprit de contre-réforme orthodoxe, qui s'épanouit en Moldavie en réponse aux pressions de la Réforme, particulièrement intenses pendant certains règnes, tel celui de Iacob Heraclidul (Despot-Vodă, 1561—1563)⁷.

Troisièmement, on ne peut pas ignorer dans le cas d'un monument de la complexité de Dragomirna, par exemple, une tendance vers la *théâtralisation* de l'espace intérieur, évidente dans la volonté de bien marquer les dénivelllements entre les différents compartiments de l'édifice, de manière que le parcours depuis les entrées latérales dans l'exonarthex jusqu'à l'autel se présente comme une succession ininterrompue ayant comme dominante l'iconostase, derrière laquelle on perçoit un éclairage plus spectaculaire, à triple source de lumière. La présence de trois fenêtres à l'abside du sanctuaire, assez courante dans l'architecture de Valachie au XVI^e siècle, est signalée en Moldavie pour la première fois à cette même église du couvent de Galata, dont le naos à absides latérales est illuminé à l'aide de trois fenêtres pour chaque abside.

Il faut ajouter à cette mise en scène l'emploi des éléments de décoration afin de « créer l'illusion de dimensions encore plus grandes qu'en réalité »⁸. La hauteur est exagérée au point de vue optique tant par les lignes de force des torsades en pierre, que par une miniaturisation de la

⁵ G. Balș, *op. cit.*, p. 13. L'emprunt balkanique est médié par la Valachie. T. Voinescu et R. Theodorescu définissent cette solution (*op. cit.*, p. 17) comme « un procédé d'origine valaque qui facilitait la continuité du regard et créait une perspective plus vaste à l'intérieur du monument ».

⁶ Dans *Istoria Artelor Plastice în România*, vol. II (1970), p. 106. D. Năstase fait la remarque suivante sur les particularités de Dragomirna : « [elles] accentuent la note baroque qui avait commencé à se faire sentir ... à Galata ». L'église de ce monastère est considérée donc la première de la série qui nous intéresse. Il paraît d'ailleurs que le fondateur de Dragomirna, le métropolite Crimca, avait été *starets* à Galata.

⁷ Pour la propagation de la Réforme en Moldavie, voir A. Oțetea, *Wittenberg et la Moldavie*, dans la revue « Renaissance und Humanismus in Mittel und Osteuropa », vol. I, Berlin, 1932, pp. 302—321 ; Maria Holban, *En marge de la croisade protestante du groupe de Urach pour la diffusion de l'Évangile dans les langues nationales du Sud-Est européen. — L'épisode Wolff Schreiber*, dans la « Revue des Études Sud-Est Européennes », II, 1964, no. 1—2, pp. 127—152 ; Șerban Papacoste, *Nochmals Wittenberg und Byzanz: Die Moldau im Zeitalter der Reformation*, dans *Archiv für Reformationsgeschichte*, 61, cahier no. 2, 1970, pp. 248—262.

Vers la fin du XVI^e siècle, l'opposition à la propagande protestante détermine une tolérance plus grande envers le catholicisme, évidente pendant les règnes de Petru Șchiopul ou de Ieremia Movilă. C'est l'époque de la grande influence des Jésuites en Transylvanie, où ils avaient « vers 1580 une situation admirable », en Pologne (pendant le règne d'Étienne Báthory), en Russie, où ils jouaient « au début du XVII^e siècle un rôle d'une importance extraordinaire » (N. Iorga, *Istoria românilor prin călători*, I, București, 1928, pp. 182 et respectivement 184).

⁸ T. Voinescu et R. Theodorescu, *op. cit.*, p. 17.

peinture, destinée à déséquilibrer davantage le rapport des proportions de l'intérieur de Dragomirna.

Quatrièmement, la baroquisation atteint la décoration des édifices, conférant un sens dramatique à leur aspect intérieur et extérieur, quel que soit le matériel ou la technique d'exécution de cette décoration : la tonalité sombre du dernier ensemble de peintures extérieures, celui de Sucevița⁹, le caractère insolite de certains motifs, surtout orientaux¹⁰, dans la sculpture en pierre de l'époque, le contraste entre « une extraordinaire ornementation de la coupole [de l'église de Dragomirna], par rapport à la simplicité relative du corps de l'église »¹¹, tout semble illustrer un désir d'épater, et implicitement, d'émouvoir, un esprit très proche de celui du baroque, qui se préparait déjà, au début du XVII^e siècle, pour sa grande aventure européenne.

De pareils détails, en l'occurrence les nombreuses rosaces ornant la coupole de Dragomirna, avaient plus de poids pour l'historien subtil de l'architecture de Moldavie qui fut G. Balș que les modifications de la vision spatiale, tellement frappantes à ce monument. C'est en relation avec eux que Balș remarque le nouveauté stylistique et qu'il emploie le terme de baroque¹². Et, c'est toujours en relation avec la décoration qu'il met en relief l'apparition de certaines tensions entre les surfaces lisses et sculptées, tensions qu'il décrit en des termes qui pourraient très bien figurer dans n'importe quelle esthétique du baroque : « une profusion d'ornements, placés partout où c'était possible, finissant par submerger les lignes de la structure et donnant à cette belle architecture quelque chose de confus, d'inquiet et d'incompatible avec les façades de l'église »¹³.

Les peintures de l'église, notamment la scène de l'Ascension, dans la calotte du sanctuaire (de nombreux personnages en mouvement, sur

⁹ Nous avons été surpris par un commentaire du pr. V. Vălășianu à propos de la grande composition de l'échelle de Saint Jean Climac, composition imbuée de sévérité monastique, dont la présence sur la façade nord de l'église avait pour but d'impressionner les fidèles dès le moment de leur entrée dans l'enceinte du monastère : « L'échelle de Saint Jean Climac... est traitée à la manière d'un ensemble décoratif, où l'on remarque, parmi d'autres détails, des dialogues pleins de verve et d'humour entre les diables et leurs victimes » (*Pictura murală în Nordul Moldovei*, București, Ed. Meridiane, 1974, p. 39).

¹⁰ T. Voinescu et R. Theodorescu parlent de « la note un peu orientale que l'on rencontre, pour la première fois dans l'architecture de Moldavie, dans la décoration sculptée en pierre de la coupole de la grande église de Dragomirna » (*op. cit.*, p. 14).

¹¹ Nous ne croyons pas que ce contraste est dû à l'abandon d'un projet visant la décoration intégrale de l'église (la même opinion chez T. Voinescu et R. Theodorescu, *op. cit.*, p. 14). Il faut y discerner plutôt une tentative de restaurer le poids de la coupole dans une composition à la verticale trop accentuée. La coupole unique des églises du temps d'Etienne le Grand devient de plus en plus mesquine par rapport à un entier volumique en expansion, à mesure que les monuments gagnent en massivité. L'apparition d'une seconde coupole, sur le pronaos, à Galata, n'avait pas offert la solution du problème. Les deux coupoles « paraissent, vues de l'extérieur, trop minces, trop étroites, par rapport à leurs bases, ce qui donne une impression de proportions moins réussies » (Balș, *op. cit.*, pp. 12 et 14).

¹² Les mêmes détails sont considérés typiques pour la Renaissance (Grigore Ionescu, *Istoria Arhitecturii în România*, vol. II, București, Ed. Academiei, 1965, p. 26) ou bien orientales (D. Năstase, dans le deuxième volume de *Istoria Artelor Plastice în România*, ed. cit., p. 106). Le diagnostic de style diffère foncièrement, comme on le voit bien, d'un auteur à l'autre.

¹³ G. Balș, *op. cit.*, p. 23. Résumant les principes de Wölfflin, dans sa préface à *Renaissance et Baroque* (Paris, 1967, p. 10), Bernard Teysseïre remarque le principe selon lequel « le classique exige l'absolue clarté; le baroque préserve une obscurité relative ».

un fond dominé par une large tache de rouge-pourpre qui empêche la composition de se pulvériser) trahissent une « exubérance qui est en même temps commune à l'esprit, presque baroque, de l'architecture de Moldavie au XVII^e siècle »¹⁴.

Un monument de l'envergure de Dragomirna ne pouvait certainement pas rester sans écho dans l'architecture de l'époque. Son influence se fait sentir à Solca (fondation du prince Ștefan Tomșa ; 1612—1620) ou bien à Bârnova (commencée en 1629 par Miron Barnovschi et terminée par Dabija-Vodă). On assimile surtout des éléments de décoration, sans ignorer toutefois la planimétrie ou les solutions de structure. Ce qui reste pourtant sans réplique, c'est *l'esprit* hors-série du prototype. Comparés à la fondation du métropolite Crimca, les édifices qui s'en inspirent n'expriment plus la même clarté de conception, ou le même courage dans l'affirmation de la nouveauté. Ils paraissent archaisants, rappelant les vastes et lourdes églises du siècle précédent (Slatina, Sucevița).

Nous sommes en présence d'un trait caractéristique de l'architecture de Moldavie au XVII^e siècle, siècle de tâtonnements et d'expériences pleins de témérité : chaque fois que la nouveauté se laisse assimiler, cela se fait seulement après que ses accents les plus hardis ont été tempérés, sinon étouffés, par la tradition. C'est ainsi qu'il faut comprendre Solca par rapport à Dragomirna, Cetățuia par rapport à Trei Ierarhi, ou bien Cașin par rapport à Golia.

Vers le milieu du siècle, les expériences architecturales sont directement endossées par le prince, c'est-à-dire par Vasile Lupu (1634—1653), dont la « nature impériale » transparaît non seulement à travers ses ambitions politiques, mais aussi dans sa politique religieuse et culturelle. Dans le désir de donner de l'éclat à sa capitale, il s'empresse de restaurer les bâtiments de la cour princière et d'embellir la ville d'édifices exprimant une vision monumentale par des moyens d'un surprenant éclectisme¹⁵.

L'église de l'ex-monastère des Trois Hiérarques (1635—1639), sans ajouter rien de nouveau à la synthèse moldo-valaque de la fin du XVI^e siècle, apparaît comme un monument d'exception uniquement grâce à sa décoration extérieure, en pierre sculptée. Les plaques qui recouvrent entièrement l'édifice sont ornées de motifs qui laissent deviner les influences les plus diverses, caucasiennes, ottomanes, russes.

De même qu'à Dragomirna, certains détails de cette décoration ont suggéré à Balș une autre source d'inspiration que l'Orient : « les deux bandeaux en marbre noir accompagnant la torsade sont décorés d'après un principe complètement différent. Ce sont des ornements gravés en profondeur dans le style de la Renaissance, ou pour mieux dire, du *baroque occidental* (souligné par nous) »¹⁶.

On retrouve donc la même hésitation dans le choix d'une appartenance stylistique, cette fois-ci à propos d'une suite de motifs incisés dans le marbre : volutes végétales parmi lesquelles s'inscrivent des profils

¹⁴ T. Voinescu et R. Theodorescu, *op. cit.*, p. 23.

¹⁵ Rada Teodoru considère que l'éclectisme de l'architecture religieuse « hésite entre la répétition des formules traditionnelles, les influences de la Renaissance tardive et un certain baroque » (*Istoria Artelor Plastice în România*, vol. II, ed. cit., pp. 119—120).

¹⁶ G. Balș, *op. cit.*, p. 134.

humains à peine esquissés. L'option pour un des renvois proposés par Balș, surtout pour le second¹⁷, ne viendra que plus tard.

Limitées à ces détails plus ou moins significatifs, les discussions risquent d'é luder un problème d'ensemble : sont-elles, ces innovations dans la décoration de l'église des Trois Hiérarques, porteuses de nouveauté stylistique, et si elles le sont, dans quelle mesure ?

On insiste dernièrement sur le fait que le principe qui gouverne la décoration du parement de l'église, c'est-à-dire celui d'une exploitation intégrale des façades, n'est pas nouveau en Moldavie, considérant le nombre d'églises peintes à l'extérieur pendant le XVI^e siècle. Nouveaux ne seraient que le matériel employé (la pierre), d'une part, et le répertoire si divers de motifs ornementaux, de l'autre.

Il ne faut pourtant pas négliger le fait que ce placage extraordinaire, impliquant par sa nature même une tendance de dissimulation, était à l'origine — selon toute probabilité — doré. Le désir de rendre une œuvre d'architecture pareille à une pièce d'orfèvrerie, à un immense *kivot* doré, est loin de l'esprit classique, qui permet à la matière d'étaler ses valeurs expressives en toute sincérité. Nous avons à faire, dans une certaine mesure, à une impulsion semblable à celle qui avait déterminé, dans le *plateresco* espagnol (style édifiant pour les antécédents du baroque), la métamorphose d'une série de bâtiments, toujours gothiques quant à leur structure, en de véritables œuvres d'orfèvrerie¹⁸.

L'église des Trois Hiérarques de Jassy demeure, de même qu'une autre fondation d'exception, celle de Curtea de Argeș du prince Neagoe Basarab, inimitable dans ses détails les plus caractéristiques. Lorsque Vasile Lupu ordonna, dans un effort de se dépasser, la reconstruction de l'église du monastère de Golia, afin de bâtir un monastère « plus accompli que tous les couvents de ce pays »¹⁹, il jugea, lui-même, la leçon des Trois Hiérarques épuisée.

2. GOLIA, CAȘIN, PUTNA

L'église de Golia est le monument-clef de la première vague baroque dans l'architecture de Moldavie (la seconde n'atteindra le pays que dans la seconde moitié du XVIII^e siècle). Commencée avant 1650 et complètement terminée en 1660, pendant le règne du fils de Vasile Lupu, Ștefan, elle s'oppose non seulement à l'église des Trois Hiérarques, mais à l'ancienne architecture de Moldavie en général. La seule chose qui rappelle encore la tradition c'est la division de l'édifice conforme à l'ancien schéma, réclamée par l'exercice du culte ; à l'extérieur, la manière de traiter les façades dans un nouvel esprit ne connaît pas la moindre restriction.

¹⁷ G. Ionescu, *op. cit.*, p. 36 se décide pour « baroque ». Gheorghe Curinschi, dans *Monumente de arhitectură din Iași*, București, Ed. Meridiane, 1967, p. 31, croit que ces ornements « rappellent les motifs floraux de la Renaissance ».

¹⁸ Enrique Egas, le pionnier le plus célèbre du style, avait tenté, à ce qu'il paraît, de transposer en architecture les formes mises en circulation par un orfèvre — allemand d'origine — Enrique de Arfe. La façade de l'hôpital Santa Cruz de Tolède, commencée par Egas en 1504, est une des premières œuvres du *plateresco*.

¹⁹ Miron Costin, *Opere*, éditées par P. P. Panaitescu, ESPLA, 1958, p. 119.

Ces façades en pierre de taille, délimitées à leur partie supérieure par une puissante corniche, méritent une attention particulière. Leur style a occupé et occupe encore les historiens de l'art. Dans une étude

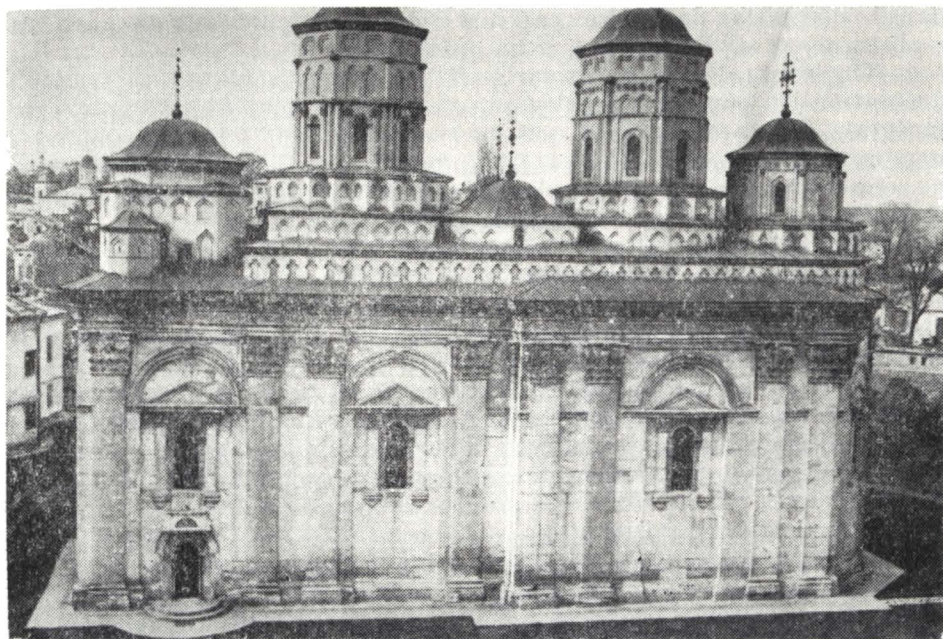


Fig. 1. Monastère de Golia, Jassy. Façade sud de l'église (photo de l'auteur).

sur les phases de construction du monastère²⁰, N. Ghika-Budești parle d'une « ordonnance architectonique de type classique, témoignant d'une influence de la Renaissance italienne » (p. 136), d'une « architecture qui s'inspire directement de la Renaissance italienne » (p. 138). L'incohérence d'un monument qui, tout en gardant les dispositions générales des églises de Moldavie, adopte en même temps des principes et des procédés de construction empruntés à l'architecture russe ou à la Renaissance italienne s'explique — selon Ghika-Budești —, au moins en partie, par le fait que « pendant le XVII^e siècle l'emprise de l'art occidental²¹ sur l'art moldave devient de plus en plus forte et que, à cette même époque, l'Europe presque entière, surtout l'Europe orientale (*sic*), est dominée par l'influence du style 'barocco' » (p. 138).

G. Balș s'appuie largement sur l'étude de Ghika-Budești lorsqu'il présente, dans le volume dédié aux *Eglises moldaves du XVII^e et du XVIII^e siècle*, cette fondation de Vasile Lupu. Il est pourtant plus catégorique dans l'affirmation du caractère baroque du monument, définissant « la manière polonaise » remarquée par Pierre le Grand en 1711 comme

²⁰ N. Ghika-Budești, *Mănăstirea Golia, II. Studiu Arhitectonic*, dans *Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice*, an XVII (1924), fasc. 41, pp. 128–140.

²¹ Orientale, dans le texte. G. Balș reproduit le paragraphe (*op. cit.*, p. 163) en supprimant l'erreur.

« Renaissance de caractère baroque » (p. 166), ou bien faisant mention du « style 'polonais', c'est-à-dire baroque » de l'édifice. Tout en soulignant l'importance du « goût nouveau pour l'art de l'Occident », Bałs reconnaît dans cet art, reçu par le truchement de la Pologne, « l'art *classique-baroque-occidental* » (p. 168, souligné par nous). Assertion à retenir car, par la juxtaposition de deux termes apparemment antinomiques, elle donne la clef de la formule stylistique de Golia, renvoyant à un centre où le baroque, détaché de la Renaissance et s'éloignant d'elle, conserve tout de même une noblesse classique. Ce centre des plus privilégiés ne pouvait être à l'époque que Rome.

La source d'inspiration de l'ordonnance des façades de Golia serait donc le premier baroque romain²² ; quant à la modalité par laquelle cette architecture atteint la Moldavie, elle serait peut-être celle indiquée par Cornelio Magni en 1672²³, plus précisément l'emploi de maîtres italiens venus directement de Rome²⁴. Ce qui est curieux c'est que nous ne sommes cependant pas en présence d'un baroque du type couramment véhiculé par les Jésuites, dérivé du modèle de l'église *Il Gesù* (1568—1584)²⁵, et arrivé de bonne heure dans la Pologne voisine, dont l'architecture est le plus souvent invoquée quand on parle de Golia²⁶. Il n'est pas besoin d'un examen détaillé des façades de l'église pour se rendre compte que le traitement du parement n'est pas du tout conforme aux principes de l'architecture jésuite, dont l'arsenal décoratif se concentre, avec une discrimination programmatique, sur la façade-ouest des monuments. Ne fût-ce que pour cette raison et pour les éléments d'ordre, la fondation de Vasile Lupu évoque plutôt un monument jésuite italianisant de Madrid,

²² G. Ionescu, *op. cit.*, p. 44, considère cette ordonnance comme « d'origine italienne ». Elle se retrouve « à de nombreux monuments du XVI^e, marquant le passage de la Renaissance au Baroque ».

²³ Cf. G. Bałs, *op. cit.*, p. 166. L'analyse du style est tout de même plus digne de confiance que le témoignage de Magni, dont l'authenticité fut mise en doute. Dans l'introduction générale à la série *Călători străini despre Țările Române*, vol. I, București, Ed. Științifică, 1968, p. XXI, Maria Holban voit dans les notes de voyage de Magni un cas flagrant de relation imaginaire.

²⁴ Ou par l'intermédiaire de la Pologne (c'est Paul d'Alep qui affirme que les architectes sont venus de Pologne). Pour cette dernière filière semblent opter G. Ionescu (*op. cit.*, p. 44) et D. Năstase (contribution déjà citée, dans le deuxième volume de *Istoria Artelei Plastice în România*, pp. 108 et 110), mais ils n'excluent pas la voie directe. Dans un article publié dans « Revista istorică », vol. XXX, 1944, pp. 55—60, sous le titre *Cine a fost autorul bisericii Golia?*, T. Gostynski établit un lien étroit entre Golia et l'église de la Trinité de Olyka, bâtie entre 1635 et 1640 par Giovanni Maliverna et Benedetto Mola sur le domaine d'un Radziwiłł, parent du gendre de Vasile Lupu. En jugeant d'après les quelques photos que nous avons pu consulter, les similitudes entre les deux monuments sont bien vagues. Une comparaison avec l'église roumaine de Lwów serait plus profitable que celle avec la modeste collégiale de Olyka.

²⁵ « Ce modèle est appliqué, en diverses versions, à toutes les églises jésuites de Pologne », Jan Zachwatowicz, *L'architecture polonaise*, Arkady, Varsovie, 1967, p. 215.

²⁶ Pour l'architecture polonaise de l'époque voir le chapitre 3 — *La Renaissance et le maniérisme* et 4 — *Le baroque* de l'histoire de l'architecture de Zachwatowicz, pp. 145—304. Les Jésuites font leur apparition en Pologne en 1564. En 1586 ils font construire à Lublin leur première église monumentale, dont l'extérieur rappelle encore la Renaissance polonaise tardive. L'église de Nieśwież (1588—1593), due à G. M. Bernardoni, est beaucoup plus proche du modèle du *Gesù*. Après les églises de Poznań et de Jarosław, G. Maria Padovano édifie, à la fin du XVI^e siècle et au début du siècle suivant, l'église des Saints Pierre et Paul de Cracovie, l'œuvre la plus remarquable de l'architecture jésuite de Pologne, fidèle au prototype romain.

la chapelle de San Isidro de l'église de San Andrés, construite vers 1640 par Pedro de la Torre.

Bien que les historiens de l'architecture eussent hésité à se prononcer sur la famille stylistique de Golia et que même à présent ils soient parfois tentés de croire que « le traitement particulièrement sobre et le caractère monumental rapproche... Golia de la production architecturale de la Renaissance tardive plutôt que du baroque »²⁷, nous considérons toutefois la balance favorable au premier baroque, si l'on a en vue :

a) *la massivité du monument*. N'oublions pas que l'impression de massivité, considérée par Wölfflin essentielle pour diagnostiquer le baroque en général²⁸ et le baroque romain en particulier²⁹ s'amplifiait aux yeux d'un spectateur du XVII^e siècle par comparaison aux bâtiments antérieurs de Jassy ou du reste de la Moldavie. Si en Italie le baroque se définit en contraste avec la Renaissance et si dans d'autres régions de l'Europe ce même style s'oppose tant à la Renaissance localisée, qu'à des formes demeurées fidèles à des principes plus anciens, en Moldavie, où l'influence de la Renaissance ne fut que très faible, le baroque ne saurait être compris que par rapport à ce que nous pouvons désigner en un seul mot comme *tradition*. La tradition à laquelle s'oppose l'aspect nouveau des façades de Golia c'est celle de la synthèse entre éléments byzantins et gothiques tardifs, d'une part, et celle, plus récente, de l'assimilation d'un bon nombre d'influences valaques³⁰, balkaniques ou orientales, de l'autre.

b) *l'utilisation des pilastres* afin de rythmer les façades. Le premier baroque connaît une réduction (jusqu'à la disparition complète) du rôle

²⁷ G. Curinschi, *op. cit.*, p. 36.

²⁸ Nous n'avons pas l'intention de faire de Wölfflin un dogme. Il faut avouer tout de même que nous considérons *Renaissance et Baroque* un guide encore valable dans l'analyse du style, surtout pour le premier baroque romain. Malgré sa relativisation énorme, le concept de baroque élaboré par Wölfflin n'a pas perdu son actualité pour ceux qui s'intéressent aux débuts du style en Italie, tout comme la physique newtonienne demeure de nos jours un cas particulier des physiques modernes. Voilà pourquoi nous allons recourir à Wölfflin afin de déterminer les coordonnées de style d'un monument typique du premier baroque. Puisque nous avons commencé notre analyse par l'impression de massivité dégagée par Golia, rappelons que, selon Wölfflin, « le baroque exige des masses larges et lourdes... Les édifices commencent à peser plus lourd... » (ed. cit., p. 93). B. Teyssèdre résume la pensée de Wölfflin de la manière suivante : « Ce qui caractérise le baroque, ce n'est ni la qualité picturale, ni le besoin d'animation, ni le sens du grandiose pris isolément : c'est leur assemblage sous le signe d'un quatrième terme : *la massivité* » (préface, p. 15).

²⁹ « baroque romain, qui est lourd et massif », Wölfflin, *op. cit.*, p. 80.

³⁰ La baroquisation du style moldave, à la fin du XVI^e siècle n'exclut pas une perméabilité toujours croissante aux influences de l'architecture valaque. Cette architecture aux horizontales bien marquées semble contredire toute typologie baroque, dans le sens le plus large du terme. Les églises qui rappellent par leur silhouette même les monuments valaques sont celles de Hlincea (fin du XVI^e siècle), de Aroneanu (1594), de Secu (1602). Il y a néanmoins, dans le cas de ces emprunts au pays voisin, quelque chose qui travaille dans la même direction baroquaisante suivie par le style moldave proprement dit. Deux types d'acquisitions, apparemment dépourvues d'empreinte stylistique, pourraient renfermer, dans le contexte du XVII^e siècle et du siècle suivant, une valeur « baroque ». Il s'agit de *solutions d'unification spatiale* (séparation des compartiments par arcades sur colonnes) ou *décorative* (la torsade médiane soulignant l'unité de la composition des façades) et de *solutions de multiplication* (la seconde coupole, sur le pronaos ; trois fenêtres pour chaque abside).

de la colonne dans la composition ³¹. A Golia on utilise en exclusivité des pilastres, tandis qu' aux églises de type Gesù des demi-colonnes engagées apparaissent de part et d'autre de l'entrée ³².

c) *le manque d'importance du socle* ³³ *par rapport au registre supérieur* ³⁴. Les chapiteaux corinthiens, richement ornementés ³⁵, des pilastres « soutiennent un entablement d'une hauteur réduite, qui se compose d'une architrave simple, d'une frise décorée de sculptures à la mode italienne et d'une corniche à mutules et à consoles » ³⁶. La corniche, soigneusement mise en évidence, est elle aussi très significative au point de vue du style ³⁷.

d) *certain détails décoratifs*. Nous avons déjà mentionné les chapiteaux corinthiens étagés des pilastres qui divisent la façade en unités de rythme. Une mention spéciale méritent les deux chapiteaux qui se brisent en angle obtus à la ligne de raccordement du naos et de l'abside, plus étroite, du sanctuaire (photo no. 2). Leur ampleur, le relief bien marqué du feuillage, en contraste avec le décroche discret des pilastres, ainsi que la rupture de ces chapiteaux, les rendent symptomatiques pour une conception baroque des formes.

Il y a encore d'autres détails significatifs, notamment dans les compositions surchargées des portails, ralliant influences occidentales et orientales, les dernières plus évidentes au portail séparant l'exonarthex du pronaos.

Ce qui attire l'attention à l'entrée principale (façade sud) c'est le jeu sinueux d'une riche décoration végétale, tout autour de la baie de la porte, ainsi que la composition sculptée au-dessus de l'entrée, composition délimitée par une banquette en pierre reposant sur deux consoles, par une corniche et par deux volutes latérales en S.

Nous nous sommes occupé jusqu'à présent exclusivement de l'aspect des façades, en pierre de taille, de l'édifice. Notre analyse n'a pas dépassé la frontière des corniches, démarcation qui fut d'ailleurs mise en évidence par tous ceux qui ont tâché de comprendre l'architecture contradictoire de l'église de Golia. Dans une vision architecturale cohérente, un tel monument aurait réclamé un cintrage capable de mettre en valeur son unité, tel que les voûtes amples en plein cintre, à pénétrations, largement utilisées à cette époque, sans exclure, à la rigueur, la présence d'une coupole sur la travée précédant le sanctuaire.

³¹ « Ce qui est symptomatique, c'est d'abord que le pilier supplante les colonnes ». Wölfflin, op. cit., p. 110. « A Rome la colonne ne réapparaît que vers la moitié du XVII^e siècle. La première période du baroque est tout entière dominée par le pilier » (*ibidem*, p. 114).

³² « la colonne ne disparaît jamais totalement, mais c'est seulement au XVII^e siècle qu'elle retrouve une vie plus active, au point de ne plus se limiter à la travée du portail, mais de gagner toute la façade » (*ibidem*, p. 207).

³³ « le socle de l'église qui est toujours très bas, alors que c'était précisément pour cette partie de la construction que les théoriciens de la Renaissance exigeaient la plus grande hauteur possible, la dignité de l'édifice étant directement proportionnelle à sa hauteur » (*ibidem*, p. 218).

³⁴ « c'est là qu'intervient une des intentions fondamentales du baroque : toute la force de la décoration est rejetée vers le haut » (*ibidem*, p. 213).

³⁵ « Comme dans la basse Antiquité, c'est le chapiteau à feuilles, qui est un chapiteau mouvementé, qu'on aime le plus » (*ibidem*, p. 207).

³⁶ G. Ionescu, op. cit., pp. 41-42.

³⁷ « le baroque les fait d'abord se heurter [les forces ascendantes] durement à une lourde corniche » (Wölfflin, op. cit., p. 139).



Fig. 2. Eglise du monastère de Golia. Façade sud, détail. Raccordement du naos et de l'abside du sanctuaire (photo de l'auteur).

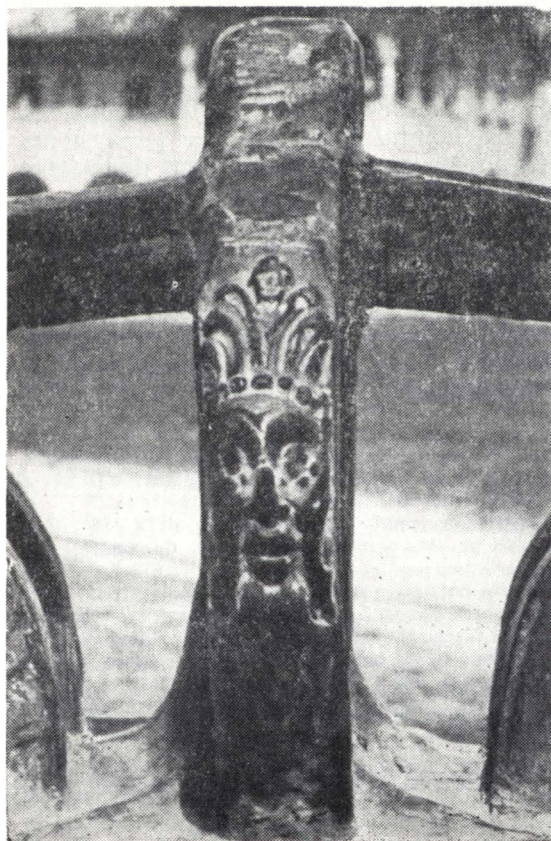


Fig. 3. Maître Gerhard Benningk de Gdańsk. Cloche commandée en 1669 par Duca-Vodă pour sa fondation de Cetățuia, près de Jassy. Détail : anse (photo de l'auteur).

Au lieu d'un pareil système, on a préféré à Golia de signaler à l'extérieur chaque compartiment de l'église par des coupoles hautes ou basses qui ne correspondent pas toujours à l'intérieur. Refaites au XVIII^e siècle, ces coupoles semblent respecter aussi bien leur nombre que leur disposition primitive. Elles étaient donc, au moment de la construction de l'église, quelque chose d'inédit dans l'architecture du pays, bien que, une fois la deuxième coupole admise, à la fin du XVI^e siècle, leur multiplication en enfilade (il n'y a que les petites coupoles recouvrant la chambre des tombeaux qui soient jumelées) ne paraisse plus tellement étrange. A la différence de l'apparition d'une deuxième coupole, il ne s'agit pas cette fois-ci d'une influence venue du sud, mais d'une influence de l'architecture baroque d'Ukraine, acceptée à Golia dans l'espoir de résoudre la « crise du couronnement » qui se fait sentir dans l'architecture de Moldavie au fur et à mesure que les dimensions des monuments s'agrandissent.

A la fois ingénieuse³⁹ et plus conforme aux exigences d'un commanditaire orthodoxe que les cintrages pratiqués dans l'architecture jésuite, la multiplication des coupoles répond justement à cette sortie de l'échelle du monument³⁹; il est cependant tout aussi vrai qu'elle reste complètement étrangère à l'esprit des façades (photo no. 1). Les restaurations du XVIII^e siècle, visiblement orientalisantes (de petites niches aveugles en accolade ou trilobées) ne font qu'accentuer le divorce entre la partie supérieure et celle inférieure de l'édifice.

La ligne de fracture esthétique de l'église de Golia est, en réalité, la barrière séparant deux conceptions baroques bien différentes, juxtaposées par les aléas de l'histoire de l'art et par la volonté d'un fondateur trop sensible aux renouvellements de toutes sortes pour qu'il puisse encore exercer son droit d'option.

Golia représente une sorte de ligne de faite dans l'architecture du XVII^e siècle de Moldavie. Ce qui s'est passé dans la première moitié du siècle peut être considéré — s'il ne s'agit pas tout simplement de formes baroques d'importation — comme « un phénomène comparable au baroque dans l'architecture, par l'intermédiaire duquel on poursuivait, dans d'autres conditions historiques et avec des moyens d'expression spécifiques, le même but, celui de créer des images architectoniques impressionnantes afin de dominer et d'accabler les gens simples »⁴⁰.

Après l'édification de l'église du monastère de Caşin (1655), réplique simplifiée de celle de Golia, et après la reconstruction de l'église du monastère de Putna, commencée en 1654 par Vasile Lupu et achevée par Gheorghe Ştefan dans un esprit tributaire à la conception du même monument de la capitale, l'architecture religieuse de Moldavie connaît, dans la seconde moitié du siècle, un retour à des formes plus anciennes qui

³⁹ Les architectes ont compris le danger d'une fragmentation exagérée du couronnement. C'est pourquoi ils ont placé les coupoles sur un soubassement commun, assez haut (il n'y a que la coupole sur l'exonarthex qui reste isolée).

³⁹ « le baroque multiplie les éléments. La première raison de cette multiplication est l'existence de dimensions anormales ». Wölfflin, *op. cit.*, p. 119.

⁴⁰ G. Curinschi, *op. cit.*, p. 37. Les conditions historiques différentes n'empêchent pas le baroque de gagner la faveur non seulement du clergé catholique, mais aussi de la bourgeoisie protestante, de l'aristocratie française, de la monarchie autrichienne, etc.

n'exclut pas des tentatives timides de retenir au moins quelque chose de la leçon de Dragomirna, des Trois Hiérarques ou de Golia⁴¹.

Nous avons insisté sur l'église de Golia parce qu'elle est, sans doute, le monument le plus important du premier baroque non seulement en Moldavie, mais aussi sur le territoire de la Roumanie tout entière. Elle est un des rares exemples de pureté stylistique (en dépit des réserves que nous avons déjà formulées) dans une région de l'Europe où les grands styles subissent des métamorphoses dues à la distance qui la sépare des foyers occidentaux. Il ne faut pourtant pas mal interpréter les effets de cette distance dans le cas du baroque : ils se voient compensés par une liberté quasi totale dans le maniement des emprunts et, en ce sens, nous pouvons affirmer que dans le Sud-Est de l'Europe les pertes en valeurs de style sont généreusement récupérées en valeurs d'expressivité. L'originalité des interprétations locales est tout à fait dans l'esprit du baroque, car elle est la source de certains effets pittoresques que les historiens de l'art considèrent sinon essentiels, au moins d'une importance exceptionnelle dans la définition du style.

3. LE BAROQUE ET LES ARTS DÉCORATIFS

L'apparition de nouveaux éléments stylistiques n'est pas, dans la Moldavie du XVII^e siècle, un phénomène limité à l'architecture. Nous avons déjà signalé la présence de motifs baroques dans la sculpture liée à l'architecture de l'époque. De tels motifs se retrouvent également dans la sculpture funéraire, dont les exemples précoces seraient les pierres tombales de la famille Movilă, dans la nécropole princière de Sucevița⁴². L'aspect baroque des écus armoriaux réclame une étude plus attentive, du point de vue artistique, des emblèmes, d'autant plus que la héraldique est un domaine où le baroque s'est manifesté particulièrement tôt même dans sa patrie « classique », l'Italie⁴³.

Chez nous, les problèmes de la sociologie du baroque ont été souvent expédiés à l'aide des clichés rudimentaires. G. Ionescu (*op. cit.*, p. 358) note, par exemple, que : « En opposition avec le baroque, qui avait représenté, au point de vue idéologique, la réaction de la couche féodale dirigeante des États absolutistes et de l'église catholique contre-réformiste... le classicisme... se basa sur la raison, la simplicité et la sobriété ».

⁴¹ Une interprétation du deuxième degré, dont le prototype immédiat fut l'église (restaurée) du monastère de Putna, se retrouve à l'église de Saint-Onufrie de Mănăstioara/ Siret, fondation du prince Ștefan Petriceicu (1673).

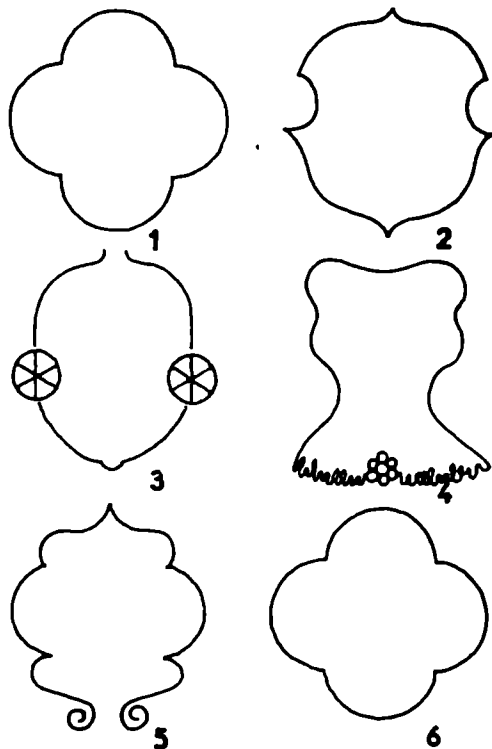
⁴² M. Berza, *Stema Moldovei în veacul al XVII-lea*, dans *Studii și cercetări de istoria artei*, 1956, 1-2, p. 122. Dans une étude sur *Stema Moldovei în timpul lui Ștefan cel Mare*, dans SCIA, 1955, 1-2, le même auteur attire l'attention sur le fait que « dans la sculpture de Moldavie... les représentations des emblèmes forment un chapitre à part, qui permet aux maîtres tailleurs de pierre d'approcher le vaste domaine de la vie animale et, parfois, même la figuration de l'homme » (p. 69). Il incite les historiens de l'art « à une étude plus attentive de la valeur artistique » des emblèmes (p. 70, souligné par nous).

⁴³ Wölfflin, *op. cit.*, pp. 104-105 : « Dans les écus armoriaux, par exemple, l'idéal baroque se trouve réalisé déjà très tôt (écu du Palais Farnèse de Michel-Ange, environ 1546, de la Porte du Peuple par Nanni, du Gesù par Giacomo della Porta)... À l'œuvre d'art de la Renaissance, à l'apparence fragile, à la matière cassante, qu'enserrent arêtes vives et angles durs s'oppose la saveur baroque, toute en boursoufflures et en replis ».

Les emblèmes ornant les inscriptions dédicatoires (*pisanii*) des églises et les pierres tombales permettent de suivre l'évolution de leur répertoire formel. Il ne faut pas s'attendre à des compositions en relief bien saillant et plein de mouvement, car la sculpture reste toujours fidèle au bas-relief ou même à la simple gravure dans le champ de l'inscription.

1. Trois Hiérarques, Jassy. Emblème de l'ex-clocher. 1638.
2. Trois Hiérarques, Jassy. Inscription dédicatoire, détail. 1639.
3. St.-Jean-Baptiste, Suceava. Inscription dédicatoire, détail. 1643.
4. Golia, Jassy. Entrée sud. Détail d'emblème. Environ 1650.
5. Golia, Jassy. Emblème sur l'inscription dédicatoire de 1660.
6. Cetățuia, Jassy. Emblème (aujourd'hui disparue) sur le clocher. 1670.

(planche dessinée par l'architecte Alexandru Beldiman, auquel je remercie chaleureusement)



Ce n'est que l'écu de l'emblème qui passe de la forme quadrilobée, typique pour le gothique tardif de Moldavie (voir l'emblème du clocher du monastère des Trois Hiérarques de Jassy, 1638, aujourd'hui au musée), à celle d'écu proprement dit (à titre d'exemple : la *pisanie* de l'église du même monastère), pour revenir, après avoir revêtu les contours capricieux et asymétriques du baroque (Golia, inscription dédicatoire) à un tracé quadrilobé, dans le cas d'un monument bien plus conservatoire (inscription, aujourd'hui disparue, sur le clocher du monastère de Cetățuia ⁴⁴).

La sculpture en bois connaît, elle aussi, un processus de renouvellement de son vocabulaire décoratif, à en juger d'après les quelques iconostases et pièces de mobilier qui se conservent. D'une signification par-

⁴⁴ Une photo de l'emblème chez Dan Bădărău et Ioan Caproșu, *Iași vechilor zidiri*, Iași, Ed. Junimea, 1971, p. 234.

ticulière pour ces changements serait — à condition de pouvoir démontrer qu'elle date du XVII^e siècle — une pièce qui se trouve à présent au musée de Galata : le pied d'un chandelier richement orné de rinceaux et de représentations anthropomorphes rappelant de près celles qui décorent les battants des portes des iconostases de Costești-de-Vale ou de Cotroceni, œuvres annonçant le « style brancovan » dans l'art du bois sculpté de Valachie⁴⁵.

Digne d'attention se révèle aussi le dorage des pièces, si parfait qu'elles paraissent ouvragées en métal. Cet ennoblissement dévoile un goût pour la mystification qui n'est que trop cher à l'art baroque également. Paul d'Alep voit à Golia « un chandelier en bois doré ouvragé si bien qu'il paraît une véritable pièce d'orfèvrerie » et « au sommet du ciborium [du trône princier] de Trois Hiérarques... une croix et, en haut, deux aigles merveilleux qui ressemblent à une œuvre d'argenterie ». Qu'il s'agit bien d'un ennoblissement esthétique des matériaux et non pas d'une imitation des métaux précieux afin de créer l'impression d'une fausse opulence, cela se déduit des remarques du même voyageur, qui note à propos de « quatre chandeliers en cuivre jaune plus beau et resplendissant que l'or, manufacturés à Danzig » : « on dit qu'ils ont coûté leur poids en argent »⁴⁶.

Puisque nous avons mentionné ces grands chandeliers en laiton, ajoutons que d'autres pièces encore proviennent des fonderies de la même ville de Gdańsk, tel que les candélabres offerts par Vasile Lupu à l'église de Golia ou une cloche due au maître Gerhard Benningk⁴⁷. Commandé par Duca-Vodă pour sa fondation de Cetățuia, cette cloche a les anses de la couronne parées de têtes à longues barbes, dans un relief assez prononcé (photo no. 3). Une fois de plus, l'objet de moindres dimensions et destiné à une « vie secrète », loin des regards de la foule, doit être tout de même pris en considération pour les nouveaux motifs qu'il met en circulation et qui habitent les artisans du pays à un langage aigre que celui de la tradition.

Par contraste à ces pièces massives, l'orfèvrerie de l'époque de Vasile Lupu est de plus en plus asservie à l'art ottoman, à la production des ateliers d'Istanbul.

Quoique, vers la fin du siècle, les influences orientales soient en offensive (N. Iorga considère le règne de Duca une véritable « monarchie orientale »⁴⁸), le baroque ne cesse de s'insinuer surtout dans la peinture murale et d'icônes, dans l'illustration des livres imprimés et des manuscrits.

Ne nous attardons pas sur les opinions de ceux qui voient dans « l'explosion » des peintures extérieures des églises de Moldavie, au XVI^e siècle, une sorte de « baroque avant baroque »⁴⁹. Ces opinions nous donnent

⁴⁵ Florentina Dumitrescu, *Sculptura in lemn brincovenescă*, dans *Pagine de veche artă românească*, III, p. 17.

⁴⁶ Apud G. Balș, *op. cit.*, p. 534.

⁴⁷ Une cloche due au même maître se trouve à l'Église Princièră de Tirgoviște.

⁴⁸ N. Iorga, *Histoire des Roumains et de la Romanité Orientale*, vol. VI, Bucarest, 1940, livre IV • La monarchie orientale de Duca •, pp. 359—405.

⁴⁹ Pavel Chihaița (*De la Negru Vodă la Neagoe Basarab*, București, Ed. Academiei, 1974, p. 184) rapproche ce phénomène de « l'extroversion qui, plus tard, pendant la Contre-Réforme, connaîtra des formes excessives, baroques ».

une image en profondeur de la disponibilité des artistes du pays aux solutions de type baroque, dans l'acception que d'Ors attribua à ce terme.

Dans la peinture murale de la seconde moitié du XVII^e siècle, l'influence russe rivalise avec celle balkanique, notamment grecque. Les deux régions sont à cette époque en plein contact avec l'art de l'Occident, ce qui détermine des modifications de l'iconographie, ainsi que de la manière de peindre. Les innovations ne sont certainement pas acceptées sans une résistance acharnée, qui se retrouve également dans un document concernant les relations artistiques moldo-russes : les quelques icônes commandées en 1628 par l'archimandrite Varlaam Moțoc, au nom de Miron Barnovschi, au peintre moscovite Nazarie ne seront jamais expédiées en Moldavie à cause de leur peu de respect pour les canons.

Pour faire décorer sa fondation dédiée aux Trois Hiérarques, Vasile Lupu s'adresse au tsar qui lui envoie, en 1642, plusieurs peintres de Moscou : Sidor Pospeev, Iakov Gavrilov, Deiko Iakovliev, Pronka Nikitin⁵⁰. Leurs fresques ne se conservent plus ; heureusement, on peut encore se faire une idée de quelques-uns des ensembles dûs à des peintres grecs, qui reflètent, en dépit des réfections, les échos de l'école crétoise, passés parfois à travers les filtres des « écoles » locales du nord de la Grèce. L'ensemble le plus important est certainement celui de Cetățuia, exécuté en 1672 par Michel, Dima et Georges de Jannina, aidés par deux peintres de Jassy. L'influence baroque y est présente partout : dans le rythme des scènes (l'illustration du Ménologe, dans le pronaos), dans le modelé « en ronde-bosse » des personnages, dans l'iconographie. Les peintures de l'exonarthex sont les plus intéressantes au point de vue iconographique. Il y a d'abord les scènes destinées à susciter le maximum d'émotion (Sodome et Gomorrhe incendiées, la Tour de Babel, l'Allégorie de la Mort) faisant pendant à la représentation habituelle du Jugement Dernier, sur la paroi est. Il y a aussi les scènes à intentions moralisatrices (L'échelle de Saint Jean Climaque, dans l'embrasement d'une fenêtre). Elles trahissent, toutes, une atmosphère qui se retrouve également dans la littérature de l'époque : en captivité en Pologne depuis 1686, le métropolite Dosoftei traduit le prologue du drame *Erofili*⁵¹ du crétois Chortatzis⁵², prologue récité par un squelette la faux à la main, personnifiant la mort. Cette image rappelle de près la représentation de la Mort dans l'exonarthex de Cetățuia.

La nouvelle sensibilité, le goût pour le terrifiant et le macabre, pour les visions apocalyptiques⁵³ se nourrissent souvent d'une imagerie gothique adaptée, au point de devenir méconnaissable, d'après l'illustration des livres imprimés ou les gravures détachées. On reconnaît ce mélange

⁵⁰ Scarlat Callimachi, *Relațiile romino-ruse oglindite în documentele muzeiului romino-rus*, dans « Studii și cercetări de bibliologie », IV, 1961, p. 97.

⁵¹ Al. Elian, *Dosoftei, poet laic*, dans « Contemporanul », no. 21 (1071), 1967, p. 3. Le texte du prologue dans la revue « Manuscriptum », 3/1972, pp. 32—40.

⁵² Le drame de Chortatzis (1631) est une imitation de *L'Orbecche* (1541) de Giambattista Giraldi Cinzio. Dans la littérature, les tendances baroques se manifestent assez tôt. Elles sont plus claires dans *La Jérusalem délivrée* et le *Roi Torrismondo* de Torquato Tasso.

⁵³ Les cycles de Dürer et de Cranach sont, à partir de 1547, la source des représentations de l'Apocalypse aux monastères du Mont Athos. Voir Juliette Renaud, *Le cycle de l'Apocalypse de Dionysiou*, Paris, 1943.

d'esprit baroque et de formes gothiques sur les fresques de Cetățuia, dans l'Allégorie de la Mort ou la présence d'un stéthocéphale⁵⁴. La symbiose entre ce nouvel esprit et les traditions post-byzantines est encore plus significative, surtout quand elle atteint, au-delà de l'iconographie, la manière de peindre. Les scènes figurées dans l'embrasure de la porte séparant l'exonarthex du pronaos en forment le meilleur exemple : leur monochromie les réduit à la pureté des contours, suggérant la technique du dessin sur papier plutôt que celle de la fresque. Une vibration inattendue anime les détails d'une iconographie traditionnelle (photo no. 4).

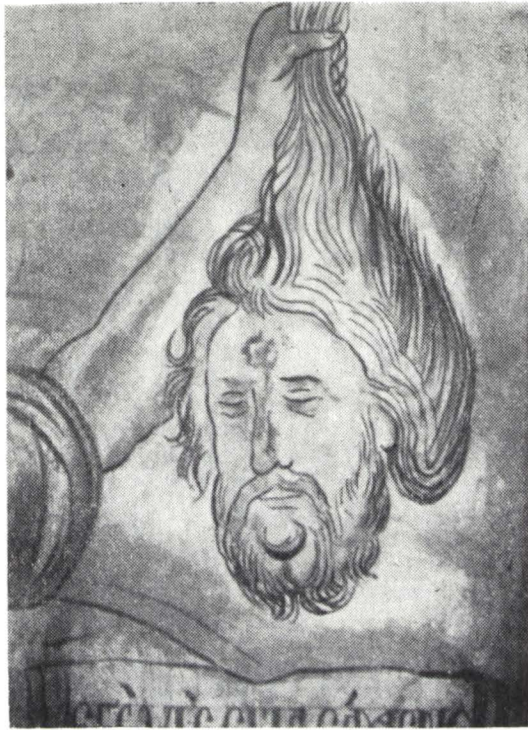


Fig.4. Eglise du monastère de Cetățuia. Détail de fresque. Embrasure de la porte séparant l'exonarthex du pronaos, côté nord (photo de l'auteur).

Le « gothicisme » du baroque dans les régions de l'Europe où la Renaissance plus ou moins superficielle fut vite dissipée par le baroque, plus enclin à pactiser avec les formes locales, a été remarqué depuis longtemps⁵⁵, même dans le cas des pays du Sud-Est européen⁵⁶. Sur le territoire de la Roumanie ce phénomène n'est pas limité à la peinture, si nous pensons à l'épanouissement tardif d'une modénature gothique en Valachie,

⁵⁴ Sur la paroi sud de l'exonarthex. Pour la prolifération des stéthocéphales dans l'imagerie gothique voir Jurgis Baltrušaitis, *Le Moyen Age fantastique*, Paris, Ed. Armand Colin, 1955, pp. 11—53.

⁵⁵ Une parenté entre le gothique, le baroque et le rococo était déjà entrevue au XVIII^e siècle. Voir Josef Haslag, « Gothic » im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert, Köln et Graz, Ed. Böhlau, p. 70 et les suivantes.

⁵⁶ Andreas Angyal, *Die slawische Barockwelt*, Leipzig, Ed. Seemann, 1961, chapitre II « Barocke Gotik », pp. 19—79. Miodrag Kolarić, *Osnovni problemi srpskog baroka*, dans le *Zbornik za likovne umetnosti*, 3, 1967, pp. 245—250.

dans la seconde moitié du XVII^e siècle et au siècle suivant, ou bien à la silhouette des églises en bois de Maramureș, au XVIII^e siècle.

La peinture d'icônes témoigne de la même réceptivité aux influences baroques, venues tant du sud que du nord-est. Les œuvres de l'école crétoise, qui avait emprunté au baroque un certain goût pour l'ornement et la virtuosité technique, ainsi que de nouveaux thèmes iconographiques, arrivent en Moldavie par le truchement du Mont Athos. De l'autre côté, c'est l'Ukraine et la Russie qui favorisent l'occidentalisation, timide au début, de cette peinture. Un « maler » Baraschi travaille en 1643 les icônes pour l'iconostase de l'église du château-fort de Neamț⁵⁷. La Russie fournit des icônes qui reflètent quelque chose de ce processus qui s'intensifia vers le milieu du XVII^e siècle, après que des peintres hollandais et allemands avaient réalisé quelques ensembles au Kremlin de Moscou. Les artistes russes n'en retiennent, dans une première étape, que des détails de décoration, de costume, de mobilier ou d'architecture d'arrière-plan⁵⁸. Les icônes de Kiril Uljanov, de Saint Elie, près de Suceava (1704) ou de Bogdana/Rădăuți (1707) le prouvent bien. Mais voilà qu'à cette époque déjà (1708), le fils de Kiril, Vasil Uljanov, place la représentation de la Cène de Mamvri au premier plan d'un paysage qui ne diffère plus, par la qualité de la lumière, des œuvres des petits maîtres hollandais (son père utilisait encore les fonds d'or traditionnels). Cette icône de grandes dimensions se trouve également à l'église de Saint Elie.

Une évolution est évidente aussi dans le style de la broderie. Les pièces faisant partie du trésor des Trois Hiérarques confirment la métamorphose des arts décoratifs en général : une double invasion, d'éléments orientaux et baroques, finit par l'emporter sur la tradition⁵⁹. Un domaine particulier c'est celui des couvertures tombales, lié depuis longtemps à l'art du portrait. Le « sarmatisme » hiératique des portraits de Ieremia et de Simeon Movilă cède finalement à une vivacité et à un goût pour l'ornement baroques, en jugeant d'après le portrait de la première épouse de Vasile Lupu, la princesse Tudosca (photo no. 5).

L'illustration des livres imprimés en Moldavie pendant le règne de Vasile Lupu et plus tard, jusqu'à la fin du siècle, s'inspire de l'art typographique des maîtres ukrainiens, art qui avait subi à son tour des influences occidentales successives, tardo-gothiques, Renaissance, baroques⁶⁰. Les 17 gravures ornant l'édition de luxe de *Evangelhia învățătoare*, imprimée à Jassy en 1643, en langue roumaine, furent commandées expressément au maître Ilje de Kiev. L'art ukrainien et russe de la gravure marque également de son cachet la miniature des manuscrits. Les premiers échos du baroque sont déjà visibles dans les miniatures du *Tétraévangile* exécuté en 1646 par Ivanko (photo no. 6). C'est l'*Évangile* russe de 1627, dont les gravures appartiennent à Kondratij Ivanov qui semble avoir exercé une influence sur la production des enlumineurs de Moldavie⁶¹.

⁵⁷ D. Năstase, dans *Istoria Artelor Plastice în România*, vol. II, éd. cit., p. 143. Photo 215. Les restes de l'iconostase se trouvent au monastère de Neamț.

⁵⁸ M. V. Alpatov, *Барокко в России*, Moscou, 1926, pp. 89–92.

⁵⁹ Maria Ana Musicescu, dans *Istoria Artelor Plastice în România*, vol. II, éd. cit., p. 145.

⁶⁰ Voir G. I. Koljada, *Из истории книгопечатных связей России, Украины, и Румынии в XVI—XVII вв.*, dans le volume *У истоков русского книгопечатания*, Moscou, Ed. de l'Académie de sciences de l'URSS, 1959, pp. 81–100.

⁶¹ Sorin Ulea, dans *Istoria Artelor Plastice în România*, vol. II, éd. cit., p. 140.



Fig. 6. *Tétrévangile* de Ivanko, 1646. Miniature à influences baroques (cliché de l'Institut d'histoire de l'art de Bucarest).

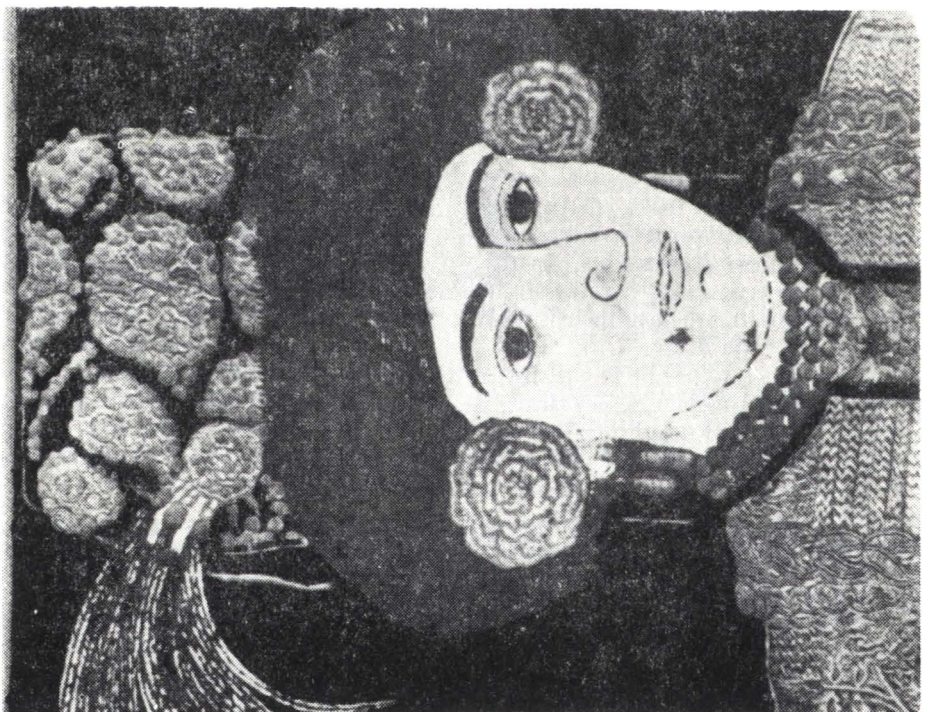


Fig. 5. Princesse Tudosea, femme de Vasile Lupu. Détail de broderie. Musée de Trois Hiérarques, Jassy — « Salle gothique » (cliché de l'Institut d'histoire de l'art de Bucarest).

4. CONCLUSIONS SOMMAIRES

Baroque, influences orientales, influences valaques, voilà les principales réalités artistiques qui, au XVII^e siècle, se substituent au style moldave, déjà agonisant à la fin du siècle précédent. Nous avons commencé l'énumération par le baroque non pas pour rester fidèles au sujet de notre étude, mais parce que nous considérons qu'au siècle suivant c'est la direction baroque qui triomphe en Moldavie, englobant les autres tendances, celle orientale en particulier. C'est dans cette perspective qu'il faut apprécier la pénétration du premier baroque en Moldavie au XVII^e siècle, malgré le manque de continuité et de cohérence qui la caractérise à cette époque. Autrement on risque de sousestimer l'importance des éléments baroques (dont le poids exact reste d'ailleurs à établir), ou bien de se rallier aux zéloteurs du style « classique » du XV^e et XVI^e siècle, pour lesquels le XVII^e siècle n'est que l'antichambre du néant et l'occidentalisation de l'art une sorte d'enfant mort-né qui a tué, en plus, sa mère, la tradition.

La dernière phase, « baroque », du style moldave a certainement facilité l'acceptation des principes ou des détails nouveaux en architecture. Durant un siècle d'indécision et de diversité, Golia représente une tentative d'aller à la rencontre d'un style particulièrement expansif et de demeurer de cette manière en Europe *par le style*. Un monument d'une telle envergure suffirait pour situer la Moldavie parmi les avant-postes du premier baroque dans l'Europe Orientale, à côté de la Pologne. En tout cas, sur le territoire de la Roumanie, c'est la Moldavie qui a connu, la première, le baroque dans son expression monumentale⁶².

La contagion stylistique n'a été que très rarement le résultat d'un contact direct avec l'art occidental. Il faut souligner encore une fois le rôle de la Pologne en tant que médiateur entre deux univers artistiques bien différents. Plus tard le baroque atteindra la Moldavie par ricochet, ratifié, au nom de l'orthodoxie, par l'Ukraine et la Russie. Plus tard encore, vers le milieu du XVIII^e siècle, c'est le *barococo* orientalisé d'Istanbul qui servira de modèle aux artistes, surtout dans la capitale du pays.

Le fait d'avoir parfois insisté sur ces voies de pénétration du baroque ne devrait pas éclipser l'apport local dans ce processus d'assimilation stylistique. Nous finirons donc en résumant cet apport en quelques mots : disponibilité, effort de sélection, capacité de synthèse.

⁶² La priorité de la Moldavie sur les voies de l'architecture baroque est remarquée par Vasile Drăguț, dans son *Dicționar enciclopedic de artă medievală românească*, București, Ed. științifică și enciclopedică, p. 45. La Transylvanie, où la succession des grands styles est plus ou moins « normale », dans une perspective européenne, reste, au XVII^e siècle, prisonnière à sa propre Renaissance (« transylvaine »). Le déclin de l'activité de construction se traduit également dans la dégénérescence du vocabulaire formel de la Renaissance. Pour la pénétration du baroque en Transylvanie, voir B. Nagy Margit, *Reneszánsz és Barokk Erdélyben*, București, Ed. Kriterion, 1970, ainsi que Galavics Géza, *Későreneszánsz és korábarokk*, dans le volume *Művészettörténet — Tulománytörténet*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1973, pp. 41–90 (à la page 49, l'auteur conteste la présence des éléments baroques dans l'architecture du château de Sinmiclăuș). Les arts décoratifs sont en avance sur l'architecture, surtout quand ils sont étroitement liés à la mode (sculpture funéraire, orfèvrerie, etc.). Voir, à titre d'exemple, les études de Gustav Gündisch sur Elias Nicolai et de Harald Krasser sur Sigismund Möss, dans le volume *Studien zur siebenbürgischen Kunstgeschichte*, București, Ed. Kriterion, 1976, pp. 215–255 et respectivement 256–289.

ZUR RUMÄNISCHEN BAROCKREZEPTION

HORST FASSEL

Im Vergleich zur Klassik und zur Romantik war in Rumänien das Interesse an der Barockliteratur begrenzt. In den letzten Jahren allerdings hat sich die Zahl der Studien über Barockliteratur vermehrt, wobei allerdings oft nur Neuauflagen der Hypothesen der ausländischen Fachliteratur zu verzeichnen sind.

Von Anfang an muß man die Bemühungen der Komparatisten und Romanisten (bzw. Rumänisten) von denjenigen der Germanisten unterscheiden. Die letzteren waren schon früh durch ihre literaturgeschichtlichen Arbeiten zu einer Beschäftigung mit der deutschen Literatur des 17. Jahrhunderts verpflichtet, kamen jedoch meist nicht über die Ergebnisse der Germanistik in Deutschland hinaus und leisteten auf dem Gebiet der theoretischen Kennzeichnung des Barocks kaum Nennenswertes.

Die Komparatisten und Romanisten waren ihrerseits bemüht, eine generelle Kennzeichnung des Barockbegriffes zu liefern, um bei der Abfassung einer rumänischen Literaturgeschichte ein brauchbares Konzept zur Verfügung zu haben.

Schon in den zwanziger Jahren verwendet L. Blaga „barock“ als Kennmarke für Komplexität, Kontrastvielfalt, als er die Banater Volkskunst charakterisieren will¹. Ebenfalls Blaga hat dann auf die Parallelen in den Denkstrukturen der Naturwissenschaftler, Philosophen und Künstler im 17. Jahrhundert hingewiesen und diese Übereinstimmung einem System zugeordnet, das er „Barock“ nannte². Der Versuch, im 17. Jahrhundert in Kunst und Wissenschaft Anzeichen einer gemeinsamen Geisteshaltung zu erkennen, wird in der rumänischen Forschung noch oft unternommen werden, wobei man den bildenden Künsten eine modellgebende Funktion zubilligt³.

¹ Blaga, L., *Barocul etnografiet românești*, in *Ceasornicul de nisip*, Cluj, 1973, S. 129/133.

² Idem, *Involutul barocului*, in *Trilogia valorilor*, București, 1946, S. 116/121.

³ Ivănescu-Ciocan, R. *Despre unele trăsături caracteristice ale culturii europene din secolul al 17-lea în legătură cu problemele barocului*, „Analele Universității Timișoara“, 1965, III, S. 41/65; idem, *Noi studii la studiul genezei barocului*, „Analele Universității Timișoara“, 1968, VI, S. 91/105; idem, *Sur la contribution polonaise au Baroque européen au XVII^e siècle*, „Philologica“, Craiova, II, 1971, S. 157/168; Cosma, L., *Acceptiile barocului*, „România literară“, București, 1972, nr. 14, S. 11; Dușu, A., *Eseu în istoria modelelor umane*, București, 1972, S. 175/176. In allen erwähnten Arbeiten wird französische Sekundärliteratur bevorzugt, wobei Ivănescu-Ciocan die These zu untermauern versucht, daß die französische Klassik eigentlich in den Bereich der barocken Kultur gehört. Dasselbe auch bei Botez, M., *Influențe ale barocului în dramaturgia lui Corneille*, „Analele Universității Iași“, 1971, S. 103/107. Hier liegt auch die Gleichsetzung Barock/Frühromantik vor, wie sie seit V. Tempeanu (1943) gebräuchlich ist.

Die Bestimmung des Barocks als eine Lebenshaltung, die gegen eine klassische bzw. romantische Seinsweise ausgespielt wird, erscheint zuerst bei G. Călinescu⁴. In dieser Perspektive wäre das Auftreten barocker Ausdruckswerte immer nur nach klassischen oder romantischen Blütezeiten möglich. Barock wäre außerdem immer ein *mixtum compositum* aus klassisch-romantischen Elementen. Als Kunststil kennzeichnet Călinescu das Barock, wenn er feststellt, daß es sich regelmäßig nur „technischen“ Fragen zuwende und als Ausdrucksweise atemporal sei.

Die komplexeste Bestimmung des Barockbegriffs in der rumänischen Forschung geht auf A. Marino⁵ zurück. Nachdem er die beiden Wortfelder von „barock“ und ihre jeweilige Etymologie bestimmt hat, wird eine Typologie des Barocks als Geisteshaltung erstellt, eine Kennzeichnung des Barockstils schließt sich an. Besondere Beachtung wird den ästhetischen Konzepten des Barocks gewidmet, nachdem auch noch eine historisch-soziologische Determinierung des Begriffs, die Diachronie der Alternative Barock/Klassik eingeschaltet waren. „Kennzeichnend für die Geisteslage des Barocks sind die Spannung innerhalb des abgeschlossenen Ganzen, die unfeste Einordnung der widersprüchlichen Elemente, der Ausgleich der Polaritäten. Auf diese Art werden die Assoziation, die Harmonisierung, die Simultaneität zu den vorherrschenden internen Wirklichkeiten, zu dominierenden Leitideen. Das Barock lebt in Synthesen, Vergleichen, Analogien, Relationen, Ideenübereinstimmungen, Bildern, Eindrücken. Sein Hauptzweck ist die Erstellung von je divergierenderen und überraschenderen Bezügen des „Similia-Typus“⁶, heißt es bei Marino, der auch für das Barock ein Synthesemodell entwirft wie für bisher weitere 26 „literarische Begriffe“, die alle die literarischen Abläufe regeln sollen. Daß der literarische Begriff dabei aus einer diachronischen, komplexen Evolution und einer heterogenen Simultanstruktur besteht, wird von Marino auch im Falle der Untersuchung über das Barock erkennbar. Seine kompetente Erfassung der wichtigsten Fragen der Barockforschung kann hier nur erwähnt werden.

Marinos Versuch, den Barockbegriff zu bestimmen, endet mit Hinweisen darauf, daß es auch in der rumänischen Literatur barocke Ansätze gibt. Abzulesen ist hier die Intention, im Rahmen des europäischen Literaturphänomens eine rumänische Abart des Barocks herauszuarbeiten, die im Spannungsfeld Aneignung/Neuschöpfung steht, die einerseits modellabhängig, andererseits originell ist. Daß die Traditionswerte vor allem auf Übersetzungen aus den europäischen Literaturen zurückgehen und wie diese Anregungen zu eigenständigen Äußerungen überleiten, versuchen neuere Untersuchungen zu klären. Erste Ansätze in diese Richtung finden wir in früheren Untersuchungen von Marino⁷, der einige Rezeptionscharakteristika europäischer Literatur in Rumänien herausstellt.

⁴ Die Untersuchung wurde neu aufgelegt in dem Sammelband *Clasicism, baroc, romantism*, Cluj, 1971, S. 5/21.

⁵ Marino, A. *Dictionar de idet literare*, Bucureşti, 1973, I, S. 225/245 (vorabgedruckt auch in *Clasicism...*, *op. cit.*, S. 56/96), in beiden Fällen mit deutscher und englischer Zusammenfassung.

⁶ *Ibidem*, S. 241.

⁷ Marino, A., *Les premiers echos baroques et manieristes dans la littérature, roumaine*, „Baroque“, Montauban, 1973, S. 161/163 und idem, *Un baroc românesc?*, „Cronica“, Iaşi 1969, nr. 39.

Die späteren Forschungen von V. Constantinescu und S. Craiu⁸ kommen nicht über Marinos Feststellungen hinaus und auch einige Sonderforschungen führen nicht weiter⁹. Die Eigenart der rumänischen Literatur im Zusammenhang mit osteuropäischen Literaturen, die manche Impulse vermittelten, wird kompetent in D. Mazilus Buch zur Darstellung gebracht. Daß westeuropäische Einflüsse durch ukrainische Vermittlung in Rumänien wirksam werden können, wird an einer großen Anzahl von Beispielen belegt. Eine Schwäche der Darstellung ist es, daß sie bei literarischen Motiven und einigen wenigen Strukturen (Wappengedicht, Widmungsliteratur) halt macht und über ästhetische Voraussetzungen wenig reflektiert¹⁰. Auch A. Elian¹¹ gelingt es, Aspekte des Individualstils und der geschichtsbedingten Eigenheiten rumänischer Barockautoren hervortreten zu lassen, während es für N. Balotă und E. Papu¹² darum geht, vor allem die Integration rumänischer Werke in einen europäischen Konsensus darzustellen.

Von den Einzeluntersuchungen sind die am interessantesten, die sich mit dem Werk von D. Cantemir beschäftigen, dessen Zugehörigkeit zum Barock heute als unbestritten gilt. Zur Sprache kommen dabei Theorien, die ihn als Nachfahre westeuropäischer Barockliteratur betrachten oder aber orientalische Quellen für seine Werke annehmen. D. Moldoveanu¹³ hat die beachtlichsten Arbeiten zum Romanwerk Cantemirs vorgelegt und für dessen geistige Zugehörigkeit zum westeuropäischem Barock plädiert, wenn er einmal die Liste möglicher Quellenwerke zusammenstellt und zum anderen als ordnendes Strukturprinzip der *Istoria ieroglică* das Hyperbaton postuliert, das Mikro- und Makroebene der Darstellung kennzeichnen soll.

Während nun die erwähnten Autoren ihre Untersuchungen gewöhnlich durch eine eingehende Kenntnis der Barockkultur abgesichert haben, verzeichnen andere Beiträge einfach die statistische Ausbreitung ausländischer Barockautoren in Rumänien. Im Zeichen verbaler Expansion stehen viele Beiträge, die sich auf den atemporalen Barockstil berufen und Autoren des zwanzigsten Jahrhunderts oft ganz ungerechtfertigt mit dem Etikett „Barock“ versehen. Es handelt sich dabei gewöhnlich

⁸ Constantinescu, V., *Există un baroc românesc*, „Convorbiri literare“, Iași, 1972, nr. 13; Craiu, S., *Există un baroc românesc*, „Convorbiri literare“, Iași, nr. 17, 1972.

⁹ Constantinescu, V., *Divanul în contextul barocului european*, „Cronica“, Iași, 1973, nr. 25; Simionescu, D., *Un roman spaniol în Moldova secolului al 18-lea*, Iași, 1946; Condeescu, N. N., *Istoria lui Altidalis și Zelindei*, București, 1931; Tănăsescu, M., *Despre istoria ieroglică*, București, 1970, S. 202/211; Ciorănescu, A., „*Ocisió Gregori Vodac*“ cea mai veche piesă în românește, „Revista fundațiilor“, București, 1937, IV, S. 423/38.

¹⁰ Mazilu, D. H., *Barocul în literatura română din secolul al XVII-lea*, București, 1976. Auf der gleichen Linie bewegt sich auch die Arbeit von Muthu, M., *Literatura română și spiritul sud-est european*, București, 1976, S. 84/92.

¹¹ *Dosoflei* („Contemporanul“, București, 1967, Nr. 21) und *Stolnicul G. Cantacuzino* („Contemporanul“, București, 1969, S. 24). Siehe dazu den Kommentar von Dușu, Al., *Stineză și originalitate în cultura românească*, București, 1972, S. 251, ff.

¹² Balotă, N., *Universul baroc la I. Budai-Deleanu*, in *Umanități*, București, 1973, S. 345/350, und Papu, E., *Învățăturile lui Neagoe Basarab în contextul Renașterii*, „Luceafărul“, București, 1971, nr. 4, S. 3.

¹³ *L'ésotérisme baroque dans la composition de « l'Histoire Hiéroglyphique »*, „Dacoromania“, 1974, nr. 2, S. 197/224, und idem, *Sintaxa narațiunii în „Istoria ieroglică“*, „Revista de istorie și teorie literară“, București, 1976, nr. 1, S. 109/126.

um Romanciers, bei denen quantitative Extension und eine ins äußerste Detail führende Erzählweise diese Festlegung motivieren sollen¹⁴. Ein adäquates Verständnis des Barocks ist in solchen Beiträgen nicht zu erwarten.

Dieselbe leichtzüngige Beziehung zum Barock stellen manche Komparatisten her, wenn sie sich mit ausländischen Autoren unserer Zeit befassen. In dieser Reihe verdient es nur die Arbeit von Bucurenciu-Bisan, erwähnt zu werden, da bei A. Machado tatsächlich eine Auseinandersetzung mit barocken Leitbegriffen in seinen Romanen zu erkennen ist¹⁵. Daß einige Anglisten und Romanisten fachbezogene Untersuchungen zu Einzelautoren des 17. Jahrhundert vorlegen, soll hier nur vermerkt werden¹⁶.

Im Vergleich zu den bisher zitierten Untersuchungen, weisen die Arbeiten der rumänischen Germanisten vielfach ein Defizit an theoretischer Auseinandersetzung mit dem Phänomen Barock auf.

So greift die Betrachtung von I. Lauer¹⁷, einer der seltenen Versuche auf dem Gebiet theoretischer Begriffsbestimmung durch rumänische Germanisten, ausschließlich auf deutsche Vorarbeiten zurück. Was hier vorwiegend geboten wird, ist ein Resümee der Forschungslage zum Thema Barock in den letzten Jahrzehnten. Lauer stellt die Adäquatheit der Bezeichnung (Barock) in Frage (sie betont, daß Barockelemente stets nur neben anderen Tendenzen anzutreffen sind, daß ein „barockes“ Selbstverständnis der Barockautoren fehlt), um zuletzt ein „rhetorisches Gefühl“ als Kennmarke einer barocken Einheitsliteratur zu postulieren, wobei Lauer auf van Ingen, Windfuhr und L. Fischer verweist, die ihre These untermauern sollen.

Typologische Versuche sind in den Literaturgeschichten nicht zu vermeiden. Theoretische Vorüberlegungen zur Periodisierung der deutschen Literatur lieferten dabei I. V. Pătrăşcanu und L. Rădăceanu, die für die Versuche der Historiographie der deutschen Literatur durch rumänische

¹⁴ Barbu, E., *Catelele Principelui*, Bucureşti, 1973, II, S. 279/80; Andriescu, A., *Mirajul limajului baroc*, in *Disocleri*, Iaşi, 1973, S. 242/251 (Rez. eines Romans von Barbu); Vlad, I., *Bieul Ioanide* (Roman von G. Călinescu), *roman baroc*, „Tribuna“, Cluj, 1973, nr. 52, S. 9; Dascăl, M., *Antinomiit barochiste* (über den Dichter A. Phillippide).

¹⁵ Antonio Machado și barocul, „Analele Universității București“ (Literatură universală și comparată), 1970, S. 125/141.

¹⁶ Cartianu, A., *William Faulkner și barocul englez*, „Analele Universității București“ (Fiblogie), 1965, S. 149/156.

Lăzărescu, Gh., *Paul Claudel și stilul baroc*, „Ramuri“, Craiova, 1970, S. 18.

Nemoianu, V., *Calmul valorilor*, Cluj, 1971, S. 152/156.

Balaci, Al., *Noi studii italiene*, Bucureşti, 1969, S. 191/205 (über Marino und die satirischen Dichter).

Călinescu, G., *Marino și Gongora*, in *Scrittori străini*, Bucureşti, 1968, S. 232/248.

Constantinescu, V., *Jean de Sponde, poet baroc*, „Analele Universității Iași“, 1973, S. 149/153.

Condrea-Derer, D., *Termini dell'estetica baroca in versione romana*, „Bull. de la soc. del'ng. romane“, Bucarest, 1971/72, S. 105/113.

Grigorescu, D., *Shakespeare și concepția barocă*, „Analele Universității București“ (Literatură universală și comparată), 1970, nr. 1, S. 69/74.

Pulbere, I., *Literatura barocului in Italia, Spania și Franța*, Cluj-Napoca, 1975.

¹⁷ Noțiunea de baroc in cercetarea literară germană, „Analele Universității Iași“, 1972, S. 179/195.

Germanisten die Weichen stellten¹⁸. Der erste Versuch einer Geschichte der deutschen Literatur in Rumänien von I. Ghirghin¹⁹ ist noch recht unbekümmert und im 17. Jahrhundert wird das Schrifttum bis 1624 zur „Reformation“ gezählt; Pătrășcanu teilt dann viel später das 17. Jahrhundert in die Perioden von 1617/1645 und 1645/1700. Die erste Jahrhunderthälfte wird der Renaissance zugeordnet, als deren Wegbereiter Opitz gelten soll. In diesem Falle steht Pătrășcanu in den Spuren von V. Tempeanu, der vorher eine Geschichte der deutschen Literatur in Rumänien verfaßt hatte²⁰. Das Hauptmerkmal der Renaissance ist für Pătrășcanu die „blinde Nachahmung der Antike“. In der zweiten Jahrhunderthälfte soll „nach und nach eine Formenvielfalt und eine Bewegungsfülle“ zu verzeichnen sein. „So erschien die Barockkunst: eine Formenpluralität inmitten eines ungeheuren, pomphaften Reichtums“²¹. Der Gewährsmann Pătrășcanus bei der Bestimmung der Barockmerkmale ist J. Nadler: die Mobilität und das Ornament stehen im Vordergrund, die Bühne ist der beste Wirkungsfaktor für die Literatur, ideologisch herrscht die Gegenreformation vor und erkenntnistheoretisch kann man von einem Kult des Irrationalen sprechen.

L. Rădăceanu bemüht sich, Literatur als soziales Phänomen einzustufen und die ökonomische Entwicklung der Gesellschaft als primären Faktor zu erkennen, von dem auch die literarischen Prozesse bedingt werden. Die fünf Epochen, die Rădăceanu in der Evolution der deutschen Literatur absteckt, entsprechen den sozialen Entwicklungseinheiten. Die dritte Epoche wird bestimmt als „deutsche Literatur in der Periode des Übergangs vom Feudalismus zur bürgerlichen Gesellschaft“ und umfaßt die Zeit vom 16.—19. Jahrhundert. Daß im 17. Jahrhundert eine ökonomische Stagnation in Deutschland zu verzeichnen ist, daß ebenfalls dann der „Hauptgegensatz zwischen den feudalen und den kapitalistischen Produktionsverhältnissen... fast erlischt“²², soll zu den spezifischen Ausprägungen der Literatur in jenem Jahrhundert führen. Die Determination dieser soziologischen Prämissen wird von Rădăceanu sehr konsequent vollzogen, aber im Falle der konkreten Darstellung literarischer Probleme, ist der Autor unsicher. Er setzt hier folgende Akzente, die recht verschwommen sind: Sprachgesellschaften, schlesische Dichterschulen, allgemeine Entwicklung von Drama, Lyrik, Prosa (?); erste realistische Ansätze in deutscher Literatur (?). Schlecht beraten ist Rădăceanu auch, wenn er Opitz als Fürstendiener abkanzelt und höfisches Geltungsbewußtsein sowie die Nachahmung ausländischer Modelle als einzige Wesensmerkmale der deutschen Barockliteratur bezeichnet.

Spätere Literaturhistoriker haben die Ausführungen Pătrășcanus und Rădăceanus aufgegriffen. Tempeanu kann in dieser Reihe noch als Vorläufer Pătrășcanus gelten, aber auch für die rumänischen Komparatisten hat er seine Bedeutung, weil er schon 1940 die Gleichsetzung Barock/Romantik vorgenommen hat, romantische Elemente im Barock

¹⁸ Pătrășcanu, I. V., *Istoricul curentelor literare germane. Studiu de sinteză*, București, 1941, S. 16/20; Rădăceanu, L., *Probleme de istorie a literaturii germane*, București, 1956, S. 7/145.

¹⁹ *Literatura germană*, București, 1888.

²⁰ Tempeanu, V., *Istoria literaturii germane*, București, 1940, 1944.

²¹ Pătrășcanu, I. V., *op. cit.*, S. 17.

²² Rădăceanu, L., *op. cit.*, S. 17.

erkennen will²³. Tempeanus Literaturgeschichte, die auch sonst widerspruchsvoll ist, hat nach den theoretischen Stellungnahmen die konkrete Darstellung kontradiktorisch gestaltet. Statt der angegebenen Periode von 1645 bis 1700 finden wir plötzlich die Schererschen Bestimmung der Zeit vom Dreißigjährigen zum Siebenjährigen Krieg²⁴.

M. Isbăşescu und H. Perez/H. Paulini²⁵ übernehmen von Rădăceanu die soziologische Kennzeichnung des Jahrhunderts und seiner Literatur, von Tempeanu aber (bzw. von Scherer) haben sie die Periode zwischen beiden Kriegen. Daß dann die erste Jahrhunderthälfte nach Alewyn als vorbarocker Klassizismus eingestuft wird, kann man in beiden Versuchen nachlesen.

Eine exklusiv soziologische Determination der literarischen Entwicklung wird in der *Deutschen Literatur*²⁶ vorgenommen, die für die Zeit von 1660 bis 1775 eine Periode ansetzt.

Die Literaturgeschichte von H. Fassel²⁷ versucht die soziale Determiniertheit der Literatur differenzierter darzustellen. Dabei werden nicht nur die Verbindung zwischen literarischen und materiellen ökonomischen Prozessen beachtet, sondern auch die Folgen der immer stärker sich abzeichnenden Arbeitsteilung hervorgehoben, die im Bereich des sozialen Überbaus zu einer relativen Autonomie der Einzelgebiete, d.i. auch der Literatur führen. Das erfordert dann die genaue Erforschung der ästhetischen Eigengesetzlichkeit der Literatur und ermöglicht es dem Autor, nicht nur die relative Realitätsbezogenheit der Literatur, sondern auch ihr Selbstverständnis herauszuarbeiten.

Im Rahmen der Beschäftigung mit der deutschen Barockliteratur ist die größte Forschungslücke auf dem Gebiet der Dramenforschung zu verzeichnen. Nur bei Isbăşescu und Perez/Paulini sowie bei Zamfirescu²⁸ ist davon in kurzen Überblicken die Rede, bei Fassel wird auch die Vorarbeit der Emblemforschung (Schöne) herangezogen und eine ausführlichere Darstellung vor allem vom Gryphius und Lohenstein geboten.

Das Interesse an der Barocklyrik kann auch durch deren Präsenz in Anthologien (in deutscher und rumänischer Sprache) veranschaulicht werden²⁹. Aber auch in einer Interpretationssammlung, die B. Tontsch herausgab³⁰ sind zwei Beiträge der Barocklyrik gewidmet (D. Hellermann interpretiert A. Gryphius u.zw. die *Tränen des Vaterlandes anno 1636*,

²³ Tempeanu, V., *op. cit.*, S. 9.

²⁴ *Ibidem*, S. 85/89.

²⁵ Isbăşescu, M., *Istoria literaturii germane*, Bucureşti, 1968; Perez, H./Paulini, H., *Einführung in die Geschichte der deutschen Literatur*, Iaşi (litho), 1973 (der Titel ist irreführend, es handelt sich um einen kurzen Abriss der deutschen Literaturgeschichte). Ebenso Baer-Răducanu, S., *Istoria literaturii germane in sec. al XVII-lea*, Bucureşti, 1973.

²⁶ Bukarest, 1949, Bd. 2 (*Bis 1748*), S. 123/146.

²⁷ Fassel, H., *Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis 1770*, Iaşi, 1977 (litho), S. 250/425.

²⁸ Zamfirescu, I., *Istoria universală a teatrului*, Bucureşti, 1968, S. 269/333.

²⁹ Răducanu, S., *Antologie a literaturii germane*, Bucureşti, 1972; Livrescu, J. (bibliographische Angaben und deutsche Texte); Coman, Gh., *Poezii lirice*, Bucureşti, 1895; Neculau, I. L., *Traduceri în versuri din diferiţi autori*, Iaşi, 1928. Auch die Texte in den Lehrbüchern der Schulen mit deutscher Unterrichtssprache kämen für eine Wirkung der Barockliteratur in Frage.

³⁰ *Interpretationen deutscher und rumäniendeutscher Lyrik*, Cluj, 1971, S. 26/36.

B. Kolf nimmt zu dem Gedicht *An sich* von P. Fleming Stellung). In beiden Fällen werden die Exegeten ein Opfer ihrer Auffassung, es handle sich bei Gryphius und Fleming um reine Erlebnislyrik. Die rhetorische Tradition wird übergangen (etwa bei Fleming sein Petrarkismus) und die textinternen semantischen Bezüge werden nicht durch adäquate historisch exakte exopoetische Bestimmung ergänzt.

In einer Untersuchung von H. Fassel wird einem Gedichttypus nachgegangen, dessen Kennzeichen sind: unpaarzahlige Strophenzahl, eine zweifache semantische Betonung in der Mittel- bzw. in der Endstrophe. An einem recht umfangreichen Textmaterial wird die Herausbildung des Typus aus einer Gedichtform des Humanismus nachgezeichnet, wo die Aussage um eine Mittelachse konzentrisch angeordnet war. Die zusätzliche Akzentuierung der letzten Strophe, die schon bei Th. Hoeck auftritt, erkennt der Autor als einen Hinweis auf die barocke Relativierung aller festen, harmonischen Strukturen. Daß der Typus im ganzen 17. Jahrhundert anzutreffen ist, kann ein Element zur Hypothese einer formalen und konzeptuellen Einheit der betreffenden Periode liefern. Ob dieser Typus nicht auch in anderen Literaturen anzutreffen ist, hat die vorliegende Arbeit nicht erfaßt.

Die stärkste Beachtung widmete die rumänische Forschung dem deutschen Barockroman. J. Livescu stützt sich in seiner Untersuchung vor allem auf die Vorarbeiten Boltes und Petersens³². Er will als Komponenten des barocken Bildungsromans (speziell bei Grimmelshausen) eine „äußere“ und eine „innere“ Entwicklung erkennen, eine aufsteigende und dann abfallende Bewegung der externen Verhältnisse bei Simplizius, die von einer fallenden, dann steigenden psychischen Entwicklungskurve kompensiert wird. Daß damit am Romanende die „Ruhelage“ des Anfangs wiedererreicht wird, würde auf die höfischen Romane des Mittelalters verweisen, die ebenfalls den ursprünglichen Gleichgewichtszustand rekonstruieren, wobei das Vorzeichen von „zufällig“ zu „bewußt“ verändert ist. Aber Livescu zieht diese Konsequenz nicht und nennt den Roman-schluß „erzwungen“, was wiederum seine eigene graphische Darstellung Zweifeln aussetzt, da sie sehr symmetrisch verläuft.

P. Langfelder reproduziert in einer Sammlung³³ Stellungnahmen zur Romanform bei Grimmelshausen, die alle von der reinen Abbildfunktion des Genres und von der Disharmonie sprechen, die hier durch die Wirklichkeitsfülle entstehen soll.

H. Perez³⁴ rekapituliert die Handlung des Romans, akzeptiert anfangs Gundolfs Feststellung, daß wir es mit einem Entwicklungsroman zu tun haben. Dann wird die Wirklichkeitsimitation im Roman als wichtiges Kennzeichen hervorgehoben und zuletzt (während die Forschungen

³¹ *Un tip structural de poezie din secolul al XVII-lea*, in *Sesiunea științifică a cadrelor didactice*, București, 1970, S. 280/287.

³² *Grimmelshausens „Simplizius Simplizissimus“ als Bildungsroman*, Iași, 1942.

³³ *Sammlung von kritischen Aufsätzen und Kurzbiographien zur Geschichte der deutschen Literatur*, Bukarest, 1956, S. 50/68.

³⁴ *Tradiție și inovație în romanul german*, Iași, 1974, S. 10/24.

von Weydt und Heselhaus übergangen werden) wird ein positivistischer Erlebnis-Begriff neu belebt. Man akzeptiert unbesehen alle widerspruchsvollen Exegesen des Romans und motiviert sie durch die Irrationalität des „Genies“, das ein solches Werk hervorgebracht hat.

Von den einzelnen Barockautoren, denen man sich in Rumänien zuwandte, nimmt M. Opitz verständlicherweise eine Vorzugsstellung ein. Das heißt aber nicht, daß hier Neues geleistet wurde. Die meisten Beiträge zählen die bekannten Informationen über den Siebenbürgenaufenthalt des deutschen Dichters auf und resümieren das Zlatna-Gedicht, wobei man den Versen dokumentarischen Wert zuerkennt³⁵.

Bei Todericiu werden alle Informationen wörtlich verstanden und als Ansätze zu einer Geschichte der rumänischen Bergbautechnik, der Ethnographie etc. benützt. Bei Kiss, Lillin u.a. finden wir Gemeinplätze, wie sie in allen älteren Literaturgeschichten vorhanden sind. Auf biographische Einzelheiten hat es auch die Arbeit von K. K. Klein abgesehen³⁶, die Aufschlüsse über die Beziehungen von Opitz zu den Rumänen zu geben versucht. Daß man eine Korrektur des herkömmlichen Opitz-Bildes mit Hilfe einer in Rumänien abgedruckten Arbeit des D.D.R.-Forschers J. Boeckh³⁷ hätte vornehmen können, wurde übersehen.

Grimmelshausen ist der einzige deutsche Barockautor, von dem ein umfangreicheres Werk vollständig übersetzt vorliegt³⁸. Die Präsentation dieses Autors nimmt in der Literaturgeschichte den meisten Raum in Anspruch, bei Perez und Livescu finden wir gesonderte Ausführungen über den Romancier. Eine Untersuchung über die Entstehung einer modernen Figurenpsychologie legt H. Fassel³⁹ vor. Die Art und Weise,

³⁵ Şăineanu, L., *Istoria filologiei române*, Bucureşti, 1882, S. 28; Schuller, J. K., *Martin Opitz in Welssenburg*, „Transilvania“, 1863, III, Hermannstadt, S. 161/174; Heermann, A., *Opitz Márton Erdelyben*, Budapest, 1876; Gragger, R., *Martin Opitz in Stebenbürgen*, „Ungarische Jahrbücher“, Berlin/Leipzig, 1926, VI, S. 313/320; Jakob, B., *Opitz Márton a Gyulyfehérvári Bethlen-Iskolánál*, Fünfkirchen, 1909; Economu, C., *Viaţa culturală a oraşului Alba-Iulia la 1700*, „Apulum“, Alba-Iulia, 1939–1942, S. 236/238; Todericiu, D., *Zlatna, pagină puţin cunoscută a istoriei ştiinţei şi tehnicii şi artei româneşti*, „Tribuna“, Cluj, 1966, nr. 52, S. 5; Dăianu, I., *Poetul silezian Martin Opitz şi românii din Transilvania*, Alba-Iulia, 1946; Kiss, G., *Zlatna — o poezie despre liniştea sufletului*, „Steaua“, Cluj, 1956, nr. 3, S. 113/119; Lillin, A., *Un mare prieten al românilor — poetul M. Opitz*, „Orizont“, Timişoara, 1970, nr. 10, S. 73/76; Hier können auch die Textwiedergaben bei Răducanu, S./Livescu, J., *op. cit.*, S. 128 ff. und die rumänische Übersetzung (M. Opitz *Zlatna*, übers. G. Coşbuc, Alba-Iulia, 1946) angeführt werden.

³⁶ *Beziehungen Martin Opitzens zum Rumänentum*, Hermannstadt, 1927.

³⁷ *Poemul „Zlatna“ de Martin Opitz*, „Revista de filologie romanică şi germanică“ Bucureşti, 1959, nr. 1, S. 39/57.

³⁸ Grimmelshausen, *Aventurosul Simplicius Simplicissimus* (übers. V. Tempeanu, eingel. L. Ştefănescu), Bucureşti, 1967, Fragmente waren 1919 in der Zeitschrift „Însemnări literare“, Iaşi, nr. 29, S. 1/4, erschienen, eine gekürzte deutsche Schulausgabe erschien 1961 (Vorwort L. Ştefănescu) in Bukarest.

³⁹ Fassel, H., *Das Motiv des Reisens bei Grimmelshausen*, „Analele Universităţii Iaşi“ (Literatură), 1970, S. 151/158.

wie Grimmelshausen die Reise auffaßt (oberflächenhaft als Augenerlebnis, schematisch, als Weg zur Innerlichkeit, zum intimen Detail), sowie die Bedeutung, die das Reiseerlebnis in den einzelnen Werken hat, läßt Fassel einen kontinuierlichen Verlauf der psychologischen Erfassung der immer besser individualisierten epischen Gestalten erkennen. Ein Defizit der Arbeit ist es, daß sie sich nicht immer auf die besten Texteditionen stützen konnte, was am Anfang der Ausführungen zu Fehlinterpretationen führt, die aber die Haupthypothese des Beitrags, die Herausbildung einer spezifischen Erzählstruktur bei Grimmelshausen, nicht entscheidend beeinträchtigen.

Von den übrigen Barockautoren ist nur noch D. Speer separat behandelt worden. Er verdankt dieses Interesse der Forschungstendenz, das Rumänienbild ausländischer Literaturen zu erstellen⁴⁰.

⁴⁰ Fassel, H., *Schäferpoesie und vermehrter Donaustrand*, „Karpatenrundschaue“, Braşov, 1974, nr. 20, S. 5; idem, *Etnige Bemerkungen über rumänische Stoffe in der deutschen Literatur*, „Neuer Weg“, Bukarest, 1974, 19.04., S. 4; idem, *Ein interessantes Rumänienbild aus dem 17. Jahrhundert*, „Volk und Kultur“, Bukarest, 1976, nr. 2, S. 45. Trostler, J., *Der „Ungarische Simplizius“ und der „Türkische Vagant“*, „Korr. blatt“, Hermannstadt, 1916, nr. 8–12; Cosma, V., *Documente și lucrări din pragul veacului al XVII-lea*, „Muzica“, Bucureşti, 1964, nr. 5–6, S. 67/71; Über die Forschungsprobleme, die in Sachen Siebenbürgischsächsisches Barock noch anstehen, siehe: Fassel, H., *Zum siebenbürgischsächsischen Barock*, „Cahiers roumaines de littérature comparée“, Bukarest, 1977, 2 (im Erscheinen); daß es sich hier vor allem um Arbeiten handelt, die auch in Siebenbürgen rezipiert wurden und Beziehungen zur rumänischen Kultur aufweisen, vermögen Einzeluntersuchungen zu erhellen (Fassel, H., *V. Franck și barocul românesc*, „Steaua“, Cluj-Napoca, 1977, 1, S. 35/39).

LE « MOI » VULNÉRABLE DE MONTAIGNE: UNE TENTATIVE D'IDENTIFICATION DE CERTAINES CONDUITES DE PROTECTION¹

NICOLE TRÈVES
(Los Angeles)

Confronté avec l'inhumain, la première réaction de Montaigne est de fuir, c'est-à-dire de placer une distance-panique entre lui et toute force rigide, toute présence qui mutile et détruit, fige ou déforme. Or la fuite n'a de sens que si elle conduit à un abri. Montaigne, qui, dans sa recherche fébrile d'un abri, est prêt à tout, jusqu'à se mettre « sous la peau d'un veau »², s'aperçoit que le seul havre existant est tout intérieur, créé par l'homme, doucement, et à sa propre mesure.

La marche cahotante, discontinue de Montaigne, de la fuite à la création d'une « âme à plusieurs étages », à l'instauration d'une « arrière-boutique », dépasse peut-être la peur, installe le jeu, découvre parfois la plénitude. C'est sur cette aventure toute faite de mouvements, que nous aimerions nous pencher aujourd'hui³.

¹ Les critiques n'ont pas séparé ou étudié séparément les différentes conduites de protection que nous relevons. Nous ne les citerons donc que rarement. Notons toutefois la belle étude d'Alexandre Micha sur le jeu chez Montaigne dans *Le Singulier Montaigne* (Paris: Nizet, 1964).

Albert Thibaudet (*Montaigne*, Textes établis, présentés et annotés par Floyd Gray [Paris: Gallimard, 1963]) voit également un Montaigne sur la défensive « armant le maximum de liberté intérieure par le maximum de mécanisme extérieur » (p. 103). Ce « mécanisme extérieur » n'est toutefois pas « brisé » dans ses différentes composantes.

Pour Jean Starobinski le mouvement, chez Montaigne, compense d'abord une insuffisance de la « matière » pour se transformer très vite en une source de connaissance et de dépassement. Voir, Jean Starobinski, « Montaigne en mouvement », *La Nouvelle Revue Française*, No. 85 (Janvier 1960), pp. 16–22; *ibid.*, No. 86 (Février 1960), pp. 254–66; et « Distance et plénitude », *Mercur de France*, No. 348 (Juillet 1963), pp. 400–09.

² Montaigne, *Oeuvres complètes*, Textes établis par A. Thibaudet et M. Rat. Introduction et notes par M. Rat (Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1962), p. 84. Les citations des *Essais* sont tirées de cette édition.

³ Nous ne nous efforcerons pas de distinguer à chaque fois entre Montaigne « l'homme » et le « je » de la narration dans les *Essais*. Nous ne nous préoccupons guère de la sincérité de l'auteur (cet aspect qui a tellement inquiété un Rousseau), ni des déformations sans doute inévitables que subit l'observation lors de la transposition de la vie vécue à la vie décrite. Nous négligerons aussi ce façonnement de l'être par l'écriture. Détecter la présence de conduites de protection, la création de mécanismes de défense sera notre préoccupation unique. Dans ce contexte, que les conduites soient fictives ou vécues importe peu; ce sont leur présence et nature qui comptent.

Les questions que nous négligeons sont de poids; elles sont essentielles à une étude purement littéraire ou esthétique des *Essais*, et dans d'autres travaux, nous leur donnons l'importance qui leur est due. Aujourd'hui, toutefois, nous braquons volontairement notre regard sur cette sous-thématique, cette zone pauvrement éclairée des conduites et mécanismes

La fuite est d'abord bien ce qu'elle indique; il s'agit d'une course plus ou moins effrénée vers un abri aussi sûr que possible. On est en présence peut-être de l'expression la plus élémentaire de l'instinct de conservation :

Je suis de cet avis, et en quelque manière qu'on se puisse mettre à l'abri des coups, fut ce sous la peau d'un veau, je ne suis pas homme qui y reculasse. (p. 84)

Si l'attitude de fuite avait toujours réussi, si un abri sûr attendait véritablement l'homme au bout de sa course, Montaigne n'y aurait peut-être pas regardé deux fois.

Il n'en demeure pas moins que dans certaines situations, l'attitude de fuite reste pour lui la seule valable; elle seule garde un semblant de raison. Que peut l'homme devant une puissance aussi violente et destructrice que la peste? S'enfuir aussi loin que possible. Montaigne semble bien ainsi avoir tendance à fuir toute situation d'où le dialogue est absent. Ce qui revient peut-être à admettre qu'en période de cataclysmes physiques (épidémies, tremblements de terre, ou même guerres) Montaigne tout simplement disparaît. Le maire et toute sa famille s'éloignant précipitamment d'un Bordeaux que l'épidémie de la peste menace, offre sans doute une image peu glorieuse, guère exemplaire.

La conception d'une solidarité humaine inconditionnée opérant indépendamment de la nature de la menace présente, ne se rattache certes pas à la vision montaignienne. Le geste désespéré, la confrontation d'égal à égal avec la fatalité, n'est jamais adoptée, bien que Montaigne soit sensible à la beauté et « hauteur » atteinte par une telle position, et qu'il « imagine infinies natures plus hautes et plus réglées que la [sienne] » (p. 791). Sa manière toutefois est beaucoup plus « sombre » et « glissante ». Il « ne cherche qu'à passer » (p. 926).

Nous voyons cependant Montaigne rester au chevet de la Boétie, et ne le guère quitter alors que l'on ne sait s'il est atteint ou non de la peste⁴. Il est donc capable du don de soi, d'une solidarité très forte; il ne faut cependant pas en faire une constante de son être. Elle n'apparaît que dans une situation tout à fait concrète, face à une force d'engagement encore plus forte que la peur de mourir.

Toutefois, pour Montaigne, la fuite semble être rarement nécessaire face à une présence humaine, laquelle pour lui semble toujours grosse d'un dialogue possible. La fuite inconditionnée apparaît comme le premier mouvement de protection, le premier réflexe ressenti face à la présence d'un obstacle reprenant à son compte littéralement ou symboliquement les caractéristiques d'irréversibilité et d'irréductibilité que Montaigne associe à l'idée de la mort. Cette même fuite peut ainsi être plus réfléchie et

de protection. Nous nous proposons d'étudier cette conquête de la peur, cette myriade de mouvements de protection, leur jeu et enchevêtrement complexe qui amène petit à petit l'être « bandé » qu'est Montaigne vers le simple courage de vivre. Nous nous penchons en fait sur un devenir, qui, dans les mouvements qu'il découvre, garde une certaine atemporalité, dépasse les époques (ne retenant en soi rien de particulièrement « seiziémiste ») et survit en dehors de la biographie. Il nous faut enfin mentionner que Montaigne n'a guère été étudié de la sorte, et que son « art de vivre » n'a pas été vu en fonction d'une prise en main du moi par le moi.

⁴ Donald M. Frame, *Montaigne: A Biography* (New York: Harcourt, Brace and World, 1965), p. 276.

prendre la valeur d'un acte de reconnaissance de l'impuissance humaine face aux forces irrationnelles de l'univers. Telle est, par exemple, l'attitude de Montaigne face à l'omniprésence de la fortune ; il s'agit alors d'éviter autant que possible cette présence (?), cette force (?) étonnante qui se plaît à déjouer tous les plans humains, tour à tour comblant ou privant l'homme, mais en fait « réservant toujours son autorité au dessus de [ses] discours » (p. 121).

Par contre, Montaigne, seul et guère armé, dans son château, rejette l'idée de fuite, et ne compte que sur lui-même pour sauvegarder sa vie et sa liberté. Il ne s'agit nullement d'une foi naïve en l'homme, mais d'une position stratégique, prise en toute conscience de ses dangers, risques et possibilités de réussite ou d'échec. La fuite serait peut-être plus sûre... sans toutefois offrir de véritable garantie de sécurité ; l'époque est troublée et les chemins guère sûrs. La fuite, dans une telle situation correspondrait non pas à une attitude de protection, mais à une de panique ; elle projetterait l'homme dans une situation peut-être encore plus confuse ; Montaigne opte donc pour la situation où le contact avec l'humain semble prédominer.

S'il renonce ici à la fuite, c'est qu'elle ne le protège pas. Mais il semble aussi que dès qu'un obstacle cesse de lui apparaître comme irréductible, Montaigne opte souvent et spontanément pour une conduite plus complexe.

La fuite est aussi et souvent, une solution simplement commode, une manière pratique d'éviter des ennuis, d'éviter d'être harcelé. Aussi voyons-nous souvent Montaigne « se desrober aux occasions de se fascher et se détourner de la connaissance des choses qui font mal » (p. 927). Attitude un peu étrange, peut-être, pour un homme toujours si épris de franchise. La fuite ici semble bien être un refus de voir ce qui est, afin de se dérober à la prise de position, à l'action, à la dépense d'énergie ou de travail qu'une telle connaissance entraînerait. Mais, en fait, il ne s'agit le plus souvent que d'éviter des tracasseries inhérents à des situations domestiques ennuyeuses, pleines de « menus et gresles empêchements ». L'ordre que l'on voit régner dans les familles n'est-il pas acheté trop cher ? Il n'empêche que le refus de connaître les faits frise parfois à la comédie de mœurs, dans la mesure où Montaigne reconnaît l'existence de ce refus et s'y soumet en toute lucidité : « ... j'aime qu'on me cache mes pertes et les désordres qui me touchent... J'aime à ne sçavoir pas le conte de ce que j'ay, pour sentir moins exactement ma perte » (p. 627).

La fuite semble acquérir ici une fonction un peu différente ; elle est peut-être le premier pas vers l'élaboration d'une attitude de distanciation ; cet éloignement volontaire, par l'entremise de l'espace physique qu'il introduit de la sorte, enlève bien de leur acuité aux difficultés. Loin des yeux, loin du cœur semble dire Montaigne ; et en effet : « les maux me fouillent selon qu'ils poisent » p. 927).

Lorsque Montaigne se trouve directement confronté avec une souffrance, avec un acte de cruauté ou d'injustice, il en éprouve un violent contrecoup. Cette souffrance est alors intériorisée, et devient sienne :

La veue des angoisses d'autrui m'angoisse matériellement
... Je saisis le mal que j'estudie, et le couche en moy. (p. 95)

Toutefois, s'il s'en éloigne, il arrive bien plus facilement à l'oublier; il se peut même qu'elle cesse d'exister pour lui, pratiquement parlant. Vue de loin, elle n'en est plus une. Ici la fuite joue bien sur la tendance à une certaine discontinuité dans l'être. Pour Montaigne, qui vit dans le présent, elle semble bien prononcée : loin des yeux, loin des sens, loin de l'imagination, loin du cœur et de l'esprit.

La fuite peut alors devenir un moyen détourné de confronter la réalité; elle devient par exemple le biais nécessaire par lequel l'homme se détache de l'observation trop douloureuse, insoutenable d'une certaine vérité. Elle régularise le débit de l'émotion, contrôle son intensité; elle dose et mesure, et rend tolérable ce qui, à une dose un tant soit plus forte, tuerait, peut-être. La fuite opère ici selon les principes de l'immunisation. Elle étoffe l'être, renforce sa résistance.

La fuite apparaît comme véritablement protectrice dans la mesure où Montaigne l'a en quelque sorte « prise en main », et où donc, plutôt que de la subir, de filer droit devant lui sous l'effet de la panique, il la dirige. Elle n'est plus alors une course aveugle et quasi instinctive loin de la source du mal et dans une direction inconnue; elle est éloignement voulu et recherche volontaire; elle incorpore l'idée d'un divertissement décidé d'avance, d'une distraction calculée, d'un détachement prémédité par rapport à une source vive de souffrance, vers laquelle il faudra sans doute retourner. Mais, entre-temps, Montaigne aura connu un répit, aussi agréable et total que possible, compte tenu de la situation. Il ne connaît aucun scrupule à « ruser » de la sorte avec lui-même; c'est aussi qu'il ne réagit jamais en fonction d'une image agrandie ou idéalisée de son être.

Si je ne puis combatre [une aigre imagination], je lui *eschape*, et en la *fuyant* je fourvoye, je *ruse*; muant de lieu, d'occupation, de compagnie, je me *sauve* dans la presse d'autres amusemens et pensées, ou elle perd ma trace et m'escarge. (p. 813)

Une telle réussite (?) n'est possible que parce que l'homme est matière malléable, se formant et se reformant sans cesse. C'est parce qu'il est si mobile qu'il peut utiliser sa mobilité pour venir à son secours; un mouvement est alors substitué à un autre. Mais s'il est si mobile, c'est peut-être aussi parce qu'il a si peu de « substance ». Sa protection même découle de son infirmité : « Peu de chose nous divertit, et destourne, car peu de chose nous tient » (p. 814) — phrase que Pascal reprendra presque mots à mots : « Peu de chose nous console car peu de chose nous afflige »⁵. L'être ne réagit pas en fonction d'une cause mais d'une rêverie : « Il ne faut point de cause pour agiter nostre ame; une resverie sans corps et sans sujet la régente et l'agite » (p. 817).

L'homme fuit ainsi la pensée de la mort d'une personne chère; il n'a pas la force de vivre son chagrin, il s'en détourne. La même attitude sera adoptée, dans la mesure du possible, face à la souffrance physique.

⁵ Blaise Pascal, *Oeuvres complètes*, Présentation et notes de Louis Lafuma (New York : Macmillan, 1963), p. 136.

Dans chaque cas l'on pourrait voir un exemple de lâcheté, ou au contraire un geste révélant un certain courage — une option en tout cas pour un certain recommencement, qui dépasse le simple instinct de conservation, pour exprimer le désir conscient de maintenir l'homme intact et fonctionnant. Il y aurait ici option pour des valeurs de vie.

La fuite apparaît donc comme une attitude pivot. Réaction instinctive, elle peut aussi s'ouvrir sur toute une série de mouvements de protection. Dans la mesure où Montaigne se sait vulnérable et facilement détruit, mal équipé pour résister à une certaine violence, sa première réaction est une de fuite inconditionnée (ou d'un de ses corollaires, abstinence, méfiance, etc.). Fuyant, il essaye souvent de contrôler sa fuite, et de la transformer; un projet de maîtrise et de contrôle s'élabore alors, lequel lui assure une certaine autonomie, l'empêche de devenir victime de sa fuite même. A nouveau ce projet de maîtrise est adopté en fonction de sa nécessité même parce que sans lui l'être est détruit. Il s'agit en somme d'une nécessité plus ou moins désagréable, par laquelle il faut passer, et non pas d'un désir d'autonomie intrinsèque, de confrontation face à face avec la destinée ou la condition humaine. Il s'agit d'une sorte de « pis aller nécessaire »⁶ pour employer l'expression que Nicolot utilise pour décrire le courage qu'a Montaigne de se préparer à mourir.

L'attitude adoptée face aux passions illustre bien ces différents rôles et valeurs pris par la fuite. Montaigne va spontanément fuir devant ce qui lui apparaît être un danger éminent de destruction totale :

Je ne me sens pas assez fort pour soutenir le coup et l'impétuosité de cette passion de la peur ny d'autre véhémente. Si j'en estois un coup vaincu et atterré, *je ne m'en releverois jamais bien entier*. Qui aurait fait perdre pied à mon ame ne la remettrait jamais droicte en sa place; elle se retaste et recherche trop vivement et profondement, et pourtant, ne lairroit jamais ressouder et consolider sa plaie qui l'auroit percée. (pp. 877—78)

La fuite est ainsi nécessaire face à certaines expériences dont la cicatrice ne se refermerait jamais; à nouveau, Montaigne essaye ici d'éviter de passer par une expérience qui lui semble être irréversible: « Qui aura été une fois bien fol ne sera nulle autre fois bien sage » (p. 878). La fuite revêt surtout la forme d'une abstinence presque totale: « Je suis quelques vices, mais j'en fuis d'autres, autant qu'un saint sçaurait faire » (p. 408). Nous sommes loin ici du Montaigne à « l'âme ouverte », qui « ne fait rien sans gaieté ».

Montaigne fuit, parce qu'il connaît ses capacités et ses limites. Il sait jusqu'où va son contrôle, et comment donc préserver cette main-mise qu'il a sur lui. La fuite se transforme parfois en une sorte d'engagement

⁶ Maurice Nicolot, *Le Courage de Montaigne* (Paris: Les Editions du Scorpion, 1961), p. 48.

ultraprécautionneux, dominé par un désir de garder toujours ouverte une porte de sortie :

... depuis que vous estes embarqué, toutes les cordes tirent ... De combien il est plus aisé de n'y entrer pas que d'en sortir !... Nous guidons les affaires en leurs commencements et les tenons à nostre mercy ; mais par après quand ils sont ebranlez, ce sont eux qui nous guident et emportent, et avons à les suyvre. (p. 996)

La fuite, ou l'engagement sous caution extrême, devient une armature nécessaire à la protection et liberté de l'être ; nous retrouvons ici cette horreur que Montaigne a toujours eu d'une fixation dans un moule unique, d'une irréversibilité installée au sein de son être et qui lui ôterait sa mobilité. Montaigne revient souvent sur cette sorte d'état de grâce dont bénéficient tous les débuts, alors que l'homme est encore libre, maître de lui, attiré mais guère engagé, connaissant dans toute son ampleur la beauté d'un choix possible et réversible.

L'Eden perdu n'est guère, pour lui, celui d'avant la civilisation corruptrice comme pour Rousseau, mais peut-être bien celui d'avant le choix définitif. Que tout est alors facile et fluide ; le contrôle s'effectue de lui-même sans « bander » l'être ; il n'est autre que l'expression de la mobilité essentielle de l'homme. « Avec bien peu d'effort, j'arreste ce premier branle de mes esmotions, et abandonne le sujet que me commence à poiser, et avant qu'il m'emporte » (p. 994).

La fuite reste cependant une arme à double tranchant. Elle risque d'être mutilante. De plus, elle n'est que défensive ; sa fonction est strictement de protéger l'homme confronté avec un milieu hostile. Elle n'aide pas Montaigne à se « dresser », à « forger son âme », à apprendre à vivre à l'intérieur de son être, à composer avec lui-même. L'auteur des *Essais* devine bien qu'il existe un mode d'existence et de jouissance plus large, un dépassement de l'attitude de fuite. Celle-ci s'intègre dans le thème plus large, plus nuancé de la « préparation ».

Le mot « préparation » peut avoir une consonance assez scolaire ; il s'agit de la maîtrise d'une technique : l'on se prépare à des examens, l'on apprend à conduire une voiture (à monter à cheval, à jouer à la joute) ; l'on se prépare et éventuellement l'on apprend à vivre. La préparation, méthode empirique par excellence, sera faite donc d'une série de tâtonnements, « d'essais ».

La préparation est souvent, pour Montaigne, le geste d'un être sur la défensive. « La plus sûre façon est donc de se préparer avant les occasions » (p. 993). Notre héros, lui, va se préparer « au pire », ainsi il ne sera jamais « pris par surprise ». Il installe volontairement une distance un peu méprisante entre ce à quoi il « tient » (ou qui le « tient ») et son être propre. Il se livre à une analyse un tantinet hautaine, peut-être guère entièrement sincère de ses désirs et de ses besoins sociaux, et en montre la relativité, et le manque de valeur. Il lui sera alors possible

de se mêler à la fite humaine sans s'y engager. C'est vers Démocritus qu'il se tourne :

Démocritus et Héraclitus ont été deux philosophes desquels le premier, trouvant vaine et ridicule l'humaine condition, ne sortoit en public qu'avec un visage moqueur et riant; Héraclitus, ayant pitié et compassion de cette mesme condition nostre, en portait le visage continuellement atristé, et les yeux chargez de larmes...

J'ayme mieux la première humeur... parce qu'elle est plus dedaigneuse, et qu'elle nous condamne plus que l'autre; et il me semble que nous ne pouvons jamais estre assez mesprizez selon nostre merite... les choses de quoy on se moque, on les estime sans prix. (p. 291)

Vu de l'extérieur, scepticisme et stoïcisme se mêlent ici; le sceptique se rend compte du manque de valeur de ses petits désirs humains; le stoïque, donnant au mot mépris un sens plus crispé, s'efforce de placer le malheur à la périphérie de son être, et de le refuser par un acte de volition. On « méprise la douleur, la pauvreté, et autres accidents à quoi la vie humaine est sujette » (p. 81). Il y a présence ici d'un mouvement de raidissement, afin de protéger d'autant plus la vulnérabilité humaine; mais ce mouvement est forcé et sera vite abandonné, car pour Montaigne, il ne correspond guère à la réalité vécue; la souffrance et les passions ont une existence en soi, et l'homme qui croit les avoir éliminés en les méprisant se leurre. Suspendez un instant un philosophe dans une cage au-dessus du vide et puis allez voir s'il ne subit pas quand même tous les effets de la peur et de l'imagination.

Le « mécanisme extérieur »⁷ que Montaigne bâtit ainsi autour de lui va exiger au départ un certain raidissement; Montaigne est bien convaincu de la nécessité de pratiquer le danger, afin justement de tirer de cet apprentissage même le courage de mépriser le danger. Il vise toutefois ici à faciliter l'éclosion d'un mouvement tout intérieur, résultant d'une expérience vécue et n'ayant rien d'un à priori intellectuel. C'est ainsi que l'éducation idéale comportera pour lui de nombreux apprentissages de ce genre :

Endurcissez [l'étudiant] à la sueur et au froid, au vent, au soleil et aux hazards qu'il luy faut mespriser. (p. 165)

Le mépris donc « forge » et « dresse » et « forme » l'être; il a sa place dans cette armature que Montaigne façonne autour de son immense vulnérabilité.

Le mot « préparation » prend également un sens plus large pour Montaigne. Il s'agit d'une conduite axée autour de l'élimination de difficultés évidentes afin de pouvoir jouir davantage de l'existence. La vie est

⁷ Thibaudet, *Montaigne*, p. 103.

comparée alors à un voyage, qu'il faudrait pouvoir traiter en voyageur consommé ; il faut éviter les écueils évidents, ne pas s'exposer bêtement aux intempéries prévisibles, savoir se ménager, afin de pouvoir véritablement jouir de l'essentiel : « Nous nous préparons avant la main aux voyages que nous entreprenons, et y sommes résolus » (pp. 957—58). Cette prévoyance devrait être constamment présente dans l'homme. C'est du sein de l'aisance, qu'il faut songer à préserver cette aisance ; c'est en état de pleine santé, qu'il faut essayer de perpétuer celle-ci :

J'ay plus de soing d'augmenter la santé quand elle me rit, que je n'ay de la remettre quand je l'ay écartée. Les prospéritez me servent de discipline et d'instruction, comme aux autres les adversitez et les verges. (p. 924)

Ici, Montaigne essaye de jouer avec le temps, de prolonger une situation agréable, de lui octroyer une sorte de durée.

La seule assurance que l'homme puisse posséder n'est autre que celle qu'il est arrivé à créer lui-même. Face au besoin d'être (et à la difficulté d'être), face à l'irréversibilité de certains obstacles, face peut-être à l'inefficacité de certains moyens de protection, Montaigne sent de plus en plus le besoin de ne dépendre que de lui. Il ne s'agit pas bien sûr, de se « bander » simplement contre l'extérieur, dans une attitude toute défensive mais aussi de se « forger », de se créer donc de l'intérieur, de devenir presque sa propre substance.

Il existe alors chez Montaigne, un effort vers la suffisance, la présence même d'un projet de maîtrise.

Enfin je cogneuz que le plus seur estoit de me fier à moy-meme de moy et de ma nécessité, et s'il m'advenoit d'estre froidement en la grace de la fortune, que je me recommandasse de plus fort à la mienne, m'attachasse, regardasse de plus près à moy.

En toutes choses les hommes se jettent aux appuis estrangers pour espargner les propres, seuls certains et seuls puissans, qui sçait s'en armer. Chacun court ailleurs et à l'advenir, d'autant que nul n'est arrivé à soy. (p. 1022)

Comme Merleau-Ponty⁶ le souligne bien, Montaigne « décide de prendre en mains sa vie hasardeuse, puisque rien n'a de sens, si ce n'est en elle ». Tout le travail de Montaigne consiste alors à trouver ce qui est « sien », et à s'assurer qu'il est bien chez lui : « Je tiens que je ne suis que chez moi » (p. 610).

La réalisation de cette suffisance va dans deux directions un peu différentes ; il s'agit pour Montaigne de trouver ses propres « préservatifs » (« Je porte en moi mes préservatifs qui sont résolution et souffrance ») (p. 1025), et en même temps de créer en lui-même un espace presque physique, véritable « arrière-boutique », où l'extérieur ne pénètre pas, ou ne pénètre que filtré par la volonté consentante du « moi ».

⁶ Maurice Merleau-Ponty, « Lecture de Montaigne », *Les Temps Modernes*, 27 (Décembre 1947), 1059.

Pour que Montaigne puisse se suffire plus ou moins complètement, il faut, soit qu'il réduise ses besoins, et apprenne en quelque sorte à se contenter de ce qu'il a ; soit qu'il satisfasse lui-même à ses propres besoins, et vive dans une situation de dédoublement où il est à la fois celui qui reçoit et celui qui pourvoit. D'une manière assez paradoxale, on retrouve de ces deux attitudes chez Montaigne. D'une part :

Je n'ay eu besoin que de la suffisance de me contenter, ce qui est pour tant un reglement d'ame, à le bien prendre, esgalement difficile en toute sorte de condition. (p. 626)

D'autre part : « J'ay ma cour et mes lois ». Il s'agit dans le premier cas, de retrécir, de diminuer ses besoins ; de développer en soi les ressorts nécessaires par lesquels l'être se persuade qu'il est heureux.

J'ay estably au demeurant en mon ame assez de degrez à me passer de moins que ce que j'ay ; je dis passer avec contentement. (p. 926)

Il y a tout à la fois présence d'un travail (avec le mot « établir »), et d'une jonglerie, grâce au terme « degrez ». Il s'agit chaque fois de creuser plus profondément, de se réfugier de plus en plus loin, de plus en plus « bas »⁹. « La plus basse marche est la plus ferme. . . Vous n'y avez besoing que de vous » (p. 628). L'indépendance se fait au prix de certains sacrifices, de certains renoncements ; il faut refuser les joies, honneurs, récompenses, dispensées par l'altérité de manière à ne pas en être dépendant. L'autonomie s'accomplit au prix d'un refus, gage de liberté. L'être n'est plus collé à l'autre, mais grâce à une distance adroitement insérée, se trouve bien proche de son moi. Un des plus grands dons est celui de l'être à l'être (« nous nous devons à nous-même »).

Il faut avoir femmes, enfans, biens, et sur tout de la santé, qui peut ; mais non pas s'y attacher en manière que nostre heur en despende. Il se faut réserver une *arrière-boutique* toute nostre, toute franche, en laquelle nous établissons nostre *vraye liberté* et principale retraicte et solitude. (p. 235)

Cette basse marche, cette marche en profondeur, ces couches superposées de refus conduisent à une certaine autonomie et à la création d'une *arrière-boutique*.

L'essai de *la solitude* (Livre I, Essai XXXIX) devient à certains moments un véritable chant en l'honneur de ce mariage du moi avec le moi : « N'épouser que soi ! » s'écrit Montaigne, et avec un lyrisme tout aussi grand : « La plus grande chose du monde c'est de savoir être à soi » (p. 236). (Notons, au passage, le mot « savoir » et tout ce qu'il implique de travail, de réflexion, d'apprentissage.)

Il nous faut peut-être remarquer ici que des formules telles que « n'épouser que soi », « savoir être à soi » ont dû apparaître périodiquement, à un Montaigne vulnérable, ou apeuré, comme la représentation

⁹ Il semble que Montaigne se conçoive bien ici en fonction du regard de l'autre. Le mot « bas » porte en lui un jugement social, implique la présence de valeurs sociales que Montaigne aurait alors intériorisées.

même de l'idéal à atteindre, comme une personnification de l'utopie. L'être qui n'épouse que soi fait en quelque sorte contrepoids aux pressions destructrices de la société, aux jeux cruels de la fortune. Il instaure, par un acte de volonté, l'existence d'une sorte d'équilibre. Il inscrit également au sein de l'être, l'équation suivante : l'être qui fuit doit avoir vers quoi fuir. Le moi est devenu son propre refuge.

L'être pour qui la fuite ne conduit que sur du « vide » est rejeté vers le mal qu'il avait commencé par fuir : l'altérité destructrice et le monde environnant.

Montaigne va manifester envers le refuge trouvé d'un bien grand esprit d'indépendance. Il tiendra à aménager cet intérieur de manière à réaliser un maximum de confort personnel. Quand il parle de son moi, Montaigne fait alors parfois songer à une de ces ménagères particulièrement jalouses de l'agencement et de la présentation de sa maison¹⁰, voulant que celle-ci soit un reflet exact de ses goûts. La maison lui appartient et elle tient à l'aménager comme bon lui semble.

Ce nid douillet, cet abri où l'extérieur ne pénètre pas, ou n'arrive que filtré par une conscience-censeur, se transforme en un lieu de liberté totale, de pleine réalisation. Montaigne qui s'est surtout réfugié en lui pour échapper à la tourmente extérieure (et qui se rejoint avec la sensation reposante et euphorique d'avoir, en fermant la porte derrière lui, éloigné de soi la bourrasque qui sévit à l'extérieur), oublie bientôt l'existence même de cette tempête. La maison n'est plus une structure faite de murs (ce maximum de mécanisme extérieur dont parle Thibaudet), un obstacle dressé faces aux puissances négatives, mais l'endroit où Montaigne se sent le plus libre au monde, le moins surveillé. Cet espace intérieur devient une pâte malléable, prête à être modelée suivant l'instinct créateur de l'être qui l'habite.

Montaigne se livre d'abord à une mise en ordre, à une mise en règle, complexe et fascinante :

C'est une vie exquise, celle qui se maintient en ordre jusques en son privé. Chacun peut avoir part au battelage et représenter un honneste personnage en l'eschaffaut, mais *au dedans* et en sa poitrine, ou tout nous est loisible, ou tout est caché, *d'y estre réglé, c'est le point.* (p. 786)

Mesure et liberté se disputent alors ses faveurs. La liberté totale est une maîtrise complète de son être (« la vraie liberté, c'est pouvoir toutes choses sur soi », p. 1022) ; la mesure, un usage très adroit du mouvement. Montaigne s'aperçoit qu'il aspire tout autant à la liberté totale qu'à la mesure intérieure la plus large possible. Il découvre que l'une présuppose l'autre. Il n'y a pas de vraie liberté si l'être ne sait volontairement se limiter ; il n'y a guère de liberté sans contrôle. D'autre part la mesure pour être véritablement efficace, présuppose à son tour l'existence d'une immense liberté. Afin d'être l'expression d'une authenticité de l'être (plutôt qu'une imposition venue de l'extérieur) la mesure doit être un contrôle volontaire imposé volontairement sur une liberté intérieure illimitée. C'est à travers l'emploi arbitraire de la mesure que Montaigne

¹⁰ Cette image d'une « maison » se trouve aussi chez Thibaudet, *Montaigne*, p. 135.

arrive à être maître de lui. Tel est à notre avis le sens de cette phrase citée parfois à tort, et qui ne nous apparaît pas uniquement comme un projet de maîtrise inconditionnel : « Je veux être maître de moi à tout sens » (p. 818).

Nous assistons à tout un travail d'organisation intérieure, de mobilité permise, observée, comprise ; de contrôle patient, de va-et-vient auquel Montaigne semble dédier sa vie. Ainsi, par exemple, si la capacité d'agir et de sentir se fait trop étroite, à cause de l'âge, si elle n'a de la « mesure » que le « visage », mais en fait s'en éloigne puisque cette mesure est subie plutôt que volontaire, Montaigne s'érige à son encontre, se force à une liberté plus large.

A mesure que l'âge me rend les humeurs plus aigres j'étudie à m'y opposer. (p. 1023)

Comme, estant jeune, je m'opposois au progrez de l'amour que je sentoy trop avancer sur moy, et estudiois qu'il ne me fut si agreable qu'il vint à me forcer en fin et captiver du tout à sa mercy, j'en use de mesme à toutes autres occasions où ma volonté se prend avec trop d'appétit : Je me panche à l'opposite de son inclination, comme je la voy se plonger et envyrer de son vin. (pp. 991—92)

Il y a alors appel à la mobilité pour protéger la mobilité foncière de l'être.

Dans cet appel constant à la mobilité, Yves Delègue décèle la présence d'un jeu¹¹. Micha, lui, va plus loin et proclame l'existence chez Montaigne d'une attitude ludique généralisée¹². En effet, c'est uniquement en établissant une distance entre lui et le monde qui l'entoure que Montaigne arrive à se prêter sans se donner :

J'ay pu me mesler des charges publiques sans me despartir de moy de la largeur d'une ongle, et me donner à autruy sans m'oster à moy. (p. 985)

Or, telle est peut-être l'attitude essentielle du jeu¹³, où l'homme se prête pour une certaine durée mais sait bien qu'il se retrouvera, inchangé, ensuite. Tant que la partie de plaisir dure, l'homme s'y donne loyalement ; il en suit toutes les règles, agit souvent comme si celles-ci représentaient un absolu en soi. Il peut même se passionner pour l'issue du jeu, y engager toutes ses émotions ; il ne s'en trouvera pas moins distancié de celles-ci une fois la partie terminée.

C'est l'attitude ludique qui lui permet alors de maintenir tellement intacte la division combien nécessaire pour Montaigne entre le monde du dedans et celui de dehors :

... le sage doit *au dedans* retirer sone ame de la presse, et la tenir en liberté et puissance de juger librement des choses ;

¹¹ Yves Delègue, « Du paradoxe chez Montaigne », *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises*, 14 (1961), 251.

¹² Micha, *Le Singulier Montaigne*, pp. 60—105.

¹³ Jacques Henriot, *Le Jeu* (Paris : Presses Universitaires de France, 1969), pp. 86—103.

mais, quant *au dehors* il doit suivre entièrement les façons et formes reçues. (p. 117)

Toutefois, plus le jeu se fait riche et plus la division dedans-dehors s'étoffe, au point peut-être d'oblitérer la notion de jeu de la conscience qui l'enregistre. Le dehors n'est plus un « no man's land » sur lequel Montaigne n'intervient qu'avec précaution, mais devient le champ même de son action — une action qui reste personnelle tout en se conformant aux règles de la société. Le dedans n'est plus simplement une terre protégée quoique aride, il connaît l'épanouissement de l'amour et du don de soi. L'équilibre et le sens de l'à-propos s'installent :

Je louerois une ame à divers estages qui sçache et se tendre et se desmonter, qui soit bien par tout où sa fortune la porte, qui puisse deviser avec son voisin de son bastiment, de sa chasse et de sa querelle, entretenir avec plaisir un charpentier et un jardinier ; j'envie ceux qui sçavent s'apri-voiser au moindre de leur suite et dresser de l'entretien en leur propre train. (p. 799)

L'équilibre n'est toutefois que la forme la plus parfaite et la plus travaillée d'une jonglerie continuellement maintenue et toujours à reprendre. Comme le note Yves Delègue :

La vie de Montaigne n'est qu'en surface égale et détendue. Sa réalité, c'est une succession d'instantans sans lien, à l'intérieur desquels, chaque fois, l'équilibre est maintenu par l'adresse d'un incomparable jongleur. La tension se cache sous les dehors de la nonchalance et si Montaigne chasse avec tant de soin de son visage les moindres crispations, c'est qu'elles ne doivent point paraître, s'il veut lui-même continuer à croire à son jeu¹⁴.

Le jeu a enlevé à l'événement de sa rigidité et fatalité, il a créé une place toute spéciale au plaisir et à un certain enrichissement combien absents de l'attitude de fuite simple. La mobilité protectrice s'ouvre enfin sur la jouissance de la vie.

Récapitulons brièvement. Partant de la sensation d'un « moi » évanescant, se sentant assiégé par une angoisse purement existentielle d'homme seul face à l'insondable de « l'humaine condition » et aux apparences trompeuses du monde, Montaigne arrive péniblement, après une série d'essais, à se créer des moments de plénitude. C'est à l'intérieur d'un humain perçu dans toutes ses limites, sa vulnérabilité profonde et sa beauté que Montaigne trouve un repos précaire et toujours à refaire. Il découvre simultanément que l'existence n'a de sens qu'en fonction et qu'à partir de l'humain et qu'une instabilité essentielle caractérise l'homme. Montaigne découvre tout à la fois que « notre vie, c'est notre estre, c'est notre tout » (p. 334) et que cette vie est avant tout « mouvement inégal, irrégulier et multiforme ». (p. 796). Laisant de côté une fois pour toutes le monde des essences et de la permanence, [« Seul Dieu est » (p. 688)] l'homme ne peut que suivre tout seul, ou en se dédoublant,

¹⁴ Delègue, « Du paradoxe », p. 252.

la trajectoire imparfaite de sa propre vie, et ne peut qu'apprendre à composer avec le fluctuant et l'éphémère.

Nous sommes en présence d'un changement de perspectives radical qui contient en germe toute l'ère moderne et dont les principaux éléments sont les suivants :

1) L'option pour l'humain. La quête du « moi » devient la seule métaphysique plausible, la somme totale des connaissances possibles, le point extrême auquel l'homme ose aspirer. Montaigne est la *matière* de son propre livre, l'objet et le sujet d'une étude qui transcende pour lui les divisions traditionnelles des sciences et qui relève tout autant de la physique que de la métaphysique et les remplace. « Je m'étudie plus qu'autre subject. C'est ma métaphisique, c'est ma phisique. » (p. 1050)

2) Une condamnation à l'humain. Le « moi » transformé en métaphysique de l'homme implique l'existence d'un monde d'où Dieu a perdu sa place de participant actif. D'une manière plus générale, l'homme se voit privé de tout recours possible à une structure extérieure porteuse d'un à priori rassurant, garante de vérité et d'absolu. Il est simplement pris dans ce mouvement de va et vient du moi vers le moi, dans la difficile, la farouche réalisation de son propre devenir. Il devient un *projet* (au sens Sartrien du terme) inconcevable jusqu'à présent, et dont l'audace, la difficulté, la solitude le foudroient.

Et puis, me trouvant entierement despourveu et vuide de toute autre matiere, je me suis presenté moy-mesmes à moy, pour argument et pour subject. C'est le seul livre au monde de son espece, d'un dessein farouche et extravagant. (p. 364)

3) Une vie et un art au niveau de l'éphémère. L'homme part continuellement à la recherche d'une essence qu'il croit pouvoir capter mais qui en fait ne cesse de lui échapper. Sa vie est un paradoxe continu. Un « moi » en état de métamorphose observe l'évanescence d'un « moi » plus intérieur, et cette observation se fait à partir de perspectives et de circonstances elles-mêmes variables. Telle est peut-être la somme totale de l'aventure humaine; elle est faite d'une addition de fluctuations, de minutes de devenir dont seul le passage peut être décrit.¹⁵ « Je ne peints pas l'estre. Je peints le passage : non un passage d'aage en autre, ou, comme dict le peuple, de sept en sept ans, mais de jour en jour, de minute en minute. » (p. 782)

Il en résulte que la saisie à laquelle l'être aspire n'est jamais permanente, n'étant à aucun moment donnée la traduction d'une vérité immuable. La vérité réside dans la courbe tracée par sa métamorphose même, dans les sinuosités que celle-ci dessine. Le mouvement spatial, la *forme* tracée par l'enquête deviennent le *lieu* receleur et gardien de l'éphémère vérité dans son déploiement authentique.

L'œuvre d'art n'est autre que la matérialisation, la concrétisation de ce lieu. « Consubstantielle » aux changements de la vie elle se doit avant tout de donner à ceux-ci une certaine visibilité, de les doter d'un

¹⁵ L'importance d'une description d'un « passage » est étudiée en détails par Erich Auerbach dans *Mimesis. The representation of Reality in Western Literature*. (New York : Doubleday Anchor Books, 1957), pp. 249—273.

« corps solide ». Le livre dont le but est d'accentuer, de saisir et de suivre ces fluctuations devient le témoin-agent qui à son tour octroie une forme, un contour plus net à l'homme. Le portrait n'est là alors que pour permettre aux amis et aux lecteurs de Montaigne de nourrir « plus entière et plus vive la connoissance qu'ils ont eu de (lui) » (p. 10).

Cristallisation de la mobilité de l'existence, le livre ne peut toutefois offrir de résolution permanente. Il reste avant tout un « coup d'essay » toujours repris. Dialectiquement lié à la vie, il ne connaît pas d'existence entièrement en dehors de celle-ci. Traduction de la *vie* et non d'un ordre supérieur ou d'une vérité immuable, il va d'un même « train » qu'elle : « Icy, nous allons conformément et tout d'un train, mon livre et moy. Ailleurs, on peut recommander et accuser l'ouvrage à part de l'ouvrier ; icy, non : qui touche l'un, touche l'autre. » (p. 783).

Le livre comme la vie qu'il traduit tout en lui donnant forme n'admet pas de refonte, [« J'ajoute mais je ne corrige pas. » (p. 941)], mais doit toujours intégrer des surcharges nouvelles — apport de vie qui s'ajoute aux vérités d'antan, les nuance, les modifie peut-être. En fait, le livre ne s'achève jamais. Tel est le paradoxe de l'œuvre ; elle est et restera toujours une symphonie inachevée que la mort de l'auteur laisse en quelque sorte en suspens.

4) L'univers des formes sensibles. Face à l'instabilité de la matière observée et du regard qui observe, le champ d'exploration de Montaigne sera aussi celui du concret le plus poussé, un concret imparfait, illogique, défiant toutes classifications, entouré des contingences et de l'opacité même de l'existence.

Pour Montaigne le réel n'est jamais ligne de force pure, envolée philosophique, abstraction. Il est matériel, relève du monde des sens : c'est tout ce que l'on sent, touche voit, saisit « ... moy qui suis tout matériel, qui ne me paye que de la réalité... » (p. 978). Le réel existe en soi dans une sorte d'imperfection congénitale (« ... la naissance ordinaire des choses, elle est imparfaite... »), proliférant souvent sans ordre préconçu ou apparent, proche de ces « mouvements d'ivrogne, titubant, vertigineux, informe » (p. 942).

Le concret est aussi multiplicité chaotique, mettant l'homme face à face avec « cette mer vaste, trouble et ondoyante des opinions humaines sans bride et sans but » (p. 501). Lorsque Montaigne observe les activités humaines, il n'y voit qu'un mélange inextricable de vérités partielles, de masques, d'artifices. « L'homme, en tout et par tout, n'est que rapiement et bigarrure. » (p. 656) La vie se déploie suivant son immense diversité, rendant impossible toute vue d'ensemble cohérente : « Je ne vois le tout de rien. » A l'opposé la réalité sensible en sort encore plus agrandie, plus exhubérante, plus pleine de surprises et de découvertes.

Il en résulte une forme profondément ouverte qui procède par « sauts et gambades » et est toujours prête à digresser afin de mieux suivre la féconde « occasion présente ». Le texte montaignien est rempli de « farcisseuses », parcouru de digressions et d'arabesques et connaît une surcharge d'épisodes qui camoufle l'unité plus profonde du discours. S'il existe un tableau central, la toile de fond, « le vide tout autour » pullule de figures fantasques et grotesques, témoigne une fois pour toutes pour la

profonde bigarrure humaine. Le style des *Essais* fait alors songer à certaines peintures grotesques où Montaigne semble d'ailleurs se reconnaître :

Considerant la conduite de la besongne d'un peintre que j'ay, il m'a pris envie de l'ensuivre. Il choisit le plus bel endroit et milieu de chaque paroy, pour y loger un tableau élaboré de toute sa suffisance; et, la vuide tout au tour, il le remplit de crotresques, qui sont peintures fantasques, n'ayant grâce qu'en la varieté et estrangeté. Que sont-ce icy aussi, à la verité, que crotresques et corps monstrueux, rappez de divers membres, sans certaine figure, n'ayants ordre, suite ny proportion que fortuite? (p. 181)

5) La phrase serpentine. L'œuvre d'art soumise aux multiples exigences que nous venons de noter tente d'y répondre en développant une forme qui les contient toutes. Il en résulte, dans les circonstances les plus favorables, des constructions fragiles, mouvantes alors même qu'elles semblent parfois présenter une certaine solidité, aboutissant à un ensemble de lignes souvent hésitantes, et qui, dans leur dessin même trahissent la tension et la mobilité qu'elles ont tout juste pu dominer.

D'où le style dominant des *Essais*. La phrase est serpentine; elle tourne autour du sujet dont elle capte la fluidité; elle opère obliquement puisqu'elle ne peut pénétrer au cœur d'une essence elle-même évanescence. La phrase se perd parfois dans ses méandres et ses tangentes; elle devient son propre labyrinthe; elle ouvre des portes inconnues, frôle le monstrueux, cotoie le chaos, ne domine pas toujours sa matière puisqu'elle reste engouffrée dans sa propre subjectivité; elle compose avec l'inachevé...

Avec la phrase serpentine nous sommes en présence de la formulation esthétique la plus capable de rendre palpable cette vision nouvelle d'un monde en rupture avec la notion de l'art comme simple reflet de l'universel. La forme des *Essais* devient alors révélatrice d'un malaise qui est celui de toute une époque mais dont les répercussions et les ramifications sont aussi celles de l'art et de la pensée moderne.

L'aventure toute intérieure, toute personnelle de Montaigne semble reprendre à son compte et traduire l'aventure de toute une époque. Nous assistons à un remaniement de l'espace et à une refonte des formes traditionnelles en peinture et en architecture qui rejoignent les innovations stylistiques de Montaigne — elles-mêmes tributaires d'une vision nouvelle du monde. Une plasticité différente se fait voir, englobant au moins quelques-unes des caractéristiques suivantes :

a. multiplicité des interprétations possibles. Nous ne nous référons pas ici à une richesse qui prend son point de départ dans les métamorphoses subies par le regard qui observe (le public à travers les siècles), mais à une flexibilité profonde introduite dans le canevas même de l'œuvre. Tel est peut-être l'écueil des formes ouvertes.

b. présence de « figures serpentes », de formes qui s'interpénètrent et qui sont peut-être le plus capables de traduire la mobilité d'un homme en perpétuel devenir.

c. disparition ou déplacement du centre; décentrement du sujet.

d. atomisation de la toile en unités autonomes et indépendantes les unes des autres et qui reprendrait à son compte cette fragmentation de l'homme et du monde.

e. étirement des contours, en particulier invention de l'ovale, forme frémissante par excellence ; au carré se substitue l'oblong ; à la rigueur géométrique des formes fixes s'oppose le flou et le mouvant de formes dynamiques et instables.

Des critiques tels que Imbrie Buffum¹⁶ ou Jean Rousset¹⁷ voient se manifester chez Montaigne bien des assises de l'esprit et de l'art baroque. Des critiques plus récentes tentent au contraire à apparenter Montaigne au Maniérisme. Pour Arnold Hauser,¹⁸ Montaigne serait ainsi l'un des représentants les plus importants du maniérisme dans la littérature française, le maniérisme étant la réponse que l'homme offre à ce manque d'adéquation du moi au moi, à cette impossibilité de pénétrer au cœur des essences. L'art maniériste, fait de paradoxes, oppose à l'assurance d'une époque révolue, des formes labyrinthiques, incomplètes, parfois déformées, livrées à la répétition — voies obliques qui tournent autour des essences et se perdent dans les masques et les jeux de miroir de la réalité.¹⁹

Nous n'essayerons pas de trancher sur le débat qui oppose les tenants d'un Montaigne « baroque » aux promulguers d'un Montaigne « maniériste ». Nous nous sommes davantage penchés sur la création du moi par le moi chez Montaigne à partir d'une fuite instinctive devant l'intuition d'une évanescence du moi et du monde. Montaigne aboutit alors à la création d'une forme qui dans sa complexité rejoint et parfois devance l'art de son époque.

¹⁶ *Studies in the Baroque from Montaigne to Rotrou* (New Haven : Yale Univ. Press, 1957).

¹⁷ *La littérature de l'âge baroque en France*. (Paris : Librairie José Corti, 1954).

¹⁸ *Mannerism: The Crisis of the Renaissance and the Origin of Modern Art* (New York : Alfred A. Knopf, 1965).

¹⁹ Pour des études détaillées sur le Maniérisme nous renvoyons nos lecteurs aux ouvrages suivants : Hauser, *ibid.* ; John Shearman, *Mannerism* (Harmondsworth, England, 1967) ; Georg Weise, *Il Manierismo, Bilancio Critico Del Problema Stilistico e Culturale* (Firenze : Leo S. Olschki Editore, 1971).

LA FONCTION DE L'HISTOIRE DANS LE MOUVEMENT DE RÉSISTANCE AUX LUMIÈRES*

LOUIS TRENARD
(Lille)

Les Colloques, comme les thèses de doctorat, se proposent d'éclairer les questions embrouillées. A vrai dire, les échanges de vue aboutissent parfois à compliquer encore ce que l'on espérait simplifier et conceptualiser. En cette année qui commémore le bi-centenaire de la création des Etats-Unis, c'est-à-dire d'une décolonisation, d'une libération, de la naissance d'une République..., le concept de Progrès linéaire semble dominant dans l'évolution de l'humanité. Il devient, en certains cas, le mythe du Progrès, dans la mesure où tout mythe comporte une dimension émotionnelle et même, comme l'a montré Jean-Baptiste Vico, une connotation irrationnelle. Ainsi apparaît cette diversité des Lumières, pour ne pas dire l'ambiguïté de ce vocable et de ses dérivés puisés dans la terminologie biblique.

Le XVIII^e siècle n'est pas, de façon univoque, un temps de progrès, de rationalisme, d'expériences, d'audaces... Il est aussi une époque de résistances traditionalistes, d'ombres, d'oppositions, de décadence... Une équipe comprenant Georges Benrekassa (Université de Paris), Henri Duranton (Université de Saint-Etienne), Alexandre Duțu (Université de Bucarest), Edna Lemay (Paris), Krzysztof Pomian (Paris), Louis Trenard (Université de Lille), a voulu rechercher la place et la fonction de l'histoire dans ce complexe des Lumières que l'on présente tantôt comme un siècle anhistorique, tantôt comme le siècle qui a créé l'histoire ou plus exactement la science historique.

Notre hypothèse de travail nous a été suggérée par ce qui serait l'attitude de l'historien, si l'on en croit Paul Valéry : l'historien vivrait tourné vers le passé, se livrerait à un jeu de prévisions à rebours, éprouverait une nostalgie intime à l'égard des civilisations mythiques du passé. Adversaire de toute prospective, il entrerait à reculons dans l'avenir.

Cette mentalité, ce goût sentimental pour les vestiges des civilisations disparues s'opposerait à l'optimisme triomphant des philosophes, à cette marche confiante vers un avenir meilleur, vers un âge d'or fondé sur la raison. Notre époque a ainsi, par souci d'équilibre, recherché les

* Ce rapport présenté au Quatrième Congrès International des Lumières, organisé par Yale University (13 au 20 juillet 1975), a synthétisé six communications groupées dans le cadre d'une table ronde. Les communications d'Henri Duranton et d'Alexandre Duțu sont publiées dans ce fascicule même ; les autres ont paru dans « Studies on Voltaire and the Eighteenth Century », n.r.

pesanteurs de l'histoire ou plutôt le poids du discours historique dans le mouvement des idées, en France, de Bossuet à Voltaire.

Recherche insolite impliquant une contestation discrète? Il ne semble pas si l'on juge le travail accompli, les concours effectifs et aussi l'intérêt qu'ont manifesté des spécialistes qui nous ont prodigué leurs conseils. Certains n'ont pu, en définitive, participer à cette Table ronde : Furio Diaz, à la suite de son excellent ouvrage sur Voltaire historien, avait songé à une communication sur les conceptions de l'histoire au XVIII^e siècle. Dieter Gembicki, de l'Université de Genève, avait proposé une étude intitulée *Bréquigny et l'histoire: méthode, idéologie et société*. Achévant à cette date une importante thèse soutenue en novembre 1976 sur *l'Histoire et Politique: Jacob Nicolas Moreau (1717-1803)*, il n'a pas pu participer au Congrès. Jean-Pierre Guicciardi avait prévu un exposé sur les *Aspects idéologiques et politiques de la querelle des origines* mais n'a pu venir à Yale nous retracer le débat célèbre entre romanistes et germanistes.

En définitive, nous avons disposé de six communications sur le thème suggéré et nous en avons effectué la lecture suivante.



Alexandru Duțu présente *L'héritage médiéval et les lumières: le témoignage de l'historiographie roumaine*. Une nouvelle orientation de cette historiographie s'affirme dans la seconde moitié du XVIII^e siècle : au lieu d'une histoire légendaire, les Hellènes, les Roumains, les Slaves découvrent leur identité, leur langue, les faits et gestes mémorables. En 1762, Paisij de Chilandar écrit une *Histoire slavo-bulgare*; en 1794, Jovan Rajić, une *Histoire des peuples slaves...* C'est une recherche de la spécificité de chaque peuple qui apparaît contradictoirement dans une Europe cosmopolite. Par une sorte de revanche, les peuples encore dominés veulent s'affirmer et ne plus être des reflets ou des échos. Les érudits exhument les pages glorieuses du passé. L'image du passé, modelée par les historiens, confère une dignité au présent. Demetrius Daniel Philippidis, professeur grec à Iași, exprime une admiration jalouse pour « les beaux siècles de la Grèce! ». L'histoire n'est ni évasion, ni fuite, mais une activité mise au service d'un avenir meilleur.

Les principautés roumaines jouissaient de la liberté de penser et de s'exprimer. Les ouvrages historiques qui paraissaient alors sont centrés sur la conquête romaine de la Dacie. L'historien éprouve une attirance pour les origines. Les livres évoquent la majesté impériale des débuts, l'expérience des principautés roumaines, l'apport des lumières. Ils combinent la philologie et l'histoire, l'érudition et l'humanisme, la connaissance historique et la conscience politique. Cette historiographie permet de souligner la solidarité qui existe entre les trois principautés — la Valachie, la Moldavie et la Transylvanie —, la vocation civilisatrice du peuple, les conditions de vie dans l'Europe éclairée. Elle substitue à la conception de l'évolution cyclique de l'humanité, la notion du progrès linéaire inéluctable.

Ces historiens répandent ainsi le message des lumières : développement de l'enseignement, importance décisive des sciences naturelles, prestige de la loi, esprit critique, rejet des fables et des superstitions...

Ils accouplent deux images séductrices : l'une autochtone est celle d'une *Dacia felix*, d'une indépendance antérieure à l'expansion des Habsbourg et à la domination des Turcs ; l'autre, étrangère, est celle de l'Europe éclairée, heureuse, prospère.

Ces érudits éprouvent le sentiment d'une *translatio studii* de Byzance vers l'Occident. Ils souhaitent participer à cette migration culturelle en tentant une synthèse entre la culture traditionnelle, l'admiration vouée à l'Antiquité gréco-latine, l'humanisme dévot, les lumières... Dans cette succession de modèles, le Moyen Age n'est pas absent. Peut-être parce qu'il ne semble pas un type de civilisation dépassé, peut-être parce que la Roumanie n'a pas vécu une Renaissance au XV^e et au XVI^e siècle, marquant par contraste, une rupture avec les « siècles gothiques », peut-être aussi parce que l'historiographie demeure, dans le contexte politique des principautés roumaines, l'unique forme d'expression possible. L'Antiquité paraît, dans cette historiographie polémique, l'âge d'or orienté vers l'Universalité. « Les beaux siècles » de l'histoire roumaine sont « les commencements ». Ils ont créé une spécificité historique : dans les sociétés européennes, une tension se prolonge entre la culture cléricale et la culture de cour ; dans la culture roumaine, le *sacerdotium* et l'*imperium* ne se combattent pas. Après avoir analysé les facteurs dynamiques de la vie sociale (mentalités, langage, coutumes populaires...), les clercs et les érudits affirment que l'accès à la culture est un droit, qu'il est indispensable d'éclairer le peuple, que l'esprit de tolérance doit reparaitre...

L'historiographie roumaine exalte donc le passé mais dans un souci de promotion d'une patrie. Le modèle antique est interprété dans un sens favorable aux principes occidentaux des lumières.



L'exemple retenu par Edna Lemay est différent géographiquement et historiquement : il s'agit de la découverte du Nouveau Monde au XVIII^e siècle, ou plutôt de la compréhension de la psychologie collective en Amérique reflétée par les œuvres des missionnaires et des voyageurs. Cet apport ethnographique a modifié par contre-coup la vision traditionnelle de l'Antiquité. La connaissance des peuples de l'Antiquité classique et l'analyse des comportements des peuples du Nouveau Monde ont interféré, réagissant l'un sur l'autre. Deux mondes distants dans le temps et dans l'espace s'éclairent mutuellement. Cette convergence renouvelle la nature même de la conception historique : elle affaiblit la part de l'événementiel et accroît la part du culturel dans l'histoire. Elle confère une dimension universelle au récit de l'évolution de l'humanité.

Mme Lemay s'appuie sur deux exemples : celui de Joseph Lafitau et celui d'Antoine Gouget. Le cas du R. P. Lafitau a été examiné, au Congrès international de Yale, par Michèle Duchet qui a mis en relation le « discours ethnologique » et le « discours historique » : son analyse portait sur la conception du genre historique et sur ses nouveautés. Edna Lemay évalue davantage le contenu de l'ouvrage *Mœurs des sauvages américains comparées aux mœurs des premiers temps* (1724). Ce missionnaire qui a reçu une formation classique rapproche ses propres observations en Amérique de son savoir, de sa connaissance du passé. Entre les Pélagiens et les Helléniens, barbares de l'ancienne Grèce et

les « barbares des temps présents », la comparaison semble s'imposer d'elle-même. Recourant à une « grille » établie par le contact livresque avec le monde antique, Lafitau fausse vraisemblablement la portée de ses remarques, mais cette « grille » évolue au fur et à mesure de son expérience, conciliant les leçons du passé et les réalités du présent.

Lafitau s'intéresse évidemment aux pratiques religieuses, ce qui est traditionnel depuis les récits des clercs qui accompagnaient les conquistadores. Mais il traite aussi du gouvernement, du mariage, de l'alimentation, de l'éducation. Il recherche ce que Jean Demeunier appelle, en 1776 « l'esprit des usages et des coutumes ». Son discours est « description, narration des choses comme elles sont » ou plutôt comme il les voit et les comprend. Il étudie les formes du gouvernement et, selon une démarche plus ou moins consciente, il passe du Mexique d'autrefois à la Grèce au temps de Diodore de Sicile pour revenir à la Louisiane d'aujourd'hui.

Dans ce livre polémique dirigé contre les Athées et qui veut servir directement la cause de la Compagnie de Jésus, Lafitau démontre que la religion, en tous temps et en tous lieux, est le principe des mœurs. Cette thèse repose sur une comparaison constante entre les mœurs des sauvages américains et les coutumes des « premiers temps » ; elle établit un réseau d'identités, de conformités, de ressemblances qui font du « sauvage américain » l'homologue de l'homme des origines. Abordant le problème des unions consanguines, Lafitau cite Sophocle, Ovide aussi bien que Jean-Baptiste Tavernier. L'histoire antique devient éclairante du présent, auxiliaire de l'ethnologie, au moins de l'ethnographie, moyen efficace d'apologétique en faveur des missionnaires jésuites.

Antoine Goguet est un juriconsulte, conseiller au Parlement de Paris. Dans son grand ouvrage paru en 1758 *De l'origine des lois, des arts et des sciences et de leurs progrès chez les anciens peuples* il apparaît comme le précurseur de l'anthropologie sociale. Il reconstitue les premiers âges de l'humanité en puisant dans les relations de voyageurs aux Indes orientales et occidentales. Goguet n'établit pas, au sens strict, une comparaison entre le soi-disant primitif de l'Antiquité et celui du Nouveau Monde. Il éclaire les civilisations disparues par les observations contemporaines sur la Chine et sur le Pérou, ce qui implique une croyance en l'unité de la famille humaine et un parallélisme des phases évolutives, en un décalage sur la voie du progrès général entre les différents peuples.

Goguet étudie, selon cette méthode, les institutions, la famille, la religion, les arts et métiers, la vie quotidienne... et il structure sa description à la fois chronologiquement, géographiquement, analytiquement. Il nous livre une vision sociologique et anthropologique de l'histoire, de l'humanité, de l'homme dans le temps et dans l'espace. Grâce à Goguet, l'écriture du discours historique s'enrichit et le principe du progrès continu des groupes humains se dégage, mais, comme le conçoit déjà Bartholomé de Las Casas au XVI^e siècle, si chaque peuple part du même stade primitif, la marche vers un niveau élevé affecte un rythme inégal selon les circonstances.



La formule de Fustel de Coulanges sur le caractère indispensable du texte, de la source écrite pour concevoir le déroulement historique ne doit pas être interprétée dans un sens limitatif : l'historien dispose d'autres matériaux et, en ce domaine, il est tributaire des sciences auxiliaires de l'histoire et même des collectionneurs. Krzysztof Pomian procède à une enquête sur les collections parisiennes au XVIII^e siècle, enquête révélatrice des curiosités intimes, qu'il faudrait étendre aux villes de province en y incluant d'ailleurs les collections réunies par des groupes : Académies, Musées ou foyers de culture.

Des ouvrages orientent les collectionneurs et en même temps nous renseignent sur les attentes et les réponses du public. En 1673, le numismate lyonnais Jacob Spon, dans ses *Recherches des Antiquités et curiosités de la ville de Lyon*, enregistre la présence de 27 collectionneurs de médailles sur 84 curieux habitant Paris. En 1687, P. Bizot, dans son *Histoire métallique de la République de Hollande*, en dénombre 29. A la fin du XVII^e siècle, les amateurs de médailles représentent entre le tiers et le quart de l'ensemble des collectionneurs parisiens. En 1727, Baudelot de Darival donne, dans *De l'utilité des voyages*, d'autres chiffres : sur 43 cabinets, 19 sont consacrés à la numismatique. A. J. Dezallier d'Argenville confirme cette importance des médailles dans sa *Lettre sur le choix et l'arrangement d'un cabinet curieux*.

Or, une génération plus tard, en 1760, Caylus s'étonne du peu de goût manifesté par les amateurs pour les antiquités : il signale 39 médailles sur 467 cabinets parisiens. En 1765 Grimm confirme ce faible intérêt pour les médailles. En 1786, L. Thiery dans son *Guide des amateurs et des étrangers voyageurs à Paris* mentionne 5 collections de médailles sur 92.

Cette statistique établie d'après quelques ouvrages est confirmée par les recherches entreprises par M. Pomian : de 1700 à 1720, 39% des collectionneurs s'intéressant aux médailles, exclusivement ou partiellement ; de 1721 à 1750 : 21% ; de 1781 à 1790 : 8%. Le mouvement est inversé en ce qui concerne les coquilles et les curiosités de la Nature 15% des cabinets, de 1700 à 1720 ; 21% de 1721 à 1750 ; 39% de 1751 à 1790. Ainsi, les témoignages du passé entrent en concurrence avec les étrangetés ou les échantillons de la nature ; à partir de 1730, les collectionneurs parisiens commencent à se détourner des médailles.

Cette substitution des sciences naturelles à la vogue de l'Antiquité se reflète dans les publications : en 1736, Gersaint lance la nouvelle mode par son *Catalogue raisonné des coquilles*. En 1742 Dezallier d'Argenville dénombre 17 cabinets d'histoire naturelle ; en 1757, il en décrit 20.

Au milieu du siècle, la mode de l'histoire naturelle l'emporte. En 1758, Grimm le note expressément et pour répondre à ce goût nouveau, il publie, en 1759, les *Observations sur quelques auteurs d'histoire naturelle* de Charles Bonnet ainsi que la *Liste des Livres d'histoire naturelle* de Daubenton. Il peut affirmer, en 1763 : l'histoire naturelle est « une des études favorites du public ». A cette date, on remarque que le cabinet de Bonnier de la Mosson, qui s'est vendu en 1744 à un prix médiocre, a pris de la valeur, maintenant que la mode s'en est répandue. En 1767, A. R. de Liesville publie 50 *Noms de collectionneurs d'histoire naturelle dans sa Conchyliologie nouvelle et portative*.

En 1780, Dezallier d'Argenville décrit 135 collections dans *La Conchyliologie* ; en 1786, Thiery présente 45 cabinets d'histoire naturelle sur 92. Cette indifférence pour les médailles s'accroît alors que le nombre des amateurs croît entre 1700 et 1790, le nombre des cabinets passe de 149 à 467.

La curiosité pour un aspect de l'histoire évolue aussi selon les catégories socio-professionnelles où se situent les amateurs. En 1720, 26% sont des courtisans, 15% des gens de robe, 12% des savants et des antiquaires, 11% appartiennent au clergé, 11% sont des artistes, 8% des hommes d'affaires. En 1750, la répartition diffère : 22% sont des courtisans, 16% des hommes d'affaires, 12% des artistes, 10% des bourgeois, 9% des savants et des antiquaires. La progression des bourgeois et des artistes compense le recul des clercs, des nobles, des savants. Cette modification d'ordre sociologique — sans oublier le caractère approximatif du classement — peut expliquer le détournement d'attention de l'histoire vers le règne animal. Mais l'on peut se demander pourquoi les anciens collectionneurs, passionnés de médailles antiques, n'ont pas influencé les nouveaux venus et pourquoi, au contraire, ils se sont laissés entraîner par eux. Dans la mesure où l'on tient compte de la présence des collections déjà constituées, la mutation de la curiosité est encore plus impressionnante.

De tous les vestiges de l'Antiquité, les médailles sont les plus aisément accessibles : ou les découvre dans la terre, on les classe, on les transporte. L'offre est fréquente... En 1739, P. Joubert s'interroge dans *La science des médailles antiques et modernes* sur les motivations du « curieux » : veut-il s'instruire ? éprouve-t-il une satisfaction esthétique ? est-ce un geste de vanité ?

Il faut tenir compte aussi de l'époque d'origine des médailles. Celles qui ont été frappées durant l'Antiquité offrent une valeur esthétique : elles expriment le « beau » antique et plaisent aux courtisans. Les médailles du Moyen Âge sont source d'Histoire, les rassembler répond à une finalité scientifique qui est la préoccupation des savants.

La valeur des médailles dépend aussi de la frappe, du dessin, de la matière (or, argent, bronze). La légende, à elle seule, recèle un intérêt historique. En 1719, Jean-Baptiste Dubos, dans ses *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, déplore l'absence d'inscriptions sur les tableaux. Comme le souligne Antoine Rascas, sieur de Bagarris, dans *De la nécessité de l'usage des Médailles* (1611), les médailles gardent le mérite de rapprocher le portrait et l'inscription, l'image et le texte. Ainsi, le collectionneur de médailles acquiert-il une culture historique. Les médailles confirment ou éclairent un texte et réciproquement. Toutefois, le numismate n'est pas un historien : il collectionne les faits et n'élabore pas de synthèse. Sa tâche s'apparente à celle des auteurs de dictionnaires, de généalogies, de chronologies... Les médailles permettent d'établir ou de vérifier les listes d'empereurs mais aussi de retracer l'histoire des cultes, des habits, des armes... Si elles glorifient les princes, elles présentent également des traits de civilisation.

Il existe aussi des médailles commémoratives modernes. Louis XIV en fait frapper à des fins politiques ; il leur accorde grande attention et les soumet à la Petite Académie qui contrôle la frappe depuis 1663. Elles

illustrent les actions héroïques du prince et contribuent à l'héroïsation du Roi-Soleil. 286 médailles ponctuent jusqu'en 1700 les temps forts du règne : 159 commémorent les exploits guerriers, 39 la personne du monarque et sa famille, 18 les succès diplomatiques, 17 les réalisations économiques, 8 les fastes académiques, les découvertes, 8 sont frappées en des occasions diverses. Collectionner ces médailles, c'est s'initier au culte de l'Etat et en même temps revivre les *Res Gestae* du « siècle de Louis XIV ».

Or, le comte de Caylus estime, dans son *Recueil d'Antiquités*, en 1752, que les monuments antiques sont plus révélateurs que les monnaies. Winckelmann exprime la même préférence dans sa *Description des pierres gravées* (1760). A cette date, les collectionneurs et les antiquaires se tournent vers les statues. Une Antiquité esthétique remplace l'Antiquité érudite. A la Cour principalement, les antiques prennent la relève des médailles. En 1750, sur 112 collectionneurs d'antiques, 36 sont des courtisans, 25 des manieurs d'argent, 18 des artistes. Les antiques occupent la seconde place après les tableaux.

Les gens de cour prennent au contraire le goût des collections d'histoire naturelle qui, jusqu'alors n'avaient attiré que les intellectuels. Sur 175 collections d'histoire naturelle, 46 appartiennent à des courtisans, 30 à des savants, 28 à des bourgeois, 22 à des manieurs d'argent, 18 à des curés, 14 à des artistes. Ainsi, les antiques sont recherchées par les élites sélectionnées par le prestige ou par l'argent, les objets de la nature passionnent les spécialistes. *L'Encyclopédie* définit alors le « curieux » comme un homme qui dépense — mais l'investissement est modeste pour un coquillage — et qui ne connaît pas. L'amateur n'est pas davantage un « connaisseur ». Caylus estime néanmoins que le jugement peut résulter d'une longue pratique et d'une fréquentation des œuvres. Jean Mariette pense de même que l'on devient connaisseur quand on est familiarisé avec les ouvrages. Le collectionneur peut devenir un connaisseur.

L'art garde des aspects techniques et cognitifs qui n'éliminent pas le rôle fondamental du génie. L'art des Anciens fournit à la fois des modèles et des ensembles des règles. Comme au siècle de l'humanisme et de la Renaissance, les Anciens apparaissent comme les pionniers et comme les maîtres. Les rapports entre science et art évoluent. Pour Caylus, la tradition érudite met l'art au service des textes ; au contraire, l'archéologie voit, dans l'interprétation des textes, l'auxiliaire de la recherche esthétique. Jean-Philippe Mariette qui avait constitué un admirable cabinet composé de dessins, d'estampes en feuilles et en recueils, de terres cuites, de bronzes... constate que les savants, peu touchés par la beauté, s'attachent à l'érudition, que les artistes admirent l'excellence du travail et négligent les informations qu'apportent les médailles. L'idéal serait d'associer l'érudit et l'amateur.

L'amateur est davantage séduit par les techniques des Anciens, techniques oubliées comme la peinture à l'encaustique. Il se perfectionne en imitant la statuaire antique, devient à son tour un conseiller des artistes. Même si l'amateur n'a pas de génie, il acquiert des connaissances dans l'environnement de son cabinet.

Devant cette réhabilitation de l'amateur par Caylus, Diderot et Grimm mettent l'accent sur « l'impulsion divine ». Le génie est une force

aveugle qui échappe aux données cognitives ou techniques. La priorité temporelle des Anciens ne leur donne pas, ipso facto, une valeur exemplaire et pédagogique. Grimm considère l'érudition comme un passe-temps frivole. Diderot proclame qu'il faut s'inspirer de la belle Nature et non des Anciens qui, eux, ne pouvaient imiter des Anciens. La doctrine de Caylus, rationaliste et historisante, provoque une réaction émotiviste et naturaliste des encyclopédistes.

Diderot n'accorde aucune place à l'amateur qui, selon lui, ne peut devenir ni connaisseur, ni créateur : il s'enferme dans la contemplation du passé. L'amateur ne peut assurer le rôle de conseiller ou de juge ; le Salon de 1767 condamne l'attitude de l'amateur. En revanche, le philosophe s'inspire de la Nature, il s'efforce de connaître et exerce une influence déterminante. Loin d'être bénéfique, la collection d'antiques, de tableaux, de dessins... est un moyen de pression ; elle favorise la dépendance de l'artiste à l'amateur, elle véhicule une esthétique implicite, rationaliste, historisante.

Si, en histoire et en art, l'amateur cherche à dominer au nom d'une priorité temporelle qui lui paraît le fondement d'une valeur esthétique, dans le domaine scientifique, la curiosité du collectionneur est utile. Dans l'article *Histoire Naturelle*, les collectionneurs sont placés au même niveau que les savants. Les savants observent la nature, méditent et essaient de découvrir la vérité. Les collectionneurs recueillent les productions de la nature, les admirent, étalent ces merveilles, facilitent les observations en offrant « un abrégé de la nature entière ». Le collectionneur est le collaborateur du savant.

Le recul de la numismatique correspond à un rejet de l'érudition précise et événementielle, à un intérêt croissant pour les curiosités naturelles, à une reprise de la recherche des antiques soit pour leur valeur esthétique soit pour leur apport à l'histoire.

L'écriture de l'histoire est quelque peu tributaire de ces amateurs et de ces collectionneurs. Ce retour à l'Antiquité, à la fin du règne de Louis XV, reflète le poids de la tradition, de l'enseignement dans les collèges de l'historiographie classique et il se reflète également dans les conceptions artistiques avec Soufflot, Ledoux, Lequeux...



Dans une communication riche et stimulante, Georges Benrekassa analyse les relations entre le savoir politique et la connaissance historique à l'aube des lumières. En dépit de l'ambiguïté des expressions « savoir politique » et « connaissance historique » — mais il en est de même pour bien d'autres concepts — les rapports semblent à priori étroits ? Le savoir politique se constitue à partir de compréhensions implicites ou explicites de l'histoire. La connaissance historique paraît le véhicule d'un savoir politique, le recueil d'expériences politiques heureuses ou malencontreuses. L'histoire devient, dans cette perspective, le support ou même le substitut d'une science politique. Selon l'exemple de l'historiographie roumaine liée à la renaissance de la patrie, le message politique ne peut se disjoindre du discours historique.

Pour saisir cette connexion ou cette disjonction des deux modes de connaissance, M. Benrekassa examine le mécanisme de la censure de

l'écrit, thème qui a été abordé en 1968 par Nicole Hermann-Mascard : *La censure des livres à Paris à la fin de l'Ancien Régime (1750—1789)* et en 1972 par Anne Sauvy, *Livres saisis à Paris entre 1678 et en 1701*. Au Congrès de Yale même, la Table ronde présidée par Robert Shackleton a repris ce problème : *L'édition, la censure et le commerce de la librairie*.

Le pouvoir d'Etat intervient en ce domaine pour faire barrage à un savoir politique virtuel que peut répandre un ouvrage historique. Toute société cherche à contrôler sa propre mémoire collective, tout ce qui pourrait mettre en cause son désir de perpétuité. Ainsi est né tout d'abord un contrôle d'ordre religieux puisque là existe une Vérité ; l'examen de la Sorbonne a été dogmatique, puis moral, enfin politique. Ce contrôle a été accordé au XVI^e siècle à des autorités civiles. Pour contrebalancer l'autorité de l'Université, François I^{er} a délégué ce droit de censure au Parlement. Dès lors, des jalousies, des ripostes, des surenchères se sont multipliées. Si la Sorbonne avait condamné les *Colloques* d'Erasmus, la Cour s'oppose en 1552 à la publication d'une « bulle par laquelle le pape permet l'usage du beurre, fromage et œufs en Carême aux provinces ruinées par la guerre ». On ne saurait pousser plus loin la défense des libertés gallicanes.

Le Contrôle des livres révèle également des surprises et des incertitudes car les critères demeurent subjectifs : lecture initiale, censure préalable, censure ultérieure, répression de la circulation... Il existe une gamme étendue de verdicts : le permis, le toléré, l'interdit... La personnalité du Directeur de la Librairie intervient dans ses mécanismes : on connaît le rôle et l'habileté de Malesherbes, les groupes de pression, parfois les négligences et les inadvertances modifient le jugement.

Exploitant le *Dictionnaire critique ... des principaux livres condamnés au feu*, publié par Gabriel Peignot en 1806, les papiers de Nicolas Delamare le lieutenant de police, les dossiers de Joly de Fleury — un important fonds utilisé par Paul Bisson de Barthélemy pour élaborer son livre sur *les Joly de Fleury* (1965) — Georges Benrekassa constate plusieurs faits révélateurs : la censure essaie d'arrêter tout écrit qui peut infirmer une vérité historique considérée comme fondamentale pour la monarchie : ainsi, Nicolas Fréret est embastillé pour avoir infirmé quelques légendes sur les Francs, ainsi le conte de Boulainvilliers, qui publie les mémoires des intendants rédigés pour l'instruction du duc de Bourgogne en 1698 est-il suspecté ; ses intentions polémiques contre le règne de Louis XIV, en faveur du Dauphin, sont dénoncées ; à sa mort, ses papiers sont mis sous scellés.

Cette censure cherche à défendre le passé de la monarchie ; elle veut lui conférer une dignité résultant de l'ancienneté de ses origines, de sa continuité, de son immobilité considérée comme signe de perfection. La Monarchie n'a pas d'histoire puisqu'elle est perpétuée du même modèle : c'est le type même d'un processus ecclésial de pensée. Par certaines images, le XVIII^e siècle semble proche du nôtre ; en réalité, il demeure un siècle de foi monarchique profonde.

La personne des rois, même souverains des pays adversaires comme l'Angleterre, voire la personne du stathouder des Provinces-Unies doit rester hors d'atteinte de la part des historiens : ainsi l'abbé Lenglet-Dufresnoy doit « cartonner » les passages de son histoire susceptible de

nuire à la notion de continuité du pouvoir monarchique. La censure surveille tout particulièrement les discours historiques sur les régences, sur les troubles qui ont pu mettre en cause l'autorité du souverain ; les censeurs refusent, en 1719, la publication du *Journal de Pierre de l'Estoile* pour le règne de Henri IV et le début du règne de Louis XIII (éd. Gallimard, par André Martin en 1948 et en 1960) parce qu'il évoque la Ligue ; ils refusent également les *Mémoires du Cardinal de Retz* (éd. M. Allem et E. Thomas, coll. la Pléiade, Gallimard, 1956).

Les interdits frappent aussi ce qui peut troubler l'ordre social, le repos, la tranquillité publique. Ils protègent la hiérarchie sociale puisque c'est là, pour la majorité des esprits de l'époque, l'état idéal concevable ici-bas. Les ouvrages historiques ne doivent porter préjudice ni aux représentants des grands lignages ni aux membres du premier ordre. Un souci d'hygiène morale doit présider à la diffusion des connaissances historiques. Ce n'est pas la vérité historique — si tant est qu'elle existe, qu'elle peut être perçue, qu'elle peut être transmise — qu'il faut dévoiler sur le cardinal de Richelieu, mais l'exemple d'une carrière politique exemplaire, bienfaisante pour le royaume. L'historien doit passer sous silence les pages sombres de notre histoire : le massacre de la Saint-Barthélemy, les guerres de religion, les violences déclenchées à Merindol-Cabrières contre les Vaudois...

Au nom de la raison d'Etat, la censure a le droit de favoriser la diffusion d'un mensonge officiel qui paraît une vérité utile au bonheur des sujets. Un machiavélisme est salutaire pour guider les censeurs perspicaces. Des appréciations d'opportunité conjoncturelle ou d'ordre esthétique peuvent motiver le rejet d'un ouvrage historique.

Tout discours historique est nécessairement subjectif ou conditionné. Les Archives demeurent souvent, sous l'Ancien Régime, des biens privés : les papiers de Méliand, intendant de Lyon de 1710 à 1718, ont été transmis à son gendre le marquis de Paulmy. Même accessibles, les archives ne sont guère à cette époque utilisables parce que non classées. Les historiens ne font guère appel aux documents pour élaborer leur histoire : on connaît la réponse de l'abbé Vertot à un ami qui lui apportait des détails inédits sur le siège de Rhodes dont il venait d'achever le récit : « Mon siège est fait », dit-il. L'histoire reste jusqu'à Voltaire, essentiellement un genre littéraire, un divorce subsiste entre histoire et érudition ? L'histoire *historie*, en tant que récit et interprétation des faits *Geschichte*, résulte d'un faisceau d'idéologies : celle de l'historien, celle du pouvoir, celle de la clientèle, celle de l'opinion dominante. Elle est donc dépendante de son temps, mais en revanche elle agit sur la société et sur les responsables. Mais au siècle des lumières plus que l'histoire, c'est la fable, c'est l'utopie qui véhicule un savoir politique.

La discipline historique apparaît comme une forme de réflexion limitée. Dès 1699 Jean le Clerc estime, dans sa *Bibliothèque universelle et historique*, que l'historien ne peut aboutir au terme d'une longue recherche qu'à une vérité moyenne. Pierre Bayle pense lui aussi que peu d'historiens sont capables d'écrire une bonne histoire. Amelot de la Houssaye pense que pour être un bon historien, il faut avoir assumé des responsabilités politiques. Des historiens libéraux comme Sismondi, le répètent au XIX^e siècle, en alléguant l'exemple des historiens de

l'Antiquité. L'histoire demeure politique et psychologique. Le conseiller au Parlement de Bordeaux, successeur de Montaigne, Florimond de Remond ajoute dans son *Dictionnaire historique et critique* que toute histoire est écriture : c'est un plaidoyer ou un réquisitoire. De telles conceptions freinent encore l'évolution des idées au temps de l'*Encyclopédie*.



La composition du discours historique subit, sous tous les régimes et en tous temps, des contraintes extérieures plus ou moins pesantes qui paralysent l'évolution du genre. Mais les historiens eux-même demeurent prisonniers de leur propre création, comme des Pygmalion devant leur Galatée. Des contraintes structurales maintiennent le discours historique dans une voie traditionaliste. Avec pertinence, Henri Duranton le prouve en étudiant les origines de la monarchie franque, tout spécialement la résistance du mythe de Pharamond.

Le maintien séculaire de ce roi mythique dans le Panthéon monarchique ne résulte pas d'une absence d'esprit critique ou d'érudition ; il ne s'explique pas uniquement par la tradition, par la majesté due à l'ancienneté quelque peu légendaire de ce personnage, par fidéisme mais aussi parce que cette présence semble répondre à l'ordre dicté par la nature. Le passé est rythmé par les règnes, comme l'a montré Michel Tyvaert. La numérotation des monarques paraît intangible. François Eudes de Mézeray, historiographe du roi, publie dans son *Histoire de France* des pièces relatives aux Mérovingiens : il laisse dans sa galerie d'effigies les médaillons vides jusqu'à Clovis, mais ne change pas la succession car elle implique continuité et stabilité. Il lui faut saturer l'espace chronologique. Pharamond n'existe pas, mais il sert, il « fonctionne » ; il entretient le mythe des fondateurs à l'image de l'histoire romaine. L'histoire du XVIII^e siècle ne possède pas un outillage mental suffisant pour repousser des modes de pensée archaïques.

Le chef franc demeure aussi dans l'historiographie du XVIII^e siècle parce qu'il a triomphé, dans ce champ historiographique, des légendes troyennes et même d'une filiation extraordinaire exposée par Charron dans son *Histoire universelle* qui faisait remonter la dynastie franque à Dieu même. Ainsi, dans ce contexte, fixer le point de départ de la première race française témoigne déjà d'un esprit critique. Pharamond l'a emporté sur Mérovée, cependant héros éponyme, peut-être parce qu'il a été choisi par le peuple ; sa destinée symbolise l'union irrévocable du chef et de ses fidèles. La légitimité et l'hérédité de la couronne dérivent du « libre consentement des peuples ».

Pharamond est également présenté comme un législateur, un Romulus qui a édicté la loi salique, cette soi-disant loi des Francs fixant le principe de la succession par primogéniture mâle, règle vitale et incontestée de la monarchie considérée comme loi fondamentale de la monarchie. Ce mythe tenace et complexe, associe dans les mentalités collectives les droits de naissance, d'élection, de conquête, de contrat...

Pharamond est parvenu à supplanter son ancêtre Mérovée, mais aussi son successeur Clovis. Le R. P. Daniel essaie, dans son *Histoire de France* en 1696, de reporter les caractéristiques de Pharamond sur Clovis « Premier roi chrétien des Français » et il ajoute une connotation religieuse.

C'est le premier souverain baptisé, le premier à exercer ses pouvoirs thaumaturgiques, si l'on en croit Étienne Forcadel *De Gallorum imperio* (1579).

L'entrée dans l'Eglise symbolise le point de départ de la monarchie française, c'est le thème de Jean Savaron (*De la sainteté du roy Louys, dit Clovis* (1620), de René de Ceriziers *Les heureux commencemens de la France chrétienne* (1633), de Balthazar de Riez *L'incomparable piété des Chrétiens roys de France* (1672)...

La thèse du Père Daniel n'a pas été adoptée et elle a suscité de vives réactions de l'abbé de Camps, du marquis de Graveron, de Dom Leron... Cette vision théocratique de l'histoire ne convenait plus au temps de Pierre Bayle. Clovis était trop connu pour être vénéré comme un saint.

De là, la survivance jusqu'à la période révolutionnaire du mythe de Pharamond, fondateur de la monarchie française. Il est même adapté aux tendances de l'époque : Martin Morizot, dans *Inauguration de Pharamond* (1772) affirme que le choix résulta de « la délibération libre de la Nation » et l'abbé Jean Louis Soulavie dans *Traité de la composition et de l'étude de l'histoire* (1792) présente Pharamond comme un souverain libéral !

Ainsi, les structures mentales, les motivations politiques et même les finalités pédagogiques l'emportent sur l'esprit critique, même au siècle de Bayle et de Voltaire.



Les moyens d'éducation révèlent de façon suggestive les comportements socio-culturels d'une société à une époque donnée. En particulier, le manuel scolaire reflète les modèles de pensée, l'état de la science, les aspirations des usagers... Les Abrégés, les Epitomés, les Méthodes... pour recourir aux termes de l'ère des Lumières désignant les livres destinés aux élèves, fournissent à l'historien le profil de l'homme idéal que veulent modeler les maîtres.

Ces manuels correspondent, avec des décalages, aux orientations dominantes de la recherche historique. Celle de Bossuet pèse toujours sur l'enseignement : pour « l'aigle de Meaux », l'histoire doit revêtir les formes conjointes de l'histoire sainte et de l'épopée ; elle doit dégager l'essence même de l'homme, elle s'insère dans un ensemble éducatif à finalité religieuse : l'histoire universelle des révolutions et des empires illustre la conception providentialiste que Bossuet veut exposer sur les destinées de l'homme. L'objectif de Malbranche, exprimé par Bernard Lamy, est, au contraire, modeste : l'histoire retrace les vaines agitations des hommes toujours inquiets et toujours insatisfaits et elle doit inciter le pécheur à l'humilité.

Le concept de vérité historique est examiné en ce siècle de doute. On admet que l'historien ne peut tout savoir mais aussi qu'il ne peut tout dire. La notion de bienséance est respectée dans les belles-lettres or l'histoire est un genre littéraire. Ce que l'historien doit prouver, comme l'auteur tragique de l'âge classique, c'est que l'homme est le moteur des événements : l'histoire est une recherche de psychologie d'après des exemples vécus. Psychologue, l'historien doit être moraliste : il fournit des modèles pour les individus, pour les princes, pour les nations. *Historia magistra vitae*.

A côté de l'histoire chemine l'érudition illustrée par les bollandistes, les Mauristes, les Académiciens ; elle se traduit par la publication de documents, par les fouilles archéologiques, par l'établissement de minutieuses chronologies et d'approximatives généalogies. Mais les relations ne s'imposent pas entre cette science et l'art que représente le discours historique. A la génération du Président Hénault, l'historien utilise les méthodes qui datent du XVI^e siècle et admet les définitions de Le Moynes et de Rapin.

L'histoire regarde le passé dans sa continuité, reconstitue les événements dans leur succession. Cette mémoire collective est une constante de l'esprit humain et elle suscite une production élevée de livres et d'ouvrages scolaires, souvent confondus avec les traités religieux. L'École, sous l'Ancien Régime, se confond presque avec l'Église. En dehors des collèges, les almanachs accordent une large place à l'histoire qui est savoir, expérience mais aussi divertissement. Les périodiques, de leur côté, prétendent tenir les fonctions d'annales et, même mieux, d'historiographie, car ils enregistrent les faits, mais aussi les sélectionnent et parfois les interprètent.

Ainsi, l'histoire, en ses multiples créations, est diffusée et même vulgarisée. Sans être du point de vue scolaire une discipline autonome, elle paraît utile dans l'enseignement. Bossuet est convaincu de l'utilité de l'histoire mais en la centrant sur les périodes contemporaines, en s'attachant aux mœurs, en étudiant les lois fondamentales ou les révolutions. . . Le Ragois, en 1687, publie une *Instruction sur l'histoire de France et romaine par demandes et réponses* qui est en usage au XVIII^e siècle ; pour lui, l'histoire est le récit des principaux événements : mort des rois, alliances, guerres. . . , elle est nécessaire car elle comporte des leçons de politique et de morale, elle est miroir de vertu et règle de vie ; l'histoire de notre nation peut assurer efficacement ce rôle formateur.

Les histoires élémentaires demeurent tributaires des travaux des historiens et des objectifs des pédagogues. Leur structure garde, au début du XVIII^e siècle, un découpage par règne. Pour chaque règne sont précisés, systématiquement, le nom du roi, la durée de son règne, le lieu de sa sépulture. . . C'est la présence royale qui impose une périodisation. Maîtresse du temps, la fonction royale domine l'action, comme l'écrit Gabriel Daniel. L'histoire se construit autour du souverain, sujet du discours et centre d'un univers sacré. Il assure le *continuum*. Le passé prestigieux de la dynastie garantit ses droits et justifie ses ambitions. L'historien n'est pas en quête d'une évolution, encore moins des variations qui sont constants d'erreurs, mais il cherche à prouver une permanence, symbole d'intervention divine.

Après l'affirmation des origines lointaines (Troyennes, Pharamond, Clovis), l'historien qui est le plus souvent un clerc ou un parlementaire, essaie de démontrer l'unité des trois races mérovingienne, carolingienne, capétienne et la présence de la couronne dans la même famille qui implique un conservatisme fondamental de cette royauté de droit divin. Cette thèse est combattue par Boulainvilliers qui oppose à la puissance absolue du monarque les valeurs aristocratiques, les pouvoirs des parlements, le droit naturel.

Ces préoccupations transparaissent de façon encore plus schématique dans les manuels. Ils justifient, comme ils le peuvent, les ruptures dynas-

tiques et la légitimité de nouvelles races : Pippinides, chefs de l'aristocratie austrasienne et maires du palais, les Robertiens, patients et résolus, qui fondent une nouvelle dynastie... Tantôt, la justification est d'ordre généalogique, tantôt elle est d'ordre moral : l'ancienne race a dégénéré, la nouvelle apporte des vertus exceptionnelles.

Le livre d'histoire inconsciemment s'inspire de Plutarque. En notre histoire, après les héros antiques, les modèles sont incarnés par nos rois. Ils manifestent à l'envi toutes les qualités les plus prisées : piété, courage, prudence... Les figures idéalisées le plus fréquemment citées sont Charlemagne, Philippe-Auguste, saint Louis, chacun bénéficiant d'un adjuvant : l'Empereur à la barbe fleurie est le héros des chansons de geste, le vainqueur de Bouvines a restauré la puissance temporelle de la couronne, le roi, placé sur les autels, bénéficie de l'action de la Réforme catholique du XVII^e siècle. Sous la Restauration, il deviendra le justicier par excellence.

Le souverain régnant, Louis XIV en l'occurrence, cumule, selon Le Ragois, toutes les qualités de ses prédécesseurs...

Inversement, les histoires élémentaires évoquent les mauvais rois et les décrivent comme Tacite décrit le Tyran antique. Ils sont chargés de lourds défauts et surtout de plus scandaleux : l'amour charnel l'emprise de la chair, le vice le plus redoutable que dénonce saint Paul. Peu à peu, au cours du siècle, la gamme des qualités, comme celle des défauts se modifient. Les références morales cèdent la place aux valeurs politiques. Louis XI est loué pour ses soucis de mécène, Jeanne d'Arc ne recueille pas l'unanimité des suffrages : Bossuet la présente avec réserves, Le Ragois estime qu'elle fut victime de sa démesure : elle outrepassa la mission que Dieu lui avait confiée. Une sainte victime de l'hybris !

Jésuites, Oratoriens, Doctrinaires utilisent toujours ces manuels, composés sous Louis XIV, durant l'ère des Lumières. En toute époque, même si certains maîtres parviennent à s'en libérer, la littérature pédagogique est, au niveau des usagers, conservatoire plus qu'innovation. Le livre de François de Mezeray, *Abrégé chronologique de l'Histoire de France*, est repris et complété par Henri de Liniers en 1755 ; en 14 volumes, *l'Instruction sur l'Histoire de France*, publiée en 1684 par Claude Le Ragois, connaît au moins 27 éditions avant 1789. L'ouvrage est réédité même sous le Directoire puis sous l'Empire avec quelques adaptations et avec des emprunts à la *Henriade* de Voltaire ; sous Louis XVIII, Ennemond Deforis le complète et le retouche encore ; cette nouvelle version bénéficie de 40 éditions de 1823 à 1877.

En amont, comme en aval, les mêmes permanences se constatent. *L'Histoire Universelle* du P. Orazio Torsellini, écrite au XVI^e siècle en latin, est traduite par l'abbé Lagneau en 1703 et ses trois volumes répandus dans les classes et serrés dans les bibliothèques résistent aux générations.

Est-ce à dire que l'histoire écrite et enseignée n'est que pesanteur ? Est-ce reconnaître la vanité des efforts des historiographes pour réaliser quelques progrès dans cette discipline ? Force est tout de même de constater l'intérêt et la multiplication des recherches académiques et de l'érudition (*Acta Sanctorum, Ordinis S. Benedicti, De Re Diplomatica* de Dom Mabillon, *Gallia Christiana...*). Cet enrichissement profite-t-il à la pédagogie ?

Un des théoriciens, le recteur Charles Rollin fournit en 1726 un témoignage qui est en même temps un programme. L'audience du *Traité des Etudes* atteste son opportunité et sa crédibilité.

Un tiers du livre est consacré à l'histoire. Elle doit, comme le conseille Rollin, imprégner toutes les leçons : c'est le premier maître, propre à instruire et à distraire, susceptible de préparer à toutes les autres études. Elle doit être enseignée en graduant les difficultés, en bannissant l'érudition, en utilisant des sommaires. Elle permet d'acquérir des techniques d'expression mais surtout c'est une école de piété, de morale, de vertu. Elle est un tribunal qui solennellement condamne le luxe des cours, l'inhumanité des conquérants, la vanité des nobles...

Rollin inclut dans son traité des leçons types qui portent sur 265 personnages : 27% appartiennent à la Grèce, 51% à Rome, 21% à la période moderne. Le record est détenu par Cyrus avec 157 citations, c'est le « conquérant le plus sage », doté d'éminentes qualités, puis viennent Scipion l'Africain avec 133 occurrences, Annibal, 114, et parmi les modernes : Philippe II (27), Louis XIV(12). Comme le montre Bernard Grossperrin, Rollin enregistre et consolide cette prééminence de la romanité dans l'éducation mais il privilégie des héros marginaux comme le conquérant perse ou le vainqueur de Carthage. Il regrette son ignorance en histoire nationale, mais, en définitive, ne propose pas un véritable renouvellement de l'enseignement de l'histoire.

Pas plus que ce théoricien, les manuels élaborés au cours du XVIII^e s. n'introduisent beaucoup de progrès de la connaissance historique. Le livre de Gabriel Daniel se veut objectif et scientifique, il argumente avec précision au sujet de Jeanne d'Arc et insiste sur la prudence de sa méthode : mais par bien des aspects, il est une réplique de l'histoire de Mezeray ; les rééditions des *Nouveaux Eléments d'histoire* du Père Claude Buffier n'offrent pas plus de nouveauté : on y retrouve encore le mythe Pharamond. Si l'on examine un épisode historique comme la réforme religieuse ou les guerres de religion, on observe une certaine routine : les confessions en présence sont mal différenciées, le vocabulaire est incertain pour désigner les calvinistes, les huguenots, les protestants et, en tout cas, il se veut méprisant. Les portraits des réformateurs, Luther, Calvin, Théodore de Bèze ... sont simplistes et tendancieux. La recherche des causes de la rupture au sein de l'Eglise est sommaire. Cependant, selon l'étude de Jean Lecuir, quelques manuels commencent, au milieu du XVIII^e siècle, à définir les nouvelles doctrines. La connaissance historique est plus précise mais la préoccupation polémique est évidente : les abrégés insistent sur les divisions intestines entre réformés qu'ils opposent à l'unité de l'Eglise catholique. C'est une reprise de l'*Histoire des variations des Eglises protestantes* lancée par Bossuet en 1688.

Les ouvrages scolaires s'attardent à décrire la répression déclenchée contre les protestants et à mettre en valeur la sagesse des mesures prises par François I^{er} et Henri II. Le massacre des Vaudois en Provence est généralement condamné mais imputé aux autorités judiciaires d'Aix-en-Provence, jamais au roi. A propos des intrigues des Guise, les manuels répètent les théories sur la continuité nécessaire de l'autorité monarchique. Ils s'engagent dans le récit des guerres civiles en se préoccupant d'un enseignement politique, moralisateur, monarchiste, catholique...

Les théoriciens précèdent par leur prise de conscience la pratique de l'histoire, les historiens devançant dans leur livres les professeurs, les érudits préparent la voie nouvelle à l'historien. En effet, au milieu du siècle, la science historique se constitue dans le cycle des disciplines intellectuelles. L'exemple le plus typique est celui de Voltaire, même s'il n'a pas eu, au XVIII^e siècle l'influence qu'on lui prête aujourd'hui. Pour l'historien du *Siècle de Louis XIV*, l'histoire exige une abondante documentation et elle est tributaire de l'érudition. Elle implique un esprit critique pour sélectionner les faits et proposer des interprétations selon les critères de la raison et de la vraisemblance. Parachevant l'œuvre de Fontenelle, Voltaire s'en prend aux fables. Il souhaite montrer l'émergence de valeurs nouvelles. Son histoire universelle, prenant le contre-pied de celle de Bossuet, évoque le désordre des faits, le rôle capital du hasard, des petites causes fortuites, l'absurdité. « On sait que l'Angleterre se sépara du pape parce que le roi Henri VIII fut amoureux », écrit Voltaire dans *l'Essai sur les Mœurs* au seuil de son chapitre « De la révolution de la religion en Angleterre ».

Cette conception d'une histoire globale à la fois philosophie de l'histoire, savante érudition, art dramatique, psychologie pénétrante des hommes... est également exposée par Turgot, par Mably, par Condillac par les Encyclopédistes. Par rapport aux ouvrages de la Popelinière de l'oratorien Jacques Lelong, du jésuite Jean Hardouin, de Claude Fleury, la discipline est fondamentalement renouvelée. Mais cette épistémologie n'est pas encore illustrée par de grands ouvrages, hormis *l'Essai sur les Mœurs* qui ne gagne pas encore les milieux éducatifs.

Le dépouillement des *Mémoires de Trevoux* au lendemain de la publication de *l'Essai*, en 1757, montre qu'une large place est accordée à l'histoire et à l'érudition dans les comptes rendus d'ouvrages, que l'histoire ancienne se maintient à une place honorable, que le passé français est l'objet de recherches actives, c'est-à-dire que la production sélectionnée par les Jésuites demeure traditionaliste.

L'expulsion des Jésuites qui avait dominé l'enseignement dispensé dans les Collèges, est le signe d'une crise de civilisation et pas seulement un épisode dans une suite de conflits mineurs. Leur départ entre 1762 et 1765 entraîne de nombreux débats pédagogiques sous le coup de la nécessité de réorganiser le réseau de l'enseignement secondaire. L'enseignement de l'histoire, à la lumière de la nouvelle historiographie, est examiné. Mably insiste en faveur d'une histoire conçue à la manière de Voltaire, mais lui-même, comme Condillac, assigne toujours à ces leçons une finalité éthique : l'histoire est une école de vertu, une galerie de modèles antiques, elle est donc sélection d'événements et de personnalités.

A son tour, Jean-Jacques Rousseau, dans *l'Emile*, en 1762, recommande l'histoire de l'Antiquité, la recherche des causalités, les exemples de morale... Mais il conseille d'exclure cette réflexion de la première enfance, de séparer l'histoire de l'idéologie, de peindre le bien et de cacher le mal de ne pas juger le passé, de proposer une méditation sur la condition humaine...

La Chalotais, dans son *Essai d'éducation nationale*, en 1763, insiste au contraire sur la nécessité d'introduire l'histoire à tous les niveaux de l'éducation : l'histoire met l'enfant face aux réalités. Pour qu'elle soit

pleinement efficace, il faut l'orienter vers la période contemporaine et recourir à la méthode régressive, remontant de génération en génération. Lui aussi suggère de faire revivre les héros mais aussi les savants et même les enfants ; il souhaite une pédagogie vivante qui place sous les yeux des élèves des gravures et des plans. S'il repousse les traductions d'ouvrages latins du XVI^e siècle comme guides scolaires, s'il propose les œuvres de Voltaire, il conseille encore l'emploi de *L'Usage de l'Histoire* de l'abbé de Saint Réal qui date de 1671 et les *Tablettes et anecdotes historiques des rois de France* publiées par l'avocat du Radier et qui n'est pas un exemple d'histoire nouvelle.

Ces considérations des érudits, des historiens, des théoriciens, des philosophes appelaient des moyens d'enseignement renouvelés, de nouveaux manuels reflétant ces progrès historiographiques. Les livres classiques, comme les appelle Diderot, constituent des moyens de communication intrasociale et intergénération : ce sont de précieux instruments de liaison entre les divers milieux et les générations successives : ils assurent la pérennité et la diffusion de l'acquis scientifique, mais sous une forme nécessairement simplifiée et différée. Le manuel est un genre qui perpétue le plus souvent les modes de pensée et les stéréotypes sur les héros et sur les peuples.

Contemporains de Voltaire, l'abbé Claude Millot, dans ses *Eléments d'histoire de France* en 1772 assigne toujours la même finalité à l'histoire : elle doit former des citoyens, préparer les jeunes gens à la vie en société, perfectionner le jugement, inculquer un art de vivre, de telles formules rappellent celles de Rollin et même parfois de Cicéron, même si, ici ou là, affleurent des traces de l'héritage de Voltaire. En tout cas, l'Antiquité lui paraît toujours la période digne de l'enseignement historique : le Moyen Age est presque ignoré, les siècles contemporains n'offrent pas, à ses yeux, la même richesse. Partout la réaction antiquisante triomphe.

A contrario, la mésaventure de l'abbé Joseph Audra atteste que l'histoire à la manière de Voltaire n'est pas encore admise par les autorités comme par les maîtres. Ce disciple de Voltaire, lyonnais, professeur à Toulouse, imagine de publier une *Histoire générale à l'usage des Collèges* en 1770 qui est presque une transcription de l'*Essai sur les Moeurs* avec les mêmes chapitres, les mêmes titres, sans aucun souci pédagogique. Autorisé à paraître, le soi-disant manuel déclenche aussitôt un scandale et l'archevêque Loménie de Brienne, subissant vraisemblablement des pressions, condamne cette version à peine déguisée de l'*Essai*. Certes, les mobiles pédagogiques ne sont pas invoqués lors de ce rejet mais les temps n'étaient pas encore venus pour tenter de transmettre aux élèves l'apport des lumières.



L'histoire est-elle un frein ou un accélérateur du mouvement de pensée à l'ère des lumières, nous demandions-nous ? Les six réponses apportent d'appréciables nuances. En Roumanie, et sans doute dans d'autres parties du monde, l'histoire a alimenté le savoir politique et lui a fourni des arguments concrets, lui a permis d'émerger. Tournée vers un passé idéalisé, puisant dans l'archéologie, la linguistique, la littérature . . . , l'histoire a hâté la prise de conscience d'une spécificité du peuple

roumain et bien qu'exaltant un « paradis perdu », elle a préparé une libération. Le moyen ne doit pas faire oublier la fin.

Les réflexions sur le Nouveau Monde, une des constantes de la pensée européenne depuis les récits des conquistadores, sont stimulées, guidées, renouvelées par la comparaison avec les civilisations de l'Antiquité gréco-romaine. Avant Levy-Bruhl, missionnaires, voyageurs, historiens tentent une étude des mentalités primitives à replacer dans l'évolution de l'humanité. La sociologie historique, même orientée vers des peuples qui paraissent au seuil de leur histoire, contribue à la compréhension des nations étrangères.

En revanche, le goût des collections semble conforter l'érudition et même le sens du détail. Certes, les antiques se substituent sous Louis XV aux médailles et sont concurrencées par l'attrait des coquillages. Même si les monnaies, les médailles, les statues sont sources d'histoire, l'amateur manifeste au mieux un sens esthétique, souvent une antiquomanie qui répond mal aux ambitions des encyclopédistes ou aux vastes pensées d'un Edouard Gibbon.

La même pesanteur se retrouve dans le fonctionnement du discours historique, dans sa structure, dans sa sémantique. L'action plus ou moins cohérente et plus ou moins consciente de l'Etat, les mentalités, les conceptions de l'histoire, contribuent à maintenir les modèles traditionnels des ouvrages, même si sur tel ou tel point des progrès de l'érudition sont enregistrés.

Si le discours historique se renouvelle peu à peu, après Voltaire, les manuels gardent la même présentation, les mêmes exemples, les mêmes mythes qu'à la fin du règne de Louis XIV. La participation de l'histoire en France au progrès de la culture et à sa diffusion paraît limitée, à la génération des philosophes et à celle des encyclopédistes. Les idéologues assureront, sur ce point, la relève.

L'HÉRITAGE MÉDIÉVAL ET LES LUMIÈRES. LE TÉMOIGNAGE DE L'HISTORIOGRAPHIE ROUMAINE*

ALEXANDRU DUȚU

De nouvelles directions deviennent manifestes dans l'historiographie sud-est européenne au cours de la seconde moitié du XVIII^e siècle. Les chronographes qui racontaient la vie des peuples gardiens de la vérité éternelle font place maintenant à des ouvrages traitant de la destinée des peuples revêtus d'une autre individualité. « Les commencements » ne remontent plus à l'époque adamique : ils sont découverts dans les périodes où les « nations » ont fait leur début dans l'histoire. Hellènes, Romains ou Slaves découvrent leur identité dans la communauté de langue et de coutumes, dans les circonstances de la vie quotidienne, dans la série de faits et gestes mémorables. La forme d'universalité promue par les centres traditionnels est morcelée par la poussée des tendances qui indiquent un démarrage vers un monde nouveau, vers une autre vision de l'humanité et des relations entre les peuples.

En 1762, Paisij de Chilandar achève son *Histoire slavo-bulgare* qui, par ses 60 copies, connaîtra un rythme de diffusion soutenu¹ ; de son côté, Jovan Rajić fait sortir à Vienne, en 1794, les quatre tomes de son *Histoire des peuples slaves* — *Bulgares, Croates, Serbes*² ; les ouvrages des intellectuels grecs retracent la lignée qui sans interruption remonte jusqu'à la Grèce ancienne³ ; les chroniques ottomanes, rédigées en dehors de la cour, s'avèrent moins préoccupées de la glorieuse pérennité de l'Empire.

Le lecteur est appelé à contempler l'image du passé modelé par les historiens ; les débuts revêtent un éclat qui retombe sur le présent et investit les peuples d'une dignité souveraine. L'un des intellectuels grecs les plus distingués, professeur à l'Académie princière de Iași, Demetrius-Daniel Philippidis écrivait, en 1802, à Barbié du Bocage : « Je pense souvent aux beaux siècles de la Grèce. Ah ! pourquoi n'ai-je pas été

* Communication présentée au Quatrième Congrès International des Lumières, Yale University, du 13 au 20 juillet 1975.

¹ Une présentation dense et claire de cette œuvre chez Hristo Hristov, *Paisij of Hilendar, Author of the Slav-Bulgarian History*, « East European Quarterly », VIII, 1974, 2, p. 167—175.

² Une introduction générale chez Michael B. Petrovich, *The Rise of Modern Serbian Historiography*, « Journal of Central European Affairs », 1956, p. 1—24.

³ Voir C. Th. Dimaras, *La Grèce au temps des Lumières* Genève, Droz, 1969, p. 57—58 ; Georg Veloudis, *Jakob Philipp Fallmerayer und die Entstehung des neugriechischen Historismus*, « Südost-Forschungen », XXIX, 1970, p. 43—90.

contemporain de ces hommes-là ! »⁴. Mais la résurrection du passé ne se transforme pas en prétexte d'évasion ; « les beaux siècles » offrent une base solide à l'activité mise au service de l'édification d'un avenir meilleur. Implique-t-elle cette activité l'abandon de la vision traditionnelle du monde et l'embarquement hâtif pour des rivages où les relations entre les êtres et les peuples reposent sur d'autres lois ? Renie-t-elle les siècles brumeux de l'Age Moyen et leur héritage culturel ?

Il va sans dire que les réponses ne sont pas uniformes. Elles dépendent de la place tenue par les intellectuels dans les différentes structures sociales qui se laissent saisir dans la zone sud-est européenne, comme elles dépendent de la conjoncture politique où se trouvent les peuples au nom desquels ils parlent. D'un intérêt particulier sont les réponses des intellectuels roumains qui profitent de la liberté d'initiative culturelle conservée dans les principautés, jamais assujetties à l'autorité impériale ; ils peuvent confronter les diverses directions culturelles qui s'entre-croisent dans les centres où ils travaillent.

Les ouvrages historiques sont rédigés et publiés suivant une cadence soutenue : ils sont centrés sur la période des « débuts » — celle de la conquête romaine de la Dacie —, tout en englobant aussi les siècles plus proches ; ils évoquent la majesté romaine, en analysant en même temps les sens de l'expérience des principautés roumaines ; s'ils plaident la cause des Lumières, ils n'ignorent pas la leçon des temps récents ; leurs auteurs font appel aux synthèses contemporaines parues dans les pays d'Europe, sans renoncer de mettre à profit les œuvres de leurs prédécesseurs, les humanistes de la fin du XVII^e siècle. Cette activité s'inscrit dans un travail intellectuel de caractère continu ; les écrivains combinent la philologie et l'histoire, l'érudition et l'humanisme, rapportant la connaissance historique à une conscience politique en incessante évolution. Ce sont là les raisons qui permettent à l'historiographie roumaine de répondre aux trois questions susceptibles d'être adressées à toute l'historiographie européenne de la seconde moitié du XVIII^e siècle : quelles furent les directions suivies par la démarche historiographique au cours de cette période ? quelle fut la place de l'historiographie dans le mouvement des idées ? dans quelle mesure a-t-elle stimulé le détachement du passé et le démarrage vers un monde nouveau ?

Généralement, les préoccupations historiques des intellectuels roumains suivent sur sa lancée l'activité des humanistes du XVII^e siècle. Grigore Ureche et Miron Costin en Moldavie, de même que le Stolnic Constantin Cantacuzène en Valachie avaient posé les bases de l'histoire érudite qui devait être, en même temps, un plaidoyer argumenté en faveur des droits politiques des principautés exploitées par la Sublime Porte. Très explicite, Constantin Cantacuzène récapitule ses sources dans l'introduction à son *Histoire de la Valachie* : la tradition orale passée au crible critique, car prendre tels quels ces 'dires', « c'est bien pauvre chose et il est dangereux de les croire » ; les actes de chancellerie, qui « parlent de choses éparses et trop brièvement » ; les historiens étrangers, par lesquels les « choses sont parfois minimisées et les habitants < de la

⁴ Daniil Philippidis, Barbié du Bocage, Anthimos Gazis, *Ἀλληλογραφία, 1794-1819*, éditée par E. Koumarianou, Athènes, 1966, p. 105.

Valachie > bien fort noircis ». C'est sur des sources analogues que s'est penché Miron Costin dans son œuvre sur le peuple roumain (*De neamul moldovenilor*), accordant plus de crédit aux ouvrages étrangers, latins, hongrois, polonais. Mais c'est Démètre Cantemir qui puisera à fond à ce genre de travaux, mettant à profit même le *Dictionnaire* de Louis Moreri. Il s'agissait donc de réunir et commenter les sources locales et étrangères, dans un cadre chronologique renouvelé ; de mettre, ensuite, la reconstitution au service du plaidoyer politique.

Ce plaidoyer est étayé de l'esprit critique. Miron Costin rédige son œuvre en pensant aux « étrangers qui, pointilleux, cherchent l'erreur des historiens », alors que Démètre Cantemir pose en frontispice de la synthèse à laquelle il travailla jusqu'à la fin de sa vie, en 1723, la *Chronique de l'ancienneté des Romano-Moldo-Vlaques*, une suite de « canons » qui s'imposent à tout historien quand la source se tait, quand il n'y a qu'un seul témoignage, afin qu'il puisse pousser son argumentation d'une manière « rationnelle »⁵. L'érudition et l'humanisme ont guidé les historiens qui ont mis en lumière la prise de conscience culturelle qui a marqué la civilisation roumaine à la fin du XVII^e siècle. Les ouvrages des humanistes ont modifié la destinée des chronographes qui ont continué à nourrir la lecture des clercs et plus tard la littérature de délectation ; ils ont limité la diffusion des chroniques de cour ou de celles formulant les desiderata des factions nobiliaires. D'autre part, ils ont fourni des sources aux travaux élaborés par les intellectuels de la seconde moitié du XVIII^e siècle.

L'*Histoire* de Constantin Cantacuzène a été utilisée par les lettrés du centre de Rimnic (en Petite Valachie), tout comme la *Chronique*, la *Description de la Moldavie* et l'*Histoire de l'Empire Ottoman* de Cantemir ont été systématiquement consultées par les lettrés transylvains du centre de Blaj. A Rimnic où le livre en langue roumaine a été continuellement réimprimé l'évêque Césaire proposait dans ses préfaces aux *Ménologes* de 1776, une périodisation en quatre temps de l'histoire roumaine. Témoin de l'activité philologique développée là, il estimait que l'une des périodes historiques les plus importantes a été celle de l'introduction du roumain dans le culte : après elle, ce fut la période des réformes. Il puisait dans l'histoire byzantine de Le Beau, dans les périodiques français, et traduisait même des passages de l'*Encyclopédie* pour démontrer que la dernière époque, celle s'ouvrant sur la paix de 1774, annonçait la « renaissance » du peuple roumain, comparé au Phœnix⁶. Plus massif encore fut l'appel aux œuvres étrangères en Moldavie, où on traduisait dans cet intervalle l'*Histoire de l'Amérique* de William Robertson, l'*Histoire de la Bulgarie* de Ludwig-Albrecht Gebhardi ou encore l'*Histoire de Charles XII*, *Le Tocsin des rois* et la *Traduction du poème de Jean Plokof* de Voltaire. Les transylvains Nicolae Stoica⁷ et Petru Maior⁸ consultèrent le livre

⁵ Voir Mihai Berza, *Activitatea istoriografică a lui Dimitrie Cantemir in 300 de ani de la nașterea lui Dimitrie Cantemir*, Bucarest, Ed. Academiei, 1974, p. 34–35.

⁶ Voir le chapitre *Rimnicenii și problema timpului* de mon livre *Coordonate ale culturii române in secolul XVIII*, Bucarest, 1968.

⁷ Pour les relations du lettré serbe avec le mémorialiste roumain, voir l'introduction de Damaschin Mioc à l'édition Nicolae Stoica de Hațeg, *Cronica Banatului*, Bucarest, Ed. Academiei, 1969.

⁸ Le livre est mentionné dans le testament du lettré, publié par Nicolae Albu dans *Petru Maior. Scrisori și documente inedite*, Bucarest, 1968, p. 128, 132.

de Rajić. Les sources mêmes de l'historien serbe, Mauro Orbinus et Caesar Baronius, étaient faites pour attirer l'attention des Roumains : Stefan Ioanovici Inasu et Dimitrie Eustatievici ont traduit à Braşov, foyer culturel roumain de vieille tradition, les *Annales ecclesiastici* de Baronius. La pénétration dans le circuit roumain des ouvrages étrangers sur l'histoire de l'Etat européen a favorisé une meilleure connaissance de la conjoncture politique et, par conséquent, a contribué à une plus juste estimation des chances de la modifier. A côté des écrits qui s'attachaient à justifier l'offensive russe contre les « infidèles » ottomans, on pouvait lire en roumain le pamphlet prussien *Le discours de Jean Sigismond von Zieten* en faveur du maintien de l'empire du Grand Turc. A la fin du siècle, un appel révolutionnaire français contre la coalition de 1791 fut rendu en roumain⁹.

Là où les questions sociales et politiques étaient plus brûlantes, c'est-à-dire en Transylvanie, ces contacts se sont avérés plus lourds de conséquences. En effet, alors qu'en Valachie et en Moldavie certaines mesures avaient essayé de limiter la servitude des travailleurs de la terre (la réforme de Constantin Mavrocordato, en 1746), en Transylvanie la population roumaine, bien que majoritaire, continuait à être ignorée : les serfs roumains ne constituaient pas aux yeux du pouvoir impérial une nation, semblable aux autres nations privilégiées, et leur confession n'était pas reconnue. L'anachronisme des rapports sociaux en Transylvanie a été mis en lumière de manière prégnante par J.-P. Brissot dans la lettre qu'il adressa à l'empereur Joseph II, lors du grand soulèvement des serfs roumains menés par Horia en 1784.

Une partie des Roumains transylvains avaient essayé de surmonter cette situation en suivant le clergé orthodoxe qui avait accepté l'union de son Eglise avec Rome. Mais le nouveau statut de cette population, préfiguré dans les diplômes des années 1699 et 1701 de Léopold I^{er}, n'arrivait pas à prendre corps effectivement. Les efforts de l'évêque Ion Inochentie Micu se heurtèrent à l'opposition de la Diète transylvaine, dominée par les grands seigneurs et les protestants, et ne purent trouver appui dans les hésitations de la cour de Vienne et de la Curie romaine. L'évêque allait mourir en exil, non sans avoir réussi, toutefois, de fonder à Blaj une école dotée d'une typographie. Et ce centre qui, dans l'intention impériale devait consolider autour de la cour de Vienne la solidarité des uniates et attirer les « schismatiques » orthodoxes, finit par prendre une direction imprévue.

Envoyés, pour parachever leurs études, au Collège Ste Barbara de Vienne ou à celui de la Congrégation De Propaganda Fide de Rome, quatre intellectuels roumains acquirent une formation moderne leur permettant d'engager un ample débat historique et politique. A Rome, entre 1774 et 1779, Gheorghe Şincai et Petru Maior ont réuni de manière systématique quantité de documents ; le premier rédigea des tomes massifs qu'il intitula *Rerum Spectantium ad Universam Gentem Daco-Romanam*. De son côté, Samuil Micu s'est adonné à Vienne, à partir de 1777, à un

⁹ Cet appel a été analysé et en partie édité dans mon article *Mișcarea iluministă moldovenească de la sfîrșitul secolului XVIII*, « Studii », 1966, 5, p. 921—922. Les traductions ont été inventoriées dans l'ouvrage de référence de Paul Cernovodeanu, *Préoccupations en matière d'histoire universelle dans l'historiographie roumaine aux XVII^e et XVIII^e siècles*, I—V, « Revue Roumaine d'Histoire », 1970, 4 ; 1971, 2 et 4 ; 1972, 1 ; 1974, 1.

travail analogue d'érudition. Vers la même époque, Ion Budai-Deleanu suivait les cours de Ste Barbara et de la Faculté catholique de l'Université, en écoutant Joseph Sonnenfels, avant d'aller se fixer à Lwow. En route pour Blaj, Şincai et Maior s'arrêtaient à Vienne, en rapportant à la Congrégation qu'il fallait le faire afin d'y étudier pendant quelque temps le droit canonique; en réalité, ils parachevaient leur documentation, en continuant à lire et à réunir des témoignages sur les questions qui les préoccupaient.

Dès leur retour à Blaj, Samuil Micu, Gheorghe Şincai et Petru Maior reçoivent la tâche de consolider par leurs sermons la foi des uniates et d'anéantir les 'schismatiques'. Mais leur énergie fut vite captée par les tâches qui leur incombèrent en qualité de directeurs des écoles roumaines et de censeurs des livres roumains imprimés à l'Université de Bude. Ils y enseignèrent la philosophie wolffienne et firent paraître des livres de vulgarisation. Lorsqu'ils quittèrent l'habit monacal, ils mirent nettement en lumière leur option: le josphinisme culturel offrait un cadre propice à la reprise, avec d'autres moyens, de la campagne initiée par Inochentie Micu, et ils s'étaient décidés à reviser les rapports entre la population majoritaire de la principauté et le pouvoir politique et à repenser les principes régissant les relations entre confessions, « nations » et classes sociales. Les termes du contact passé avec Rome ne constituaient plus des limites infranchissables¹⁰: la critique de la Curie romaine s'inspirant des arguments gallicans émerge de la traduction de l'*Histoire ecclésiastique* de Fleury donnée par Samuil Micu, et encore plus clairement du *Procanon* de Petru Maior¹¹. La légitimité du pouvoir impérial absolu est, en même temps, mise en question, quand Samuil Micu proclame l'autorité suprême de la « loi naturelle »¹². Les intellectuels opposent aux privilèges nobiliaires les raisons tirées de la reconstitution historique; une reconstitution qui part des positions acquises par les humanistes et qui rejoint le raisonnement des lettrés orthodoxes de Braşov, Rîmnic ou Iaşi.

Comme de juste, leurs œuvres englobent la destinée du peuple roumain dans son ensemble. Gheorghe Şincai procède à la systématisation du matériel cueilli dans les archives et les bibliothèques de l'étranger, et commence la rédaction d'une *Chronique des Roumains*, depuis les campagnes de Trajan en Dacie et jusqu'à son époque. Il a pour modèle Cantemir, mais aussi Muratori. De son côté, Samuil Micu rédige l'*Histoire et les faits et les événements des Roumains*, dont les quatre tomes ont pour objet: l'histoire de la Dacie romaine, de la Valachie, de la Moldavie et de l'Eglise de Transylvanie, la seule à subsister après la conquête étrangère.

¹⁰ Voir Pompiliu Teodor, *Evoluţia gândirii istorice româneşti*, Cluj, Ed. Dacia, 1970, p. 57—87, avec une riche bibliographie.

¹¹ Voir Maria Protase, *Petru Maior*, Bucarest, Ed. Minerva, 1973 et son étude *Le « Procanon » de Petru Maior, réplique sud-est européenne des attaques anti-papales au XVIII^e siècle*, « Revue des études sud-est européennes », XI, 1973, 1. p. 39—56.

¹² En parlant des limites que les lois de la nature imposent au pouvoir de l'empereur, Samuil Micu introduisait « un véritable cheval de Troie dans la forteresse de l'absolutisme », a remarqué Lucian Blaga dans *Gîndirea românească în Transilvania în secolul XVIII*, Bucarest, 1966, p. 154—155. Sur l'activité philosophique des trois grands de 'L'école transylvaine' — Samuil Micu, Gheorghe Şincai, Petru Maior — voir Dumitru Ghişeu et Pompiliu Teodor, *Fragmentarium iluminist*, Cluj, Ed. Dacia, 1972; Ion Lungu, *Şcoala ardeleană dans Istoria filozofiei româneşti*, 1^{er} vol., Bucarest, Ed. Academiei, 1972, p. 125—146.

Quant à Petru Maior et Ion Budai Deleanu, ils s'engagent dans la polémique commencée par I. C. Eder et Franz-Josef Sulzer, défenseurs d'une aristocratie décidée à ignorer la population majoritaire de la Transylvanie. Petru Maior écrivait l'*Histoire des débuts des Roumains en Dacie*, cependant que Ion Budai-Deleanu s'attela à l'ample synthèse *De originibus populorum Transylvaniae*. D'autre part tous les historiens transylvains, auxquels se joignirent le docteur Ioan Piuaru-Molnar et quelques autres encore, ont pris part à la rédaction ou à la défense des revendications historiques et politiques des Roumains formulées dans *Supplex Libellus Valachorum*, adressé à la cour de Vienne. La *Réfutation* par Budai Deleanu¹³ des notes d'Eder au *Supplex* indique à quel haut point l'histoire et la politique étaient liées dans la pensée de ce groupe. Document lourd de conséquences, le *Supplex*¹⁴ devait être repris sous une autre forme au début du XIX^e siècle¹⁵ et nourrir plus tard encore la polémique de la génération suivante avec les apologistes des structures sociales et politiques consacrées.

Si l'historiographie s'est développée rapidement pendant ces décennies, c'est surtout à cause des possibilités qu'elle offrait aux intellectuels engagés dans la lutte politique. Les travaux historiques réunissaient en les rendant plus claires les tendances manifestées dans les autres catégories de livres. La reconstitution historique de la civilisation dans les trois principautés mettait en relief « la noblesse romaine » d'un peuple exploité par une aristocratie qui maintenait avec acharnement ses privilèges ; elle soulignait aussi les solidarités collectives cimentées par « la patrie », la terre des ancêtres, et la vocation civilisatrice d'un peuple ayant su résister à la convoitise des empires — « la vertu romaine », célébrée par Petru Maior. Alors que les livres de sagesse englobaient, à côté d'Isocrate et d'Agapète, Fénelon ou des manuels de savoir-vivre allemands, les ouvrages historiques assimilaient les nouvelles données relatives à la vie sociale et politique de l'Europe éclairée. Le progrès occidental incita les penseurs à reconsidérer la conception traditionnelle de l'évolution cyclique de l'histoire, telle qu'elle se dégage des ouvrages d'un Cantacuzène ou d'un Cantemir, pour la remplacer par celle d'une évolution linéaire¹⁶.

Chaque fois qu'ils parlent des Lumières, les intellectuels roumains se réfèrent au développement de l'enseignement, aux conquêtes des sciences naturelles, au prestige de la loi équitable et ferme dans « l'Europe éclairée ». Attachés à une tradition de pensée qu'ils entendent modifier sans la rejeter pour autant, ces intellectuels repirent dans une vue prospective l'idée de la « *translatio studii* » de Byzance vers l'Occident, qui avait ouvert une voie nouvelle à leurs aînés humanistes¹⁷. Quand il s'agit de remodeler

¹³ *Widerlegung der zu Klausenburg 1791 über die Vorstellung der walachischen Nation herausgekommenen Noten* a été éditée et commentée par Iosif Pervain dans Ion Budai Deleanu, *Scrieri inedite*, Cluj, Ed. Dacia, 1970, p. 37—114.

¹⁴ Voir la belle synthèse, en anglais, de David Prodan, *Supplex Libellus Valachorum*, Bucarest, Ed. Academiei, 1971 (*Bibliotheca Historica Romaniae*, VIII).

¹⁵ David Prodan, *Încă un Supplex Libellus românesc, 1804*, Cluj, Ed. Dacia, 1970.

¹⁶ Dans ce problème voir Mircea Eliade, *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, 1969, p. 163—170.

¹⁷ Des détails dans mes articles *Il tema della 'translatio studii' negli storici romeni della fine del Seicento*, « Rivista storica italiana », 85, 1973, 3, p. 507—513 et *National and European Consciousness in the Romanian Enlightenment*, « Studies on Voltaire and the eighteenth century », LV, 1967, p. 463—479.

le passé, le repère consiste toujours dans l'image de l'Europe éclairée. Cette image acquiert une portée décisive dans les représentations collectives de l'époque¹⁸. Elle inspire la démarche historique.

La polémique engagée par les intellectuels roumains ne s'enlise pas dans la rhétorique. Petru Maior fait souvent appel à la « loi critique » ou au « jugement critique » quand il réfute les « fables » de Sulzer ou d'Eder. Son ami, Ion Budai-Deleanu se déclare tout étonné de lire des phrases dictées par le parti pris et le manque de tolérance « dans notre siècle où l'histoire rejoint la véritable critique »¹⁹. Mais « notre siècle » ne se révèle pas comme un édifice entièrement neuf, reposant sur des fondements établis d'après les plans élaborés par « les philosophes » étrangers. Quand ils blâment les abus de ceux qui détiennent le pouvoir politique et culturel, les intellectuels font constamment appel à une doctrine « classique » de l'homme et de la collectivité. Qu'est-ce donc cette doctrine ? serait-elle tout simplement une justification trouvée pour les besoins de la polémique ?

Pris par leurs arguments juridiques, les historiens roumains de l'époque passent parfois sous silence les conflits sociaux cachés sous les deux images qui dynamisent leurs exposés : l'image de la *Dacia felix* romaine et de l'indépendance antérieure aux expansions impériales (des Habsbourg et ottomane), ainsi que l'image d'une Europe éclairée, heureuse et prospère. Toutefois, leurs arguments ne se réfèrent pas à une tradition purement autochtone ; ils se rapportent en fait aux principes généraux de la tradition et de la philosophie. Quelle est cette tradition ? celle qu'ils avaient appris à connaître au cours de leurs années estudiantines à De Propaganda Fide ? Mais dans la mentalité jésuite traditionnelle, l'admiration vouée à l'Antiquité a pour pendant un manque de sympathie pour le Moyen Âge²⁰. Ne s'agirait-il, donc, pas dans notre cas plutôt du climat général des débats engagés dans le contexte de l'absolutisme étatique, où la libre expression des opinions était impossible, où la religion était imposée par l'État et en étroite liaison avec son appareil répressif, où, par conséquent, l'unique forme d'expression possible pour la passion politique était justement la polémique culturelle et historiographique ?²¹

La réponse à cette dernière question est dans une grande mesure affirmative. On voit les idées nouvelles se dissimuler habilement dans les textes de Césaire, de même que dans ceux des Transylvains qui laissent parfois s'évanouir l'argumentation face au spectre de la censure impériale ; Șincai avoue explicitement la présence de cette contrainte. Néanmoins, l'explication se trouve en profondeur, c'est-à-dire là où se laissent saisir les rapports des niveaux temporeux et ceux des niveaux sociaux qui forment toute tradition culturelle.

Pour les historiens roumains, de même que pour les historiens sud-est européens, le Moyen Âge ne représente pas une période nettement délimitée, une phase de civilisation dépassée. Il est vrai que jamais, dans

¹⁸ Voir Louis Trenard, *Les représentations collectives des peuples*, « Bull. Section Hist. Mod. du Comité des Trav. Hist. », 1962, IV, p. 9–23 ; idem, *L'histoire des mentalités collectives*, « Revue d'histoire moderne et contemporaine », 1969, oct.–déc., p. 652–662.

¹⁹ *Introducerea Istoriei* dans l'édition citée.

²⁰ Henri Duraton, *Les « Mémoires de Trévoux » et l'histoire : l'année 1757 dans Etudes sur la presse au XVIII^e siècle. Les Mémoires de Trévoux*, Lyon, 1973, 1, p. 36.

²¹ Furio Diaz, *Per una storia illuministica*, Napoli, Guida Editori, 1973, p. 515.

cette partie du continent, ne s'est épanouie une Renaissance de type occidental, susceptible de tracer la démarcation exacte entre « le passé d'obscurantisme » et « l'aube des âges nouveaux » ; c'est pourquoi le Moyen Âge n'a pas dû être remodelé pour mieux répondre à la forme intellectuelle qui exprime la personnalité de l'époque des Lumières²². D'autre part aussi, l'héritage de l'Antiquité n'avait pas sombré, dans ces régions, sous le poids étouffant de la culture médiévale. La synthèse byzantine a été profondément imprégnée de tradition antique²³ et la forme d'universalité à laquelle elle donna naissance fut sans cesse amplifiée par la culture roumaine, qui garda des contacts suivis avec Venise et l'Europe Centrale. Ce processus reçut une forte impulsion de la pensée des Lumières, sans provoquer toutefois le rejet global de la vision traditionnelle, d'autant plus que dans la culture roumaine cette pensée ne s'était point fixée comme but de contourner une sempiternelle tension entre 'sacerdotium' et 'imperium'. En effet : si dans d'autres sociétés européennes le conflit entre la culture cléricale et la culture de cour a contribué à l'apparition du 'césaro-papisme', et ensuite d'une 'troisième voie', dans la culture roumaine la culture cléricale avait secondé l'activité de la cour. La tradition s'était développée grâce à l'analyse des facteurs dynamiques de la vie sociale découverts dans la mentalité, le langage, les coutumes du 'peuple' — concept décanté et cristallisé par la pensée 'démophile' des clercs, des professeurs et des auteurs de livres populaires²⁴. L'antique *politheia* et l'éthique politique byzantine ont été actualisées par les intellectuels qui ont considéré que l'accès à la culture des hommes dont le travail soutient l'édifice social est un droit proclamé aussi bien par les philosophes contemporains que par ceux ayant défini la dignité humaine à l'époque du « miracle grec » et de la civilisation exemplaire de Byzance.

En traduisant dans des termes socio-politiques une doctrine traditionnelle de l'homme et de la collectivité, les historiens roumains donnèrent un sens nouveau à un mouvement intellectuel qui avait évolué sans fractures. C'est pourquoi lorsqu'ils plaidèrent en faveur du respect mutuel, à l'instar des écrivains éclairés hongrois ou saxons de Transylvanie, ils se réclamèrent de l'esprit de tolérance ancestral²⁵. S'ils ont affirmé la nécessité d'éclairer le peuple par le livre et l'enseignement, ils ont blâmé,

²² Cp. Lionel Gossman, *Medievalism and the Ideologies of the Enlightenment*, The John Hopkins Press, 1968, p. 335.

²³ Dans ce sens voir D. A. Zakythinos, *La synthèse byzantine dans l'antithèse Orient-Occident in Actes du Colloque International de Civilisations Balkaniques*, Bucarest, Commission Nationale Roumaine pour l'UNESCO, 1962, p. 113—114.

²⁴ Dumitru Popovici, *La littérature roumaine à l'époque des Lumières*, Sibiu, 1945.

²⁵ Les attaques d'Eder contre le *Supplex* ont été considérées malveillantes et sans fondement par le chroniqueur de « Jenaer Allgemeine Litt. Zeitung », cf. Iosif Pervain, *Introduction à Ion Budai Deleanu, op. cit.*, p. 17—18. Pour l'intérêt de quelques écrivains hongrois pour la culture des peuples voisins, des données significatives chez Endre Arató, *Der ungarische Nationalismus und die nichtungarischen Völker (1780—1825)*, « Annales Universitatii Scientiarum Budapestinensis », Sectio historica, VIII, 1966, p. 71—113 ; mais cet intérêt ne pouvait, à lui seul, provoquer une révision des attitudes consacrées au long des siècles, et les révolutionnaires hongrois de 1848 n'ont pas renouvelé les idées sur les droits des nationalités cohabitantes. Pendant des siècles, l'aristocratie avait refusé d'octroyer des droits aux serfs (peut-être, parce qu'elle n'avait jamais lutté pour une Magna Charta !) et les voyageurs occidentaux ont été souvent surpris de constater combien était épaisse l'opacité de la noblesse en Transylvanie (voir, par exemple, la relation de Conrad Iacob Hildebradt du XVII^e siècle, éditée par Franz Babinger en 1937, à Leiden). De toute évidence, ni l'aristocratie, ni la bourgeoisie n'ont trouvé de solution à ce problème majeur.

en revanche, les 'innovations' qui avaient engagé la Cité des papes dans la voie des luttes politiques, ainsi que l'esprit conservateur de la noblesse qui rejetait les aspirations collectives. C'est dans ce sens que Ion Budai-Deleanu développa en termes sociaux les principes qui se retrouvent dans l'œuvre de Cantemir en rétorquant à Eder : « Si les gens qui cultivent la terre et s'adonnent à l'élevage, les gens qui forment la majeure partie de l'armée et de la classe productrice transylvaine, qui nourrissent le soldat, le juge et l'auteur même des Notes < contre le Supplex >, si ces gens-là sont des fainéants de la Transylvanie, j'aimerais savoir : quelles sont les abeilles du pays ? Sans doute, pas ceux vivant du zèle des sois-disant fainéants... »²⁶.

« Le parti des philosophes » a opposé les « Lumières » aux « ténèbres » ; le bilan culturel issu de cette dichotomie polémique a établi une nouvelle hiérarchie des périodes qui ont marqué la civilisation européenne. En menant jusqu'au bout les tendances affirmées à l'époque de la Renaissance, les philosophes ont rejeté l'héritage de la culture épanouie à l'époque de la « barbarie gothique » et des « ténèbres ». Quand le Moyen Age fut ressuscité à l'époque romantique, il fut transfiguré afin de venir en aide à une « culture » détachée de l'existence quotidienne²⁷.

Mais ce bilan n'a pas été fait partout avec les mêmes données et n'a pas abouti aux mêmes résultats. Les différents rapports entre la longue durée et les exigences du présent, aussi bien que la diversité des rapports entre les niveaux culturels dans les sociétés européennes peuvent rendre compte du mécanisme varié de la tradition sélective mise à l'œuvre par les groupes d'intellectuels qui ont poursuivi partout des buts similaires. La diversité des attitudes face à l'héritage médiéval peut expliquer la variété des Lumières.

Alors que dans les cultures en expansion les facteurs de déplacement et les concepts nouveaux ont favorisé l'éclosion d'une forme d'universalité toute autre que celle promue par l'époque qui a précédé la Renaissance, dans les cultures axées sur « les principes », et où les facteurs de stabilité ont joué un rôle majeur, les Lumières ont développé la tradition en l'orientant vers une forme qui amplifiait l'universalité médiévale. Elaborée par les grands centres, comme Paris, qui ont traduit dans un langage commun les grands problèmes européens²⁸ la nouvelle forme s'est cristallisée dans les centres de connexions, comme les Pays-Bas ou la Suisse, contrées accueillantes mais attachées à leurs propres valeurs. Attirées par les conquêtes de l'Europe éclairée et, en même temps, fidèles à l'héritage légué par les « beaux siècles » des « commencements », les cultures du Sud-Est européen ont élaboré une forme d'universalité qui s'est cristallisée dans les centres roumains. C'est là, où des connexions furent opérées entre la civilisation ottomane et la pensée éclairée occidentale, entre la philosophie byzantine et les théories gallicanes, que les deux formes se sont rencontrées et interpénétrées dans une structure qui rend compte de l'unité et de la diversité de la civilisation européenne²⁹.

²⁶ *Widerlegung*, ed. citée, p. 37, 79.

²⁷ L. Gossman, *op. cit.*, p. 352—353.

²⁸ Franco Venturi, *Utopia e riforma nell'illuminismo*, Torino, Einaudi, 1970, p. 158—159.

²⁹ Voir René Pomeau, *L'Europe des Lumières*, Paris, Stock, 1966, p. 147 et le dernier chapitre de mon livre *Umanistii români și cultura europeană*, Bucarest, Ed. Minerva, 1974 (la version anglaise *Romanian Humanists and European Culture*, Editura Academiei, 1977).

LES CONTRAINTES STRUCTURALES DE L'HISTOIRE DE FRANCE : LE CAS PHARAMOND

HENRI DURANTON
(Saint-Etienne)

La vieille école à nonne
Une mythologie incertaine
Dont on entend
Quand le vent cesse
Nommer tous les faux dieux

Jean FOLLAIN, *Territoires*

Le prudent Pharamond quitte la Franconie,
Dans les Gaules vainqueur alarme l'Italie,
Et malgré les Romains par de sages édits
Jette les fondemens de l'Empire des Lys.
Imitant de Numa l'heureuse politique,
Il feint que du Dieu Mars il tient la loy salique,
Et près de l'Océan, entre l'Elbe et le Rhein,
Le premier Roy des Francs règne en roy souverain ¹.

Voilà ce que les écoliers de 1720 apprenaient sur les débuts de l'histoire de France. Ils n'étaient pas les premiers, loin de là. L'auteur de ces « vers artificiels », Coursons, ne faisait que suivre une longue tradition. De fait, qu'il s'agisse de ces interminables histoires de France aux nombreux volumes in-4° ou de brefs résumés à usage scolaires, à peu près toutes les présentations du passé français, du XVI^e au XVIII^e siècle, s'ouvrent avec une belle constance sur Pharamond, premier roi français ².

¹ Le sieur de COURSONS, *Méthode nouvelle et très facile pour apprendre l'histoire de France et l'histoire romaine* (1720), p. 2.

² L'importance de Pharamond dans l'histoire de France, telle du moins qu'elle s'écrit sous l'Ancien Régime, a déjà été mise en valeur dans une thèse de troisième cycle soutenue en 1973 par Michel TYVAERT : *Recherches sur les histoires générales de la France au XVII^e siècle (domaine français)*. Une partie en a été publiée dans la *Revue d'histoire moderne et contemporaine* sous le titre : « L'image du roi : légitimité et moralité royales dans les histoires de France au XVII^e siècle », oct.—déc. 1974, t. XXI, p. 521—547. On doit regretter que l'ensemble de cet excellent travail ne soit pas publié.

Même le très sec abrégé proposé en 1770 par Fortier, succession de petites strophes sautillantes destinées à être chantées, se croit tenu de débiter par :

Des Français l'amour extrême
 Elève sur le pavois
 L'an quatre-cent-dix-neuvième
 Pharamond leur premier roi ³

A quelques détails près, la présentation de son règne est immuable : élu roi des « Français », Pharamond entre en Gaule à la tête de ses troupes vers 420. Il remporte plusieurs victoires, puis bat en retraite devant les légions romaines « sans rien perdre ny de sa réputation, ny de son armée ». Il fait rédiger la loi salique par « quatre des plus sages seigneurs de son conseil » nommés Wisogast, Wisovast, Arogast et Salegast. Il pénètre à nouveau dans les « Provinces Belgiques », les conquiert et meurt à Reims en 431 ⁴. On s'en tient en général à ces brèves indications, en déplorant l'obscurité des premiers siècles de la monarchie. Du moins paraît-il indispensable de les rappeler ⁵.

Ainsi Pharamond trône en majesté au porche de l'histoire de France. Comme son caractère fabuleux ne fait plus aucun doute aujourd'hui ⁶, on est alors tenté de taxer de crédulité l'ancienne historiographie, et de voir dans l'éviction de Pharamond un progrès du sens critique. Le problème est en réalité beaucoup plus complexe, car le maintien séculaire de ce roi mythique dans le Panthéon monarchique ne peut se dissocier d'une manière spécifique de penser le passé national.



Pour disculper les historiens du reproche de naïveté, il suffit de rappeler que bien avant le XIX^e siècle, des critiques ont mis en pièces la légende après un examen sérieux des documents.

On ne s'attardera pas aux objections formulées contre tel ou tel point de la biographie de Pharamond. Contester un de ses aspects revient en ce cas à porter indirectement créance aux autres. Loin d'ébranler la

³ FORTIER, *Abrégé chronologique de l'histoire de France en vers techniques avec leur explication* (1770), p. 2.

⁴ Nous suivons le récit proposé par Jean Royer de PRADES dans son *Sommaire de l'histoire de France* (1684), t. I, p. 4.

⁵ On pouvait lire dans d'anciens ouvrages des récits plus développés qui tiennent davantage du roman que de l'histoire. Le bon TARAUT consacre par exemple à Pharamond cinq pages in-folio de ses *Annales de France* (1635). On appréciera le récit de l'élection : « Le bruit de cette élection courut du commencement parmy l'assemblée, comme une huile qui se répand fort doucement, puis comme les eaux d'un ruisseau qui font un doux murmure en descendant ; enfin comme un torrent qui s'estend par toute la campagne. La première nouvelle fut annoncée par les sages qui publièrent sans émotion que Pharamond étoit roy. La nouvelle croissant fut sceue par les capitaines qui s'en échauffèrent de joye. Mais le bruit estant assuré parmi les soldats, ce ne furent que cris de joye, que clameurs, qu'esbats ; se frappans en liesse, par réiouissance qu'ils avoient d'avoir un roy, et cryant Voyons ce Roy, Saluons nostre Roy, désirons prospérité à nostre Roy », *op. cit.*, p. 64.

⁶ Voir en particulier la démonstration de Godefroy KURTH dans son *Clovis* (1901). Il est fait mention pour la première fois de Pharamond au VIII^e siècle par l'auteur des *Gesta regum Francorum*. Il le fait fils de Marcomir, petit-fils de Priam, et raconte son élection à la royauté : « Elegerunt Faramundo, ipsius filio, et elevaverunt eum regem super se crinitum ». On le trouve mentionné d'autre part dans la *Chronique* de Prosper d'Aquitaine : « Faramundus regnat in Francia ». Mais il s'agit d'une interpolation récente qui reprend les *Gesta regum Francorum*. Il en va de même pour toutes les évocations ultérieures.

légende, on la renforce. Deux points en particulier ont été discutés. Le scrupule érudit s'arrête d'abord volontiers à la détermination de la date de l'élection. La tradition la plus suivie penche pour 420. Mais n'est-ce pas plutôt 417, 418 ou 419 ?⁷ S'agissant de la date inaugurale de l'histoire de France, on conçoit que la question ait été longuement débattue. On s'interroge d'autre part sur la nature exacte de cette royauté. On s'accorde pour dire que Pharamond a bien été élu. Mais on reconnaît en général qu'il n'a pas régné dans l'actuelle France. Doit-on, dans ces conditions, lui décerner le titre de premier roi de France ? Ce titre glorieux devrait, pense-t-on parfois, revenir plus justement à Mérovée, troisième roi de la liste traditionnelle⁸.

Mais d'autres n'hésitent pas à mettre formellement en cause l'existence de Pharamond⁹. A l'Académie des Inscriptions, en 1714, dans un mémoire où il bousculait bien d'autres traditions, Fréret règle son sort en peu de mots, procédant à la manière qui deviendra de règle : il relève que Pharamond est « inconnu à Grégoire de Tours, à Frédégaire et à nos premiers historiens »¹⁰ ; à l'inverse, il souligne le peu de confiance qu'on doit attribuer aux sources tardives qui l'évoquent. Il l'écarte donc sans une hésitation.

Le mémoire fit scandale et valut à son auteur un séjour à la Bastille. Il ne fut pas imprimé, ni même résumé dans l'Histoire de l'Académie. Il n'a donc pu influencer les contemporains. Mais l'idée était dans l'air, puisque cette même année 1714 voit paraître un autre ouvrage où l'existence de Pharamond est également niée. Dans une histoire universelle, médiocre compilation qui n'a pas eu grand succès, Ellies Dupin, spécialiste d'histoire ecclésiastique, proposait un curieux chapitre critique sur les débuts de l'histoire de France. La question y était résolue en termes péremptoirs puisque, selon l'auteur, « les anciens ne nous apprennent rien de particulier de ce roi et tout ce qu'en disent les modernes paroît fabuleux »¹¹. Il niait même que les Francs aient eu un roi en ce début du V^e siècle¹².

⁷ Voir par exemple la dissertation de VERTOT « Sur l'époque de la monarchie française », *Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* (désormais abrégés en M.A.I.), t. I, p. 293-301. Également la *Lettre importante sur l'histoire de France de la première race* (1756) de GOUYE de LONGUEMARE, qui se veut spécialiste de la chronologie des Mérovingiens. Il y discute la date retenue par l'*Abrégé chronologique* d'Hénault et l'*Histoire de France* de Velly.

⁸ C'est ce qui faisait déjà exclure Pharamond et Clodion du *Recueil des Roys de France, leurs couronne et maison* (1580) de Jean DU TILLET. Il débute à Mérovée, le premier à avoir régné en France.

⁹ Jusqu'à un certain point, ils avaient été devancés dans cette voie par les historiens du XVI^e siècle. On sent par exemple que PASQUIER, encore très lu au XVIII^e, ne l'admet qu'avec réticence. Cf. *Recherches de la France*, édition de 1621, p. 174. Le XVII^e siècle, plus conformiste, s'est montré en retrait sur ce point comme sur bien d'autres.

¹⁰ « De l'origine des Français et de leur établissement dans les Gaules » in Nicolas FRERET, *Œuvres complètes*, Paris, Moutardier, an VII, t. VI, p. 43. La réfutation occupe les pages 43-46.

¹¹ *L'histoire profane depuis son commencement jusqu'à présent* (1714), t. III, p. 348. L'académicien Foncemagne, pourtant très respectueux des autorités, se croit tenu d'émettre de sérieuses réserves sur cette « opinion devenue presque universelle » dans une dissertation lue en 1729. Cf. « Mémoire sur l'étendue du royaume de France sous la première race », M.A.I., t. VIII, p. 507. Il invoque à ce propos l'objection classique du silence des premiers historiens sur le compte de Pharamond.

¹² « Ces premiers François avoient des généraux qui les commandoient, appelez par les historiens *Duces, Regales, Regull*, mais on ne voit pas qu'il y eût un roi de toute la nation », *ibid.*, t. III, p. 347.

Si un compilateur se permet de telles critiques, de vrais connaisseurs comme Sainte-Marie, Montfaucon ou Dom Bouquet n'auraient pas dû davantage hésiter. Mais leur statut d'historiens quasi officiels les retient. Ils éprouvent visiblement de sérieuses difficultés à ménager tout à la fois la tradition et leur intime conviction. Ils admettent donc Pharamond du bout des lèvres pour ne pas paraître heurter de front la version en usage. Le père Anselme de Sainte-Marie et ses continuateurs, généalogistes patentés de la maison de France ne pouvaient faire autrement. Ils sont bien forcés d'ouvrir leur histoire sur Pharamond « premier roy de France, selon le sentiment commun de nos historiens », formule commode qui leur permet de conclure : « Nous avons cru pouvoir nous en tenir à l'opinion généralement admise »¹³. Montfaucon adopte la même attitude dans ses *Monuments de la Monarchie française*. Il garde Pharamond tout en laissant discrètement entendre qu'il a des doutes sur son authenticité¹⁴. On devine aussi que Dom Bouquet opine sans enthousiasme pour la tradition. Le savant éditeur du *Recueil des historiens* était mieux placé que quiconque pour savoir à quoi s'en tenir sur le problème, mais l'actif soutien que le gouvernement apportait à son entreprise lui interdisait tout héroïsme déplacé¹⁵.

D'autres ne se sentaient pas tenus à de tels ménagements. L'abbé de Longuerue par exemple refuse de se laisser entraîner par l'opinion commune. « Ce consentement donné par des ignorants de l'antiquité ne doit avoir aucun poids pour faire pencher la balance et pour déterminer un homme bien sensé. C'est ici qu'il faut peser les voix et non pas les compter »¹⁶. Il reprend donc toute la discussion et remonte jusqu'à la source : « un anonyme, auteur du livre intitulé *Gesta Francorum*, qui a certainement écrit sous Charles Martel, 300 ans après le temps où l'on place le prétendu Pharamond, en a fait mention et a été suivi par tous les écrivains postérieurs »¹⁷.

La brillante démonstration de Longuerue était irréfutable. Aussi irréfutable qu'inutile. On a pu d'autres fois encore la reprendre, toujours en vain¹⁸. Les histoires de France ne se sont pas laissées ébranler. Pharamond a continué à y occuper la place qui lui revenait, la première.

Il y a d'ailleurs lieu de nuancer selon le genre adopté. Les histoires élémentaires, manuels scolaires et assimilés, l'admettent sans une hési-

¹³ *Histotre généalogique et chronologique de la maison royale de France*, 3^e édition, 1726-1733.

¹⁴ *Les monuments de la Monarchie française*, t. I (1729), *Préface*, p. V.

¹⁵ *Recueil des historiens des Gaules et de la France*, t. II (1739). Il dit d'une part dans sa *Préface* : « Quel étoit le premier Roi de France ? C'est ce que nous ignorons. Nous ne savons même pas le nom de celui qui a régné le premier dans les Gaules » (p. XXXVIII). Mais dans sa *Table chronologique ou Annales gauloises et françoises*, à la date de 418, il ne manque pas de marquer : « Faramond règne en France vers cette année ». Voir aussi sa discussion embarrassée de la question, t. II, p. 165, note G.

¹⁶ *Recueil de pièces intéressantes pour servir à l'histoire de France et autres morceaux de littérature trouvés dans les papiers de M. l'abbé de Longuerue* (1769), p. 109. Il s'agit d'une « Chronologie critique des premiers rois de notre monarchie jusqu'à la mort de Clotaire II ». L'ouvrage a été publié bien après la mort de l'auteur (1733).

¹⁷ *Ibid.*, p. 109. Voir toute la discussion, p. 109-113.

¹⁸ En 1787 encore, dans son *Introduction à l'histoire de France*, Dom Zacharie MERLE promet de pourfendre la légende, car « Pharamond, prétendu fils de Marcomir, est une autre fiction, inconciliable avec les événements qui se sont passés à l'époque de l'an 420 », *Discours préliminaire*, t. I, p. LXXII.

tation. La technique qu'ils utilisent, leur finalité pédagogique l'exigent. La question n'est même pas posée. Pharamond est là, expédié sans doute en quelques lignes ou vers, mais il s'impose, et sa place en début d'ouvrage le met encore plus en vedette.

Les livres un peu plus élaborés imposent parfois quelques nuances. On accepte encore Pharamond, mais comme par obligation, non sans esquisser une moue dubitative. On se lance volontiers dans des explications embarrassées, pour conclure régulièrement que la tradition doit être respectée. C'était déjà l'attitude du XVII^e siècle. Le Père Labbe par exemple se penche à deux reprises sur le problème dans des ouvrages différents. Dans le premier, ce « chronologue » admet sans sourciller Pharamond, tout en avouant que les vraies autorités en la matière, Grégoire de Tours et Frédégaire, n'en disent mot. Il s'en sort par un fidéisme d'assez médiocre aloi. Ainsi à propos de la loi salique : « Personne n'en peut douter après un consentement presque unanime de tous les écrivains de notre histoire qui assurent que la loy salique fust établie au mesme temps par quatre grands homme d'Etat, choisis pour cet effet dans toutes les provinces sujettes aux François »¹⁹. Quelques années plus tard, il n'a pas changé d'avis, ouvrant même son *Histoire des roys de France depuis Faramond jusques à Louis XIV* (1667) par une discussion sur la fameuse date de 420 qu'il défend contre les hérétiques qui penchent pour 417. Mais on sent bien que sa démonstration lui est dictée par des intentions apologétiques. Il ne songe même pas à les dissimuler. Il dira donc : « C'est luy qui a ietté les fondemens de cette auguste Monarchie qui a fait trembler toute la terre sous la pesanteur de ses armes »²⁰. Un bon et fidèle serviteur de la religion monarchique ne doit pas toucher aux colonnes du temple.

À la même époque, l'*Histoire de France* de Cordemoy adopte une attitude semblable. Son choix paraît cependant davantage conditionné par les structures narratives du genre. En effet, après avoir consacré une page à tenter de démontrer l'existence du premier roi, il a cette conclusion significative : « Au reste, quelque grande que paroisse encore à plusieurs cette difficulté pour la critique, il suffit pour l'ordre de l'histoire de réciter ce qu'on en croit communément »²¹.

Son contemporain Royer de Prades illustre cette attitude de manière plus saisissante encore. Il débute par un récit parfaitement orthodoxe, puis se reprend et renverse du tout au tout sa position : « Voilà ce qu'en disent quelques modernes. Mais d'autres leur reprochent qu'ils commencent l'histoire par une fable et ils soutiennent par les raisons suivantes que Pharamond et les circonstances de sa vie et de son règne sont imaginaires »²². Suit une démonstration de dix pages qui ne laisse aucun doute sur son opinion personnelle. On s'attend alors à la conclusion logique : il faut écarter Pharamond et présenter différemment les débuts de l'histoire de France. Or, rien de tel. Par un nouveau retournement, Royer de Prades conclut de manière abrupte : « Quoy qu'il ne soit, on le compte

¹⁹ Philippe LABBE, *Abrégé chronologique de l'histoire sacrée et profane. Troisième partie. Depuis la naissance de N.S.J.Ch. jusqu'à l'année DCCC et l'empereur Charlemagne* (1665), p. 261.

²⁰ *Op. cit.*, p. 3.

²¹ *Histoire de France*, t. I (1685), p. 102. C'est nous qui soulignons.

²² *Sommaire de l'histoire de France* (1684), t. I, p. 5.

le premier entre les rois de France »²³. Et par la suite, comme si de rien n'était, il adopte la numérotation traditionnelle qui part de Pharamond.

Ainsi Pharamond n'existe pas, mais il faut le garder. On ne saurait imaginer meilleur exemple de soumission à des structures historiographiques. On peut dès lors prouver aussi savamment qu'on le voudra l'inanité de cette légende, cela ne change rien au problème. Accuser les historiens d'un manque de sens critique se révèle totalement inopérant. On se trouve en présence d'une contrainte venue d'ailleurs, qui oblige à faire litière des principes habituels. La question alors se déplace. On doit la poser en termes tout différents. Non plus : Pharamond existe-t-il ? mais : à quoi sert Pharamond ?

★

« L'ordre de l'histoire » disait Cordemoy. L'aveu est à retenir. Il reflète la conviction que la présentation traditionnelle correspond à un ordre dicté par la nature et qu'il n'en est pas d'autre concevable. En réalité, cette disposition remonte au Moyen Age. Elle se constitue définitivement en système complet et homogène au XIII^e siècle avec les *Grandes Chroniques de France* compilées par le moine Primat. C'est à travers elle que l'Ancien Régime continue de penser l'histoire de France.

Cette structure est particulièrement visible dans le cérémonial qui sert de décor aux ouvrages élémentaires. Comme ils ne conservent que l'ossature de l'histoire, on y découvre mieux que partout ailleurs à quel point la présentation du passé français est rythmée par la succession des rois. Une période n'y prend sens qu'à la condition de pouvoir se référer à une présence royale. Même les rois fainéants, dont on reconnaît par ailleurs la nullité, gardent intact ce pouvoir. Ils entrent dans la numérotation monarchique au même titre qu'un Charlemagne ou un Louis IV. Ce qui sauve Pharamond, c'est donc d'abord sa qualité de roi. L'histoire de France, comme la nature, a horreur du vide. Cela est si vrai que lorsqu'un roi n'est pas là pour cautionner un moment historique, on se sent dans l'obligation de le baptiser « interrègne » comme pour marquer d'une pierre d'attente l'édifice monarchique.

Que Pharamond ait ou non existé n'est pas le nœud du problème. Il doit subsister, fût-ce à l'état de symbole, sans quoi tout s'effondrerait. On ne peut se passer de l'unité première. L'*Histoire de France* de Mézeray en fournit une preuve concrète en laissant vides les médaillons des rois de France jusqu'à Clovis. Cette précaution peut paraître excessive quand on constate la haute fantaisie des portraits des rois suivants. En réalité, ces médaillons vides, compromis singulier entre les exigences d'une structure mythique et d'assez tardifs scrupules historiques, visualisent la relation de présence/absence, qui caractérise le rôle de Pharamond dans l'histoire de France.

Si l'explication vaut pour le sauvetage de Pharamond, elle ne justifie pas pour autant sa place privilégiée au début absolu de l'histoire. A partir des généalogies semi-légendaires transmises par la tradition médiévale, on aurait pu concevoir d'autres points de départ, allonger ou raccourcir la liste des rois, sans porter atteinte au principe directeur de la démarche.

²³ *Ibid.*, t. I, p. 13.

L'opération a d'ailleurs été souvent tentée. Jusqu'au XVII^e siècle, la manie généalogique incite à rattacher Pharamond à de plus lointaines origines. La théorie troyenne n'en est que la forme la plus connue. Cette fureur de filiation, déjà très marquée au Moyen Age, atteint au délire avec l'*Histoire universelle* de Charron (1621) qui remonte hardiment jusqu'à Dieu. En un sens, l'arrêt à Pharamond représente donc une victoire de l'esprit critique, l'abandon d'une ascendance trop ouvertement mythique. Grâce aux démonstrations répétées des humanistes érudits, c'est une donnée à peu près acquise à la fin du XVI^e siècle.

Le choix malgré tout restait ouvert. Ce qui a fait pencher la balance en faveur de Pharamond, c'est d'abord que, pour la première fois, le « roi des Francs » est en même temps « roi de France », qualité que n'avaient ni Marcomir, ni Priam, ses père et grand-père. D'où l'importance déjà signalée de la fixation exacte de l'année où Pharamond est entré dans les Gaules. On veut y voir l'union irrévocable d'une terre et d'un peuple.

Cette irruption a donc tous les traits d'une légende des origines. On trouve parfois des prologues qui décrivent l'état des Gaules avant les Invasions, ou l'histoire des Francs antérieurement à leur installation au-delà du Rhin. Mais ce ne sont que hors-d'œuvre. L'histoire ne commence vraiment qu'aux alentours de l'an 420, ce qui s'exprime concrètement par le démarrage de l'implacable défilé des rois.

Dans cette perspective, les débuts de l'histoire de France ne peuvent avoir que l'évidence péremptoire du mythe. Cette historiographie se doit d'ignorer l'idée d'une lente fusion des peuples vivant en Gaule avec les envahisseurs. Si elle paraît l'évoquer, c'est encore sur le mode mythique, comme dans la théorie, d'ailleurs à peu près abandonnée au XVIII^e siècle, qui assigne aux Francs une origine gauloise, ce qui permet de présenter le phénomène des Invasions sous l'aspect d'une grandiose réconciliation, d'un retour à la terre des ancêtres. Ainsi 420, pour s'en tenir à la date traditionnelle, constitue bien un début absolu. Pharamond et son peuple surgissent tout armés d'une sorte de néant protohistorique. Il n'y avait rien ; il y a tout désormais, et l'histoire de France peut débiter. Elle ne sera que le développement de virtualités déjà contenues dans le germe premier.

Un fait cependant reste troublant. On reconnaît assez volontiers que Pharamond n'a pas séjourné longtemps en France, non plus que son fils Clodion. C'est Mérovée, son petit-fils, qui aurait définitivement assuré l'implantation franque. Il pouvait donc paraître logique d'attribuer à ce dernier le rôle de roi fondateur dévolu à son ancêtre. De fait, l'historiographie a pu hésiter, comme en témoigne le fait que c'est Mérovée, non Pharamond, qui a été le héros éponyme de la première dynastie.

Mais d'autres éléments entrent en jeu. Pharamond, ne l'oublions pas, a été élu par le peuple. Hissé sur le pavois, il incarne une légitimité dont ses successeurs tirent leur droit à la couronne. Non que, pour autant, le peuple puisse désormais reprendre ce qu'il a une fois donné. Seuls ceux qui ne comprennent rien à la religion monarchique se sentent en droit de le contester. En réalité, comme Foncemagne le souligne avec vigueur,

cette élection a scellé pour jamais l'union mystique et irréversible du roi et de son peuple ²⁴.

En outre, conformément à une logique mythique dont on trouverait bien d'autres témoignages dans divers récits des origines, Pharamond, nouveau Romulus, est aussi le premier législateur. Il est l'auteur de la loi salique. Quand ils en viennent à ce point, les historiens tentent souvent de redresser une erreur commune et rappellent que la loi salique n'avait pas pour seule fonction de régler la succession à la couronne. La répétition de ces mises en garde prouve *a contrario* que c'est bien à cette conception restrictive qu'on s'en est tenu. Pour l'imagination collective, Pharamond, c'est peut-être d'abord celui qui a établi le principe de la succession par primogéniture mâle.

Dans cette perspective, la loi salique est confusément ressentie comme le principe vital de la nation française. Dans la philosophie du droit, elle tend à s'identifier à l'« ancienne constitution » aux « lois fondamentales du royaume » pour reprendre le vocabulaire des légistes. A ce titre, elle est auréolée d'un mystérieux prestige que les apologistes de la royauté ne cessent de célébrer ²⁵.

Loi non écrite, « immémoriale » et d'autant plus vénérable ²⁶, elle se doit d'apparaître à la naissance de la monarchie, comme sa charte constitutive. Elle procède du même besoin qui impose Pharamond. Elle en est la formulation juridique, comme il en est la figuration historique. On conçoit aisément que l'économie du mythe ait tendu à les confondre et à faire de Pharamond l'auteur de la loi.

Cette rationalisation du mythe constitutionnel avait en outre l'avantage de le placer au confluent d'une double tradition juridique d'où procédait le droit français. Selon le droit coutumier, la loi salique, aussi ancienne que la monarchie, jouissait d'une primauté absolue, et était par là même intouchable. Simultanément, pour le droit romain, elle émanait d'un principe législatif qui avait seul pouvoir de la défaire. Un roi l'avait faite ; seul un autre roi pouvait éventuellement la modifier. Mézeray n'avait donc pas tort de souligner son irrésistible séduction, plus forte que toutes les objections. « L'opinion qui rapporte l'origine de ces lois à Pharamond est si recuë qu'en vain quelques auteurs trop exacts y ont voulu opposer

²⁴ « Selon les maximes de ceux qui ont écrit du droit public, les royaumes que l'on nomme proprement héréditaires ont été rendus tels par le libre consentement des peuples, qui sont présumés avoir été originairement un premier roi et avoir attaché la royauté à sa famille. Par, cette élection primitive, le peuple se dépouilla solennellement du droit d'élire ses souverains, tant que subsisterait la ligne de celui qui venait d'être élu et celui-ci acquit en même temps pour tous ses descendants mâles à l'infini, le droit exclusif de régner », *Mémoire pour établir si le royaume de France a été successif-héréditaire dans la première race*, M.A.I., 5. VI, p. 682. Pour fonder sa théorie, Foncemagne s'appuie sur l'autorité de Grotius.

²⁵ Phénomène très ancien. Voir par exemple, au fil des siècles, *La loi salique qui est la première loi des François faite par le Roy Pharamon* (Rouen, 1488) ; Guillaume POSTEL, *La loi salique, livret de la première humaine vérité là où sont en bref les origines et auctorités de la loi gaulle nommée communément salique* (1552) ; Claude MALINGRE, *Traité de la loi salique, armes, blasons et devises des François* (1614).

²⁶ « Son origine se confond avec celle de la monarchie même et son obscurité la rend encore plus vénérable », FONCEMAGNE, M.A.I., t. VIII, p. 496. « Loi sage et invariable qui semble plutôt gravée sur le trône que dans nos annales, tracée dans nos cœurs plus que dans nos histoires », ROSSEL, *Histoire du patriotisme français* (1769), t. I, p. 25.

leurs raisons. Il est si doux de nous laisser persuader à notre profit qu'il ne faut point davantage appuyer cette créance »²⁷.

En dernière analyse, le règne de Pharamond représente bien un lieu mythique, à la fois dans l'histoire et hors d'elle. L'individu par lui-même n'a guère d'importance. Mais l'historiographie monarchique a besoin de ce qu'il représente pour donner forme à toute l'histoire ultérieure. Il constitue le noyau, à la fois manifeste et caché, de l'histoire nationale, son symbole laïque. Il est aussi important à sa manière que le principe du droit divin en qui on a voulu parfois voir un peu trop vite la seule justification du pouvoir royal.

Dans le combat qui s'est livré entre une structure mentale et le sens critique, ce dernier ne pouvait être que vaincu. Venu du fond des siècles, fortifié par d'innombrables invocations, Pharamond triomphe. Il illustre une contrainte structurale suffisamment forte pour qu'on ait pu craindre, en l'éliminant, que tout l'édifice monarchique s'écroulât²⁸.



Les progrès de la science historique rendaient néanmoins de plus en plus encombrante cette imposture nécessaire. Le même processus qui avait abouti, deux siècles plus tôt, à l'abandon de la théorie troyenne, militait désormais en faveur de l'éviction de Pharamond. On ressentait confusément le besoin d'un compromis qui sauverait l'essentiel, tout en supprimant l'aspect choquant de sa justification historique.

Le Père Daniel s'est fait l'interprète de ce désir en proposant de commencer la liste des rois avec Clovis. Dans une première esquisse de sa future *Histoire de France*, il ne mettait pas en doute l'existence de rois francs avant Clovis, mais il refusait de croire qu'ils se fussent installés définitivement sur la rive gauche du Rhin. Il se croyait autorisé à affirmer que « nul de ces rois avant Clovis n'est demeuré en possession d'aucune partie de ce qu'on appelle aujourd'hui le Royaume de France et que Clovis a été non seulement le premier roi chrétien des François, mais encore le premier roi des François dans les Gaules »²⁹.

Cette solution qu'il a soutenue avec obstination devait lui valoir des légions de contradicteurs. Nul doute pourtant qu'elle ne lui fût dictée d'abord par des scrupules historiques. Malgré le discrédit assez injuste

²⁷ *Histoire de France depuis Faramond jusqu'à maintenant* (1643), t. I, p. 6.

²⁸ Une légende inventée de toutes pièces par Du Haillan fournit une preuve indirecte de l'efficacité de son rôle. Au début de son *Histoire de France* (1576), il insère deux discours, l'un favorable au pouvoir populaire, l'autre à l'autorité monarchique, supposés avoir été prononcés par deux seigneurs francs, Charamond et Quadrek, peu avant l'élection de Pharamond. Le procédé est fréquent chez Du Haillan qui, en bon disciple de la rhétorique ancienne, est friand de belles harangues. Or ces discours ont survécu à l'œuvre de Du Haillan dont l'audience n'a guère dépassé le XVI^e siècle. On les reproduit jusqu'à la Révolution. Nous les avons retrouvés dans : Claude DU PRE, *Abrégé fidèle de la vraye origine et généalogie des François* (1601) ; André DUBRETON, *Harangues héroïques des hommes illustres modernes* (1643) ; l'abbé de FOY, *Notice des diplômes, des chartes et des actes relatifs à l'histoire de France* (1765), ce qui lui est vivement reproché par ZURLAUBEN dans des *Observations critiques* insérées dans les M.A.I., t. 34, p. 173. Il est encore plus significatif de les voir reparaître, sous forme de brochure, à l'aube de la Révolution, comme si les bouleversements qui s'annonçaient invitaient à un retour sur les premiers temps. Cf. DU HAILLAN, *Origine de la monarchie française* (1789).

²⁹ *Histoire de France depuis l'établissement de la monarchie française dans les Gaules* (1696), t. I (et unique), « Du fondateur de la monarchie française dans les Gaules », p. 376.

que Voltaire a attaché à sa mémoire, Daniel est un historien sérieux. Il se sent gêné de devoir recourir à une légende aussi voyante. Il n'a pourtant rien d'un esprit contestataire. Il opte pour Clovis contre Pharamond parce qu'il lui semble que c'est une position historiquement défendable. Mais il ne renonce pas pour autant aux avantages de la présentation mythique. Il propose implicitement de reporter sur Clovis toutes les caractéristiques du roi légendaire qu'il évince. Mieux, cette solution astucieuse permet de joindre à la couronne du nouveau fondateur le titre de « premier roi chrétien ».

En somme, Daniel dérive sur le héros fondateur un autre courant légendaire d'inspiration religieuse. La légende de Clovis a été parfaitement mise en lumière par Marc Bloch à propos du rôle thaumaturgique des rois de France. Premier roi baptisé, il se devait de devenir aussi le premier à avoir témoigné du pouvoir miraculaire de la royauté française. Etienne Forcadel fut l'inventeur de ce raccourci que la logique du mythe en quelque sorte imposait³⁰. Selon lui, Clovis aurait déjà touché les écrouelles, alors que les sources médiévales ne disaient rien de tel. La pseudo-histoire venait prendre en charge la légende sacrée, comme si l'on en était arrivé au moment où tout devait pouvoir se référer à une donnée historiquement datée, fût-elle imaginaire.

L'invention de Forcadel s'est rapidement imposée³¹. Sur cette lancée, le thème de la sainteté de Clovis est souvent orchestré au XVII^e siècle. De même que Pharamond devait nécessairement être l'auteur de la loi salique, il fallait que le premier roi chrétien fût un saint³². L'idée est en déclin au siècle suivant, mais on l'invoquera encore en 1798 en faveur de la monarchie déchue³³.

Si l'on se souvient aussi que Louis XIV a fait sa première communion le jour de Noël 1649 en souvenir du jour où Clovis a reçu le baptême³⁴, on conçoit que Clovis avait quelque chance de pouvoir faire une sérieuse concurrence à Pharamond. Les manuels d'histoire y invitaient déjà. En Clovis, ils saluent unanimement le « premier roi chrétien »³⁵. Ils lui

³⁰ Dans son livre *De Gallorum imperio et philosophia libri septem* (1579). Cf. « Ce qui prouve que cette fable médiocre répondait à une sorte de besoin de l'imagination, c'est sa prodigieuse fortune », Marc BLOCH, *Les rois thaumaturges*, Armand Colin, 1961, p. 358.

³¹ « Très rapidement, elle devint pour les apologistes de la royauté un lieu commun ou, mieux, un article de foi... Elle s'incorpore au patrimoine légendaire et sentimental de la France », *ibid.*, p. 359.

³² Cf. Jean SAVARON, *De la sainteté du roy Louys dict Clovis, avec les preuves et auctorités et un abrégé de sa vie remplie de miracles* (1620); René de CERIZIERS, *Les heureux commencemens de la France chrétienne sous l'apostre de nos Roys, S. Remy* (1633); Balthasar de RIEZ, *L'incomparable piété des très-chrétiens roys de France* (1672—1674).

³³ « C'est une remarque bien précieuse et bien intéressante d'observer que de ce moment [le toucher des écrouelles par Clovis] ce gouvernement à toujours marché d'un pas égal avec notre sainte religion », P. E. REGNAUD, *Discours sur l'antique gouvernement de la monarchie française et sur la sagesse des rois qui l'ont fondé* (1798), p. 5.

³⁴ Rapporté par LACOUR-GAYET, *L'éducation politique de Louis XIV*, p. 195.

³⁵ C'est son plus grand titre de gloire selon le quatrain qui lui est dédié dans *l'Histoire de France* de Mézeray :

Clovis dans les combats qu'il eut pour entretien,
Gagna les noms de Grand, d'Heureux, de Redoutable ;
Mais ces marques d'honneur n'eurent rien de semblable
Au titre qu'il s'acquit de premier roy chrestien

(souligné dans le texte).

font jouer sur le plan du sacré le même rôle structural qu'à Pharamond sur le plan profane. Dès avant Daniel, son baptême avait pu être considéré comme une date essentielle, disputant à 420 l'honneur de constituer le début absolu de l'histoire de France. « A proprement parler, voilà le commencement de la monarchie françoise ou franc-gauloise ; au précédent, ce n'était de la part des Francs que courses et brigandages » déclare par exemple Chanterreau Le Febvre dans un *Traité de la loi salique* demeuré manuscrit ³⁶.

Le système de Daniel, qui s'appuyait sur des précédents historiographiques de poids, avait donc un double avantage. Il supprimait une trop criante invraisemblance et en même temps il supprimait un hiatus gênant. Pour la première fois, le récit des origines illustre pleinement la formule : « Un roi, une foi, une loi » ³⁷. Pourtant sa solution n'a pas fait fortune ³⁸. Certains bien rares, l'ont suivie par scrupule critique. Le célèbre *Abrégé chronologique* du Président Hénault écarte aussi les premiers rois parce que « nous connaissons si peu d'événements sur leurs règnes » ³⁹. Mais la dernière grande *Histoire de France* du siècle, celle de Velly, sacrifie encore à la tradition et ne manque pas de débiter avec Pharamond.

En définitive, Daniel a provoqué un phénomène de rejet. L'abbé de Camps a pris la tête d'une croisade contre l'iconoclaste dans les colonnes du *Mercur* ⁴⁰, l'accusant d'avoir « amputé » l'histoire de France, en la privant de ses premiers rois ⁴¹. Plus de trente ans après, on réfutera encore sa dissertation ⁴². L'interprétation cléricale que proposait Daniel, ne pouvait sans doute s'imposer dans un XVIII^e siècle qui s'éloignait de plus en plus d'une vision théocratique de l'histoire. En outre, Clovis était peut-être trop connu pour permettre aux fastes du mythe de se déployer tout à leur aise ⁴³.

³⁶ Cité dans les M.A.I, t. VIII, p. 512.

³⁷ On notera que le phénomène de dépossession de Pharamond au profit de Clovis entraîne logiquement la tentation de faire de ce dernier le véritable auteur de la loi salique. Voir la discussion de cette hypothèse dans une dissertation de VERTOT, « Sur l'origine de la loi salique », M.A.I, T. II, p. 603—619. Elle est discutée aussi par le duc de Nivernois dans un « Mémoire sur la politique de Clovis » lu en 1746. Cf. M.A.I, t. XX, p. 147—161. Il y voit la preuve que Clovis était « vraiment digne d'être le fondateur d'un grand Empire », *op. cit.*, p. 160.

³⁸ A quelques exceptions près. Voir par exemple le titre éloquent du tardif ouvrage de VIALON, *Clovis le Grand, premier roi chrétien, fondateur de la monarchie française* (1788).

³⁹ *Nouvel abrégé chronologique*, édition de 1768, p. 1.

⁴⁰ Voir le *Mercur* de 1720, *passim*, qui contient de nombreuses dissertations des deux adversaires, avec une intervention de l'abbé des Thuilleries et une du marquis de Graveson qui accuse Daniel d'avoir « deshonoré l'histoire de sa patrie ».

⁴¹ « Vous qui, pour diminuer la grandeur de la Monarchie française, et pour lui ôter l'antériorité sur les autres, lui retranchez par des arguments très captieux, 69 années d'antiquité depuis son établissement dans les Gaules, en ne le fixant comme vous faites, qu'en 486, sous les premières années du grand Clovis que vous ne voulez reconnaître que pour notre premier monarque en deçà du Rhin », *Mercur*, juin 1720, p. 7.

⁴² BIET et LEBEUF, à l'occasion d'un prix proposé par l'Académie des Inscriptions, *cf. Dissertation où l'on fixe l'établissement des Francs dans les Gaules* (1736) ; Dom LIRON consacre 50 pages à une réfutation en règle, *cf. Singularités historiques et littéraires* (1738), t. I, p. 49—102 ; de même encore Dom BOUQUET, *Préface du Recueil des historiens*, § 6, « En quel tems les Francs ont-ils eu une demeure fixe dans les gaules ? ».

⁴³ Les histoires de France rappellent assez souvent sa cruauté. BOULAINVILLIERS le décrit par exemple sous les traits d'« un jeune ambitieux, féroce, hardi, cruel et très rusé », *Etat de la France* (1737), t. I, p. 114.

La structure traditionnelle a donc triomphé. En 1772, Martin Morizot lui fait encore jouer son rôle de lieu mythique. Il lui consacre même tout un livre où les thèmes habituels reviennent une nouvelle fois. Il ne manque pas de rappeler par exemple que « l'an 420 la nation française fit une loi solennelle, par laquelle elle créa le trône qui existe jusqu'à ce jour, sans avoir pu changer de nature, parce que sa nature est immuable et indestructible »⁴⁴. Mais l'intérêt de l'ouvrage n'est pas seulement dans cette reprise. On y note aussi une tentative d'adapter la légende aux idées nouvelles, ce qui est la preuve de son efficacité. Morizot y marque en effet nettement que cette élection fut décidée par « la délibération libre de la Nation ». Pharamond devient ainsi un prétexte pour exprimer des opinions libérales, ce qui n'aurait certes pas manqué de surprendre les anciens apologistes.

★

Pierre angulaire d'une certaine conception de l'histoire, Pharamond a résisté à tous les assauts de la critique au XVIII^e siècle. Il avait partie liée avec une idéologie spécifique et ne pouvait sombrer qu'avec elle⁴⁵. Seul un événement extérieur, la Révolution, a pu lui donner le coup de grâce. Pendant un temps, on a même pu croire qu'il y survivrait. Le livre de Morizot montrait qu'il pouvait être utilisé en faveur d'une version démocratique de l'histoire. En 1792, Soulavie soutient encore ce point de vue. En bon disciple de Mably, il imagine une liberté primitive qui aurait progressivement disparu sous les coups « d'une autorité armée », asservissant « tous les ordres de l'Etat » jusqu'au moment où ceux-ci, « s'élevant soudain au-dessus de leur situation, s'établirent en 1789, à l'aide du glaive, dans cet état de liberté politique dont ils jouissaient sous Pharamond »⁴⁶.

Dernière manifestation d'une pensée dont la monarchie est l'unique horizon. 1793 allait en sonner le glas. Le mythe de Pharamond a été entraîné dans cette chute pour ne plus se relever. Sans doute, on a pu le ressusciter sous la Restauration, mais cette survie artificielle n'a pas dépassé 1830. Du moins dans l'historiographie officielle, car il a longtemps encore ouvert les manuels scolaires de l'école libre. Peut-être a-t-il même subsisté sous cette forme dégradée jusqu'à la fin du XIX^e siècle⁴⁷, ultime témoignage historiographique d'une foi monarchique qui ne voulait pas mourir.

⁴⁴ *Inauguration de Pharamond, ou Exposition des loix fondamentales de la monarchie française; avec les preuves de leur exécution perpétuée sous les trois races de nos rois (1772)*, p. 6. Le livre a été réédité en 1776 et 1822.

⁴⁵ Dans cette perspective, on comprend que les Philosophes se soient désintéressés du problème. Le système de valeurs dans lequel s'insère Pharamond leur était étranger. On peut le deviner à la réaction agacée de l'article *Collège* de l'*Encyclopédie*: « A quoi bon ennuyer les enfants de l'histoire de Pharamond, de Clovis, de César, d'Alexandre et leur laisser ignorer celle du temps où ils vivent ? ».

⁴⁶ J. L. SOULAVIE, *Traité de la composition et de l'étude de l'histoire*, p. 37-38.

⁴⁷ Cf. J. FREYSSINET-DOMINJON, *Les manuels scolaires de l'école libre*, Armand Colin, 1969.

ECHOS JANSÉNISTES ET GALLICANS DANS LA CULTURE ROUMAINE

POMPILIU TEODOR

L'examen des dimensions du mouvement des Lumières dans la culture roumaine du XVIII^e siècle, l'investigation en premier lieu de son principal courant manifesté en Transylvanie ont pour résultat de mettre au jour un ensemble de problèmes inédits du plus haut intérêt. S'il fallait périodiser l'historique de cette recherche, ce qui serait à souligner c'est l'apport de la précieuse contribution de Dumitru Popovici¹ qui, effectuant la synthèse de tout ce qu'on a écrit sur ce sujet dans notre pays, offre une vue nouvelle, inestimable, de la littérature roumaine à l'époque des Lumières. Son mérite indéniable réside sans doute dans la manière dont il rattache la culture roumaine à la philosophie rationaliste européenne, à la spiritualité du siècle des Lumières, avec lesquelles notre culture a noué des liens solides. Cependant, il nous semble que la synthèse de Dumitru Popovici mène encore plus loin : l'étude partie de « La littérature roumaine à l'époque des Lumières » peut conduire à la valorisation du potentiel de cette époque dans tel ou tel domaine. Comme de juste, cette sorte de recherche doit entraîner l'analyse de la teneur idéale des œuvres fondamentales du mouvement roumain des Lumières, ainsi que l'étude des sources et des influences qui ont présidé à leur genèse. De même, l'étude des ressorts intérieurs du phénomène roumain : selon nous, elle aussi réclame une révision en fonction des idées ayant cours en Europe à l'époque. Autrement dit, il ne s'agit pas tout simplement de valeurs culturelles roumaines considérées sous le jour des Lumières françaises ou allemandes, mais de découvrir le contenu du mouvement local en ce qu'il a de caractéristique, tant par rapport à l'humanisme roumain du XVII^e siècle², que (il va sans dire !) par rapport aux courants européens.

Le sacrifice d'une certaine tradition et de quelques préjugés pourra, certes, nous aider à saisir dans ses véritables termes un mouvement où se retrouvent bon nombre des attitudes propres aux Lumières universelles. Un des préjugés en question est, entre autres, celui de l'excessive schématisation de l'histoire des idées du XVIII^e siècle, que l'on traite généralement — et de façon par trop exclusive, voire simpliste — d'illus-

¹ D. Popovici, *La littérature roumaine à l'époque des Lumières*, Sibiu, 1945.

² Alex. Duțu, *Umaniștii români și cultura europeană*, București, 1974, p. 73—128 ; idem, *Iluminismul sud-est european. Reconsiderarea unei probleme de istorie culturală*, « Revista de istorie », 1975, 28, no. 7, p. 1041—1055.

tration de l'antithèse religion-philosophie³. Or, avant d'exprimer le point de vue des matérialistes français, le XVIII^e siècle a dû traverser maintes autres expériences, l'une de celles-ci, impossible à négliger, consistant dans le mouvement d'idées brassées par l'Église, qui se proposait d'entreprendre une vaste œuvre novatrice, au moyen du jansénisme⁴. Donc, la dispute européenne du XVIII^e siècle entre jansénistes et jésuites a une importance toute particulière — fait de plus en plus souligné ces derniers temps⁵. De certains points de vue, elle ne reste étrangère ni au milieu roumain, confronté à l'opposition entre l'épiscopat gréco-catholique et l'institution du théologien jésuite, préposée à la surveillance de l'Église roumaine⁶. Sur ce fond de toile, les effets du jansénisme, du mouvement gallican, toute l'expérience de la Réforme catholique depuis Jansénius, Saint-Cyran, Pascal, Tillemont, jusqu'à Muratori, Febronius, Fleury, effets obtenus sous le signe d'une poussée précoce des Lumières⁷, ont contribué à la cristallisation du mouvement en tant que tel. Il s'ensuit que la prise de position laïcisée, l'adoption de la libre pensée, dégrevée de l'emprise des dogmes théologiques, s'est opérée non par une mutation directe foi—athéisme, mais par une longue expérience, dont les débuts sont marqués par la tentative de « rationaliser » la religion et par une attitude anti-confessionnelle.

Les réalités propres à cette « poussée précoce » des Lumières européennes indiquent une direction que l'on retrouve aussi dans le domaine de la culture roumaine. L'esprit critique animant un Démètre Cantémir, ses idées manifestement anti-confessionnelles, témoignent d'un potentiel d'idées rattachées à cette expression précoce des Lumières, sorte d'avant-première des Lumières, si l'on veut. Les relations du prince avec les milieux savants dominés par Leibniz, tout comme les contacts du Stolnic Cantacuzène avec le baroque autrichien en vogue dans l'entourage d'Eugène de Savoie, contacts dont l'intermédiaire était le général Marsigli⁸, ouvrent des perspectives inédites et fécondes pour l'étude du XVIII^e siècle roumain.

À part ces contacts culturels attestant les interférences de la culture roumaine avec l'avant-première des Lumières européennes, l'investigation de l'histoire des idées développées par le siècle du rationalisme est susceptible de mettre au jour d'autres rapports avec la culture du reste de l'Europe, de nature à mieux cerner le phénomène des Lumières dans toute sa complexité.

Une place parmi les plus importantes revient au retentissement des ouvrages jansénistes et gallicans dans le milieu roumain du XVIII^e

³ I. Lungu, *Gindirea social-politică și filozofică a lui Samuil Micu*, in *Din istoria filozofiei în România*, 1957, p. 111—156.

⁴ Ernest Cassirer, *La philosophie des Lumières*, Paris, Fayard, p. 155 et suiv.

⁵ R. R. Palmer, *Catholics and Unbelievers in Eighteenth Century France*, Princeton University Press, 1970.

⁶ B. Bărbat S. I., *L'institution de l'office du « théologien » dans l'Église Roumaine Unie*, « Orientalia Christiana Periodica », vol. XXIX, fasc. 1, p. 155—200.

⁷ Eduard Winter, *Frühauflklärung*, Berlin, 1966.

⁸ W. Bahner, *Ein bedeutender Gelehrter an der Schwelle zur Frühauflklärung: Dimitrie Cantemir (1673—1723)*, Berlin, 1974, p. 7—32; Pompiliu Teodor, *Dimitrie Cantemir și prelu-minismul sud-est european*, « Anuarul Institutului de istorie și arheologie », Cluj-Napoca, 1976, XIX, p. 299—314; Virgil Căndea, *Stolnicul între contemporani*, București, 1971, p. 81—82; M. Ruffini, *Biblioteca Stolnicului Constantin Cantacuzino*, București, 1973, p. 190—191.

siècle, les idées de la réforme catholique ayant trouvé un terrain propice dans la conjoncture religieuse spécifique des pays roumains. Déjà les recherches historiques plus anciennes signalaient tout spécialement l'audience des écrits de Claude Fleury chez les protagonistes roumains des Lumières, la portée de la traduction de son *Histoire ecclésiastique*, ainsi que le rôle des fébronien dans le développement de l'idéologie des Lumières⁹. Notons aussi l'application avec laquelle furent mis en lumière les échos jansénistes et gallicans au XIX^e siècle, ainsi que leur prolongements dans l'idéologie politique de la génération des années 1848¹⁰.

Celui qui releva le premier, à travers l'œuvre de Samuil Micu, les attaches du mouvement des Lumières en Roumanie avec les écrits de Claude Fleury, fut G. Bogdan-Duică, tout comme il s'est arrêté sur l'ouvrage fébronien de Petru Maior, le *Procanon*, considéré parmi les œuvres représentatives de ce mouvement dans notre pays. L'historien littéraire de formation viennoise a encadré aussi les essais faits par les milieux de la théologie libérale européenne. La reprise de la question par Dumitru Popovici et, plus près de nous, la persévérance interprétative des spécialistes ouvrent des perspectives supplémentaires à l'étude d'un phénomène dont la recherche sensible à l'ensemble actuel des problèmes des Lumières ne peut ne point saisir la signification. De toute façon, l'historiographie roumaine contemporaine est toujours plus certaine que ces ouvrages ne sont en rien retardataires de par leur contenu ecclésiastique, comme on avait la tendance de la croire auparavant. Tout au contraire, de nombreux contacts avec les écrits jansénistes et gallicans ou fébronien, ainsi qu'avec l'œuvre des protagonistes de la réforme catholique rendent évidentes les indéniables positions rationalistes, qui fournissent sa substance au mouvement roumain des Lumières¹¹.

Vu les circonstances socio-politiques du XVIII^e siècle, la fréquence des écrits en question pourrait paraître, tout d'abord, étonnante, voire déroutante. Le chercheur en quête des grandes œuvres données par ceux qui ont évolué sur la scène des Lumières constatera l'importance de la place tenue dans l'horizon livresque de l'intellectuel roumain de Transylvanie par la littérature de la réforme catholique. L'investigation des bibliothèques privées¹² s'est avérée éloquente sous ce rapport, parce qu'en notant la sensibilité littéraire des intellectuels roumains, elle a proposé aussi quelques suggestions qui motivaient les traductions patristiques et celles des écrivains jansénistes ou gallicans, tout en révélant du même coup l'accord entre les livres qu'ils fréquentaient et ceux qu'ils

⁹ D. Popovici, *op. cit.*, p. 189; G. Bogdan-Duică, *Petru Maior și Iustin Febronius sau Petru Maior ca vrăjmaș al papet*, Cluj, 1933; N. Mladin, I. Vlad et Al. Moisin, *Samuil Micu teologul*, Sibiu, 1957, p. 38-44, 62-64; Paul Cernovodeanu, *Préoccupations d'histoire universelle dans l'historiographie roumaine des XVII^e et XVIII^e siècles (V)*, « Revue Roumaine d'Histoire », 1974, t. XIII, n^o 1, p. 75-79; Maria Protase, *Petru Maior*, București, 1973, p. 79-94; idem, *Le Procanon de Petru Maior, réplique sud-est européenne des attaques anti-papales du XVIII^e siècle*, « Revue des études sud-est européennes », 1973, XI, n^o 1, p. 39-42.

¹⁰ Pompiliu Teodor, *Noi precizări în legătură cu izvoarele lucrărilor bărnufțene*, « Studia Universitatis Babeș-Bolyai », Série Historia, Fasc. 1, 1972, p. 33-38.

¹¹ Dumitru Ghîșe et Pompiliu Teodor, déjà en 1972, mettaient l'accent sur les rapports du mouvement roumain des Lumières avec la réforme catholique. V. *Fragmentariu iluminist*, Cluj, 1972, p. 179-212.

¹² Dumitru Ghîșe et Pompiliu Teodor, *op. cit.*, passim.

destinaient à la traduction et à la diffusion dans les rangs de la société de l'époque. Qui plus est, la lecture des listes de titres des bibliothèques privées et l'approche renouvelée de l'œuvre des protagonistes roumains des Lumières mettent au jour un domaine nettement contourné par le penchant manifeste pour le livre de la réforme catholique. Ce qui semblait n'être qu'une simple référence dans un livre d'histoire — et nous avons en vue Muratori ou Fleury — s'est révélé comme étant une position idéologique bien précisée, avec une fonctionnalité spéciale, même pour l'histoire des idées du XVIII^e siècle roumain. De sorte qu'un chapitre secondaire par rapport aux ouvrages historiques, philologiques et philologiques, qui avaient conféré son relief au mouvement roumain des Lumières, s'associe en tant qu'élément constitutif d'un édifice dont les parties s'accordent parfaitement.

L'audience chez les Roumains des écrits jansénistes, gallicans et fébronien s'explique, sans doute, par la portée que prend une institution ecclésiastique quand elle devient, dans le cadre de la vie politique et culturelle, le champ de manifestation des initiatives publiques. Au XVIII^e siècle tout spécialement, les Roumains étaient à la recherche des moyens susceptibles de transformer l'Église en instrument de leur affirmation nationale¹³, non sans l'avoir soumise auparavant à un processus novateur, d'adaptation aux exigences de la laïcisation, de décantage afin d'écartier tout ce que représentait encore les tares du monde médiéval ou la pression nivéleuse de l'universalisme catholique. Les démarches de politique nationale étaient gênées de manière évidente, tant par la tradition médiévale que par les tentatives d'annihiler l'autonomie nationale. La subordination de l'Église aux jésuites, sa soumission à leur contrôle et la direction conformiste imprimée à l'épiscopat vers la fin de ce siècle sont à l'origine de la tendance d'une réforme catholique.

Les contacts avec le jansénisme sont plus anciens qu'on le croirait à première vue. On en retrouve les traces dans le climat des controverses religieuses entre le calvinisme et le catholicisme où le monde européen oriental s'était engagé lui aussi. L'historiographie littéraire n'ignore pas les rapports de Dosithée, le patriarche de Jérusalem, avec le jansénisme, ni l'épisode de l'imprimerie grecque dans les pays roumains¹⁴. Un essai couronné d'un remarquable succès appartient au Spathaire Milescu, dont l'*Enchiridion* — exposé de la foi orthodoxe — figure dans l'ouvrage d'Arnauld et de Nicole, *La perpétuité de la foi de l'Église catholique*. Lors de la rédaction de cet opuscule, pendant son séjour à Stockholm, Milescu, suivant son propre témoignage, était informé des disputes religieuses du temps : « Il n'y avait pas jadis tant de disputes religieuses et ni tant de querelles, que dans ce siècle, où si bon nombre de savants illustres, ne sachant pas dans quelle direction tourner au mieux leurs forces intellectuelles, ne cessent pas de se disputer à propos de la religion »¹⁵.

¹³ D. Prodan, *Supplex Libellus Valachorum or the political struggle of the Romanians in Transylvania during the 18th Century*, Bucharest, 1971, p. 134—187.

¹⁴ Emil Turdeanu, *Le livre grec en Russie: l'apport des presses de Moldavie et de Valachie (1682—1725)*, « Revue des études slaves », t. 26, fasc. 1—4, Paris, 1950, p. 69—87; idem, *Les controverses des Jansénistes et la création de l'imprimerie grecque en Moldavie*, in *Mélanges offerts à M. Roques*, t. II.

¹⁵ Al. I. Ciurea, *Mărturisirea de credință a Spătarului Niçolae Milescu: « Stella Orientalis occidentali splendens », « Ortodoxia », 1958, X, n^o 4, p. 514.*

Dans les circonstances du processus de réorganisation du continent du XVIII^e siècle qui devait finir par intégrer l'Europe centrale à l'Empire autrichien, la Contre-Réforme passe elle aussi à l'offensive en prenant pour cible l'Église orthodoxe, pour la convertir au catholicisme. La nouvelle formule uniate devait attirer une partie des Roumains, tournés vers Rome dans l'espoir de s'assurer ainsi quelques possibilités d'affirmation sur le plan politique. Mais la modification du statut religieux de la Transylvanie ouvre une nouvelle page de l'histoire des contacts culturels avec l'Europe occidentale, de sorte que les Roumains, conformément à leur caractère national, se rangent dans le mouvement de la réforme catholique. Ils retrouvaient dans le jansénisme leurs propres traditions orthodoxes, l'éloge des premiers siècles chrétiens, ainsi qu'une ferme direction anti-jésuitique, auxquels ils ne pouvaient qu'adhérer. À la même époque, le plaidoyer gallican en faveur de l'autonomie nationale dans les limites de l'universalisme catholique leur offrait les fondements des aspirations à une Église plus conforme aux besoins de la nation. C'est ce qui explique les pas qu'ils feront bientôt au-devant de la réforme catholique, à Vienne où ils seront mis en présence de la politique antiromaine du réformisme autrichien, du joséphisme à programme politique et religieux à Rome aussi, où ils veront les milieux intellectuels les plus importants s'inscrire dans l'orbite de la réforme catholique.

Ainsi qu'il a été depuis longtemps précisé déjà, ce sont justement ces années du milieu du XVIII^e siècle, celles de l'élaboration du réformisme autrichien, thérésien ou joséphin, qui comptent le plus par les actives influences jansénistes et gallicanes qu'elles ont exercées sur la culture de l'Empire. C'est l'époque de la large diffusion des livres jansénistes, de la rédaction dans le même style d'ouvrages qui en règle générale s'opposaient à Rome, à l'esprit ultramontain et aux jésuites. Toute une série de publications locales autrichiennes font couramment mention des œuvres de Tillemont, Fleury, Edmond Richer — Vienne étant aussi l'un des grands centres de la diffusion des livres jansénistes et gallicans¹⁶. Les corps enseignants des collèges et des séminaires viennois « ont le plus grand zèle pour les livres » de cette catégorie, ils admirent les *Réflexions morales* de Quesnel, etc. On lit beaucoup Pascal ; les Roumains aussi le lisent, en lui ajoutant Nicole, Van Espen, Eybel, Bossuet. Ce sont des ouvrages généralement accessibles aux séminaristes et aux prêtres, leur convenant surtout, si l'on pense à celui de Riegger, *Was ist ein Pfarrer?* ou au pamphlet d'Eybel, *Quid est Pontifex?* La valeur de cette sorte d'ouvrages augmente notamment du fait de leur position nettement contre l'ultramontanisme, en faveur de l'autonomie nationale ou des droits des prêtres face à l'autorité épiscopale¹⁷.

Ayant étudié et travaillé à Vienne, avec quelques interruptions, entre les années 1766 et 1782, Samuil Micu a eu l'occasion de se familiariser avec l'œuvre de Claude Fleury, *l'Histoire ecclésiastique*. Il s'en

¹⁶ Béla Zalnai, *Ungarn und die Erforschung des Jansenismus, Deutsch-Slawische wechselseitigkeit in Siebenjahrhunderten. Gesammelte Aufsätze*, 1956, Akademie-Verlag — Berlin Veröffentlichungen des Institutes für Slavistik. n° 9, p. 107—156.

¹⁷ E. Préclin, *L'influence du Jansénisme français à l'étranger*, « Revue Historique », janvier—juin, 1938, p. 34—39.

servira pour son *De ortu progressu conversione Valachorum* — premier fruit de ses recherches d'histoire¹⁸. Notons comme significatif le fait que son directeur spirituel, l'évêque Grigore Maior, était en rapport avec les milieux réformistes catholiques et les jansénistes autrichiens, de sorte qu'il donne son consentement pour l'impression du livre de Muratori, *Della caritate christiana*. Du reste, le milieu même de Sainte Barbare où les jeunes roumains faisaient leurs études était un centre de discussions gallicanes, où il était question de la séparation de l'Église d'avec l'État — motif d'alarme pour le haut clergé catholique. On retrouve la même attitude réticente chez Ion Bob, l'évêque uniaste de Blaj, quand il écrit à propos de Micu : « Il a lu à Vienne avec grand zèle et curiosité les livres pleins d'hérésies des gallicans, dont quelques-unes ont été adoptées par lui »¹⁹. En effet, à Vienne, Micu traduisit *l'Histoire ecclésiastique* de Claude Fleury ; il en acheva dix livres dans l'intervalle de quelques années seulement²⁰. En 1799, il reprendra sa tâche pour la finir : douze livres réunis en cinq tomes.

Ces traductions du lettré sont à l'ordinaire fidèles, avec quelques omissions, naturellement ; par exemple « certains paragraphes des martyrs ». Mais elles donnent, somme toute, la reproduction exacte de la vision fondamentale du jansénisme. À cette occasion, Micu traduit en roumain l'*Avant propos de l'écrivain relatif à l'histoire ecclésiastique*, significatif pour sa définition en tant qu'historien moderne, doué de l'esprit critique nécessaire et s'inspirant de la savante école française des Mabillon, Tillemont, Montfaucon, etc. Il a rédigé en outre un « Bref aperçu de l'histoire ecclésiastique » (*Cunoștință pe scurt a istoriei bisericesti*)²¹, conservé dans deux versions, l'une datée de 1789, la seconde, représentant un texte définitif, de 1790²². De toute évidence, il ne s'agit guère d'un ouvrage original dans l'acception actuelle du terme. C'est une adaptation de l'original, adaptation à laquelle Micu a su joindre le recours direct aux sources primordiales — les documents des conciles, etc.

Son intention en rédigeant ce livre était d'adresser à un public plus large une nouvelle vision moderne de l'histoire ecclésiastique, libérée de l'emprise confessionnelle²³. Mais il ne devait point arriver à le faire imprimer, s'étant heurté d'une part à l'opposition de la censure ecclésiastique, d'autre part aux circonstances politiques défavorables des années 1790, quand le postjosphisme de Léopold II commença à fléchir progressivement dans ses rapports avec la papauté, en renonçant à l'esprit qui avait animé la conduite de Joseph II. Toutefois, même telles étant les choses, le simple fait de traiter l'histoire ecclésiastique comme l'histoire

¹⁸ Samuil Micu, *De ortu progressu conversione Valachorum episcopis item archiepiscopis et metropolitibus eorum*, chez T. Cipariu, *Acte și fragmente*, Blaj, 1855, p. 1—18. V. pour ce qui est des rapports de Grigore Maior avec les milieux jansénistes d'Autriche, Béla Zalnai, *op. cit.*, p. 127.

¹⁹ *Arhiv pentru filologie și istorie*, p. 737.

²⁰ N. Comșa, *Manuscrisele românești din Biblioteca centrală de la Blaj*, Blaj, 1944, p. 121.

²¹ Ms. roum. n° 119. Bibl. de la Filiale de Cluj-Napoca de l'Académie de la R.S. de Roumanie.

²² *Ibidem*, n° 440.

²³ L'Abbé François Gaguère, *La vie et les œuvres de Claude Fleury (1640—1723)*, Paris, p. 367—416 ; v. aussi l'Abbé Gaston Dartiques, *Le traité des études de l'Abbé Claude Fleury (1686). Examen historique et critique*, Paris, 1921.

tout court constituait un progrès dans la voie de la laïcisation, un acte d'indépendance vis-à-vis des dogmes qui faisaient loi. L'esprit critique et le choix qu'il opère rendent évident l'aiguillage du mouvement roumain des Lumières, par le truchement de Samuil Micu, vers une histoire de l'Église toute chargée des valeurs sociales des premiers siècles, vers des mœurs ecclésiastiques différentes de celles du catholicisme aristocratique. Le plaidoyer implicite et explicite en faveur du rôle des conciles devait avoir un écho tout particulier dans la société roumaine. Évidemment, de telles options nous rapprochent du rôle tenu par le tiers état du clergé roumain : celui-ci, pas plus tard qu'en 1791, se refusait au serment de fidélité au gouvernement de la Transylvanie qui venait d'interdire la lutte nationale contre les Etats politiques ²⁴.

Une deuxième prise massive de contact avec ce qu'on appelle la réforme catholique des XVII^e et XVIII^e siècles s'est accomplie grâce au *Procanon* et ensuite par la *Protopopadichia* de Petru Maior, auxquels s'ajoutent d'autres écrits comme l'« Histoire de l'Église des Roumains » (*Istoria bisericii românilor*), du même. Les analogies du mouvement roumain des Lumières avec l'esprit de Febronius, l'auteur du célèbre ouvrage dirigé contre la papauté, ont été précisées par l'historiographie ²⁵. Il est hors de doute que la pensée du *Procanon* s'inspire du fébronianisme, de tout ce qu'il incarne, ainsi que du joséphisme. Mais l'ouvrage de Maior ouvre, par ailleurs, la question des influences du jansénisme roumain, du mouvement catholique des Lumières arrivé justement à une période de grand épanouissement pendant les années estudiantines passées par Maior à Rome ²⁶. Par conséquent, les positions du *Procanon* s'expliquent entre autres aussi par le climat italien, imbu des idées de la réforme catholique. Ce fut là que Petru Maior a pris contact avec l'œuvre de Muratori qui a exercé, comme on le sait, une influence décisive sur le mouvement des idées de son temps. Cette influence de Muratori s'est également exercée en Autriche, où, avec d'autres coryphées du jansénisme et du gallicanisme, il a inspiré — tout comme ailleurs, du reste — les essais de réformer le catholicisme. Il y a dans le *Procanon* un passage attestant l'influence janséniste et qui mérite d'être souligné une fois de plus : « Nous devons tous, en notre âme et unique pensée, servir en ce sens, pour apprendre les traditions de l'Église et nous assimiler l'enseignement des saints pères, afin de connaître ce qui est nôtre et ce qui est à autrui... » ²⁷ Petru Maior s'est trouvé stimulé dans ses idées sur la valeur des vieilles traditions, contenues dans les documents synodaux et dans la littérature patristique, par le climat d'Italie. Il est généralement connu que Rome, Padoue, Pavie étaient les centres importants du jansénisme italien, où

²⁴ Z. Păclișanu, *Luptele politice ale românilor ardeleni din 1790—1792*, București, 1923, p. 108.

²⁵ J. Kuntziger, *Fébronius et le fébronianisme. Étude historique sur le mouvement réformateur provoqué dans l'Église catholique au XVIII^e siècle par Fébronius suffragant de Trèves et l'origine des réformes religieuses de Joseph II*, « Mémoires... publiés par l'Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique ». Tome XLIV, Bruxelles, 1891.

²⁶ Arturo Carlo Jemolo, *Il Giansenismo in Italia*, Bari, 1928 ; E. Dammig, *Il movimento giansenista a Roma*, Città del Vaticano, 1945. Pour le climat de Rome au XVIII^e siècle, v. Maurice Andrieux, *La vie quotidienne dans la Rome pontificale au XVIII^e siècle*, Paris, Hachette, 1962.

²⁷ Petru Maior, *Procanon*, éd. Erbiccanu, București, 1894, p. 51.

l'on présentait *ex cathedra* le besoin d'apporter certaines réformes à l'Église romaine, qui se devait de se gouverner suivant les pratiques des premiers temps : par les évêques et non par une monarchie papale²⁸. C'est pourquoi le savant roumain écrivait : « ... nourrissant les Romains l'idée impériale, que Rome jadis fut le monarque du monde entier pour les affaires politiques, ils ont fait du pape un monarque et pour ce qui est des affaires ecclésiastiques, et pour celles politiques, et si Dieu n'avait pas fait lever des hommes sages et au courant des enseignements des Saints pères et avec la crainte de Dieu, ainsi que les Gaulois l'ont été depuis toujours et comme sont surtout les Allemands maintenant, précisément grand dam serait advenu à l'Église de Dieu »²⁹.

Au XVIII^e siècle, un Génovesi exaltait l'idéal de la foi simple et pure, en l'opposant aux réalités de l'Église catholique, qui s'en était écartée. Les analogies sont frappantes entre la description du climat où vivait l'Église romaine à l'époque donnée par l'abbé italien et les considérations de Petru Maior dans son *Procanon*. En parlant des « conseillers » de l'Église, l'écrivain roumain note qu'ils ont « tant dressé leur corne, que nul d'entre les pauvres gens, non qu'ils l'en servent, mais ne parvient jusqu'à eux ni même à travers une instance ou par lettre. Même qu'ils secouent, agonisent d'injures, maudissent leurs sujets, vomissent des mots qui même dans la bouche d'un esclave seraient insupportables... Qui plus est, même dans les églises ils souffletent les prêtres, les écharpent, les frappent de leur crosse, dans les géoles, avec les bandits et les catsins, les jettent. Les fifres à leurs gibets comme au banquet de Nabuchodonosor, les mets de choix, les serfs se présentant à eux craintifs et tremblants, sur la pointe des pieds en tâtonnant non en marchant, incessants et innombrables... Quelle grande honte »³⁰.

Entre l'œuvre de Maior et celle d'Antoine Génovesi, les analogies sont vraiment saisissantes ; elles montrent non seulement le sens de la révolte mais aussi sa tonalité ; les détails vont jusqu'à la similitude des exemples. À Rome, Petru Maior modèle ses idéaux conformément à cette spiritualité. Ces idéaux sont stimulés par le climat italien, tout pénétré de jansénisme, de « l'opposition catholique » engagée dans la réforme de l'Église. Les nouvelles démarches partent, sans doute, du filon local, qui étouffé par la Contre-Réforme, se ranime au XVIII^e siècle, vivifié par le courant venu de France, chargé du sens d'une nouvelle réforme.

L'appel au modèle des premiers siècles de l'Église aux sources du christianisme primordial, à la force exemplaire de la vie morale des communautés antiques s'inscrit — dans le cadre d'une tonalité janséniste — en faveur d'une Église purgée de ses superstitions, détournée de toute ambition monarchique. Ceci devait séduire également les protagonistes roumains des Lumières qui se rendaient compte de la valeur des conciles en tant qu'expression de la volonté commune des fidèles. Cet idéal, Maior le tirait aussi des règles de l'Église orientale, conservées par les uniates,

²⁸ Franco Valsecchi, *Le Riforme dell'Assolutismo illuminato negli stati italiani (1748-1789)*, Milano, 1954-1955, p. 79-86.

²⁹ Petru Maior, *op. cit.*, p. 51.

³⁰ *Ibidem*, p. 7-8.

mais avec un potentiel renouvelé et confirmé par les historiens jansénistes et gallicans qu'il fréquentait. Or, ce fut justement à ce côté du jansénisme ou des éléments gallicans, qui avaient souligné d'emblée l'autonomie des églises dans le cadre de l'universalisme catholique, que Petru Maior dut, en dernière analyse, de s'être rapproché des motivations nationales du mouvement roumain des Lumières.

La critique dirigée par le jansénisme contre le système ecclésiastique officiel coïncidait avec les vues des Lumières, elles aussi dressées contre les privilèges, contre les fondements juridiques et économiques du pouvoir temporel de l'Église. On peut dire que pour le mouvement roumain des Lumières aussi l'esprit évangélique se traduit dans une activité aiguillée dans le sens d'une révision de l'ancien régime, devenant une force active de l'époque. Jansénistes, gallicans, protagonistes des Lumières se retrouvent souvent à un point de convergence de leurs intérêts. Militant pour la restauration de la conscience éthique, souvent même en faveur d'une morale laïque, contre l'absolutisme de l'Église romaine, pour le rajeunissement de la société ecclésiastique, ils se rejoignent encore sur leurs positions anti-jésuitiques, autant que par leurs attitudes réformatrices.

Encore plus nombreuses sont les analogies dans le domaine de la recherche scientifique, où les exemples de Pascal et de Muratori constituaient autant des points de départ pour le mouvement des Lumières. Il s'ensuit qu'on ne saurait concevoir la formation intellectuelle de Petru Maior ou de Samuil Micu sans ces repères, décisifs en ce qui concerne les différents aspects de leur œuvre future. Le mouvement italien des Lumières, si complexe, devait lui aussi attirer Petru Maior : moins dogmatique, moins voltairien, mais en revanche plus constructif sur le plan politique et économique grâce à l'œuvre réformatrice accomplie au moyen de la recherche des solutions pratiques, immédiates, synthétisant dans une égale mesure l'expérience locale et l'expérience européenne³¹.

Que Petru Maior s'est formé sous l'influence de la pensée italienne le prouvent ses lectures et la composition de sa bibliothèque personnelle en tout premier lieu. Nous savions déjà, par exemple, que les œuvres de Muratori lui avaient servi à la rédaction de l'« Histoire pour les commencements des Roumains en Dacie » (*Istoria pentru inceputul românilor în Dacia*) ; on peut ajouter, maintenant, que dans sa bibliothèque figurait aussi l'ouvrage *De ingeniorum moderatione in Religionis negotio* (1714), parmi bon nombre de titres se rapportant à la même direction de pensée. Des critères inédits d'appréciation nous sont, par exemple, fournis du fait de la présence dans cette bibliothèque des *Provinciales* de Pascal, de la *Defensio cleri gallicani* de Bossuet, des ouvrages de Van Espen — l'un des protagonistes du jansénisme des Pays-Bas, qui exerça une grande influence sur le mouvement d'idées européen, en général et sur celui autrichien, tout spécialement. Une partie de ces ouvrages ont été certainement connus par Petru Maior en Italie ; il devait prendre connaissance de quelques autres pendant son séjour d'une année à Vienne, en 1779—1780 ; il convient de mentionner parmi ces derniers, ceux de Riegger, le représentant du droit ecclésiastique, de Martini et de Van Swieten. Ce fut

³¹ Franco Valsecchi, *op. cit.*, idem, *L'Assolutismo illuminato in Europa. L'opera riformatrice di Maria Teresa e di Giuseppe II*, Milano, 1952.

au cours de ses années estudiantines qu'il se familiarisa avec l'œuvre de Febronius, *De statu ecclesiae et legitime potestate Romani Pontificis*, qui l'avait stimulé dans une large mesure lors de la rédaction de son *Procanon*, lui fournissant aussi beaucoup des arguments dont il use dans ce livre.

D'autre part, les contacts avec la réforme catholique au XVIII^e siècle devaient stimuler aussi chez les Roumains la traduction des ouvrages patristiques. À partir de Samuil Micu, ce sera l'une des préoccupations constantes de la culture transylvaine. Ces traductions signifièrent la redécouverte des valeurs sociales et éthiques du christianisme, valeurs que le mouvement roumain des Lumières opposait, selon l'esprit du XVIII^e siècle, au catholicisme ultramontain, en fonction des valeurs de la réforme catholique influencée par la grande réforme, par le piétisme ou par un mouvement précoce des Lumières. Chez nous aussi la traduction de ces textes voulait dire : philologie ; or celle-ci ouvrait toutes larges les portes à l'esprit critique, attitude témoignant de la sensibilité du siècle rationaliste.

Cette succincte incursion dans l'histoire des idées du XVIII^e siècle, assez peu fréquentée chez nous, permet quelques conclusions. Tout d'abord, il nous faut souligner que les premiers contacts d'importance avec les courants de la pensée européenne — tels qu'ils se dessinent à la lumière de la documentation actuelle — remontent à l'époque des études de Samuil Micu à Vienne, à commencer avec les années 1766. Par conséquent, la capitale de l'Empire, devenue aussi le centre du jansénisme autrichien, a eu un rôle majeur pour la diffusion de ces idées dans la société roumaine. Le deuxième point de contact était offert par Rome, où Petru Maior prit connaissance du jansénisme italien et du mouvement catholique des Lumières. On trouve dans son *Procanon* les échos de ces idées.

Avec l'ouvrage anti-papal de Petru Maior, avec les traductions et les adaptations de Samuil Micu d'après Fleury, la culture roumaine enregistrerait les premiers effets littéraires de la réforme catholique. Une partie de l'activité de Samuil Micu fut consacrée — comme nous l'avons vu — à ces traductions et adaptations d'après Fleury, thèmes qui allaient retenir son attention pendant longtemps. Il est hors de doute que ces thèmes-là ont tenu une place importante dans la précision des contours du mouvement roumain des Lumières.

Les influences jansénistes et gallicanes ont contribué cependant à aiguiller la recherche vers le domaine des institutions et des traditions antiques de l'Église roumaine. Petru Maior se penche sur le caractère synodal de cette Église, sur les droits de ses « protopopes » (archiprêtres). Il consacra à ce thème son fameux ouvrage *Protopopadichia* (1795), à travers lequel il tentait, en partant de la tradition des institutions orthodoxes, de consolider l'Église et les droits de ses archiprêtres, en leur accordant la possibilité de délibérer dans les conciles, aux côtés de leurs évêques. Mais avec Fleury et Febronius pénétraient les échos du grand trouble qui opposait en France le haut clergé au clergé inférieur. Grâce à Fleury on constate un certain intérêt envers les besoins matériels du clergé inférieur. Si l'on considère les choses sous cet angle, l'opposition de Petru Maior et de la faction démocratique de l'Église uniata contre le Chapitre en tant que forme d'organisation de l'Église romaine, étrangère à la tradition nationale qu'elle ne pouvait pas représenter, se dessine comme reposant

sur des fondements tout à fait autres que ceux d'essence purement subjective qui lui étaient attribués. Et le nombre des effets littéraires dont il a été question est encore plus grand. Citons par exemple à ce propos le nom de Samuil Vulcan, auquel l'on doit, paraît-il, la traduction de l'ouvrage de Fleury, *Devoirs des Maîtres et des Domestiques*, intitulé en roumain *Învățăturii creștinești pentru slugi*. Il convient d'ajouter ici la mention du *Catéchisme historique*, écrit par le même auteur et dont la version roumaine a joui d'une grande popularité exerçant, en outre, une influence toute particulière ³².

Qui plus est, ces effets n'on pas été uniquement littéraires, revêtant la forme de la traduction, des adaptations et des suggestions fournies aux lecteurs. Par la traduction de l'œuvre de Fleury, Samuil Micu ainsi que les autres historiens roumains de sa génération se sont familiarisés avec l'historiographie de la savante école française, dont l'apport à leur propre formation fut de conséquence. La promotion dans l'historiographie d'une vision critique, même quand il s'agissait de l'histoire ecclésiastique, une historiographie sujette à un traitement laïque par excellence devait constituer une expérience profitable pour toute libre pensée rationaliste.

Par ailleurs, deux autres prises de position importantes pour l'histoire du XVIII^e siècle transylvain portent la marque du jansénisme et du gallicanisme.

La première à retenir l'attention est celle des intellectuels roumains, qui lors du mouvement du Supplex adressaient au gouvernement de la Principauté une pétition anonyme contre les agissements réprobables de l'évêque Ioan Bob. On l'accusait dans des termes véhéments pour son ultramontanisme, ainsi que pour sa grande cupidité et ses penchants par trop mondains. Le document suggérait son remplacement par un évêque qui sache guider ses ouailles en accord avec leur communauté et pour le bien du peuple ³³. Des plaintes analogues ont été adressées à Rome aussi, à la Congrégation *De Propaganda Fide* ³⁴.

Une deuxième prise de position intéressante fut celle de 1798, quand Petru Maior, Ioan Para et Aron Budai tentent de réunir les Églises roumaines de Transylvanie en un seul tout, au moyen d'un congrès, en réalité un concile, qui permette à « chaque archiprêtre avec trois prêtres de sa diocèse » de se prononcer sur les candidats ³⁵. L'Église nationale en vue de laquelle ils travaillaient par ce moyen s'inspirait également du gallicanisme, qui concevait ainsi l'Église — individualisée sur le plan national. Cette autonomie nationale à laquelle ils consacraient leurs efforts répondait à un impératif politique, né de la tendance à subordonner l'évêque à la politique officielle. En créant une institution religieuse unique on réduisait les possibilités de l'Empire de jongler entre les deux Églises créées par leur propre intervention. L'espoir d'une Église nationale

³² Fleury, *Catehismul cel mic istoricesc*. Trad. de Vasile Calassi, Buda, 1814.

³³ Le document se trouve à la Bibliothèque de la Filiale de Cluj-Napoca de l'Académie de la R. S. de Roumanie.

³⁴ Octavianus Birlea, *Ex Historia Romana: Ioannes Bob. Episcopus Fogarastenstis* (1783—1830), p. 395—396.

³⁵ I. Lupas, *O încercare de « reunire » a bisericilor române din Ardeal, la anul 1798*, Arad, 1913.

allait se dessiner nettement dans les ouvrages du leader de la révolution de 1848, Simion Bărnuțiu ; son Discours à Blaj, ainsi que sa Métropole d'Alba-Iulia, rédigée en 1854 en témoignent. Dans chaque cas, Fleury demeure l'autorité à travers laquelle se dessinent et se justifient les aspirations nationales des Roumains dans ce domaine. Nous avons affaire une fois de plus à un exemple de la continuité de certaines idées dans l'idéologie du XIX^e siècle. Par ailleurs, c'est aussi un échantillon de la complexité dont fait montre l'histoire des idées dans cette partie de l'Europe.

Les aspects que nous venons de signaler sont très riches et ils réclament sans aucun doute des recherches supplémentaires, à venir. Une chose nous semble démontrée néanmoins dès à présent : le besoin de procéder à l'investigation de certains problèmes considérés subsidiaires ou dépourvus d'importance. En effet, il convient de reconnaître que ces problèmes ont contribué cependant à préciser le mouvement roumain des Lumières et, dans une étape suivante, le romantisme.

SCHLÜSSELWÖRTER DES SAINT-SIMONISMUS

JOHANNES THIELE

(Leipzig)

Die Gesellschaftsgeschichte gestattet uns, solche Augenblicke festzuhalten, wo Gesellschaftstheorien einen nachhaltigen Einfluß auf größere Bevölkerungsgruppen ausüben. Die Bedeutung und die Rolle der gesellschaftspolitischen Doktrinen des Saint-Simonismus und des Fourierismus, die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts maßgeblich breite Gesellschaftsschichten in Frankreich wie auch in anderen Ländern beeinflusst haben, sind für uns die außersprachlichen Kriterien, die den Blick auf eine Reihe von Schlüsselwörtern saint-simonistischer Prägung lenken.

Vor 1848 spiegelte das kleinbürgerliche und utopische Denken in Frankreich in globaler und zugleich widersprüchlicher Weise die Bestrebungen verschiedenartiger und teilweise sogar entgegengesetzter Gruppierungen innerhalb der Bourgeoisie und des entstehenden Proletariats wider. Der Unbestimmtheit und Verschwommenheit der sozialen Klassen, die die historische Entwicklung noch nicht deutlich voneinander geschieden hatte, entsprachen eine Vielfalt und Verworrenheit der gesellschaftspolitischen Lehren; den latenten Interessengegensätzen entsprachen ideologische Widersprüche. Zweifelsohne kann man schon in jener Zeit ein allmähliches, wenn auch zunächst noch vages Erkennen dieser Widersprüche feststellen, aber die durch die Wissenschaft gewiesenen Mittel für ihre Lösung sind noch unbekannt. Der utopische Sozialismus und Kommunismus spielte dennoch eine nicht zu verkennende fortschrittliche Rolle. Er ist nicht nur unmittelbarer Vorläufer, sondern auch eine wichtige theoretische Quelle des wissenschaftlichen Sozialismus. Der kritisch-utopische Sozialismus und Kommunismus, wie er in den ersten Jahrzehnten des vergangenen Jahrhunderts bis etwa 1840 in Frankreich von Saint-Simon und Fourier entwickelt und von ihren Schülern Infantin, Bazard, Buchez, Leroux bzw. Considerant fortgeführt wurde, gehört zu den bedeutendsten Formen der vormarxistischen Gesellschaftslehren. Die Anhänger dieser Theorien kritisierten nicht nur die kapitalistische Gesellschaft ihrer Zeit mit treffenden Worten, sondern entwarfen auch ein Bild der Gesellschaft ohne Ausbeutung und Unterdrückung des Menschen durch den Menschen, das in vielem die reale Entwicklung vorwegnahm.

Sie verkannten jedoch die historische Rolle der Arbeiterklasse und stellten nicht den Klassenantagonismus in den Vordergrund. Alle waren sie von dem festen Glauben besetzt, die Menschen, insbesondere die herrschenden und besitzenden Klassen, durch Überzeugung und Beispiel für

den Sozialismus gewinnen zu können. Diese historischen Fakten schlagen sich in der Struktur des gesellschaftspolitischen Wortschatzes dieser Theoretiker nieder.

„SOCIAL“, „SOCIALISME“, „SOCIALISTE“

Es fällt auf, daß das Wort „socialisme“ bei Saint-Simon selbst nicht erscheint. In seinen Schriften wird dieser Begriff mit den Substantiven „système“, „doctrine“, „réforme“, „parti“, „question“ oder „science“ + Adjektiv „social(e)“ wiedergegeben. So ist in Band V, S. 231, der *Œuvres de Saint-Simon et d'Enfantin* (Paris, 1869) zu lesen: „... que vous appréciez bien faiblement la grande réforme sociale réservée aux Européens civilisés du XIX^e siècle...“. In Band VII derselben Ausgabe heißt es auf S. 186: „... la seule doctrine sociale qui puisse convenir aux Européens...“. Der Gebrauch des Wortes „social“ in der heutigen Bedeutung ist neu. Abgesehen von seiner juristischen Gebrauchsweise in „raison sociale“, hatte das Wort zunächst eine sehr weite Bedeutung, wie wir sie aus Rousseaus *Contrat social* kennen, angenommen und bedeutete „den Aufbau einer Gesellschaft in ihrer Gesamtheit betreffend“. Seit 1840 etwa, als die Arbeiterfrage immer mehr in den Brennpunkt des gesellschaftlichen Geschehens rückt, wird das Wort zumeist in engerem Sinne gebraucht, und zwar, um all das zu bezeichnen, was die Arbeiterklasse und die Verbesserung ihres Loses betrifft. Von da an hat das Wort einen dynamischen Sinn bekommen, der im Gegensatz zu den augenblicklichen Verhältnissen auf das zu Erreichende, auf das zu Erkämpfende hinweist. Alle mit diesem dynamischen Terminus benannten Reformen und Theorien haben sich ständig weiterentwickelt und mit ihnen hat sich auch sein Bedeutungsgehalt gewandelt. Auf Grund seiner Dynamik wird „social“ bis 1848 als Synonym und Konkurrent von „socialiste“ gebraucht: im Jahre 1839 schreibt der Saint-Simonist Léon Brothier sein Bändchen *Du parti social*. Der Fourierist Considerant spricht von „parti social“ in seinem Hauptwerk *Destinée sociale*. Für Buchez und seine Schüler sind „science sociale“, „science nouvelle“, „Doctrine de Saint-Simon“, „philosophie de l'histoire“ Synonyme.

„ASSOCIATION“, „INDIVIDUALISME“

Bei E. Leroux finden wir dort, wo er später „socialisme“ verwendet, den Ausdruck „association“ im Gegensatz zu „individualisme“ (s. J. Thiele, *Zur Entwicklung des lexikalischen Feldes socialisme/socialiste*, in: *Beiträge zur Soziolinguistik*, Halle, 1974, S. 171–186). Für die Saint-Simonisten ist es das höchste Ziel, die „association universelle“, d.h. „l'association de tous les hommes sur la surface entière du globe, et dans tous les ordres de leurs relations“ zu erreichen. In der *Exposition de la Doctrine*, der Fibel des Saint-Simonismus, steht das Wort „association“ als Antithese zum Wort „antagonisme“ (*Doctrine de Saint-Simon — Exposition*, Paris, 1924, S. 203; vgl. auch „Le Globe“, vom 13. Februar 1834, S. 173). „Association“ bedeutet dort nicht nur „une collectivité d'individus“,

sondern auch „un certain régime“, das die Saint-Simonisten bisweilen auch „système social industriel“ nennen, oder das Saint-Simon selbst als „industrialisme“ bezeichnet. Diese Ausdrücke sind jedoch für P. Leroux Antonyme zu „individualisme“. Die Beliebtheit des Wortes „association“ ist Ursache dafür, daß „socialisme“ nur selten bis zum Jahre 1847 in den politischen und ökonomischen Schriften der Sozialreformer auftaucht. „Association“ ist eines der Schlüsselwörter in der gesellschaftspolitischen Literatur bis 1848 und später. Fourier schreibt im Jahre 1822 sein Werk *Traité de l'Association Domestique-Agricole, ou Attraction industrielle*. Im fourieristischen Manifest *Bases de la Politique Positive* werfen seine Verfasser den Saint-Simonisten vor, daß sie das Wort „association“ bei Fourier, aber ohne den klaren fourieristischen Bedeutungsgehalt entlehnt haben.

„INDUSTRIE“, „INDUSTRIEL“, „INDUSTRIALISME“

In den Werken Saint-Simons und seiner Schüler nehmen die Bezeichnungen „industrie, industriel, industrialisme“ einen zentralen Platz ein. Sie sind Schlüsselbegriffe im sozialreformerischen Vorhaben Saint-Simons. Ihr programmatischer Wert für Saint-Simon erhellt bereits aus den Titeln seiner Arbeiten *L'industrie* (1817), *Du système industriel* (1821) und *Catéchisme des industriels* (1823). Die hervorragende Stellung dieser Wörter in Saint-Simons Schriften unterstreicht nicht nur die Häufigkeit ihrer Verwendung, sondern auch die offenkundige semantische Invarianz, die allen Gebrauchsweisen gemein ist. Die „industrielle Klasse“ wird als Trägerin der gesamtgesellschaftlichen Entwicklung angesehen. Die Nation war für ihn eine große Industriegesellschaft. Im Jahre 1817 gibt er die Losung „tout par l'industrie, tout pour elle“ in *L'industrie* heraus. Die zentrale Stellung der industriellen Klasse, die sowohl Unternehmer als auch Lohnarbeiter umfaßt, wird in Saint-Simons Werk dergestalt hypertrophiert, daß er letztendlich an der Aufstellung einer realistischen Gesellschaftstheorie scheitern muß. In letzter Instanz existieren für Saint-Simon nur zwei Gesellschaftsklassen: einerseits produktive, nützliche, wertvolle Menschen, andererseits unproduktive unnütze, wertlose Menschen. Für ihn besteht das soziale Problem einzig in der Beseitigung der unproduktiven Klasse. Das politische Ziel des Klassenkampfes gipfelt in dem Sieg der produktiven Klasse über die unproduktive Klasse, indem die sozialen Institutionen, die im Widerspruch zur realen Lage stehen, beseitigt werden. Sowie dieses Ziel verwirklicht ist, wird jene natürliche Ordnung einer geistigen Hierarchie hergestellt sein, die eine vermeintlich klassenlose Gesellschaft ist und die jedem Menschen freie Aufstiegsmöglichkeiten gewährt. Die Hierarchie im Schoße der neuen Ordnung ist nach Saint-Simon keine Klassenherrschaft, sie ist eine natürliche Ordnung, die jedermann die Möglichkeit einräumt, den Platz einzunehmen, der ihm entsprechend seinen Fähigkeiten und Leistungen zukommt.

Trotz allem ist die Verwendung der Klassenbezeichnungen bei Saint-Simon durchaus nicht homogen. Wir können bei ihm die Überlagerung dreier Hauptgruppen von Einteilungskriterien feststellen: 1. Die Einteilung der Gesellschaft gemäß den machtpolitischen Verhältnissen in

politisch Herrschende und politisch Beherrschte, 2. die Einteilung der Gesellschaft entsprechend den sozialen Verhältnissen in Besitzende und Besitzlose, 3. die Einteilung der Gesellschaft entsprechend dem Wertungssystem des Autors in Positive und Negative, die teilweise aus den machtpolitischen, teilweise aus den sozialen Verhältnissen abgeleitet ist und einer Bejahung bzw. Ablehnung der politischen oder sozialen Verhältnisse entspricht (s. E. Graf, *Die inhaltliche Struktur der Klassenbezeichnungen bei Saint-Simon. Ein Beitrag zum Forschungskomplex „Wortschatz und Gesellschaftsbild“*, Halle, 1972, Diss.)

Ein anderes Wort, das die Gunst der Saint-Simonisten und Fourieristen erlangt, ist „industrialisme“, jedoch mit jeweils anderem Bedeutungsgehalt. Saint-Simon, der dieses Wort prägte, und seine Schüler benutzen es, um ihr Gesellschaftssystem vom Liberalismus abzugrenzen und um die Forderung nach einer Vereinigung der „Industriellen“ in einer neuen Partei zu erheben. Der Industrialismus ist das industrielle System Saint-Simons, wie wir es seit 1824 in seinem Werk finden und das er zwecks Vermeidung von Verwechslungen neu etikettiert. Saint-Simon, der alles auf die Auseinandersetzung zwischen Industrialismus und Feudalismus zuspitzt, erliegt der verhängnisvollen Vereinfachung, die zwischen den „Industriellen“ existierenden Widersprüche zu leugnen. Nach dem Tode ihres Lehrmeisters vermeiden jedoch die Schüler das Wort „industrialisme“, wobei sie stets von „Doctrin Saint-Simonienne“ sprechen. Nach Saint-Simon gebrauchen alle Sozialreformer die Bezeichnung „industriell“. Auch Fourier verwendet dieses Wort, vgl. *Le Nouveau Monde Industriel et Sociétaire* (1829) und die fourieristische Zeitung „*La Réforme Industrielle*“ (1832). Für Fourier, der den Industrialismus scharf verurteilte, ist die Theorie Saint-Simons seiner soziären Doktrin diametral entgegengesetzt.

Die Saint-Simonisten benutzen den Begriff der Assoziation wahl-spruchmäßig, um „den Aufbau der zukünftigen Gesellschaft“ zu bezeichnen, ohne damit mehr als Saint-Simon zu meinen, nämlich, daß sich die Menschen vereinigen, um zu einem gemeinsamen Ziel zu gelangen (s. *Doctrin de Saint-Simon, Exposition, a.a.O.*, S. 369: „... Le genre humain... marche à l'association universelle, et s'efforce d'améliorer le plus rapidement possible dans son sein le sort moral, intellectuel et physique de la classe la plus nombreuse et la plus pauvre“.). In der neuen Ordnung soll jeder Mensch entsprechend seinen Fähigkeiten und Leistungen („à chacun selon sa capacité, à chaque capacité selon ses œuvres“) belohnt werden.

“ANTAGONISME DE CLASSE“

Die Saint-Simonisten wollen den Klassenantagonismus — ein anderes Schlüsselwort — beseitigen, indem sie eine Assoziation errichten. Alle Aktivitäten in Wissenschaft, Kunst und Industrie sollen vermittels Zentralisierung und Organisation in gebührender Weise geordnet und vervollkommen werden; alle Beziehungen menschlicher Betätigung sollen harmonisch zu einem wohlausgewogenen Ganzen gestaltet werden. Sodann wird das Menschengeschlecht seiner eigentlichen Bestimmung zugeführt sein.

„EXPLOITATION DE L'HOMME PAR L'HOMME“

Der letzte Begriff, der saint-simonistischer Denkart entstammt, ist „l'exploitation de l'homme par l'homme“, den die Saint-Simonisten nach dem Tode ihres Lehrmeisters prägen und der schon die heutige Konnotation besitzt. Der Terminus erscheint zum ersten Mal in der *Exposition de la Doctrine Saint-Simonienne* (s. S. 212). Für sie äußert sich der Antagonismus, der seit alters die Geschicke der Menschheit lenkt, in Klassenwidersprüchen, d.h. in der Unterdrückung einer Klasse durch die andere. Klassenkampf war ihnen nicht unbekannt. Sie haben sogar seine verschiedenen Formen und Phasen beschrieben. Aber Klassenkampf war in ihren Augen nicht die Triebkraft des historischen Fortschritts bzw. seine eigentliche Voraussetzung. Klassenkampf war für sie lediglich Ausdruck eines verschwommenen Antagonismus-Begriffes, eines historischen Phänomens, aber nicht ein notwendiges Instrument gesellschaftlicher Entwicklung. Es ist das Verdienst von Friedrich Engels, den widersprüchlichen Charakter des saint-simonschen Werkes herausgearbeitet zu haben: dem unvollkommenen Stand kapitalistischer Produktion, der unreifen Klassenlage entsprachen unreife Theorien.

DER ZIVILISATIONSBEGRIFF IN DER RUMÄNISCHEN LITERATUR DER AUFKLÄRUNG UND DER ROMANTIK BIS 1848

KLAUS BOCHMANN
(Leipzig)

Unter den Elementen, die zum beständigen Begriffsinventar des europäischen Geisteslebens der letzten Jahrhunderte gehören, nimmt „Zivilisation“ neben dem sinnverwandten „Kultur“ eine zentrale Position ein. Die Abwertung, die das Wort im Deutschen in der wilhelminischen Ära durch die Gegenüberstellung von „deutscher Kultur“ und „westlicher (besonders französischer) Zivilisation“ erfuhr und der sich auch mancher Große der Literatur nicht versagte¹, ebenso wie die Tatsache, daß mit ihm heute „eine angebliche Höherwertigkeit der sog. christlich-abendländischen Zivilisation“ symbolisiert wird², ändern nichts daran, daß im politisch-sozialen Denken der Aufklärung und der Romantik der Zivilisationsbegriff eine entschieden progressive Funktion erfüllte. Er diente gleichsam als Leitbild, als höchster und allgemeinsten Ausdruck für die jeweils angestrebten gesellschaftlichen Veränderungen, sei es als aufklärerisches Ideal allgemeiner, im Volke verbreiteter Geisteskultur, sei es als utopisch-sozialistische Auffassung von sozialer und politischer Gerechtigkeit.

In der rumänischen Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts widerspiegelt das Wort „civilizație“, seine Synonyme und Vorläufer in ihrer semantischen Evolution, den Wandel des gesellschaftlichen Bewußtseins in aller Deutlichkeit. Besonders anschaulich wird in seiner Bedeutungsentwicklung die Verschiebung des Schwerpunktes vom national orientierten Aufklärertum zur sozialreformerischen und revolutionären Romantik hin, wobei jedoch nicht nur das Trennende, sondern auch das beiden Strömungen Gemeinsame sichtbar wird.

„Daß „civilizație“ erst relativ spät, im Jahre 1835, in der rumänischen Literatur erscheint, darf nicht zu dem Schluß veranlassen, daß der Zivilisationsbegriff den Rumänen bis dahin unbekannt gewesen wäre. Wir finden bereits in der „Școala ardeleană“ (Siebenbürgische Schule)

¹ Vgl. Thomas Mann, *Betrachtungen eines Unpolitischen*, 1918, in denen er sich abfällig über den „Zivilisationsliteraten“ äußert. Der Beiwert des Äußerlichen ist dem deutschen Zivilisationsbegriff im übrigen schon länger beigelegt worden, so bereits bei Pestalozzi, *Sämml. Schriften*, 1819, Bd. 6, S. 9: „Der ganze Einfluß der Civilisationsbildung, in so fern er sich nur auf das Äußerliche und Bürgerliche unseres Daseyns herumtreibt...“; vgl. auch „Civilisationseinseitigkeit“ im Gegensatz zur „naturgemäßen Entfaltung unserer Kräfte“, ebda., S. 34.

² *Philosophisches Wörterbuch*, 6. Aufl., Berlin, 1969, S. 1180.

sinnverwandte Bezeichnungen, die auf eine intensive Beschäftigung mit den Qualitätsmerkmalen gesellschaftlicher Entwicklungsstadien, wie sie der Zivilisationsbegriff zunächst in sich barg, schließen lassen. Im übrigen ist „Zivilisation“ auch in Westeuropa bis ins letzte Drittel des 18. Jahrhunderts durchaus noch nicht geläufig. 1750 erscheint, wahrscheinlich zum ersten Male in Europa, im Schwedischen das Wort „civilisation“³. Unabhängig davon verwendet es Mirabeau in *L'Ami des hommes ou Traité de la population* im Jahre 1757 und gibt ihm die Bedeutung „Sittenverfeinerung, Gesittung“⁴, womit es das ältere „police“ (<polir) ablöst. Als Antonym gilt schon hier barbarie, im Englischen, wo „civilization“ 1767 bei Adam Ferguson erscheint, ist es mit „politeness“ bzw. „refinement“ assoziiert und hat „rudeness“ zunächst zum Gegensatz⁵. Im Deutschen finden wir Anleihen aus dem Französischen und Englischen in „Civilisation“ (Weigand-Hirt, 1775), „Policierung“ (Iselin, 1764–1770), Zivilisierung (Kant, 1784), aber auch in dem synonymischen Kultur, das vom französisch-englischen Usus abweicht (Kant, 1784; Herder, 1787). Campe verdeutschte „Civilisation“ im Jahre 1801 mit „Gesittung, Versittlichung“⁶.

Das zentrale Schlüsselwort der rumänischen Aufklärung, „luminare“, ist wohl sinnverwandt mit Zivilisation, setzt diese doch Bildung voraus. Das Gewicht, das der Wissensverbreitung in der Literatur der Siebenbürgischen Schule zukommt, findet beredten Ausdruck bei C. D. Loga, der von „luminare“ „toată fericirea soțietății omenestii“ ableitet (ȘA, III, 128).

Die mit „luminare“ assoziierten Termini „polire“ (Gergely, ebd.) und „a se politici“ (Budai-Deleanu, ebd. 35) verweisen auf die genannten deutschen, französischen und englischen Vorläuferbezeichnungen für die moralisch-sittlichen Aspekte der Zivilisation, die im 18. Jahrhundert zunächst deren Hauptmerkmale waren. Die Gesamtheit der geistigen Errungenschaften eines Volkes bezeichnet Kultur, das in diesem Sinne vorwiegend in der deutschen Literatur erscheint und bei den Siebenbürgern als „cultură“ ziemlich häufig anzutreffen ist, so bei Țichindeal, Gergely und Corneli (ȘA, III, 98 f., 126). Wenn wir „a lumina“ und „cultură“ vor allem in Kollokationen wie „a lumina nația“, „cultura nației“ bzw. „cultura românilor“ wiederfinden, dann ist das lediglich eine Bestätigung der Unterordnung aller ideologischen Kategorien der Siebenbürgischen Schule unter das Ziel der nationalen Erranzipation.

³ *Ordbok öfver svenska språket*, S. 246 f., nach: *Deutsches Wörterbuch* von Jakob und Wilhelm Grimm, Bd. 15 (Z-Zmasche), Berlin, 1956, S. 1731. Die im *Dictionnaire alphabétique & analogique de la langue française*, par Paul Robert, Paris 1970, nachzulesende französische Ersterwähnung i.J.1734 dürfte sich auf die ältere, von der eigtl. Zivilisationsauffassung zu trennende Bedeutung „Umwandlung eines Straf- in einen Zivilprozess“ beziehen.

⁴ „La civilisation est l'adoucessement (de) moeurs, l'humanité, la politesse et les connaissances“, zit. nach E. Benveniste, *Civilisation, contribution à l'histoire du mot*, in *Problèmes de linguistique générale*, Paris, 1966, S. 339. Weitere Arbeiten zum Zivilisationsbegriff: Lucien Febvre, *Civilisation. Le mot et l'idée*, Paris, 1920; Joachim Mieras, *Ursprung und Entwicklung des Begriffs der Zivilisation in Frankreich (1756–1830)*, Hamburg, 1930; Franz Rauhut, *Die Herkunft der Worte und Begriffe „Kultur“, „Civilisation“ und „Bildung“*, in „Germanisch-Romanische Monatschr.“, Bd. III, H. 2, 1953, S. 81–91; vgl. auch F. Brunot, *Histoire de la langue française*, t. VI, 1^{re} partie, 1930, S. 106.

⁵ Vgl. E. Benveniste, *op. cit.*, S. 343.

⁶ Vgl. *Deutsches Wörterbuch*, a.a.O.

Die in der begrifflichen Sphäre von „Zivilisation“ angesiedelten Termini der Transsilvaner finden ihre historisch am weitesten nach vorn ausholende Interpretation bei Ion Budai-Deleanu. Möglicherweise ist es kein Zufall, daß er „luminare“ selbst kaum verwendet, weil in seinem Weltbild das Bildungsideal der Aufklärung eine untergeordnete Rolle spielt. Für die Bedeutung seiner Termini „politicit“ und „omenit“ ist es wesentlich zu wissen, daß er im Kontext seiner von Rousseau und der Französischen Revolution beeinflussten Ideen darunter weniger den Gebildeten und in den gesellschaftlichen Verhaltensnormen Bewanderten erblickt, sondern zunächst und vor allem den freien Menschen („omul slobod“), den Gleichen unter Gleichen („asemenea dreptate trebuie să aibă toți in cetate“), der sich in einer auf der Rousseauschen „volonté générale“ („voia de obște“, „voia tuturor“) ⁷ beruhenden Gesellschaft realisieren könnte. Mit dieser, freilich in seiner Zeit allein stehenden, gesellschaftspolitischen Konditionierung der wie auch immer ausgedrückten Idee des zivilisierten Menschen greift er der revolutionären Romantik der vierziger Jahre vor.

Die Verlagerung des kulturellen und politisch-sozialen Schwergewichts von Siebenbürgen auf die Fürstentümer in den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts führte zunächst nur zu einer Übernahme und Vertiefung, noch nicht zu einer kritischen Neubewertung der Siebenbürgischen Schule. Die philanthropischen Schriftsteller der Zeit nach 1821 operieren laufend mit der aufklärerischen Bildungsidee, zu der sich in immer stärkerem Maße ein christlich motiviertes moralisch-erzieherisches Motiv gesellt. Dinicu Golescu fordert seine Zeitgenossen auf zu „surparea neluminării și neinvățăturii“ im Volke, wozu er selbst mit der Gründung einer Schule für Bauernkinder beiträgt, zu „luminarea patriei“, aber auch zu „virtute“, „milostivire“ und „unire“ (letzteres im Sinne von „sozialer Eintracht“) ⁸. Mumuleanu stellt neben „știință“ und „lumini“ als Axiome seines politisch-moralischen Credos „înfringerea luxului și (a) relelor năravuri“ ⁹.

Das Zivilisatorische als Angelenenheit der Bildung und individueller Moral zu betrachten ist die dominierende Auffassung, die auch noch in den ersten bedeutenderen rumänischen Periodica, „Albina românească“ und „Curierul românesc“, unbestritten ist. Asachi hebt in der ersteren drei Momente hervor, die nach seiner Meinung das Gemeinwohl, „fericirea obștească“, bestimmen und die wir als Komponenten des Zivilisationsbegriffes *ante litteram* ausmachen können: „moralul, politicirea“ („gesellschaftliches Wohlverhalten“) und „știință“ ¹⁰. Ion Heliade-Rădulescu verwendet im Bukarester „Curier“ zum ersten Male Wörter, die formal mit „Zivilisation“ verwandt sind: „civilizare“ (glossiert als „purtare cetățenească“) und „civilitate“ (glossiert als „politizare“), d.h. zum einen das Verhalten der gesamten Gesellschaft gegenüber, zum anderen die Beherrschung der Regeln des Wohlverhaltens in der Gesellschaft. Noch 1834 empfiehlt er in Briefen, an den Hospodaren Grigore Ghica, den er

⁷ I. Budai-Deleanu, *Țiganiada*, hrsg. v. Gh. Cardaș, Bukarest, 1925, passim.

⁸ D. Golescu, *Insemnare a călătoriei mele*, Bukarest, 1971, passim.

⁹ B. P. Mumuleanu, *Scrieri*, Bukarest, 1972, S. 73.

¹⁰ „Albina românească“, 1829, S. 95 ff.

wohl zu einem aufgeklärten Fürsten zu erziehen beabsichtigte, sich im Interesse des Glücks der Zeitgenossen („fericirea contimporanilor“) für „inaintarea duhului și a inimii“ einzusetzen¹¹, „de a se forma moralul“, der Akzent liegt also einzig und allein auf der geistigen und ethischen Komponente des Zivilisationsbegriffes. Daß dieser in einer solchen Auslegung in die offizielle Ideologie der Reglementsbojarenschaft integriert worden war und damit die Grenzen seiner historisch-progressiven Leistung erreicht hatte, belegt eine Bemerkung des moldauischen Innenministers Iordache Catargiu aus dem Jahre 1837, in der für eine vorsichtige Zivilisierung, „o înțeleaptă țivilizație“ auf dem Wege von „fapte și împăcătoare închipuiri moralicești“¹² plädiert wird.

Die Unzulänglichkeit dieses aufklärerischen Zivilisationsbegriffes wird erst von der Bewegung überschritten werden, die in der Zeitschrift „Dacia literară“ ihre programmatische Äußerung fand. Daß schon vorher „civilizație“ im Rumänischen erscheint, ist noch kein Anzeichen einer neuen Qualität des Begriffes selbst. Der erste, der den Neologismus verwendet, ist m.E. Costache Negruzzi, der die Zeit des *Organischen Reglements* in der zu Beginn der dreißiger Jahre noch üblichen Euphorie als „epoha... poeticească a reformii și a civilizației“ bezeichnet¹³. Es schien sich zunächst nur um ein neues Gewand für das überkommene aufklärerische Konzept zu handeln, das vor allem in „luminare“ seinen Ausdruck gefunden hatte. Dabei ist in Rechnung zu stellen, daß der völlig unbefriedigende Zustand des Bildungswesens und der allgemeinen geistigen Kultur in dieser Zeit dem durchaus entgegenkam. Das Problem der „luminare“ konnte praktisch noch nicht als gelöst betrachtet werden und übte deshalb als Tagesaufgabe einen bestimmten Einfluß auf die Sinnggebung von „civilizație“ aus. Diese scheint dennoch einen komplexen Bedeutungsumfang aufzuweisen. Manch einer interpretiert sie zuvor nicht immer als „stîrpirea pregiudețelor ce ne împiedecă a păși in calea fericirii“¹⁴, als Mittel, zu „binele de obște“ zu gelangen (Bariț, C/Z, 1/107). In einem erweiterten Sinn als integrales Bildungsideal, als Entfaltung aller schöpferischen Fähigkeiten des Menschen, d.h. als Einheit von Bildung und Erziehung, begreift sie S. Marcovici: „Ce este dar civilizația? Cea mai mare și prin puțină dezvoltare a puterii omului pentru binele tuturor de obște...“. Dabei erscheinen als Voraussetzungen „cultura științelor și a filosofiei, dezvoltarea meșteșugurilor și a comerțului, întinderea învățaturii“, zugleich aber auch weitreichende bürgerlich-liberale Forderungen wie Sicherheit des Eigentums und der Person (was an A. Fergusons „a certain security of the person and property“ als wichtige Elemente der Zivilisation erinnert¹⁵) und Freiheit der Gewerbe, der Meinung und des Bewußtseins (C/Z 2, 238). In der ausdrücklichen Hervorhebung der Literatur als wesentlicher Komponente der Zivilisation durch Bolliac (wobei unter Literatur offensichtlich mehr als nur die Belletristik zu verstehen war; als „literat“ bezeichneten sich auch Historiker und Publizisten) ist ebenfalls ein neues Moment zu verzeichnen, das mit der anspruchs-

¹¹ I. Heliade Rădulescu, *Scrisori și acte*, Bukarest, 1972, S. 12 ff.

¹² „Albina românească“, 1837, S. 89 f.

¹³ C. Negruzzi, *Păcatele tinerețelor*, Bukarest, 1963, S. 237.

¹⁴ *Din presa literară românească a secolului XIX*, Bukarest, 1967, S. 76.

¹⁵ Vgl. E. Benveniste, *op. cit.*, S. 345.

vollen Rolle des Schriftstellers in der Ästhetik der nun einsetzenden Romantik zusammenhängt: „Isprăvile literare fac civilizația și civilizația singură fericirea“ (C/Z 1/104).

Es spricht für eine gewisse Kontinuität in der Sprache der Siebenbürger Intelligenz, daß noch in den dreißiger und vierziger Jahren statt „civilizație“ das deutsch beeinflusste „cultură“ steht, (so u.a. bei Bariț, C/Z, 1/225), das wir weiter oben schon in der Siebenbürgischen Schule vorgefunden hatten. Laurian verwendet „cultivat“ statt „civilizat“ („unul din cele mai cultivate state ale Europei“) ¹⁶. „Cultură“ bzw. „civilitație“ gilt in der Literatur der dreißiger Jahre als das Mittel, mit dessen Hilfe das Gemeinwohl und Glück aller erreicht werden kann. Bedeutsam ist dabei, daß die Aufgabe des Schriftstellers in diesem Zusammenhang immer mehr in der Sozialkritik gesehen wurde, die nach 1821, nachdem die moldo-walachischen Großbojaren im Gefolge der Ereignisse der Hetairie und der Revolution unter Tudor Vladimirescu ihren nationalen Führungsanspruch eingebüßt hatten, die gegenwartsbezogene Literatur zu beherrschen begann. Die ungelösten nationalen und sozialen Probleme, die sich auch noch in der Reglementszeit fortsetzten, veranlaßten unter anderen Ioan Maiorescu, von „grozava stricăciune a năravurilor în patria noastră“ zu sprechen ¹⁷. Sittenkritik und die Forderung nach sittlicher Erziehung sind ein Wesenmerkmal der Literatur des ersten Jahrzehnts des *Organischen Reglements*. Ein Hang zum Moralisieren zeichnet in frühromantischer Manier sowohl die Dichtungen Asachis und Heliades als auch die Satire Bălăcescus und Negruzzis Novellen, insbesondere *Zoe*, aus. So ist es verständlich, daß Begriffe, die dem der Zivilisation nahestehen, von dieser Mentalität der Zeit beeinflusst sind. Der Fortschrittsgedanke beispielsweise, ausgedrückt als „mergereă înainte“ oder „inaintitoarele prefaceri“, charakterisiert sich als Fortschritt in Geist und Seele „inaintarea duhului și a inimii“ ¹⁸, ohne daß zunächst an politisch-soziale Gegebenheiten gedacht wird.

Die entscheidende Zäsur in der Geschichte der Zivilisationsgedankens vollzieht sich nach 1840, als die junge, von den revolutionären Ideen Frankreichs durchdrungene Generation gegen die Orientierung der alten Bojarenpartei revoltierte und sich einerseits in „Dacia literară“ und den nachfolgenden literarisch-historisch-politischen Zeitschriften, andererseits in Geheimorganisationen und Verschwörungen wie der Bewegung von 1840 in Muntenien und dem Bund „Frăția“, eigene Möglichkeiten des Ausdrucks und der Aktion suchten. 20 Jahre nach der Revolution von 1821 und zehn Jahre nach der Einführung des *Organischen Reglements* war es allzu deutlich geworden, daß mit Bildung, Erziehung und Kulturpropaganda kein nationales und soziales Problem zu lösen war. Die Untauglichkeit des aufklärerischen Zivilisationsbegriffes in der nun einsetzenden Periode politischer Radikalität zwang zur Neubewertung von „civilizație“.

¹⁶ A. T. Laurian, *Manual de filosofie*, de A. Delavigne (übers. von A. T. L.), Bukarest, 1846, prefață.

¹⁷ Paul Cornea/M. Zamfir, *op. cit.*, Bd. 2, S. 215.

¹⁸ I. Heliade Rădulescu, *op. cit.*, S. 40.

Das Neue zeigt sich zunächst in der Einbeziehung der materiellen Kultur in den Zivilisationsbegriff. Ion Ghica, der als der Begründer der politischen Ökonomie in Rumänien angesehen werden muß, hat die Infrastrukturen moderner Industrienationen im Auge, wenn er schon 1843 schreibt: „construcțiile acele costisitoare, ce noi am învățat a le numi semnele civilizației cei mai desăvirșite, vream să zic că canalurile și drumurile de fier...“¹⁹. Später ist diese Komponente in einen neuen Gehalt des Wortes „cultură“ eingegangen, das materielle und geistige Errungenschaften zusammenfaßte und als Teil der Zivilisation begriffen wurde, wie bei Bălcescu: „Rămășiile templilor, bazilicelor, apeductelor, băilor dau și astăzi puternică dovadă de cultură cea mare în care ajunsesse Dacia supt romani“²⁰.

Verbreitung von Wissen und Kultur treten im dominierenden Zivilisationsbegriff der vierziger Jahre zurück und verselbständigen sich in der gesellschaftlichen Praxis. Wenn nun von „luminare“ und „cultură duhului“²¹, „răspindirea luminilor în tot poporul“²², „luminarea poporului“²³ die Rede ist, dann als von einer Aufgabe, die nicht mehr *conditio sine qua non* und Quintessenz der Zivilisation, sondern ein notwendiges Beiwerk derselben ist. Denn das Revolutionäre im Zivilisationsbegriff der Achtundvierziger ist die Aufnahme eines politisch-sozialen Kriteriums, das „civilizație“ gleichsetzt mit politischer und sozialer Freiheit und Gleichheit. Auf dieser Grundlage kann Florian Aaron 1848 apodiktisch feststellen: „Deviza populilor civilizați: libertate, egalitate, frățietate“²⁴. Die Proklamation von Islaz stellt Adelsprivilegien, wie sie sich in der *Archondologie* niederschlugen, als Zeichen von „barbarie“ dar, mit einem Antonym zu „civilizație“ also, das sich parallel zum schon früher üblichen Sprachgebrauch der westeuropäischen Länder um 1848 auch in Rumänien voll behaupten wird und zeitgenössisch-politische Funktionen erhält. Barbaren sind die Mächte, die die Revolution bedrohen, d.h. das zaristische Rußland und das Osmanische Reich, während die Zivilisation im revolutionären Europa personifiziert erscheint. Kogălniceanu ist es gewesen, der schon 1845 in seinem Artikel „Despre civilizație“ den Durchbruch zur revolutionär-romantischen Zivilisationsauffassung vollzog, indem er diese mit Emanzipation gleichsetzte. Der Fortschritt in den „Künsten, Wissenschaften und Gewerben“ tritt hinter den Fortschritt auf sozialem Gebiet zurück; zum Kriterium der Zivilisation ist der Grad der politischen und sozialen Gleichheit geworden: „Isprava civilizației se rezumă în acest alt factor, emancipația, fie ea să se atingă de lupta în contra naturii, fie ea să se atingă de lupta în contra omului... oricare să fie propășirile omului în arte, în științe, în industrie, dacă el nu-și izbindește driturile sale, ca cetățean, civilizația nu este deplină... cu cit mărește numărul cetățenilor chemați la împărțea comună a driturilor sociale, cu atita se lărgește cercul civilizației. Se poate deci încredința... că ideea civi-

¹⁹ P. Cornea/M. Zamfir, *op. cit.*, Bd. 2, S. 34.

²⁰ N. Bălcescu, *Românii supt Mihai-Vv. Viteazul*, in *Opere complete*, Bd. 1 Bukarest 1940, S. 278.

²¹ Gh. Barițiu, *Viața și idelle lui G.B.*, Bukarest, 1964, S. 95 f.

²² V. Alecsandri, *Proză*, Bukarest, 1966, S. 420.

²³ N. Bălcescu, *Opere*, Bd. 1, Bukarest, 1952, S. 327.

²⁴ *Anul 1848 in Principatele Române. Acte și documente*, Bd. 1, Bukarest, 1902, S. 540.

lizatriță care domnește pe toate celelalte este... ideea ca toți trebuie să fie deopotrivă“²⁵.

Einen wesentlichen Beitrag zur Durchsetzung dieses Zivilisationsbegriffes als Komponente einer bürgerlich-liberalen Gesellschaftsauffassung, die aber auch bürgerlich-demokratisch interpretiert werden konnte, hat Guizot mit seiner *Histoire de la civilisation en Europe* (1828), in der Übersetzung von I. Heliade Rădulescu, geleistet. Unter dem Titel *Historia civilizației europene* erschienen die drei ersten Teile (Lektionen) des Buches in der V. „Periode“ (1844–1847) des Bukarester „Currier de ambe sexe“. Es waren offensichtlich zwei Beweggründe, die Heliade veranlaßten, diesem Werk so großen Raum in seiner Zeitschrift zu konzedieren: das allgemeine Interesse an historiographischer Literatur und die Bedeutung, die man dem Phänomen Zivilisation bei der Gewinnung eines bürgerlich-progressiven Geschichtsbildes zumaß und die sich unter anderem auch in der Absicht des Übersetzers äußerte, in seine geplante Bibliothek der Weltliteratur in rumänischer Sprache auch Adam Fergusons *Essay on the History of Civil Society*, Edinborough, 1767 (unter dem geplanten Titel *Cercare asupra societății civili, sau historia civilizației*) aufzunehmen²⁶.

Guizot verbindet Zivilisation mit Fortschritt auf zwei wesentlichen Gebieten. Es ist zunächst eine „äußere“ Seite, die die sozialen Beziehungen unter dem Zielpunkt der Gerechtigkeit und Freiheit und gleichzeitig die materiell-produktiven Aspekte der Gesellschaft enthält: „pe de o parte o producție crescătoare a mijloacelor puterii și a fericirii în societate; pe de alta o repărire mai dreaptă, între individe, a puterii și a fericirii produse“²⁷. In dieser vorsichtigen Formulierung lag durchaus die Möglichkeit einer bürgerlich-demokratischen Interpretation, wie sie die Achtundvierziger unternehmen. Die andere, „innere“ Seite wird gebildet von individuellen, ethischen und gnostischen Fortschritten: „desvoltarea vieții individuali, a vieții din întru, dezvoltare însuși a Omului, a facultăților sale, a simțimentelor sale, a ideilor sale...“²⁸. Hier ist das Wesensmerkmal des aufklärerischen Zivilisationsbegriffes aufgehoben und eingeordnet in eine Wechselbeziehung zwischen „inneren“ und „äußeren“ Elementen, die, einer materialistischen Beurteilung dieser Relation noch fremd, beiden Teilen gleiches Gewicht zumißt. Es weist auf die noch engeren philosophischen Grenzen Heliade Rădulescu hin, wenn er „civilizațiune“ in der Vorstellung seines erwähnten Projekts einer Bibliothek der Weltliteratur im gleichen Zeitraum, in der er Guizots Schrift erscheinen läßt, wieder lediglich als „formarea minții și inimei umane“²⁹ interpretiert.

Es kennzeichnet den Sprachgebrauch der rumänischen Achtundvierziger, daß sie, wie auch die Vertreter der Literatur der vorangegangenen Jahrzehnte, den Terminus „civilizație“ niemals wertfrei verwenden.

²⁵ M. Kogălniceanu. *Despre civilizație*, in *Opere alese*, hrsg. v. G. Drăgan, Bukarest, 1940, S. 187. Bei Kogălniceanus Artikel handelt es sich um eine Übersetzung nach Elias Regnault, siehe Virgil Ionescu, *Caracterul scrierii „Despre civilizație“ atribuită lui Kogălniceanu*, „Revista de istorie și teorie literară“, 1971, 4. S. 681–684; vgl. Alexandru Dușu, *Sinteză și originalitate în cultura română*, Bukarest, 1972, S. 203–205.

²⁶ „Currier de ambe sexe“, periodul V, 1844–1847, S. 238.

²⁷ Ebda., S. 13.

²⁸ Ebda., S. 14 f.

²⁹ Ebda., S. 244.

Bălcescu, der weitsichtigste Vertreter der Generation, setzt zwischen Europa, der Freiheit und der Zivilisation sozusagen ein Gleichheitszeichen³⁰. Die heutige Auffassung, in der jeder Kulturzustand nach der Auflösung der Urgemeinschaft als Zivilisation bezeichnet wird, ist damals noch nicht vorhanden gewesen.

In der Anfang der vierziger Jahre des 19. Jahrhunderts erfolgten Wende in der Evolution des rumänischen Zivilisationsbegriffes, in dem Übergang von aufklärerischen zu bürgerlich-demokratischen Positionen, die sich in der konkreten historischen Praxis eines Bălcescu selbst zu revolutionär-demokratischen auswachsen, wird ein Hauptphänomen der rumänischen Kulturgeschichte in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts deutlich: die immer raschere Assimilation des fortschrittlichsten europäischen Denkens. Hatte die Aufnahme und Verarbeitung der west- und mitteleuropäischen Aufklärung einen Zeitraum benötigt, der von ca. 1780 bis 1830, bei einzelnen Schriftstellern selbst bis in die vierziger Jahre hineinreichte, so sind die letzteren überwiegend von der Diskussion kontemporärer oder nur wenig älterer philosophischer und politisch-sozialer Literatur markiert. Bedeutendere Beispiele als Kogălniceanus Aufsatz *Despre civilizație* liefert Bălcescu zum Beispiel mit *Manualul bunului român* (1848) nach der Vorlage von Charles Renouvier, *Manuel républicain de l'homme et du citoyen*, Paris 1848. Wir glauben aber, daß auch die Diskussion um die Bedeutung von „civilizație“ und die ihr im Kontext der heranreifenden bürgerlich-demokratischen Ideologie zukommende Funktion ein Symptom dieser Synchronisierung der rumänischen Kultur mit der West- und Mitteleuropas gewesen ist.

ABKÜRZUNGEN

- C./Z. — Paul Cornea/Mihai Zamfir, *Gindirea românească în epoca pașoptistă (1830—1860)*, Bd. 1—2, Bukarest, 1969.
 ŞA — *Şcoala ardeleană*, Bd. 1—3, Bukarest, 1970.

³⁰ Vgl. *Mersul revoluției în istoria românilor*, in *Opere*, Bd. 1, Teil 2, Bukarest, 1940, S. 99, 106; *Manifest către poporul român*, ebd., S. 93.

A ROMANIAN IMAGE OF AMERICAN LITERATURE IN THE XIXth CENTURY

PAUL CERNOVODEANU and ILEANA VERZEA

To review the image of the New World mirrored in the Romanian countries during the XIXth century and to record the first cultural contacts within the framework of that mutual acknowledgment which naturally facilitated direct relations in economic and political matters with USA is both interesting and topical. The geographical remoteness, the vastly different social-economic, political and religious structures, the mentalities and ideological systems have hampered the contacts between the Danubian Principalities and the distant Republic on the North American continent. Nevertheless, many sources such as teaching and scientific literature, the press, and, of course, fiction, demonstrate the amount of knowledge spread in our country about the American continent and the spiritual climate in which the new nation born in 1776 developed.

Information about America's geography and history increased in a period in which the political and economic relations of Europe with the world overseas had been intensified. The example offered by the United States — which got rid of English domination — became a stimulus not only for the liberation movements within the New World's colonies ruled by the Spanish and Portuguese, but also, together with the ideas of the 1789 French Revolution, for the progressive strata of European countries oppressed by the despotism of the conservative empires. In the Romanian provinces, where the Enlightenment had positive results, especially in matters of culture we can notice a growing interest in the history and geography of the Republic overseas, manifested at first on didactic, pedagogical and cultural levels¹.

It is therefore not surprising that remarkable personalities of the American revolution — Franklin in particular — enjoyed special attention in the journalism of the Principalities during the first half of the XIXth century. The supplement of the newspaper "Albina Românească", Iassy, December 21, 1833, published the (until now) first biography written in Romanian of George Washington², whereas Benjamin

¹ For details see P. Cernovodeanu — I. Stanciu, *Imaginea Lumii Noi făurită în fările române și primele lor relații cu Statele Unite ale Americii până la 1859*, București, 1977, pp. 49—57 and 70—101.

² I. Lupu — N. Camariano — O. Papadima, *Bibliografia analitică a periodicelor românești*, vol. I, 1790—1850, part. III, București, 1967, p. 1164, no. 23.583.

Franklin's biography was being popularized by "Albina Românească", supplement to no. 7, December 31, 1833, "Muzeul Național", Bucharest, no. 22, July 28, 1836, "Icoana Lumii", Iassy, no. 51, December 21, 1841, and "Foaie pentru minte, inimă și literatură", Brașov, no. 28, July, 13, 1842. Franklin's work was largely disseminated by the press in the period of the Réglement Organique (the newspapers "Curierul românesc", "Mozaicul", "Învățătorul satului", "Învățătorul poporului", "Spicuiitorul moldo-român" and "Vestitorul bisericesc" should be added to the above list; the most popular pamphlet was *Meșteșugul de a fi cinevași norocit sau știința bunului Richard*, printed several times³. The first volume of Franklin's *Selected Works* was published in 1859, translated by Ioan M. Rîureanu (1833–1904), and reprinted in 1860, 1868, 1872 and 1888. Until the end of the XIXth century other well-known works of the American philosopher, scholar and politician were published in Iassy in 1864, in Tulcea in 1888 and in Botoșani in 1890, edited by Varahil Iatesiu, by Petre S. Aurelian (1833–1908), Ioan M. Lieu⁴.

The complex image of America came to be outlined in the Romanian countries during the first decades of the XIXth century mostly in novels, poems and essays which were attractive and convincing by their approach and scope. The literature of the new continent, which was deeply rooted in folklore, developed in a specific configuration, and Romanticism found one of its numerous sources in the collective production of different races of those lands, the native Indian, the European colonist, and the black slave, who have all contributed to the accomplishment of a particular spiritual climate. The popular hero — the hunter, the sailor, the gold miner, the cowboy, the preacher — personifies in the works of the American romantics the unlimited thirst for knowledge and conquest, the irresistible striving for the exploration of the vast territories of the New World in a non-stop movement from the Atlantic to the Pacific. He will, however, bear the entire guilt of the White Man, followed by the ghosts of the Indians and Negroes sacrificed in this new "earthly paradise"⁵.

³ *Ibidem*, p. 1162, nos. 23537–39; part I, București, 1966, p. 114, nos. 2354–55; p. 116, no. 2400, 2402–07; p. 118, no. 2444; p. 120, nos. 2488, 2494; part III, p. 993, no. 19953; Al. Duțu, *Explorări în istoria literaturii române*, București, 1969, p. 100; I. Comșa, *Benjamin Franklin în memoria românilor*, in "Secolul 20", 1975, no. 4, pp. 35–45; Adrian Marino, *Benjamin Franklin în Romanian Literature*, in "Comparative Literature Studies", XIII (1976), no. 2, pp. 132–141; P. Cernovodeanu–I. Stanciu, *op. cit.*, pp. 102–106.

⁴ Constantin C. Giurescu, *On Romanian-American Cultural Relations*, New-York, 1972, pp. 3–4. Franklin's moral stories became less popular towards the end of the century. The story *The Whistle* was published under the title *Fluerășulu* in "Românul de duminică", 1864, March 29, pp. 39–40, by an anonymous translator [Maria Rosetti?]; a shorter fragment was published in "Foaie pentru toți", 1897, no. 47, p. 343, translated by Alexandru D. Daniel, the presumptive translator of a fragment from *Poor Richard's Almanack*, published in the same review, 1897, no. 23, pp. 182–183. See also footnote 3. Franklin's rational, moralizing prose that had been praised by a generation of readers and guides who had learnt at the school of "wise" literature for which Fénelon's *Télémaque* was both a handbook and an entertainment, seemed no longer to attract an audience mostly seduced by fiction that was replacing the ethics of common sense by emotional and captivating novels.

⁵ Monica Pillat, *Folclorul — izvor de inspirație pentru romanticii americani*, in "Revista de istorie și teorie literară", 24(1975), no. 3, pp. 396–397.

In the American intellectual life of the first half of the XIXth century, James Fenimore Cooper, Harriet Beecher-Stowe and, later, Francis Bret Harte appear to be more attached to the specific realities of the New World. The generation of the High Romanticists, represented chiefly by Washington Irving, Nathaniel Hawthorne, Henry Wadsworth Longfellow and Edgar Allan Poe, will further alongside motives inspired from local realities, models for European types.

Romanian readers soon became acquainted with the values of American literature translated and published in newspapers or separate volumes by our leading cultural personalities. There was quite a taste for such a literature, especially by the middle of the XIXth century, for novels and short stories whose action took place in the exotic Far West, in the world of prairies crossed by hunters and inhabited by the native Red Skins or in the world of gold miners of California or in the South traumatized by black slavery. The works of the American romanticist are relatively well represented in their turn by some translations. However, they acquired thorough acknowledgment only early in our century. The literature translated into Romanian during the last two decades of the XIXth century is dominated by the well-known personality of Mark Twain. We also notice other imitators of the Western-type literature initiated by James Fenimore Cooper or Bret Harte as, for instance, William Frey or Friedrich Gerstäcker, a forerunner of Karl May, or some representatives of post-Romanticism such as Lew[is] Wallace or even Utopian socialism, like Edward Bellamy. Popular literature is not slighted owing to the translation of a number of books of adventures. Alongside with learned literature, folk literature, which reflected the art, customs and life of the native Indians, was highly represented especially in Romanian newspapers⁶.

We have attempted to present in the following a general view of the translations from American literature, most of them made from French and German, and also later directly from English.

The romantic tale was first represented by Washington Irving, whose *Legende ale cuceririi Spaniei* (Legends of the Conquest of Spain) (1836) were anonymously translated in Constantin Leca's cultural weekly of Craiova, "Mozaikul", 1839, nos. 22—23: *Turnul magic al nenorocirii* (The Necromantic Tower), a fragment from *The Legend of Don Roderick* (chapt. VII), Mihail Kogălniceanu (1817—1891), made subsequent use of this work, as well as of *Cucerirea Granadei* (The Conquest of Granada) (1829) and *Povestiri din Alhambra* (Tales of Alhambra) (1832) in French version, quoting them in his *Note de călătorie în Spania* (Travel Notes from Spain) (1846) when he described the Toledo Alcazar, the tower of Aben-Elbuz, Granada's Moor king, and retold the legend of the king's Arabian astrologer, Ibrahim Eben Abu Azib, (Legend of the Arabian Astrologer)⁷.

⁶ See * * * *Bibliografia generală a etnografiei și folclorului românesc (Folclorul națiunii americane)*, București, 1968, pp. 672—674.

⁷ Mihail Kogălniceanu, *Scrisori — Note de călătorie* (ed. Dan Simonescu), București, 1987, pp. 208, 218, 221—222, 227, 255.

Since W. Irving offered an entertaining and interesting reading to a large part of the audience, his was a frequent name to be met with in periodical publications. Most translations appeared in "Familia", edited by Iosif Vulcan⁸; a German version was used, that minutely observed the original. The stories published in other newspapers and reviews⁹, some of them attempting a localization of the plot, e.g., *Rip van Winkle* was simply "our kulak", also used an intermediary version. The early translation from Irving's work can be explained — and this holds good for most authors presented in this survey — by his being the first American writer acknowledged in Europe. The inspiration from German folklore and particularly from the Spanish history and traditions, the thorough knowledge of American life, a novel and picturesque material for Romanian readers, the realistic narrative and the taste for a fantasy of medieval legendary colours and for the poetical fabulous, a shy humour and a peaceable sentimentality were qualities appealing to Romanian translators.

Nathaniel Hawthorne's "Gothic" tale *The White Old Maid* was translated with no mention of the author or of the translator as *Uă legendă americană* or *Bătrîna fată albă* in "Calendar istoric și popular pe anul ordinar 1865", XII, pp. 41—54, published by George Ioanid and printed by Ștefan Rasidescu in Bucharest. Hawthorne's transcendental romanticism took a long time to be known by the Romanian reading public, who in the latter half of the XIXth century considered him only as an author of brief science fiction anecdotes with a moral purport¹⁰.

It was only late that the European fame of Edgar Allan Poe was recognized by Romanian readers, although the 1845 London edition of his *Tales* was highly praised by Alexandru Odobescu (1834—1895), who wrote on his copy "very original productions of an entirely new genre"¹¹.

Poe's tales enjoyed great popularity because they met the demands of one of the readers' preferences: the sensational adventure story following the line of the Gothic novel. The thrilling narrative or mystery novel succeeded in attracting a large number of readers eager of "escape"

⁸ We mention the following stories translated by doctor T: *Femeia* (The Wife), 1895, no. 24—25; *Inimă ruptă* (The Broken Heart), 1895, no. 34, pp. 403—404; *Frumoasa satului* (The Pride of the Village), 1895, nos. 38—39; *Poiana somnoroasă* (The Legend of the Sleepy Hollow), 1896, nos. 1—8; *Rip van Winkle*, 1896, nos. 14—17; *Guvernorul și notarul* (The Governor and the Notary), 1896, no. 34, pp. 403—404; *Guvernorul Manco și soldatul* (Governor Manco and the Soldier), 1896, nos. 49—52; *Istoria a trei princese minunate* (Legend of Three Beautiful Princesses), 1897, nos. 9—13. See also Ileana Verzea, *Prime contacte românești cu literatura americană (În presa secolului XIX)*, in "Revista de istorie și teorie literară", 25 (1976), no. 4, pp. 551—562.

⁹ Such as *Rip van Winkle* in "Foaia ilustrată", 1891, nos. 1—5, translated by Silvia Barcianu; *Femeia* (The Wife) in "Gazeta Transilvaniei", 1895, nos. 134—135, translated by T.H.P. in "Timpul", 1895, no. 139, p. 2; in "Tribuna", 1895, no. 153—155; *Roza de Alhambra* (Legend of the Rose of the Alhambra) in "Revista ilustrată", 1898, nos. 3—4, pp. 62—66, translated by Lavinia.

¹⁰ Such as *Esperiența doctorului Heideger* (Dr. Heidegger's Experiment) in "Timpul", 1876, nos. 53—58; *Capriciile soartei* (David Swan, A Fantasy) in "Povestitorul", 1876, no. 9, p. 129, translated by N. Tincu, adaptation after E. A. Spoll; *Călătoria după nuntă* in "Timpul", 1876, no. 62—63; *In fundul văii* in "Binele Public", 1882, no. 259 (1072), p. 3; *Fata cu otrăvurile* (Rapaccini's Daughter) *ibidem*, 1882, nos. 261—275, translated by Ioan S. Spartalî (1855—1902) after the French version *Contes étranges*.

¹¹ Alexandru Odobescu, *Opere* (ed. Al. Vianu), vol. I, București, 1965, p. 521, no. 45 (let. P.) and p. 580, footnote 99.

everyday life; they consequently secured a constant number of subscribers. Poe's literary fame was parallel to the success of Byron and Scott. As in other cases, the French reception of the writer (translations, comments) facilitated the approach by Romanian *literati* first of prose and then of poetry. There was the common tendency in the Romanian XIXth century to consider Poe mainly as a story-teller. Aristarch [Alexandru Macedonski¹²] (1854—1920) dedicated *Edgard Poe* an inset portrait in "Lumina" (1894, no. 14, p. 1: *The Immortals*), considering him "the still unsurpassed promoter of the fantastic genre", "a fine psychologist and physiologist", remarkable for his fantastic fiction, that he had read in Baudelaire's "admirable translations". "His inventive genius is unsurpassed in fantasy", Macedonski concluded, referring Poe's prose to E.T.A. Hoffmann's extraordinary tales. In 1896, the collection "Biblioteca de popularizare pentru Literatură, Știință și Artă", initiated by Ioan Hussar (b. 1867) in Craiova, that had published such authors as Goethe, Pushkin, Balzac, Dostoevsky, Ibsen a.o., published the first two volumes of Poe's *Extraordinary Tales* (nos. 19 and 30 of the collection) — that have been until that time scattered in different reviews and newspapers — preceded by a biographical note on the author and illustrated by his portrait¹³. The translation after a French version, as well as the biographical note, is probably due to the poet Ștefan Petică (1877—1904), who signed St. P.¹⁴. The translator admits in the note that Poe's verse "held the attention from the beginning", but the writer "became well-known especially by his tales... and he made himself famous. In some tales... he shows a quite unusual analytical force... His characters are most of them exceptional beings, neurotic types, whom he portrays with an extraordinary force". Poe is a writer of artistic temper and at the same time "one of the strangest literary personalities that have ever been"¹⁵.

The commentor of "Foaia populară" (1899, no. 3, p. 5, *Edgar Poe*) appreciates Poe for his "unusual", "analytical force" and for his "imagination". Ion Teodorescu, who proposes to fill in "a regrettable blank" by the presentation he makes in "Adevărul" (1900, no. 3979, p. 1, *Edgar Allan Poe. Viața și operele sale*. His life and works) stresses the

¹² Mihail Straje, *Dicționar de pseudonime, alonime, anagrame, asteronime, criplonime ale scriitorilor și publiciștilor români*, București, 1973, p. 32 and 407.

¹³ In Edgar Poë, *Nuvele extraordinare, cu o notiță biografică și portretul autorului*. Translation by St. P., Craiova, no year [1896?], 110 p.; it includes only three of the most famous tales: *Cărăbușul de aur* (*The Gold Bug*) (pp. 11—43), *Puful și pendula* (*The Pit and the Pendulum*) (pp. 44—61) and *Îndoitul asasinat din strada Morgue* (*The Murders in the Rue Morgue*) (pp. 62—110). The last dramatic, thrilling tale had been previously published under the same title, after having first been translated in the press, by Emanuel Fr. Pagano, a journalist (1860—1910), Bucharest, 1892. St. P.'s second collection that appeared in Craiova in 1896, under the title *Scrisoarea furată... și alte Povestiri extraordinare* gathered other famous tales: *Scrisoarea furată* (*The Purloined Letter*) (pp. 7—33), *Ruina Casei Usher* (*The Fall of the House of Usher*) (pp. 39—59), *Pisica neagră* (*The Black Cat*) (pp. 60—73), *Portretul oval* (*The Oval Portrait*) (pp. 74—78), *Adevărul asupra cazului domnului Valdemar* (*Facts in the Case of M. Valdemar*) (pp. 79—91), *Hop-Frog* (pp. 92—105) and *Corbul* (*The Raven*) translated in prose.

¹⁴ M. Straje, *op. cit.*, pp. 538—539, 664.

¹⁵ The biographical note on Edgar Poe, *Nuvele extraordinare...*, p. 8 and 9.

suspense and thrilling aspects in Poe's prose. "Horror results from all Poe's works; when you read them you seem to have a hallucinated man in front of your eyes, who tells you about the most terrible and monstrous inner torments of a soul tortured by infernal ghosts." Illuminating is the remark concerning the order and verisimilitude governing this prose of "horror and melancholy". "But there is a perfect logic in this hallucination and everything seems to be real, to have happened, or just likely to have happened, although totally extraordinary." It is hardly probable that this commentator was familiar with Poe's aesthetic essays; but he had the merit of being one of the first in this country to have intuited the rigour and order that controls Poe's fantastic inventiveness.

The amount of translations marks an obvious preference for the tale; the "temptation" of the subject-matter accounts for it. A story based on fascinating adventures and on the place held by the supernatural offered a spectacular and terrifying world. If the public eagerly read all these stories that usually had no value, Poe's fantastic tales provided them with a captivating plot, heightened by great art. The tales were published by XIXth century Romanian journalists as exemplary literary works: they were artistically good and also raised the newspaper benefits. Poe himself, who was aware of the demand of certain magazines, had conceded to the general taste and had written "commercial" stories. What can indeed be more eloquent than the ironic demystification in *How to write a "Blackwood Article"*, published in 1838? That is one of the reasons why Poe, a long time ignored as a great imaginative romantic artist, had remained for his contemporary American readers no more than an author of extraordinary tales. In Europe, where the French translations made him famous, Poe was accepted as a great artist, a forerunner of modern artistic orientations, although he was primarily read as an author of fabulous, "detective" stories. In the Romanian Principalities, where he was introduced under a French guise, invested with the art of Baudelaire and Mallarmé, and calling up German romanticism, Poe was considered only secondarily a representative of American literature.

Morella, with its gloomy atmosphere inspired from German metaphysics, was translated five times in important periodical publications¹⁶. Eminescu was not accidentally attracted by this tale in a period when he was planning the great national mythological syntheses and was concerned, among other things, with the motive of permanent impersonation. The theme of the double, which transcends everyday limits and the Gothic atmosphere focused the attention of the initiated

¹⁶ In "Curierul de Iași", 1876, October 8, [translated by Mihai Eminescu, a revision of the version of Veronica Micle (1850-1889)]; cf. G. Călinescu, *Cultura lui Eminescu* in "Studii și cercetări de istorie literară și folclor", V (1956), nos. 1-2, p. 321, then in "Revista literară", 1889, no. 14, pp. 211-214, translated by Nocturna (unidentified penname); "Revista poporului", 1892, no. 9, pp. 299-301; "Liga literară", 1894, translated by Ion Achimescu; "Românul", 1894, no. 423, pp. 1880, translated by Panaite Zosin a journalist (1876-1943).

trained at German philosophical schools, but also of a public relishing sensational reading. The other titles representative of Poe's romantic tales are also illustrative of the aesthetic standards of the age¹⁷. The readers equally enjoyed horror grotesque stories like *The Facts in the Case of M. Valdemar*, translated three times¹⁸, once as a serial under the glaring title of *Un mort viu* (A living dead man)¹⁹.

The second class of Poe's narratives, the tale of "ratiocination" inspired by plausible events, with its top features, the alert plot and the skilful motivation, the intelligent detective turned into a prototype, is also present in newspaper and magazine columns²⁰. Adding to the analysis of the irrational factor of the subconscious the detective plot, one of the devices to be subsequently used by Dostoevsky, *The Tell-Tale Heart* was successfully translated under different titles in important magazines²¹.

¹⁷ Among them : *The Pit and the Pendulum*, translated as *Pușul și pendula* in "Independența", 1861, nos. 17–21 and *Groapa cu apă și pendulul* in "Tribuna", 1890, nos.178–182, translated by I. M. Cotorobaș; *Dracul in clopotniță* (The Devil in the Belfry) in "Timpul", 1876, nos. 61–66; *Butoiul cu Amontillado* (The Cask of Amontillado) in "Timpul", 1876, no. 150, pp. 1–2; the same short-story was translated as *O balceră de Amontillado* by I. L. Caragiale in "Epoca literară", 1896, no. 8, pp. 2–3; the Romanian playwright also translated *Masca* (The Masque of the Red Death) in the same newspaper (1896, no. 1, pp. 2–3); almost two decades before he translated *O întâmplare la Ierusalim* (A Tale of Jerusalem) in "Timpul", 1878, no. 118, pp. 2–3 and *Sistema doctorului Catran și a profesorului Pană* (The System of Doctor Tarr and Professor Fether), in the same newspaper, in the same year, nos. 119–122. Other short stories translated into Romanian: *Căderea casei Usher* (The Fall of the House of Usher), in "Epoca", 1885, nos. 14–23, translated by Faur; *Melzengerstein* in "Revista independentă", 1887, November, pp. 50–54, "half imitated, half translated by E.P."; *Portretul oval* (The Oval Portrait) in "Revista literară", 1887, nos. 9–12, translated by d'Artanian and in "Adeverul", 1894, no. 1908, p. 2; *Umbră* (The Shadow) was translated several times: in "Revista literară", 1888, no. 2, pp. 88–90, translated by Nocturna; in "Duminică", 1890, no. 3, pp.2–3, translated [I. C.]Săvescu and in "Revista poporului", 1892, no. 5, pp. 141–147, translated by Utu; *Cotoiul Negru* (The Black Cat), in "Românul", 1889, December 9–12; *Cărăbușul de aur* (The Gold Bug) in "Revista literară", 1890, nos. 15–19, translated by Th. M. Stoenescu; *Istoria unui Nas* (Lionizing), in "Adevărul", 1890, no. 698, p. 2, translated by Ioan S. Spartali; the same journalist translated *Principiul poetic* (The Poetic Principle) in "Revista literară", 1896, no. 35, pp. 550–553; *Ligeia*, in "Adevărul ilustrat", 1897, nos. 15–19, translated by I. Achimescu; *Eleonora*, in "Carmen", 1899, no. 8, pp. 1–2, translated by the same journalist; *Călătorie in lună* (The Unparalleled Adventure of One Hans Phaal), in "Foaia populară", 1899, nos. 3–6 and *Aventurile lui Arthur Gordon Pym* (The Narrative of Arthur Gordon Pym of Natucket), in "Adevărul", 1900, nos. 3984–4036.

¹⁸ Under the title *Adeverul asupra casului domnului Valdemar*, in "Povestitorul", 1876, no. 2, pp. 17–24, translated by B. Florescu (1848–1899) and in "Liga literară", 1894, no. 1, p. 17, translated by I. Achimescu.

¹⁹ In "Revista ilustrată", 1891, no. 1, pp. 6–7.

²⁰ From among these stories we mention: *The Murders in the Rue Morgue*, translated as *Cele două asasinaturi*, in "Timpul", 1879, nos. 235–264 or *Tragedia din Rue Morgue*, in "Dreptatea", 1896, nos. 118–132, translated by Byr; *Epistola furată* (The Purloined Letter), translated in the same newspaper, 1895, nos. 110–112 by the same Byr.

²¹ Such as *Remușcarea* in "Literatorul", 1881, no. 9, pp. 183–187, translated by Smaranda Garbinu [Smaranda Andronescu] (1857–1944), cf. M. Straje, *op. cit.* pp. 284, 657–658; in 1875 it was translated as *Inima deșănuitoare* by B. Florescu in "Telegraful", no. 853, pp. 2–3. It was also translated by Byr in "Dreptatea", 1895, no. 109, pp. 1–2 and it was published in "Vatra", 1895, no. 9, pp. 278–280 as *Inima trădătoare* and in "Tribuna Poporului", Arad, 1900, no. 173–175, in the translation of bi.

Although only two of Poe's poems were translated into Romanian in the last century, they are characteristic of his poetry in point of content and musical structure: *The Sleeper*²² and *The Raven*. Ioan S. Spartali's translation after Mallarmé's French version in rhythmic prose renders the suggestive incantation, the spell of a specific lyrical universe: *În miezul nopții, în luna lui Iunie, mă găsește sub luna mistică: un abur opiaceu, întunecos, umed, se exalează din conturu-i de aur și distilându-se pe nesimțite, picătură cu picătură, pe liniștitul vîrf al muntelui, lunecă, amorțitor și muzical, prin universala vale*²³.

Out of the nine versions of *The Raven* six are in prose, signed by Ioan S. Spartali ("Adevărul", 1890, no. 648, p. 2), I. D. Ghiocel [Ilie Demetrescu] ("Independentul", 1892, no. 30, pp. 1–2). Dor. (the pen name has not been identified) ("Lumea Nouă", 1894, no. 4, p. 2 and "Românul", 1898, no. 89, p. 3) or anonymously in "Revista poporului", 1892, no. 8, pp. 242–245 and "Liga literară", 1893, no. 7, pp. 211–213. The four variants, equally different from the original and from Mallarmé's version, might have used another common intermediary. The translations in verse are made by the writer G. D. Pencioiu [Gripen]²⁴ ("Românul literar", 1891, no. 19/18, p. 146, and "Revista ilustrată", 1892, no. 8, pp. 6–7) and by the poet Iuliu C. Săvescu ("Liga literară", 1895, no. 6, p. 1657). Irrespective of the source text used by the two translators — with verse translations the differences from the original do not necessarily refer to an intermediary —, the versions manage to re-create the atmosphere of mystery and fear. Particularly successful, the translation in 14-syllable iambs of I. C. Săvescu, who was also trained at the school of French symbolism, that was stimulating the generations of *litterati* at the end of the century polarized by "Literatorul", anticipates the modern versions of Emil Gulian and Dan Botta. *Era cam prin Decembrie, murindul foc, din umbre / Fantastice, pe ziduri, zîrlea contururi sumbre, / Iar eu cătam, zadarnic, în cărți vreun ajutor / La chinurile mele, la vechiul meu amor, / La dînsa, tot la dînsa sbura a mea gândire, / La palida Lenora, a cărei strălucire / În lume n-are seamăn, și căreca în cer / Chiar înger, Lenora îi zic*²⁵.

If Poe was known particularly as a prose writer, Longfellow is the first American poet²⁶ translated in the last century press, where also

²² *Somnoroasă*, translated in "Revista literară", 1896, no. 3, p. 48 by I. S. Spartali.

²³ Cf. *La dormeuse*: "A minuit, au mois de Juin, je suis sous la lune mystique; une vapeur opiacée, obscure, humide, s'exhale hors de son contour d'or et, doucement, se distillant, goutte à goutte, sur le tranquille sommet de la montagne glisse, avec assoupissement et musique parmi l'universelle vallée".

²⁴ M. Straje, *op. cit.*, pp. 313 and 535.

²⁵ Cf. "Ah, distinctly I remember it was in the bleak December; / And each separate dying ember wrought its ghost upon the floor. / Eagerly I wished the morrow; — vainly I had sought to borrow / From my books surcease of sorrow-sorrow for the lost Lenore — / For the rare and radiant maiden whom the angels name Lenore — / Nameless here for evermore."

²⁶ W. C. Bryant was dedicated a short official obituary in "Românul", 1878, June 13, pp. 552–553.

appeared one of the stories of his cycle *Outre Mer*²⁷. Like all the other writers mentioned so far, Longfellow enjoyed a European fame. The writer himself noted in his *Journal*, 1847, that the real national character of American literature lies in all French, Spanish, Irish, English, Scottish and German national peculiarities taken together. A catalogue of Longfellow House, Cambridge, Mass., recorded 708 translations into 24 languages in 1947, the most frequently translated poems being *Excelsior* and *A Psalm of Life*, published also by the Romanian magazines of prestige: "Familia", "Revista nouă", directed by Hașdeu, Delavrancea and Vlahuță, "Vatra", "Munca științifică și literară", "Pagini literare", "Evenimentul literar", edited by Sofia Nădejde, "Liga literară", etc.

The stimulating lines of *Excelsior* and *A Psalm of Life*, the optimism of *Daybreak*, a poem translated by the poet Șt. O. Iosif in the nimble manner that he was to use in the translations from Shelley, too, the sentimentalism of some poems dedicated to courage and liberty provided a moral-educational reading, which was accessible to the public at large. The success of *Excelsior* is mainly due to the manly vigorous character of its message, epigrammatically repeated at the end of each stanza. Most translations are in verse: M. Petru wrote a simple and exact text, which seemingly was translated directly from the original, whereas the other two translations, more decorated, imply an intermediary.

Dem. Moldoveanu, 1893: *Pe munți uitați de vreme sub gheață și ninsoare, / Când seara-n depărtare se întinde — / Un tânăr trece mîndru, în firea scelipitoare, / Purtînd stindardul care uă vorbă doar cuprinde: Excelsior.* Gr. N. Lazu, 1894: *Prin Alpi se lasă tainic o noapte-ntunecoasă: Prin sate trece grabnic un tânăr călător; / O flamură-a sa mîină susține rîdicată, / Prin care scris se vede cuvîntul arzător: / Excelsior.* M. Petru, 1897: *Spre seară, printr-un sătișor / Din Alpi un tânăr călător / Trecea purtînd prin nea și vînt / Un steag cu-acest străin cuvînt: / Excelsior*²⁸.

²⁷ Mentioned first in "Românul", 1882, March 25, p. 271, where the "Daily News" obituary was reproduced, Longfellow is present with 18 translations in the Romanian press consulted, out of which 8 are different versions of *Excelsior*, (Ballads and Other Poems): "Duminica", 1890, no. 4, pp. 15-16 (in prose); "Românul literar", 1893, no. 1, pp. 12-13, translated by Dem. Moldoveanu, reprinted in "Revista nouă", 1893, no. 7, pp. 263-264; in "Munca științifică și literară", 1894, no. 8, pp. 66[62] (in prose); "Evenimentul literar", 1894, no. 14, pp. 2, translated by Gr. N. Lazu, resumed by "Familia", 1894, no. 27, pp. 316-318; "Foaia interesantă", 1897, no. 26, p. 6, translated by M. Petru; "Românul", 1898, no. 164, p. 1 (fragment in prose). Other translations: *Psalmul vieții* (A Psalm of Life, Voices of the Night), "Duminica", 1890, no. 4, p. 16 (in prose); in "Liga literară", 1893, no. 1, p. 14, *Săgeța și cîntecul* (The Arrow and the Song, The Belfry of Bruges and Other Poems), no. 2, p. 54 *Copii* (Children), no. 4, pp. 120-121, *Cei doi îngeri* (The Two Angels, Birds of Passage), translated by Estela Aslan; in "Vatra", 1894, no. 8, p. 230, *Visul sclavului* (The Slave's Dream, Poems on Slavery), translated by Teodora Conta; in "Povestea vorbei", 1897, no. 15, p. 3, *Vîntul dimineții* (Daybreak), translated by Șt. O. Iosif; "Pagini literare", 1900, vol. II, no. 24, p. 6, *De-in glonț lovit in luptă...* and *Glonțele* (Killed at the Ford, Flower de Luce), translated by D. Teleor and vol. III, no. 1, p. 3, translated by Șt. O. Iosif; "Biblioteca Familiei", 1891, nos. 14-15, the short-story *Notarul de la Périgueux* [The Notary of Périgueux], translated by A. Leroy; it also appeared in "Independentul", 1892, no. 157, pp. 2-3, translated by Vas[ile] Al[ecsandrescu].

²⁸ Cf. "The shades of night were falling fast, / As through an Alpine village passed / A youth, who bore, 'mid snow and ice / A banner with the strange device / Excelsior.

As a representative of American writers that more particularly dwelt on the realities of the New World, Harriet Beecher Stowe is the first to be mentioned. Her celebrated novel, militating for the abolition of slavery in the south of the United States, *Uncle Tom's Cabin*, (1852) enjoyed a tremendous success in the Romanian countries. Preceded by a vast advertising campaign made by "Telegraful român" in Sibiu, "Gazeta Transilvaniei" in Braşov, "Vestitorul român" in Bucharest, the novel was published in Iassy in 1853, under the title *Coliba lui Moşu Toma sau viaţa negrilor în sudul Statelor Unite din America*, translated by Teodor Codrescu (1819–1894), a journalist, after the French version of Léon Pilatte and accompanied by a "survey on slavery" signed by Mihail Kogălniceanu. The Romanian historian and politician attempted to explain in the introduction the place of black Americans in the hateful history of slavery, noting that paradoxically, "the centre of this new slavery is now the most civilized and truly religious nation of America, that is the United States". The translation of the American writer's novel offered the Romanian reader a vivid image of the contrasts of American society; the problem was particularly topical because of the existing obsolete Gypsy serfdom in the Romanian Principalities. Their liberation took place in Moldavia in 1855 and in Wallachia the following year; Harriet Beecher Stowe's novel, which was translated for the second time by Dimitrie Pop in Iassy, 1853, under the title *Bordeiul unchiului Tom sau Viaţa negrilor în America*, greatly influenced the public opinion in this respect²⁹.

The image of the XVIIIth century colonial America and the hard struggle for life of both farmers and hunters and of the native tribes of Red Skins, were masterfully described by Fenimore Cooper. Leatherstocking's fascinating adventures were translated into Romanian by Smaranda Andronescu, under the pen name of Smara, in an illustrated edition printed in Bucharest in 1889 as *Ciorap de piele. Povestii americane* (The Leatherstocking Tales). The volume collected all the five novels of the cycle in an abridged form: *Vînătorul de cerbi* (The Deerslayer) (p. 1–54)³⁰, *Cel din urmă dintre Mohicani* (The Last of the Mohicans) (pp. 55–123), *Călăuza* (The Pathfinder) (pp. 124–194), *Colonia lacului Otsego* (The Pioneers) (pp. 195–294) and *Cîmpia* (The Prairie) (pp. 295–361). Suggestive illustrations picturing Chingachgook (p. 9), the Deerslayer (p. 25) or different episodes of hunting or struggle, etc. (pp. 89, 121, 137, 201, 217, 265, etc.) accompanied the text. F. Gerstäcker, a German novelist in the tradition of Fenimore Cooper, was a traveller in the United States between 1834 and 1843, 1851 and 1867, where he lived an adventuresome life³¹, managing to catch in his *Western* novels

²⁹ We mention as an interesting fact caused by the publication of the novel of the American writer that "Gazeta de Moldova", 1853, pp. 101–103, informs about the polemics between England and the United States and "Foaia pentru minte, inimă şi literatură", 1853, p. 208, contains a review of the novel from "Allgemeine Zeitung", and, on p. 169, makes a comparison between the two Romanian versions of D. Pop and Teodor Codrescu. For other details see Const. C. Giurescu, *On Romanian-American Cultural Relations, op. cit.*, pp. 4–5 and P. Cernovodeanu–I. Stanciu, *op. cit.*, pp. 142–143.

³⁰ Previously published in serials in "Pressa", 1877, nos. 8–41.

³¹ For details on the life and work see *Allgemeine deutsche Biographie*, vol. IX, Leipzig, 1879, pp. 59–60.

and short-stories picturesque images from the life of hunters, cowboys, gold miners, facing natural adversities and fighting the malefactors.

The success of the oldest translations from Gerstäcker, made by B. Vermont and printed in Bucharest, 1874, under the title *Plutaşul. Narăţiune americană*, was due to its generous message, exposing the ruthless treatment of the black slaves on the Louisiana plantations. The cycles of stories *Streif und Jagdzügen durch die Vereinigte Staaten Nord-Amerikas* (Hamburg, 1844), reprinted three times until 1900, *Die Regulatoren in Arkansas* (Hamburg, 1846, 3 volumes), and *Die Flusspiraten des Mississippi* (Hamburg, 1848, 3 volumes), were fragmentarily translated into Romanian, in Braşov, from 1891 onwards in the collection of "biblioteca populară" initiated by N. Ciurcu. The exotic and adventure stories had attractive titles, such as: *Secretul preeriei, Între Pieile Roşii şi trădători, Cei doi vânători din preerie, Dracul de aur din California*³² a.s.o. Other Western stories of a lower value, inspired from the life of the Indians and the white adventurers were published in the same Braşov collection. But the original is more difficult to detect since there are no references to the authors. Some referred to the legendary Buffalo Bill (*Buffalo Bill în Occidentul sălbatec, Buffalo Bill în codrul secular*, a.s.o.³³), to Bob Lee (*Bob Lee următorul*³⁴) or to the Sioux Indian tribes and to their famous chief Sitting-Bull, one of the vanquishers of General Custer in the tragic battle of Little Big Horn (1876) (*Prizonierul Siuxilor, Cel din urmă Sitting-Bull*)³⁵, etc.

Sensation novel of a suspect Western extraction circulated in cheap editions, appealing to an audience that relished light reading. Such an

³² Dinu Pillat, *Romanul de senzaţie în literatura română din a doua jumătate a secolului al XIX-lea*, Bucureşti, 1947, pp. 14–15. Mention should be made in this respect of two novels by Thomas Mayne-Reid, famous for the exotic setting of his two stories: *O stranie întâmplare la Cuba* ("Epoca", 1899, nos. 977–992) and *Piraşii riului Mississippi. Insula dracului* in "Ziarul călătoriilor şi al întâmplărilor de pe mare şi uscat", 1900, nos. 168–181.

³³ Dinu Pillat, *op. cit.*, p. 15. From among the numerous books published in the U.S.A. popularizing the fame of the well known "scout" William Frederick Cody, alias Buffalo Bill, we mention his autobiography, *The Life of Hon. Will. F. Cody, known as Buffalo Bill, the famous Hunter, Scout and Guide. An autobiography*, Hartford, 1879, XVII + 365 p., as well as the fictionalized biographies written by Edward Z. Carroll Judson (alias Ned Buntline), *Buffalo Bill and his Adventures in the West*, New York, 1886, 314 + illustrations and John M. Burke, "Buffalo Bill" from *Prairie to Palce; an authentic History of the Wild West...*, Chicago and New York, 1893, 275 p.; in Europe there circulated the French anonymous booklet *L'Ouest Sauvage de Buffalo Bill; récits américains; description illustrée et appçu de faits historiques*, published in Paris, 1889, 47 p., and Al. Ch. Wesley's booklet *Von Buffalo Bill...*, published in German in Philadelphia, 1891, 63 p.

³⁴ Dinu Pillat, *op. cit.*, p. 15. Bob Lee was a real person, a Texas adventurer, former soldier in the Confederate army, killed in a skirmish with his rival, Lewis Peacock, a Union League leader of Pilot Grove. Details in Thomas Ulvan Taylor, *The Lee-Peacock Feud*, printed by Frontier Times Publishing House, Grand Prairie, Texas, 1941, 18 p.

³⁵ Dinu Pillat, *ibid.* The American original of this stories, which cannot be easily detected, might be a book by James William Briel, *Heroes of the Plains or Lives and Wonderful Adventures of Wild Bill*, or other pamphlets like *Buffalo Bill, Kit Carson, Cpl. Payne, "White Beaver", Cpl. Jack, Texas Jack, California Joe and other celebrated Indian fighters, scouts, hunters and guides including a true and thrilling history of Gen. Custer's famous "Last Fight" in the Little Big Horn, with Sitting-Bull; also a sketch of the life of Sitting Bull, and his account of the Custer Massacre, as related to the author in person*, St. Louis and Philadelphia, 1883, 612 p. and "profusely illustrated". The story *Sitting Bull, A Sketch of the celebrated Indian Chief's Life and his story of the massacre of General Custer and his men* can be found on pp. 572–599.

example is *Misterele New Yorkului*, written by a certain W. Kob³⁶ in two volumes published in Th. Balsan's printing works in Iassy, in 1878, translated by Dimitrie C. Stamatopol, a journalist who was "specialized" in the dissemination of this type of "works": *Tragediile Parisului* and *Vicontesa Germina* (a sequel of the above mentioned "Tragedies") of the French novelist, count Xavier Aymon de Montépin³⁷.

The anonymous translation of a story by William Frey, published by the Samitca bookshop in Craiova, in 1882, 71 pages, under the title *Murad căpitanul negrilor. O narațiune din ultimele resbele americane*, also belongs to this popular novels, although on a higher artistic level. The work strongly exposes the racism of Southern planters and eulogizes the struggle of the blacks supported by the Washington authorities to liberate themselves. They also blamed the ruthless extermination of the native Indians by white farmers in their advance westwards, mentioned in an appendix suggestively entitled *Peirea raselor colorate* (pp. 67–71). "Cooper's last of the Mohicans moved millions of people: but it was nevertheless nothing but a novel. The truth of that novel is still more terrible in all the places where white and coloured people meet... They can no longer endure the civilization imposed by the white people and wish to die. The transition from the state of wildness to that of civilization could only be possible little by little, gradually and imperceptibly. Spontaneous transitions or only the unexpected touch of our civilization would bring about the death of the race." The author adds in conclusion: "The universal ways to California and the invading civilization in America from two sides bring along death among wild buffaloes and consequently among the people feeding on them... This determination of all natives, coloured people, not to be attracted by the stream of civilization and to prefer death instead, is one of the most moving tragedies..." of the white man's triumphal march westwards.

A few references to Bret Harte, who as a genuine artist is to be considered a real discoverer of the exotic Far West and a lucid observer of reality, conclude the brief presentation of the Romanian success of *Western* fiction. Bret Harte's work was well known and appreciated in Romania, where it was frequently translated — especially from German — in both the largely circulated newspapers and literary reviews and in separate volumes. Titu Maiorescu (1840–1917) has the merit of being the first to have made known Bret Harte into Romanian. In the preface to his own collection of translations from short-stories by foreign authors, among them Bret Harte, printed in Craiova, 1882 (*Patru nuvele* by Carmen Sylva, Alarcon, Bret Harte and a Chinese story), the pro-

³⁶ Octav Păduraru, *Anglo-Roumanian and Roumanian-English Bibliography*, 1946, p. 114, no. 216. The identification of the author is improbable, but he might be Weldon Cobb Jr., a writer of adventure novels, printed in Chicago and New York, between 1877 and 1893. His name is not listed among the authors of "mystery" fiction of the second half of the last century known by us.

³⁷ Dinu Pillat, *op. cit.*, p. 13. Both *Tragediile Parisului* and *Vicontesa Germina* were translated into Russian, respectively in Moscow in 1875 (Парижская драма) and St. Petersburg in 1877 (Виконтесса Жермена). We advance the hypothetical problem that Stamatopol also used the Russian intermediary in his translations; that can possibly hold good for *Misterele New Yorkului*; it is the only way to account for the phonetic change of W[eldon] Cobb's name into "W. Kobb", provided that he is one and the same author.

minent Romanian man of culture said that "Bret Harte's well deserved renown is due to the originality of the characters described, to the sobriety of the style and to the energy of conception" (p. 3). The short story in the collection, *Norocul* (The Luck of Roaring Camp) — that Maiorescu had previously published in the literary magazine "Convorbiri literare", 1875, no. 10, pp. 402—409 — according to his saying "made a sensation and consolidated Bret Harte's name as America's national poet" (p. 83)³⁸. In another biographic note written by the journalist Ioan Hussar as a preface to the collection *Schițe din California*, accompanied by a portrait of the author and printed in Craiova in 1896 in "Biblioteca de popularizare pentru Literatură, Știință și Artă", no. 27 (84 pages), the author said that from among modern American writers "the most renowned ... and the writer whose name is known all over the world is Francis Bret Harte, who realistically described the adventuresome life of the gold miners" in California, among whom he had lived for a longer while (pp. 7—9)³⁹. These *Schițe din California*, which comprised the most successful short stories of the volumes *The Luck of Roaring Camp and Other Stories* (1870) and *Tales of the Argonauts and Other Sketches* (1875) — translated through the German intermediary, *Argonauten Geschichte of Johannes Hoops* (Halle, 1892) — presented the Romanian audience a short biographical fragment *Din viața mea* (pp. 11—15)⁴⁰ and the stories *Brown din Calaveras* (Brown of Calaveras) (pp. 16—33), *Omul neînsemnat* (The Man of no Account) (pp. 39—41)⁴¹, *Singur pe drum* (A Lonely Ride) (pp. 42—51), *Fiul pierdut* (Mr. Thompson's Prodigal) (pp. 52—65) and *Iliada din Sandy Bar* (The Iliad of Sandy Bar) (pp. 66—84)⁴². Availing himself of Hoops' version, the writer Ion

³⁸ Having five different versions in Romanian — the other four having the title *Buna sôrte a sîlașului mugitoru* (sic!), made by C. Dimitriade in "Românul", 1874, June 15—18, *Norocul de la Roaring Camp* translated by E. Vinterhalder. (1808—1889), in the same newspaper, 1883, January 21—22 and *Norocul in tabăra urlătorilor*, "Națiunea", 1882, nos. 64—65; see also *Din năvelele californiene ale lui Bret Harte*, translated in "Românul", 1887, September 12—15; the short-story had been published in "The Overland Monthly" in 1868 and in a separate volume in 1870. Being translated soon after its publication into French and German, languages that offered the Romanian intelligentsia of the time more chances to know it — the story had brought Bret Harte into international fame. The text, translated directly from English by Maiorescu and Vinterhalder, was sometimes distorted by intermediaries and even made grotesque by awkward localizations of the sort: *Strigănesci*, *Cițenii Roșii*, *Sara Ciuruc* for *Roaring Camp*, *Red Dog*, *Cherokee Sal* (see the versions of Dimitriade and Hussar). We should also mention that Eminescu, who was perfectly aware of the difficulties raised by translation of texts of local colour, such as Gogol, Fritz Reuter, Peléfi or Bret Harte, thought that "their works are difficult, sometimes impossible to translate" (*Scrieri politice și literare*, ed. I. Scurtu, vol. I, București, 1905, p. 343).

³⁹ *Uă schiță biografică literară* by Bret Harte was published in "Românul" in 1887, March 12—13; the German translator Freiligrath was quoted as "an authority in the problem: he considered the American writer as a "Homer of California" who could discover "the gold of love, kindness, confidence, humanity that can also be found in wild hands hidden by the mask of vice and sin".

⁴⁰ It was first published by I. Hussar in "Adevărul", 1894, no. 1904, p. 2, and in 1897 in "Universul literar", no. 16, pp. 2—3.

⁴¹ It was published under the same title in "Românul", 1887, September 5, p. 784, translated by Ioan Rusu, resumed in "Familia", 1887, no. 52, pp. 616—619; in "Adevărul", 1894, nos. 1998—1999, translated by Hussar, who also published it in "Universul ilustrat", 1897, no. 15, pp. 6—7, after having it printed in a volume.

⁴² First published in "Adevărul", 1894, nos. 1811—1812.

A. Rădulescu Pogoneanu (1870–1944) inserted a short biographical note about Bret Harte in “Convorbiri literare”, no. 6, 1898, June 15 (pp. 537–545), dwelling on the American writer’s extraordinary talent as a story-teller, on his profound feeling for nature and on the splendour of his descriptions”; he illustrated this by translating two famous stories *Surghiuniții din Poker-Flat* (The Outcasts of Poker-Flat), (1898, no. 6, pp. 545–559) and *Brown din Calaveras* (Brown of Calaveras, 1899, no. 7, pp. 577–594). Two other stories, *Prietenul meu Vîntură-Țară* (My Friend Tramp) and *Un idil în Roșeni* (The Idyl of Red Gulch)⁴³ were printed separately in Sibiu in 1886 and 1887 in “Biblioteca populară a Tribunei”, nos. 21 and 35, 22 and 17 pages; the latter was probably translated through a Hungarian intermediary *Idyll Vörös-Odvon* (pp. 12–30) in the collection *Kalifornai bezzélyei* (Californian Stories) translated from English by Belényesi Gábor and printed in Franklin publishing house, in Budapest in 1875 (138 p). Mention should also be made of the following stories published in Romanian journals: *Rosa din Tulumna* (The Rose of Toulumne) in “Timpul”, 1876, nos. 23–27; *Toboșarul* (The Christmas Gift that came to Rupert), *ibid.* 1876, no. 32, pp. 1–3; *Miggles*, translated by Vasile Pogor and published in “Convorbiri literare”, 1877, no. 4, pp. 141–151 and reproduced by “Timpul” in the same year, nos. 286–291; the same story appeared also in “Românul”, 1883, April 2 and 1888, May 11–13; *Uă episoadă din viața unui jucătoru* (A Passage in the Life of Mr. John Oakhurst) in “Românul”, 1879, July 15–19, translated by Frédéric Damé (1849–1907); *Nebunul din Five-Forks* (The Fool of Five-Forks) in “Timpul”, 1880, nos. 96–103. In 1882, the newspaper “Națiunea” published with no mention of the translator’s name: *Thankful Blossom*, nos. 49–58; *Pepene*, no. 59, pp. 2–3; *Companionul lui Tennessee* (Tennessee’s Partner), nos. 60–61; *Izgoniții de la Poker-Flat* (The Outcasts of Poker Flat), nos. 62–64. Other stories were published in the same period: *Prințesa Bob. Poveste californiană* (The Princess Bob and her Friends), in “România”, 1890, nos. 208–209, 211–213; *Yerba Buena* (A Ward of the Golden Gate), translated by Ioan Russu-Șirianu (1864–1909), in “Tribuna”, 1892, nos. 158–197; *Mliss*, *ibid.*, 1893, nos. 51–67, translated by V.L. [Alexandru Vlahuță?]; *O noapte în Wingdam* (Night at Wingdam), in “Adevărul”, 1894, nos. 1963–1967, translated by Hussar and *Căutătorul de diamante* (Flip) in “Epoca”, 1899, no. 1001(42)–1018(59).

The success of Bret Harte’s work in the Romanian countries was undoubtedly due to its lively plot with spectacular imprevisible turns, the new surrounding of markedly exotic colours, a sentimental melodramatism appealing to the heart, the moral force and the representative quality of characters, the humour censored by sobriety.

Another aspect of American literature at the end of the XIXth century which did not pass unnoticed in the Romanian Principalities was represented by Edwards Bellamy whose novel *Looking Backward* (1888),

⁴³ In “România Liberă”, 1886, nos. 2754–2756, it was published as *Idil în Roșeni*, translated by Ioan Rusu.

of socialist utopian inspiration⁴⁴ won him fame the world over. The imaginary hero, Julien West, who has slept hypnotically for 113 years, like a new Rip van Winkle, awakes and finds out that he no longer lives in 1887 Boston but in XXIst century Boston, in the year 2000. He learns with satisfaction that social inequalities, wars and armies have disappeared, that with workers unemployment has been abolished by engaging all citizens in the production process, by a unanimous solidarity against "starvation, cold, suffering". The optimistic vision of the future of mankind presented by Bellamy made his novel very popular in his country and abroad⁴⁵. Thus, only three years after its publication it was translated into Romanian and published in Bucharest in 1891⁴⁶ under the title *În anul 2000. Uă privire retrospectivă din anul 2000 asupra secolului nostru*, in the collection of the newspaper "Românul" (June 9 – Sept. 6) of Vintilă C. A. Rosetti (1853–1915), after Paul Rey's French version, *Cent ans après ou l'an 2000*, published in Paris, 1891. Bellamy's generous attitude and the interest he took in the working class account for its publication in "Românul", given the progressive orientation of the news paper founded by C. A. Rosetti (1816–1885), a great politician of radical views.

To the end of the century, the Greek-Catholic ecclesiastical quarters of the Blaj united archbishopric highly praised the novel of biblical inspiration written by Lew[is] Wallace, *Ben-Hur* (1880), that was to be paralleled in point of plot and public success by Henryk Sienkiewicz' *Quo Vadis?* (1895). The Romanian version of the novel bore the title *Ben Hur sau zilele lui Mesia*, in two volumes (539 and 508 pages), and was published by the printing works of the Blaj archdiocese seminar⁴⁷; it soon became popular among readers fond of sentimental romances and historical adventures.

But the end of the XIXth century was — as mentioned above — the period when Romanian readers got acquainted with the work of Mark Twain. Remarkable personalities of Romanian culture, such as Mihai Eminescu, I. L. Caragiale or Titu Maiorescu contributed to the dissemination of Twain's work in our country. His subtly humorous sketches were translated into Romanian — more often through French or German

⁴⁴ For the source of the novel and the influences exerted by Robert Owen, John Stuart Mill, the adept of Fourier, Albert Brisbane and even Karl Marx on the author, see Arthur Ernest Morgan's pertinent analysis *Edward Bellamy*, New York, Columbia Univ. Press, 1944, pp. 204–384 and Everett W. Mac Nair's work *Edward Bellamy and the Nationalist Movement, 1889 to 1894; a research study of E. Bellamy's Work as a Social Reformer*, Milwaukee, 1957, 355 p.

⁴⁵ Bellamy's work had an unprecedented success abroad, and it was translated from 1889 on into German (1899), Russian (1889), Czech (1890), Polish (1890), Italian (1890), French (1891), Portuguese (1891), Hungarian (1891), Bulgarian (1892), Serbian-Croatian (1894) and Yiddish (1898) and was often reprinted in both Europe and USA until 1942. Cf. Sylvia E. Bowman, *Edward Bellamy abroad. An American Prophet's Influence*, New York, 1962, pp. 491–515.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 378; Const. C. Giurescu, *On Romanian-American Cultural Relations*, op. cit., p. 6.

⁴⁷ Ben Hur was fragmentarily translated first by "Presa", Blaj, 1896, nos. 8–44. We learn from "Dreptatea", 1894, no. 217, p. 6, that Ion Sonea a journalist might have published an adaptation after Wallace's novel in "Lumea literară", Gherla, 1894, which could not be identified.

and sometimes directly from the original — first in the press, then included in volumes which contained stories of different foreign writers.

In a period when the satiric press attracted great names and I. L. Caragiale brilliantly represented the Romanian humour, the work of the American satirist was appreciated in its social-psychologic functionality as lucidly realistic and ironically objective observation. Mark Twain was popular in all Romanian provinces⁴⁸. His sketches were published by well-known Bucharest newspapers and magazines: "Românul", "Lumea Nouă", "Convorbiri literare", "Vatra", "România Jună", "Povestea vorbei", etc., and in magazines in Timișoara, Craiova and Cernăuți.

Interesting is the fortune of *Punch, Brothers, Punch* which, in Eminescu's translation, circulated in four magazines⁴⁹ but which has not been translated ever since. Being one of the few translations made by Eminescu from American literature through a German intermediary⁵⁰, the selection of the sketch is relevant by the coincidence between its plot and the details in the translator's life within 1887—1888. The translation faithfully follows the original or the possible intermediary, from which it differs in unimportant omissions. The *doggerel*⁵¹ is different from Twain's text, an evidence of the German mediator.

In the preface to the translation of two sketches of the American writer, *Păsurile sufletești ale domnișoarei Aurelia* (Aurelia's Unfortunate Young Man) and *Istoria unui băiat rău crescut care n-a fost niciodată pedepsit* (Story of the Bad Little Boy) in "Convorbiri literare", 1883, nos. 1 and 8, pp. 35—37 and 291—293, reprinted in the volume *Novele și schițe de Alarcon, Bret Harte și Mark Twain* (pp. 51—58 and 59—64), edited by Titu Maiorescu in Bucharest in 1895, Livia Maiorescu said that Twain's humorous sketches "are spread today throughout America and England", being "an evidence of the curious Yankee spirit now prevailing between New York and San Francisco" (p. 49). In 1888 the Brașov review "Poșta română" no. 37, pp. 221—222 translated anonymously the story *Istoria Venerei Capitoline* (The Capitoline Venus)⁵². Athanasie

⁴⁸ See also Dorothea Sasu-Timerman, *Mark Twain in Romania. Bibliography of the Romanian Translations Published in Volume and in Magazines (1888—1966)*, Bucharest, 1967, 48 p., a selective bibliography enriched by the present study.

⁴⁹ Under the title *Clanț cu toții, frați iubiți*, "Fintina Blandusiei", 1888, series II, no. 3, pp. 1—2, published the sketch which was resumed by "Tribuna", 1889, no. 56, pp. 221—222 and "Gazeta Bucovinei", 1892, no. 75, pp. 1—3; under the title *O obsesiune* it was published by "Pagini literare", 1899, no. 21, pp. 7—8.

⁵⁰ Radu Manoliu, *Asupra traducerilor lui Eminescu și în special asupra lui „Lais”*, "Cultura română", 1909, nos. 6—7—8, pp. 154—163, points to two titles, Twain's sketch and Poe's *Morella*. See G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, vol. I, București, 1969, pp. 329—330, 413. See I. Scurtu, *Eminescu's Leben und Prosaschriften*, Leipzig, 1903, p. 68, who shows that the poet used a German intermediary.

⁵¹ The sketch was published by Mark Twain in "Atlantic Monthly", 1876, February, under the title *A Literary Nightmare*. He started from the rhymes of Isaac Bromley (also attributed to Noah Brooks), adapted by Moses P. Handy and set on music. We mention that the lines "Clanț cu toții, frați iubiți/Faceți găuri unde știți" were considered immoral by a Jassy reader who indignantly protested against them, what aroused Eminescu's roars of laughter. Cf. I. Gh. Nicolescu, *Eminescu și Fintina Blandusiei*, in "Fintina Blandusiei", 1889, series II, no. 1, p. 1.

⁵² It was also published as *Istoria Venerei de pe Capitol* in "Familia", 1889, no. 26, pp. 294—296, translated by professor Aurel C. Domșa (1863—1938) and *Venus* in "Dreptatea", 1896, no. 85, pp. 1—3, translated by Byr.

Gherman (1873—1915), a *littérateur* of Bucovina, published under the pen name Don Rodrigo⁵³ the sketch *Un om care nu vrea să rîdă* (How the Author Was Sold in Newark) in "Amicul familiei" of Gherla, 1890, no. 8, April 15, p. 119, a sketch which was also translated by Henri Sanielevici (1875—1951), using the penname Has, under the title *Pătăraniea subscribului la Newark* and published in "Lumea Nouă", 1894, no. 3, p. 2, a journal of the "social democracy" of Bucharest, that mostly contributed to the fame of Twain's work in Romania at the end of the XIXth century; the translation was resumed in 1898 in "Românul", no. 95, p. 2, a newspaper with radical tendency, which in its turn popularized the American writer's work among Romanian readers⁵⁴.

In 1891 the Bucharest collection *1001 Novele* (no. 6—7, pp. 85—88 and no. 8, pp. 89—92) published the sketch *Cum se vindecă un guturai* (Curing a Cold) anonymously translated. I. L. Caragiale translated *Broasca minunată* (The Jumping Frog) for the Bucharest magazine "Vatra" in 1894, no. 9, pp. 275—279; the narrative was afterwards included in the volume *Schițe, Traduceri și originale*, pp. 40—48, of I. L. Caragiale, published in Jassy in 1897 as no. 64 of the collection of Șaraga brothers' publishing house.

In 1894, the newspaper "Lumea Nouă" published numerous sketches of Twain in anonymous translations, e.g.: *Articolul domnului Bloke* (Mr. Bloke's Item) (no. 13, p. 2)⁵⁵, *Bucuriile unui candidat* (Running for Governor), (no. 16, pp. 2—3)⁵⁶, *Certele religioase în Irlanda* ("Party Cries" in Ireland) (no. 44, p. 2), *Cum am făcut cunoștință cu Artemus Ward* (First Interview with Artemus Ward) (no. 14, p. 2)⁵⁷, *Povestiri morale* (About Magnanimous-Incident Literature) (no. 11, p. 2), and *Scriitorul binevoitor* (The Benevolent Author) (no. 10, p. 2); some of these sketches were resumed by "Românul" in 1898 in nos. 83, 96—97, 88, 93, 94. H. Sanielevici translated also for "Lumea Nouă" some other stories in 1894: *La Curtea ou Jurați* (The Judge's "Spirited Woman") (no. 24 p. 2), *Interviul* (An Encounter with an Interviewer) (no. 1, p. 2). *Parizianul* (Paris Notes) (no. 15, p. 2) and *Poșta redacției* (Answers to Correspondents) (no. 8, p. 2) also resumed in "Românul", 1898, no. 86, pp. 1—2. *Parizianul* was also translated by an unidentified author under the pen name Syr in "Vatra", 1895, no. 9, p. 272, as well as by the journalist B. Marian, who introduced it in the collection *Nuvele* (Short stories) by Paul Bourget, Guy de Maupassant, Adam Szymanski a.s.o., published in Bucharest in 1898 (pp. 5—8). The sketch was published also in "Românul", 1898 (no. 87, pp. 96—97), alongside the *Poșta Redacției* (Answers to Correspondents) (no. 86, pp. 1—2).

⁵³ M. Straje, *Dicționar de pseudonime, op. cit.*, p. 228, 294.

⁵⁴ The same newspaper published an article of Mark Twain on Zola, 1898, no. 88, pp. 1—2.

⁵⁵ It was published under the same title in "Tribuna literară", 1900, no. 139, pp. 89—90.

⁵⁶ The sketch was first published as *O candidatură* in "Familia", 1890, no. 29, pp. 346—347.

⁵⁷ Translated by Byr as *Prima mea intilnire cu Artemus Ward* in "Dreptatea", 1896, no. 25, pp. 1—2.

Mention should be made of other translations from Mark Twain : *Servitoarele* (Concerning Chambermaids)⁵⁸, by Toma Dragu (1877–1940) (under the penname Justus)⁵⁹ and published in “Naționalul”, Bucharest in 1894, no. 175, July 22, pp. 2–3, *Cum se scot dinții în America*, translated by Sora Durma in “Universul”, 1895, no. 224, p. 2, *Furnica* (The Laborious Ant), translated by Gheorghe Petroșanu in “Amicul tinerimii”, Tîrgu-Jiu, 1896, no. 6, pp. 12–13, *Cum am fost redactor la o foaie de agricultură* (How I Once Edited an Agricultural Paper), re-told by Theodor Theodosiade for “Revista literară”, Bucharest, 1897, no. 15, (June 20), pp. 233–235⁶⁰ and *Un roman medieval* (A Medieval Romance), anonymously translated in the Bucharest “Povestea vorbeii”, 1897, no. 16, pp. 6–8, resumed in “Românul” 1898, no. 84, pp. 1–2. Equally successful were the sketches *Canibalismul în vagoane* (Cannibalism in the Cars), published in “Epoca”, 1886, nos. 39–42; *Orologiul meu* (My Watch) translated by an unidentified person in “Telegraful român”, 1887, nos. 118–119 and by Byr in “Dreptatea”, 1896, no. 34, p. 1, as *Ceasornicul meu*; *Furtuna*, in “Adevărul”, 1890, no. 646, p. 3, translated by Niculae din Buzău; *Ciceronele italian* (Italian Guides, Innocents Abroad) in “Dreptatea”, 1894, no. 9, pp. 2–4, translated by Ion Iosif Schiopul, a journalist, (d. 1947), who translated also *Răspunsul meu* (Answers to Correspondents. Discarded Love) “Dreptatea”, 1895, no. 11, p. 1, *Esperiențele familiei Williams cu difterita* (The Experiences of the McWilliamses with the membranous Croup), “Tribuna”, 1896, nos. 31–33, under the penname M. Aegea⁶¹; *Domnișoara Evans și vulturul*, translated by Sanielevici in “Lumea Nouă”, 1895, no. 254, pp. 2–3, *Ziaristica în Tennessee* (Journalism in Tennessee), *ibid.*, 1895, nos. 255–256, translated by Ec.; *Dintele* in “Dreptatea”, 1895, no. 240, pp. 1–2 and *Dintele cu pricina* in “Gazeta Bucovinei”, 1896, no. 17, pp. 1–2; *Un vis ciudat* (A Curious Dream) was translated by G. Vasiliu in “Vatra”, 1895, no. 8, pp. 244–248 and in “Unirea”, 1900, nos. 12–13; *Farbă* (Science vs. Luck) in “Tribuna”, 1896, no. 57, p. 225 in the translation of A. C. Liuba; *O călătorie cu un apărătoriu de drept* (Travelling with a Reformer), was translated by Ilie Popescu in “Telegraful român”, 1897, nos. 77–83; Vascon translated a chapter from *A Tramp Abroad* as *În închisoarea universității Heidelberg* in “Foaia interesantă”, 1897, no. 42, pp. 5–6. Under the title *Cecil Rhodes*, the 15th chapter of *More Tramps Abroad* was translated in “România jună”, 1899, no. 5, p. 2. *John Wagner* (A Fine Old Man) was translated by De la Focșani in “Foaia populară”, 1899, no. 3, p. 3 and *Bărbierul anglo-saxon* (About Barbers) was published in “Tribuna literară”, 1900, no. 175, p. 123, translated by A[nestin].

⁵⁸ Translated for the first time in Brașov by P. under the title *Despre servitoare*, in “Gazeta Transilvaniei”, 1888, no. 135, pp. 2–3, then with the title *Fetele din casă* in “Timpul”, 1892, no. 147, p. 2.

⁵⁹ M. Straje, *op. cit.*, p. 235, 375.

⁶⁰ Previously published as *Cum am redactat un jurnal economic* in “Telegraful român”, 1887, nos. 62–63 (translated by yff) and *Cum m-am făcut redactor al unei gazete de agricultură*, in “Țara”, 1894, no. 8, p. 2, the Sunday supplement; later on, it was also published by “Revista literară”, 1897, no. 15, pp. 233–235 translated by Th. Theodosiade with the title *Cum am fost redactor la o foaie de agricultură*.

⁶¹ M. Straje, *op. cit.*, p. 8 and 368.

Some brief conclusions should be drawn at the end of our investigation.

If teaching, scientific and memorial literature offered Romanian readers the necessary notions to understand the social-economic, political and institutional background of the United States, it is only the translation of fiction and poetry that succeeded in enriching and deepening the image of the American nation, by revealing the spirit of the nation overseas. The literature of the New World, deeply rooted in the Indian and black folklore, enjoyed its due appreciation in the Romanian countries. The translation into Romanian of some of the works of great artists, such as Poe, Bret Harte or Mark Twain by literary personalities such as Eminescu, Caragiale and Maiorescu expresses, by mere association of their names, the scope of the contacts with the spiritual values of America.

Considering at the same time the rather limited knowledge of the English language at that time, American literature holds, owing particularly to the translations made in the last quarter of the century, a high frequency index in the circulation of foreign literatures in Romanian periodical publications (after French, German, Russian, English and Italian literatures).

American literature, which raised rather early the interest of Romanian culture, was largely known thanks to writers of European circulation, especially through French and German intermediaries, that offered an accessible language and critical credit. From all the writers translated into Romanian two thirds are important names in the hierarchy of American artists, mostly having a frequency index proportional with their statute of value; the rest are names of circumstantial success.

The success of American literature among the XIXth century audience was ensured by translations, the texts of literary history and criticism being very reduced, though not devoid of significance; they confirm not so much the influence of the estimative criteria of the foreign commentary (French and German) as their importance in stimulating the original judgment of value.

The greatest share in translations is held by prose; no separate volume of American poetry appeared throughout XIXth century. The accidental selection of poems — only in the press — unequally functional in the work of the respective authors, points to unilateral knowledge. We can notice the bent for the epic or for social humanitarian poetry. In prose the story is usually preferred to the novel, the supremacy of the latter being held in the field of translations by French literature. The preference for the realistic sketch or story, with a humorous, satiric tinge (of the Mark Twain type) or of the sentimental and fabulously extraordinary tale (of the E. A. Poe type) can be obviously noticed. Selection and frequency are illustrative of the efforts made to maintain the balance between demand and offer. There was an increased demand for a captivating narrative, attractive by its plot, characters and atmosphere and highly accessible. That is natural and not beyond explanation — especially in periodical publications — considering the necessity of ensuring a large and constant number of subscribers, who were attracted, among other things, by the serial feuilleton with its twofold task: to

entertain and to educate. Stories were adequate to the printing space reserved to the serial, and provided the possibility to alternate genres and authors. The foreign literature published depended on the purposes, management, contributors, periodicity and circulation of the different newspapers and reviews. Some offered texts that combined cultural propaganda with "commercial" entertainment. Others obeyed the general demand and translated texts of momentary success. But there were still some others who observed rigorous criteria of selection. The American authors most often translated in this period — Poe, Harte, Twain — met the efforts of a cultural-educational policy and the interest in accessible reading. Now, leaving aside a part of Fenimore Cooper's works, and disregarding other minor writers, most translations from American literature in collection or separate volumes were first broadly circulated in the press, wherefrom they were most often reproduced.

In a steadily ascending evolution, the knowledge of the American world through fiction has acquired new dimensions in our country in the XXth century, by the ever broader spreading — both in the original and in translation — of the works of American writers; at the same time, we can witness the Americans' wide recognition of the remarkable contributions made by the Romanian people to the patrimony of world literature.

LE PASSÉ ET LE MODERNISME

GEORGE IVAȘCU

Après son IV^e Congrès à Lisbonne, du 29 mars au 3 avril 1976, l'Association Internationale des Critiques Littéraires a été l'invitée de l'Académie d'Athènes, les 5—9 octobre de la même année. Cette réunion a été organisée par les soins d'un comité à la tête duquel se trouvait le vice-président de l'Académie, Petros Haris, aidé par un secrétaire général, Léandros Vranoussis, le directeur du Centre de recherches médiévales et néohelléniques, avec pour membres : Apostolos Sahinis, Const. Barbis, Lilly Prévélaki et le vice-président de l'A.I.C.L., C. Th. Dimaras.

De la part de l'Association Internationale des Critiques Littéraires y ont participé : son président, Robert André, et sa trésorière, Pierrette Chantome-Doyon, ainsi que les représentants des centres de critique de Belgique (Marcel Lobet), Bulgarie (Ivan Tsvetkov), Espagne (G. Diaz-Plaja), Hongrie (Miklós Szabolcsi), Norvège (Ivar Eskeland), Pologne (Ryszard Matuszewski), Portugal (Maria-Alzira Seixo), Roumanie (George Ivașcu), Union Soviétique (Aleks. Mihaïlov). Il y a eu encore quelques autres participants français, Jean Rousselot, et soviétiques, Boris I. Boursov et Nathalie Rjevskaja, ainsi qu'un certain nombre d'écrivains et critiques grecs — E. P. Papanoutsos, Gr. Kassimatis, Babi Klaras, Giorgios Valetas, G. Hourmouziadis, Kostas Asimakopoulos, etc.

La réunion d'Athènes a été consacrée en tout premier lieu à un colloque sur *La tradition classique dans le monde moderne*. L'érudit critique et philosophe E. P. Papanoutsos a présidé les débats, assisté à tour de rôle par l'un des représentants de l'A.I.C.L. Lors de la séance inaugurale, après l'allocation de l'acad. Petros Haris, en sa qualité de président du Comité d'organisation, les participants reçurent les paroles de bienvenue de Constantin Trypanis, ministre de la culture et des sciences, auxquelles a fait suite l'allocation de Robert André.

« Introduits » par E. P. Papanoutsos, les débats proprement-dits ont commencé, portant sur : 1° — *Le concept du classique dans les différentes cultures* (C. Zh. Dimaras, G. Diaz-Plaja, Ivan Tsvetkov) ; 2° — *Le passé et la révolution moderniste* (Gr. Kassimatis, George Ivașcu, A. Mihaïlov, R. Matuszewski) ; 3° — *L'expression dans le monde moderne : le langage et la position de la critique vis-à-vis de ce problème* (B. Klaras, B. Boursov, Marcel Lobet). Les discussions suscitées par ces exposés ont bénéficié aussi de l'intervention de Jean Rousselot, M. Szabolcsi, Maria-Alzira Seixo. Pour finir, E. P. Papanoutsos a présenté les conclusions du colloque. Le 8 octobre, Robert André a présidé la séance constitutive du centre grec de l'A.I.C.L., avec C. Th. Dimaras en tête.

À l'occasion du colloque d'Athènes, j'ai soumis au débat des spécialistes quelques aspects majeurs de la littérature roumaine.



En Roumanie, tout comme dans d'autres pays, le modernisme se rapporte à la tradition par deux perspectives complémentaires, en l'expliquant et en l'impliquant tout à la fois. Les éléments du premier aspect sont des plus intéressants et ne présentent qu'à première vue un air paradoxal, parce que l'avant-garde — et nos commentaires viseront surtout la révolution d'avant-garde en tant que forme de relief extrême du modernisme — l'avant-garde, donc, dans sa quête continuelle, exaspérée et pathétique du neuf cultive tout naturellement l'expérimentation, misant sur sa force de choc et de conviction. Mais justement ce soutien théorique et pratique du neuf, l'essai d'acclimater celui-ci au niveau de la conscience littéraire commune déterminent une lecture à rebours de la tradition. Le passé influe sur le présent, mais au-dessus du passé flot-tent toujours les ombres intenses du présent, dans un jeu dialectique, noté par un grand poète et critique comme T. S. Eliot : « Lorsque naît une nouvelle œuvre d'art, l'événement se répercute en même temps sur toutes les œuvres qui lui ont précédé. Avant que cette œuvre naisse, l'ordre existant était parfait ; pour que cet ordre se maintienne aussi après la naissance du neuf, il faut que l'ordre existant change dans son ensemble tant peu soit-il ; c'est ainsi que sont révisées les relations, les dimensions, les valeurs de chaque œuvre d'art ; c'est en quoi consiste le mélange du passé et du moderne ».

D'autre part, les critiques, le public aussi du reste, ont appris à lire comme il fallait les déclarations batailleuses de l'avant-garde, en faisant la part de la vérité, qu'ils séparent de l'exagération, inconsciente ou voulue, en isolant ce qu'on appelle couramment la « rhétorique » des programmes esthétiques du véritable programme esthétique. Comment expliquer autrement que les représentants de l'avant-garde (les dadaïstes et les futuristes, notamment) réclamaient d'une part la mise à feu des bibliothèques et des musées, tout en se reconnaissant d'autre part des prédécesseurs — non dans la génération immédiatement antérieure, il est vrai ; ces prédécesseurs dont ils se réclamaient étaient des générations un peu plus anciennes, elles appartenaient aux traditions archaïques, au moyen âge (comme dans le cas de l'expressionnisme), ou aux romantiques avec leurs poètes « maudits » ? De sorte qu'une anthologie, telle *The Modern Traditions* (New York, 1965), brosse une vaste perspective du modernisme — vaste jusqu'à l'éclectisme — en usant des arguments les plus éloquents. Et ceci d'autant plus que certaines études de la critique moderne rangent dans les « catégories négatives » non seulement la rhétorique de l'avant-garde : sans forcer la réalité, elles les descendent dans les dimensions de tout mouvement littéraire, de chaque courant littéraire à sa phase initiale, celle-ci étant d'habitude la plus revendicative. Enfin, sans atténuer la véhémence théorique de l'avant-garde, on remarquera dans la pratique que les œuvres d'un mouvement ne sauraient être séparées de l'enchaînement des influences, des filiations, des « traditions », parfois reconnues avec un certain retard par les protagonistes mêmes des divers mouvements d'avant-garde.

C'est aussi le cadre où s'inscrit l'expérience roumaine, avec, toutefois, quelques traits spécifiques, nés de la structure originale de la culture roumaine dans son ensemble.

L'avant-garde roumaine est bien connue, en tout premier lieu par l'apport de quelques Roumains qui ont contribué à la définition du concept à l'échelle européenne. Il y a, d'abord, Tristan Tzara, rédacteur dans sa jeunesse passée en Roumanie, pendant l'année 1912 (donc avant sa fameuse expérience zurichoise), de la revue « Simbolul » (le Symbole) — le même Tzara dont les six volumes d'œuvres complètes sont en train de paraître à Paris. Il y a, ensuite, les poètes Benjamin Fondane (B. Fundoianu) ou Ilarie Voronca, les peintres Marcel Iancu, Mattis Teutsch, Victor Brauner, M. H. Maxy. Enfin, à un certain moment le grand Brancusi en personne a fourni sa collaboration à une revue d'avant-garde, l'« Integral » (1925), dans les pages de laquelle on retrouve les noms bien connus de l'avant-garde européenne.

Mais, comme l'expliquait, d'ailleurs, le dramaturge français d'origine roumaine Eugène Ionesco, dans un article de la « Quinzaine littéraire » (au commencement de l'année 1976), le véritable créateur de l'avant-garde roumaine est un simple greffier de tribunal, Demetrescu-Buzău, Urmuz par son nom littéraire. C'est dans la succession de celui-ci que se place également l'auteur de la *Cantatrice chauve*, élu à l'Académie Française il y a quelques années.

Ce que l'on sait peut-être moins, c'est que si l'histoire littéraire en Europe considère notre Eminescu comme le *dernier* grand poète romantique, l'un de ses contemporains, Alexandru Macedonski, compte parmi les premiers poètes modernistes. En écrivant *Sur la logique de la poésie* dans sa revue « Literatorul » (le Littérateur), qui paraissait en 1880 à Bucarest, Macedonski affirmait que la poésie est convaincante « parce que tout ce qui est beau nous impose, sans que personne puisse savoir comment et pourquoi ceci arrive », la poésie étant « un pouvoir souverain, secret et immuable ». Quant à la logique de la poésie, « elle est non logique par rapport à la prose » ; or, « tout ce qui n'est pas logique étant absurde, la logique de la poésie est par conséquent l'absurde même ». Il était donc tout naturel que ce poète roumain découvre le symbolisme européen dans la variante « instrumentale » de René Ghil, auteur d'un *Traité du Verbe* (1888), après qu'il eût donné sa collaboration, en 1886, à « La Wallonie » liégeoise, la revue d'Albert Mocquel qui allait compter parmi les premières expressions du symbolisme européen.

Evidemment, on ne saurait appliquer à Macedonski la remarque de Mallarmé à propos de la génération symboliste, à savoir qu'elle « a remis en question l'acte même d'écrire, en le scrutant jusqu'à l'origine ». Toutefois, l'on peut retenir que pour le poète roumain la seule poésie « vraie » était celle tenant compte de la musicalité et des qualités d'ordre graphique — de la couleur même des caractères d'imprimerie. Voilà donc l'un des précurseurs de ce que sera le modernisme roumain, dans son relief d'avant-garde des années 1920 dont j'ai déjà parlé.

Cependant, une vue rétrospective du phénomène permet de constater que, chez nous, cette avant-garde « explose » au terme d'une évolution qui couvre huit décennies, c'est-à-dire depuis la parution, en 1840, de la revue « Dacia literară » (La Dacie littéraire), de Mihaïl Kogălniceanu,

l'un des architectes de la culture roumaine moderne, qui avait formulé dans des termes bien pesés le programme de la spécificité nationale dans l'art, en tant que révélateur de l'originalité de la culture, de la création littéraire. Pendant toute cette époque, et surtout après la révolution de 1848, le débat devait continuer à propos de l'idéal national — de la lutte pour l'unification du pays et pour son indépendance.

Cet idéal national une fois accompli dans les circonstances historiques bien connues de la fin de la première guerre mondiale, il est tout à fait explicable pourquoi dans une pareille conjoncture de notre développement culturel les appels à l'anéantissement, au nihilisme sont restés pour l'avant-garde roumaine de simples phrases exclamatives. Pour les Roumains, le sens profond, définitoire, du processus littéraire jaillissait d'autres sources, des sources d'une tradition active et toujours constructives ; il se dirigeait aussi vers d'autres horizons.

N'empêche que les contemporains aient appris de l'avant-garde la leçon de la révolution du langage, de l'élargissement du concept de littérature ; ils ont appris à nuancer ce concept. Mais l'anéantissement de l'art ne pouvait guère être à cette période historique un idéal : l'art roumain était engagé dans la voie ascendante de son évolution créatrice.

Quelques remarques s'imposent. Les revues de l'avant-garde, les cénacles appartenant à ce mouvement — qui, en Roumanie tout comme dans d'autres pays, se montrait voluble, belliqueux et extravagant à l'extrême, dans son désir d'ébranler les habitudes et le conformisme — le périmètre même de l'avant-garde englobe des noms de poètes, tels Ion Barbu, dont l'œuvre, ni à ce moment-là, ni par la suite n'a répondu aux « normes » inscrites dans les manifestes. Un Ion Vinea, lui-même fondateur d'une revue d'avant-garde, s'est révélé, après l'édition du volume de ses poèmes, un esprit d'une harmonieuse cohérence lyrique. Des poètes comme B. Fundoianu ou Adrian Maniu ont été réceptionnés par la critique sous l'étiquette de ... « traditionalistes ». Enfin, les débuts littéraires de l'étrange Urmuz déjà mentionné ont été facilités par Tudor Arghezi, le poète de référence de la sensibilité roumaine pour les six premières décennies du XX^e siècle. Ajoutons que le vernissage de l'exposition organisée par la revue « Contimporanul » à laquelle prenait également part Brancusi était commenté par l'esthéticien d'orientation classique, Tudor Vianu, qui a saisi en la soulignant la valeur de celui dont l'art s'élèvera au cours des troisième et quatrième décennies de notre siècle à l'échelle universelle. En effet, Vianu écrivait alors : « Dans un espace aussi réduit que possible, Brancusi arrive à renfermer un vaste périmètre de formes : nous sommes confrontés à l'une des plus impressionnantes volontés de vaincre et d'anéantir la matière par la plastique, ce qui ajoute à la sculpture de Brancusi cette mystérieuse et infinie virtualité de l'expression susceptible de clouer sur place le spectateur ».

Dans le cadre de la même vision, qui se propose de souligner le rapport particulier de l'avant-garde roumaine avec la tradition, il convient de noter aussi que l'article-programme de la revue « Contimporanul » (paru le 3 juin 1922) indique clairement et sans le moindre équivoque la filiation de la nouvelle publication. Celle-ci se réclame de la revue de Iassy, elle aussi intitulée « Contemporanul », parue en 1881 sous l'égide des premiers cénacles socialistes roumains, pour servir d'instrument de

diffusion au matérialisme d'abord, au marxisme ensuite. Voici, à titre d'exemple, un fragment de l'éditorial de son premier numéro, dont l'auteur tenait à souligner que : « Ma génération et celle de nos prédécesseurs doivent beaucoup quant à leur culture spirituelle, à leur élévation d'âme, à la grande revue socialiste de jadis, celle qui portait, il y a trente ans, le même nom que la nôtre. Je souhaite à mes jeunes confrères d'obtenir dans la civilisation de l'intellect et de la vie roumaine de ce début de siècle et dans cette rare et nouvelle époque de l'humanité le même succès que celui de sa grand'mère, à la fin du siècle dernier ».

L'implication des idéals sociaux, révolutionnaires, socialistes est plus qu'un simple aspect de notre avant-garde, elle fait partie des implications de l'époque. Après l'éclat moderniste de l'avant-garde des années 1922—1930, tout une série des militants et des sympathisants du mouvement se sont enrôlés dans le large front des intellectuels progressistes de l'entre-deux-guerres, avec des mérites insignes dans le combat contre le fascisme et dans la préparation de la révolution sociale et politique, déclenchée après l'acte du 23 Août 1944, date historique de la résurrection antifasciste et de l'adhésion de la Roumanie au camp des Nations Unies. Adeptes de la ligne idéologique tracée par les partis progressistes, alors dans l'illégalité — et, en tout premier lieu, de celui de l'avant-garde, le parti de la classe ouvrière — journalistes et écrivains sont devenus les représentants de prestige du mouvement de résistance nationale, l'un des plus forts de l'Europe. En voici quelques noms : Geo Bogza, Saşa Pană, Virgil Teodorescu, Eugen Jebeleanu, Ion Călugăru, Gheorghe Dinu, F. Brunea-Fox, le peintre Maxy, le sculpteur Militza Pătraşcu et tant d'autres encore, alors qu'en France un Benjamin Fondane vivait ses derniers jours à Auschwitz et un Tristan Tzara combattait dans les rangs de la Résistance.

Disons donc pour conclure que, considéré dans la perspective du présent, tant comme expérience évoluée de la conscience esthétique, que par son niveau idéologique, le revirement moderniste en Roumanie ne peut être séparé des cadres naturels du devenir artistique et littéraire propre à l'épanouissement de la culture roumaine dans son ensemble et suivant ses coordonnées spécifiques. C'est pourquoi l'on peut dire que la révolution moderniste aspire être une exception de la loi millénaire de l'inter-conditionnement de l'art, exception ne faisant que... confirmer la règle qui veut que les « avant-gardes » naissent et passent, tout en laissant derrière elles l'ombre de leur souvenir. Un souvenir qui de nos jours change profondément le concept même d'avant-garde. Parce que, aujourd'hui appartenir à l'avant-garde signifie appartenir à l'univers de pensée qui va au-devant de son temps. Être de l'avant-garde, qu'il s'agisse de culture, art ou littérature, veut dire aujourd'hui être engagé dans l'édification d'un nouvel humanisme, un humanisme que l'on peut traiter de révolutionnaire, dans la mesure où le terme même de révolution s'est enrichi de nouveaux « champs magnétiques », au service de l'épanouissement de l'homme, de l'humanité.

Et ici, dans cette magnifique Athènes, nous ressentons tous l'émotion de vivre le passé en tant que révélateur des sources les plus authentiques des valeurs humaines. Le frémissement d'un tel passé nous fait mieux entendre les lendemains qui chantent.

LA REVUE «ZENIT», SON IDÉOLOGIE ET SES RAPPORTS AVEC LES ARTS

IRINA SUBOTIĆ
(Beograd)

Le premier numéro de « Zenit », revue internationale pour l'art et la culture (portant plus tard le sous-titre « pour le nouvel art »)¹ parût le 1^{er} février 1921 à Zagreb². On sait que c'était dans toute l'Europe une époque marquée par un fervent désir de réaliser vraiment un nouveau monde et d'oublier non seulement les destructions terrifiantes de la 1^{ère} guerre mondiale, mais aussi le monde ancien avec toute sa tradition stratifiée. Le même esprit a teinté la Bulgarie, la Roumanie, la Hongrie, et la Yougoslavie également, qui a souffert énormément mais qui a atteint finalement son unification désirée. La revue mensuelle « Zenit » — comme beaucoup d'autres revues semblables du monde entier — représentait une sorte de réponse, un foyer où se reflétaient les idées-forces de cette époque-là : idées culturelles, artistiques, sociales, même politiques.

En principe, tout esprit moderne et progressiste renommé en Europe a trouvé son écho dans « Zenit » qui a aussi offert une nouvelle issue : d'après le programme de son fondateur et directeur Ljubomir Micić (1895 — 1971)³, « Zenit » a proclamé la suprématie du barbarogénie qui doit envahir et balkaniser l'Europe entière en lui dédiant sa culture autochtone, pure. Dans le numéro 38 de « Zenit » Micić publie son « Manifeste aux barbares de l'esprit et de la pensée sur tous les continents », édité également en français : « Au nom du barbarogénie — vive la barbarité, créatrice de la culture nouvelle, dont l'essence est l'humanité indépendante. C'est le barbarogénie de l'homme nouveau, muni des bombes d'esprit barbare et du feu d'artifice des purs sentiments barbares... Le barbarogénie

¹ L'emploi du terme « art nouveau » utilisé par les auteurs zénitistes dans leur textes, en langue française a été abandonné en raison des connotations historiques et esthétiques qui s'attachent désormais à cette terminologie. L'auteur a jugé préférable d'y substituer le terme « le nouvel art ».

² Le meilleur connaisseur du zénitisme est sans doute Zoran Markuš, qui a publié plusieurs articles traitant différents problèmes autour du zénitisme et de ses collaborateurs. Des contributions sérieuses ont été apportées également par Radomir Konstantinović, dr Lazar Trifunović, Miodrag B. Prolić, dr Zoran Konstantinović et autres.

³ A cette époque-là Micić était déjà vivement apprécié comme poète expressionniste (« Rythmes de mes présages », « Salvage de l'Âme », « Le péché originel ») et fut cité à côté de Krleža, Crnjanski, Krklec et Cesarec comme un de nos meilleurs écrivains modernes. Cf. M. Crnjanski, *Dan*, Novi Sad-Beograd, I, 2, 1919, p. 36 ; M. Jarc, *Ljubljanski zvon*, Ljubljana, XLI, 1, 1921, p. 35 sqq.

a ordonné au sixième continent, que sont les Balkans, d'être l'avant-garde des nouvelles fécondations barbares. Voilà : la balkanisation de l'Europe !... Au nom de ce barbarogénie et de son esprit, le zénitisme, nous sommes aujourd'hui les barbares de la culture — nous sommes aujourd'hui les barbares de la civilisation ». Par conséquent : « Le zénitisme est la révolution barbare de l'esprit, la révolution barbare de la pensée, la révolution barbare de tous les sentiments... ». Rista Ratković — un des derniers adhérents du mouvement, déclare qu'on n'y pense pas au barbarisme en tant qu'antipode de la culture, mais comme moyen de guérison de la culture : « Ce n'est pas la machinisation de l'âme car la technique est son luxe nécessaire ». Radomir Konstantinović⁴, un poète qui a sensiblement analysé la poétique zénitiste, considère que le phénomène du barbarisme et du barbarogénie zénitiste représente « la figure symbolique la plus fantastique et la plus controversée de la nouvelle culture serbe ». Il y voit l'influence directe des mouvements d'avant-garde des années 20 avec un nouvel esprit, revolté contre la civilisation européenne sous le poids du nouveau barbarisme de la civilisation de la machine.

Bien que dirigée vers les Balkans, « gloire de la jeune race », d'après Marijan Mikac (no. 24 de « Zenit »), la revue a démontré, dès le premier numéro, son caractère international publiant les manuscrits inédits dans la majeure partie en langue originale. A part quelques publications — romans, poèmes, etc., et quelques manifestations complémentaires (expositions, présentations théâtrales, conférences, etc.), la revue a été le seul porte-parole de l'idéologie zénitiste et le seul soutien de son programme, de même que Micić en est resté le seul idéologue, fidèle à ses propres idées.

Le cercle des collaborateurs yougoslaves était très vaste au départ et important : Boško Tokin, qui s'occupait surtout de cinéma et qui a écrit, avec Micić et Ivan Goll, le premier manifeste du zénitisme, puis le frère de Ljubomir — Branislav, connu aussi comme Valerij, Vij ou Ve Poljanski d'après le lieu de naissance, poète et peintre⁵, ensuite Rastko Petrović, Dušan Matić, Miloš Crnjanski, Stanislav Vinaver, Dragan Aleksić, etc. Peu à peu et à cause de son exigence, de sa fermeté et de sa rigueur, Micić est resté presque seul. D'autre part, les collaborateurs étrangers se multiplient : dans le premier numéro déjà sont présents Marcel Sauvage, Paul Dermée, Anatolij Lunačarski, Igor Severyanin, et dans les autres — Hervarth Walden, Albert Ehrenstein, Ruggero Vasari, Theo van Doesburg, Fortunato, Depero, Florent Fels, Paolo

⁴ Radomir Konstantinović, *Ko je barbarogenije, Treći program Radio Beograda*, printemps 1969, p. 9 sqq ; réponse de Z. Markuš, *Književne novine*, Beograd, no. 379, le 5.12.1970. Voir aussi : R. Konstantinović, *Biće i jezik, Treći program Radio Beograda*, hiver 1972, p. 172 sqq.

⁵ Cf. R. Konstantinović, *op. cit.* ; Z. Markuš, *Branko Ve Poljanski, Galerija Jovañ Popović*, Opovo, septembre—novembre 1974. A Paris Poljanski fut le représentant du « Zenit » ; il a rencontré là, parmi de nombreux personnages, Marinetti, lors d'une conférence futuriste et a eu avec lui une longue discussion sur l'autonomie du zénitisme. Ses dessins en arabesque¹ matissienne et la stylisation nette ont eu des reflets fantastiques et lyriques, contraires à l'esprit constructiviste de son frère. Il a adopté une expression naïve et hermétique, et a rédigé un Manifeste du panréalisme, où il abandonnait complètement ses idées progressistes ; même révolutionnaires pour ce temps-là. Il paraît qu'il est mort avant la 2^{ème} guerre mondiale, comme clochard parisien.

Buzzi ; Maxim Gorki écrit à propos de la Révolution, Wasilii Kandinski sur l'art abstrait (texte préparé spécialement pour le « Zenit »), Ilya Ehrenburg sur la nouvelle littérature russe, Walter Gropius sur l'architecture internationale, André Salmon sur « L'Age et l'Humanité », El Lissitzky sur le nouvel art ainsi que Kasimir Malevich, Trotsky sur Lénine, Lajos Kossak sur l'architecture de la peinture, Jean Epstein sur le cinéma. « Zenit » a publié aussi « Ng-oumi » de Max Jacob, les synthèses dramatiques de Marinetti, les poèmes en original ou traduits de Block, Pasternak, Essenin, Aseev, Maïakovski (traduit pour la première fois en Yougoslavie), puis de Claire Goll, Franz Richard Behrens, Gheo Mileff, Jaroslav Seiffert, Michel Seuphor, Celine Arnaud, Kurt Heynicke, Velimir Hlebnikoff, Adolf Hoffmeister — pour ne citer que quelques-uns. Les 43 numéros ont publié les reproductions de Picasso, Grosz, Malevich, Kandinski, Schiele, Moholy, Nagy, Piskač, Teige, Zadkine, Peeters, Losowick, Czaky, Robert Delaunay, Gleizes, Archipenko ⁶, Loos, mises en scène de Vsevoid Meyerhold. La couverture du no. 11 reproduit le projet du monument de la III^{ème} Internationale de Tatlin — d'après Markuš, reproduite ici pour la première fois hors l'Union Soviétique.

Les relations très fructueuses ont été celles qu'il a développées avec les revues semblables — *Contimporanul* de Bucarest, *Ma* de Vienne, *Devetsil* de Prague, *Objet* de Vienne, *Der Sturm* de Berlin, *Plamk* de Sofia.

Les noms cités indiquent déjà l'orientation principale de « Zenit » — son option idéologique et stylistique, variée mais dirigée vers la découverte d'un nouvel esprit progressiste. Ceci apparaît surtout dans le domaine social et politique où fut soulignée une détermination profondément humaniste : c'était la première et dernière arme avec laquelle Micić a essayé de mener jusqu'à la fin sa lutte perdue, de même que le seul argument qui a résisté, même au moment de la persécution judiciaire. Certains de ses poèmes et quelques numéros de « Zenit » ont été confisqués pour avoir troublé le moral public et incité les citoyens à la révolution bolchévique. Micić a dû quitter Zagreb en 1923 et à la fin de 1926 Belgrade également. Partant par Fiume, et grâce à Marinetti, il a traversé l'Italie et s'installa à Paris. Pendant deux ans il a dirigé une galerie d'art à Meudon pour se dévouer après uniquement à la vie littéraire. C'est en France qu'il a publié plusieurs romans. « L'Intransigeant », paru le 24 mars 1929, a annoncé « La Semaine à Belgrade », roman ou antiroman, d'après la déclaration de l'auteur : « Ma tâche est d'écrire et non de décrire » ⁷.

Micić était présent par la parole dans tous les endroits opprimés — il a sollicité aide pour les affamés en Russie dans le no. 7, a attaqué les tueurs de Gheo Mileff, a comparé la lutte des Marocains pour leur

⁶ Micić a publié une monographie *Archipenko. Plastique nouvelle*, éd. Zenit, Belgrade, 1923. Comprenant d'une manière très complexe sa sculpture, il y parle de « l'optico-plastique », ce que Markuš considère comme l'anticipation du terme l'art optique — op-art. C'était une des premières monographies sur Archipenko, à côté de celles de I. Goll, B. Cendrard, T. Däubler, H. Hildebrant, etc. Micić possédait dans sa collection une œuvre monumentale d'Archipenko. Il appartient actuellement à la ville de Belgrade.

⁷ Cité par Micić dans une publication inédite, « bibliophile » — comme il appelait la série de ses écrits d'après la II^e guerre —, écrite en 1970 et offerte à I. Subotić le 10 mai 1970. Ces romans écrits en France avaient perdu leur impétuosité.

indépendance avec la lutte des peuples balkaniques... « L'HOMME. C'est notre premier mot » — écrit-il dans le premier numéro de « Zenit ». Et dans le Manifeste du zénitisme, paru dans le no. 5 en fragment⁸, il déclare : « Au-dessus des crânes humains écrasés, nous tendons nos mains à tous, à travers les frontières, à tous qui pensent comme nous : aux hommes ».

Sa poésie « BIM BAM BOM », avec une reproduction de Grosz, est datée le 1^{er} Mai 1926 (ainsi qu'un des textes les plus importants pour l'idéologie zénitiste : « La Zénitosophie ou l'énergétique du zénitisme créateur. No made in Serbia »⁹) ce qui comporte une référence à sa dédicace au prolétariat. La poésie évoque les toits rouges de l'amour, les bouquets des malheurs humains et les gibets au-dessus dequels brûlent « les banques populaires, les commerces populaires, les politiques populaires, les arts populaires, les corruptions populaires... ». Cette orientation progressiste a été surtout évidente dans le texte « Le zénitisme à travers le prisme du marxisme », signé par le dr. M. Rasinov¹⁰ : « Le zénitisme est fils du marxisme. Les paroles zénitistes coïncident avec les paroles marxistes... et L'internationalisme de Zenit porte les gens à se sentir dans l'univers comme un seul peuple ». Publié en 1926 dans le dernier numéro (43^e), ce texte a valu à Micić d'être poursuivi. C'était la fin de « Zenit » — et du zénitisme aussi. Après le retour de Micić à Belgrade, juste avant la II^{ème} guerre mondiale, tous ses points de vue ont été profondément changés, jusqu'à l'opposition : il est devenu croyant, royaliste, en niant complètement ses idées des années 20.

Parmi les textes théoriques (« L'Homme et L'Art », no. 1 ; « L'expressionnisme voyageant et le pont anticulturel », no. 3 ; « L'esprit du zénitisme », no. 7 ; « La peinture contemporaine nouvelle et présente », no. 10 ; « Le zénitisme en tant que totalisateur balkanique de la nouvelle vie et du nouvel art », no. 21, « L'impératif catégorique de l'école poétique zénitiste », no. 13, etc.) l'essence des idées du mouvement, assez nette, se trouve dans le no. 26—33 de 1924, paru après un long silence provoqué par de difficultés financières : « La Zénitosophie » expose, en 14 paragraphes, les impératifs de la créativité de l'extrarationnel génial. Le paragraphe 4 formule en dix points les principes généraux dont nous allons citer les plus clairs et intéressants, portant certaines caractéristiques proches des traits surréalistes¹¹ :

1) Le zénitisme est le réveil de l'élémentaire et des ressorts de l'action vitale inné dans tous les hommes.

⁸ La revue n'avait pas reçu des le début sa physionomie définitive, son programme et sa mise en page : ce n'est qu'avec le no. 5 du mois de juin 1921 comportant un fragment du Manifeste qu'elle devient orientée plus clairement. Signé par trois auteurs Micić, Ivan Goll et Boško Tokin et composé de trois parties, le Manifeste fut simultanément publié en serbo-croate, allemand et français, comme publication no. 1 de l'édition Zenit.

⁹ Daté le 1^{er} Mai 1921, ce texte a été publié — d'après les notes de la rédaction — dans les diverses revues internationales : en allemand dans *Der Sturm*, en anglais dans *S4N*, en néerlandais dans *Iet Overzicht*, en polonais dans *Blok*, en français dans *La Vie des lettres*.

¹⁰ Milomir Nježić, *Umetnost*, Beograd, no. 34, 1973, p. 58, identifie dr Rasinov avec Micić, tandis que Z. Markuš est plus prudent : cf. *Odjek*, Sarajevo, no. 22, 15—30 novembre 1971, p. 21. Ayant en vue son style littéraire et ses attitudes à cette époque, il est très probable que l'article est de la main de Micić. Il n'a cependant jamais avoué cela, même devant le tribunal, comme il n'a jamais déclaré d'être marxiste. Sa vie ultérieure a confirmé que l'hésitation ne représentait pas un accident dans son comportement.

¹¹ Cette version française fut publiée dans le no. 42 sous le titre « Autour du zénitisme ».

2) Le zénitisme réveille dans l'homme tout ce qui est généralement humain, ou ce qui est SUR-PERSONNEL et tout ce qui est apparenté au BARBAROGÉNIE.

3) Le zénitisme, par suite de son caractère élémentaire et de sa synthèse créatrice, est inséparable de tous ceux qui créent des choses grandes et neuves, qui travaillent pour l'humanité future.

4) Le zénitisme comme réalité montre que les buts finaux des hommes ne peuvent être atteints, et il le montre avec plus de dureté à ceux qui peinent le plus pour réaliser un nouvel ordre mondial et de nouveaux rapports entre les hommes.

6) Le zénitisme est l'impératif énergétique de tout travail du nouvel art, et il doit accompagner ceux dont la lutte mène aux buts collectifs de l'humanité.

10) Le zénitisme est également de l'énergie négative, parce qu'il participe à la lutte inévitable contre l'esprit charlatan du troupeau des eunuques de culture.

Ces textes n'ont pas formulé tout de même une esthétique claire, une attitude précise ou un critère pour la qualification des œuvres zénitistes. Au contraire, « Zenit » a largement encouragé les tendances hétérogènes surtout dans les arts plastiques — expressionnistes, cubistes et futuristes, art abstrait et constructiviste, celui russe, de Bauhaus et de De Stijl, et même l'art naïf et une sorte de réalisme poétique. Son grand mérite était l'ouverture vers les nouveaux courants et expérimentations en art yougoslave. Il s'agit de la collaboration avec Mihailo S. Petrov¹² dont les lino-gravures et les dessins, faits spécialement pour la revue, font preuve de la haute sensibilité artistique qui se dirigeait vers l'abstraction et provenait du cubisme analytique. Petrov a publié aussi une poésie qui représente une transposition littéraire des formes plastique façonnées par lui.

Parmi les plus modernes expériences de l'époque ont été sans doute les tableaux de Jovan Bijelić reflétant les influences expressionnistes et, en partie, futuristes. Sa peinture « La lutte de jour contre la nuit » a été reproduite au no. 10 de « Zenit » avec le commentaire qu'il s'agissait du seul expressionniste qui a su donner aux couleurs des valeurs musicales ce qui transforme ses peintures dans des symphonies. Micić mettait en lumière son coloris proche à notre âme et à notre poésie mélancolique.

Deux autres artistes, collaborateurs à de nombreux numéros de « Zenit », et considérés « artistes zénitistes », ont été Vera Biller et Josip Seissel (Jo Klek). Le rôle de Vera Biller, qu'on mentionne dans l'avant-garde hongroise de l'époque, est sûrement mineur : ses œuvres enfantines, lyriques, amusantes, ne dépassent pas l'effet de l'art naïf. Jo Klek a contribué au zénitisme non seulement comme peintre et architecte, mais aussi comme dessinateur de costumes et de décors pour le théâtre zénitiste. D'après les reproductions de ses esquisses dans « Zenit » et une note de presse¹³ on peut reconstituer l'aspect géométrique de ses formes,

¹² Z. Markuš, *Melamorfoze zenita*, *Savremenik*, Beograd, XII. 12, 1970, p. 485 sqq., trouve que Petrov a perdu son élan en quittant « Zenit » et ensuite « Dada Tank » et « Ut » aussi.

¹³ Cf. *Zenitstičko pozorište*, *Vreme*, Beograd, le 31 mai 1923, p. 5.

d'une clarté cristalline grâce au matériel — papier peint — et aux réflecteurs qui délimitaient un espace géométrique tridimensionnel et cube. Klek avait esquissé aussi des projets pour un Zéniteum et une villa Zenit (no. 36), en ligne droite, sans aucune décoration, très proches des idées constructivistes, raides et claires du Bauhaus.

Micić a surnommé Klek « artiste zénitiste » pour la première fois à l'occasion du vernissage de la première et unique exposition internationale de Zenit, le 9 avril 1924¹⁴. Il a souligné les traits principaux — forme, couleur, et espace — qui marquaient la peinture zénitiste et a suggéré le nom *arbos*-peinture en portant de l'abréviation : hartija (papier), boja (couleur), slika (image). Micić a insisté sur les formes pures et les couleurs vives, sur l'économie du matériel, du travail et de l'action qui assuraient un plus grand effet à l'œuvre.

Une autre exposition internationale où « Zenit » était représenté, fut organisée à Moscou au mois de mars 1926, sous le titre « L'Art révolutionnaire de l'Occident ». Les trois poètes autour du « Zenit » — Micić, Poljanski et Mikac — y exposaient leur matériel documentaire (livres, revues, photographies, affiches etc.)¹⁵.

L'architecture était étudiée par les zénitistes sous l'angle de son rôle social et ayant en vue les possibilités d'utiliser les formes balkaniques — « la motivation principale, et son sens, son sujet » —, donc, privées de toutes décorations byzantino-grecque et de l'ornementation de mauvais goût. Elle devait être « nue et pure comme notre poésie » — écrivent-ils. Les modèles sont, à côté du style balkanique, le cubisme et le constructivisme.

Les frères Micić et surtout Boško Tokin ont beaucoup écrit sur le cinéma qu'ils considéraient comme l'art le plus adéquat à la nouvelle civilisation. Ils cultivaient les contacts avec les fameux metteurs en scènes et acteurs. La musique, par contre, n'était pas étudiée trop profondément : une composition de Josip Chtoltzer-Slavensky, « Danse balkanique », était transcrite par l'auteur pour « Zenit » (no. 36) en 1925, mais il est difficile de dire si le compositeur a été influencé par les zénitistes en la composant.

Ayant en vue que Micić et ses collaborateurs les plus proches ont été en premier lieu poètes, la plus grande importance fut accordée, comme de juste, à la poésie. Zoran Markuš considère¹⁶ qu'elle était sous l'influence

¹⁴ Le texte de son discours fut publié dans le no. 35 de « Zenit ». L'exposition internationale, organisée par Micić à l'École de musique « Stanković » à Belgrade, était très importante pour le milieu peu informé sur l'art contemporain de grande valeur. À côté des artistes yougoslaves déjà cités, ont exposé aussi Vinko Foretić Vis et Vilko Gecan. Les participants étrangers étaient : Kandinski, Delaunay, Gleizes, Prampolini, Charchoune, Paladini, Moholy Nagy, Archipenko, Zadkine, El Lissitzky, ensuite des artistes des Pays Bas, Belgique, États Unis, Allemagne, Bulgarie, Danemark. Sans catalogue spécial, sauf une liste de participants et indication des courants d'art — zénitisme, expressionnisme, futurisme, cubisme, constructivisme, purisme, il est impossible de refaire l'aspect de l'exposition. Un beau dessin — portrait de Ljubomir Micić fait par Petrov a été reproduit aussi.

¹⁵ C'était une grande exposition documentaire organisée par l'Académie des sciences artistiques ayant le but de faire connaître aux peuples soviétiques l'art social de l'Occident, son attitude engagée et ses promoteurs. Parmi d'autres, ont été présents R. Rolland, A. France, E. Verhaeren, K. Čapek, G. Duhamel, J. Romains, H. Barbusse, H. Mann, I. Goll, B. Brecht, F. Masereel, M. Beckmann, G. Grosz, K. Kolwiltz, puis la revue *Ma*, un groupe de Bauhaus, etc.

¹⁶ Z. Markuš, *Zenitistička poezija, Delo*, Beograd, XXI, no. 8, 1975, p. 1217 sqq.

directe du cinéma, comme on peut le supposer, d'ailleurs, du texte de Micić : « Radio, film et la verticale zénitiste de l'esprit » (no. 23). Cette relation se rapporte à la simultanéité, dans la composition, de l'espace, du temps et de différents événements qui s'entrelacent. Ivan Goll, poète cosmopolite, a tracé dans son article : « Parole comme principe. Un essai sur la nouvelle poésie » (no. 9) les coordonnées de la poésie zénitiste, en parlant d'une langue primordiale et simple qui devait être transposée en vers blancs et directes. Micić, d'autre part, s'est occupé de la construction de la poésie zénitiste et a recommandé l'unité et la simplicité de chaque forme¹⁷. Les paroles doivent être utilisées comme les idées, dans des associations, sans connotations philosophiques, à la limite du bon sens, sans aucune valeur symbolique, sentimentale ou commune. Une analyse approfondie — vers par vers — fournirait, sans doute, une image claire des réussites et des échecs de telles idées appliquées à la poésie ; mais cela dépasse les limites de notre travail.

Une classification des arts était publiée dans le no. 42, indiquant une tendance constructiviste :

La poésie est le premier plan de la symétrie
 La peinture est le deuxième plan de l'asymétrie
 la plastique est le troisième plan de la planosymétrie
 la musique est le quatrième plan de l'insymétrie
 la danse est le cinquième plan de la rythmosymétrie
 le drame est le sixième plan de la polysymétrie
 le cinéma est le septième plan de la contrasymétrie.

Suit : « Le zénitisme, comme verticale et épine dorsale du nouvel art englobant tous les genres, est le huitième plan, unique, en dehors de la symétrie et de la sursymétrie : un corps nouveau et surnaturel créé par le maximum de forces disponibles dans l'homme ».

Après tout ce qui a été dit, on peut regarder de plus près le phénomène « Zenit » et constater que les textes théoriques ne se rapportent pas aux œuvres d'art créées ; les réalisations artistiques n'offrent pas un matériel cohérent, à la démarche qui voudrait reconstituer une esthétique zénitiste. Une originalité complète ne s'est, donc, pas manifestée dans ce domaine, malgré la déclaration des zénitistes et leur désir de créer un nouveau monde zénitiste. Au contraire, il est nécessaire et important de trouver les relations stylistiques et idéologiques qui lient le zénitisme avec les tendances semblables de l'époque. Ce n'est que l'incorporation du zénitisme dans la situation des années 20 qui rendrait possible la saisie de son caractère international et de son importance réelle, et dans le cadre des activités européennes et non isolé, dans les Balkans uniquement. Malgré l'opposition acharnée de Micić et des autres adhérents qui n'ont cherché que l'originalité de son esprit et de ses réalisations, nous partageons l'opinion de Konstantinović¹⁸ que le zénitisme est le résultat du climat

¹⁷ Dans « L'Impératif catégorique de l'école poétique zénitiste », paru dans le no. 13 de « Zenit », ainsi que dans l'avant-propos à son livre *Char de sauvetage*, dédié à Nikola Tesla, avec un sous-titre : « Barbarogénique zénitiste en 30 actes », 2^e édition, 1922, avec une mise-en-page très audacieuse et intéressante, d'ailleurs comme toutes les autres publications zénitistes. Micić s'occupait lui-même des solutions typographiques et graphiques.

¹⁸ R. Konstantinović, *Treći program*, printemps 1969.

européen, au commencement des années 20, dominé par le triangle : l'expressionnisme allemand autour de *Der Sturm*, le futurisme italien nihiliste et le dadaïsme international anarchique.

En premier lieu, le zénitisme acceptait l'un des impératifs principaux de l'idéal expressionniste : assurer la renaissance spirituelle de l'humanité à l'aide des nouvelles aspirations qui fluctuaient entre l'espoir extrême dans l'avenir et la compréhension tragique de la réalité. C'était un cri ardent pour la combativité qui fait renaître l'homme, cet homme qui apportera un monde nouveau, plus humain.

En mettant ensemble ce sens expressionniste du temps, son humeur et sa critique violente, le zénitisme a réitéré — sans le vouloir — les reflets tardifs du futurisme assez maigres dans la production artistique, mais suffisamment vigoureux dans la lutte idéologique. Les zénitistes ont fait de leur mieux pour empêcher toute identification avec le futurisme¹⁹, mais il est impossible de nier certains rapprochements possibles : à côté des similarités formelles (publications, manifestes, organisations des soirées avec des discussions polémiques ou des conférences, présentations théâtrales, expositions, etc.), les expériences futuristes ont parcouru un trajet parallèle : l'engagement social a été plus pacifique et humaniste que chez les futuristes, la confiance plus grande dans la technique qui transformera l'avenir et aussi l'homme en créant un « superman ». La confiance dans la civilisation technique et technologique qui mène en avant et les paroles zénitistes comme une machine, « actionner comme un mécanisme » — auraient bien pu être des slogans futuristes.

On pourrait dire que Micić a été profondément impressionné par Marinetti, par son attitude de précurseur, sa stature d'homme nietzschéen qui exige l'obéissance complète des autres ; en tout cas ces caractéristiques sont propres aux trois chefs — Marinetti pour les futuristes, Walden pour les expressionnistes et Micić pour les zénitistes.

Finalement, il faut préciser que les liaisons entre le zénitisme et le dadaïsme ont existé au début, mais vite une véritable guerre éclata, sans doute à cause de la peur des zénitistes d'être confondus avec le dada. Pour confirmer cette indépendance, Poljanski rédacteur en chef de la revue *DADA-JOK* (DADA-NON) utilisait les mêmes moyens dadaïstes mais pour prouver la différence entre les deux courants. Konstantinović²⁰ avance la thèse selon laquelle les racines idéologiques étaient semblables, presque identiques. Il n'identifie pas les deux mouvements, mais constate une même négation totale, absolue et anarchique du monde européen. Ils étaient contre le rationalisme et la civilisation européenne, qui avaient transformé l'homme naturel en homme artificiel.

« Mouvement pour la synthèse du nouvel art », le zénitisme n'a pas formulé un crédo synthétique, comme il n'a pas réussi de mettre au jour des œuvres synthétiques. Son importance doit être dépisté dans le domaine des idées artistiques — concernant l'autonomie de la créativité et le rôle social des arts. En même temps, ce courant a promu certains expérimentations et des œuvres d'art qui portent le signe du 20^e siècle, en premier

¹⁹ I. Subotić, *Il barbarogenio dello zenitista, Bolaffiarte, Torino—Milano, no. 46, février 1975, p. 50 sqq.*

²⁰ *Op. cit.*

lieu de l'art d'Octobre et d'autres tendances constructives. Son rôle à l'époque n'a pas été compris : en Croatie, on l'accusait d'être nationaliste serbe, en Slovénie — de lutter contre le cléricanisme, en Serbie — de propager le bolchévisme. Ce n'est que de nos jours qu'on peut voir — *sine ira et studio* — ses limites et ses illusions, ainsi que ses mérites. Il s'agit, au fond, d'un mouvement et d'une revue slave, ouverte aux influences et aux polémiques, sollicité par l'internationalisme et le balkanisme local, luttant contre les moulins à vents appelés Occident rationnel, et croyant, comme les poètes russes, guidés par Maïakovski, que l'Orient pourrait ouvrir les portes de l'avenir. Avec la fuite de Micić à Paris, le zénitisme a cessé de rayonner, sans avoir laissé de traces profondes dans la culture de son temps. Mais comme phénomène intellectuel, en tant qu'exploration idéologique, et comme témoin d'une certaine situation dans le monde artistique, le zénitisme s'avère être un petit point clair dans l'histoire brève des avant-gardes en Yougoslavie.

L'AVANT-GARDE ET L'HISTOIRE RETROUVÉE

ADRIAN MARINO

Vouloir récupérer la pureté, c'est remonter aux *sources*. Cette nécessité essentielle de récupérer la pureté perdue devient ainsi un *retour aux origines*, à l'état primordial non corrompu, aux sources vives de la poésie, souillée par la société, la culture, la littérature : démarche qui représente en même temps une réaction de défense, une méthode de régénération et une solution au problème de l'autonomie. Il est hors de doute que, de tous les mouvements spirituels et artistiques, l'avant-garde incarne le mieux, au XX^e siècle et en Europe, l'idée du retour périodique aux origines. Cette notion apparaît chaque fois que s'impose le sentiment pénible du factice, du sclérosé, du conventionnel. *Les Nourritures terrestres* (1897) d'André Gide l'annoncent : « Il me paraissait urgent de la faire [la littérature] à nouveau toucher terre et poser simplement sur le sol un pied nu », de même que Gaudi qui, toujours à la fin du XIX^e siècle, affirmait que « l'originalité est un retour aux origines »¹. Tous deux exprimaient un besoin impérieux de rajeunissement qui se transforme très vite en programme « révolutionnaire ».

a) Les manifestes de l'avant-garde indiquent les voies à suivre. En 1909, Marinetti exalte, d'entrée de jeu, « la ferveur enthousiaste des éléments primordiaux ». La *Déclaration du mot en tant que tel* (1912—1913) d'A. Kroutchonykh mise sur l'éternelle jeunesse du mot nouveau qui, « comme Adam, donne à toute chose un nom ». De cette façon, « la pureté première est rétablie ». *Der Blaue Reiter* (1912) fait preuve de la même nostalgie des origines, des « éléments primordiaux » (*uralt*) de l'art (Franz Marc). Les expressionnistes allemands recherchent l'*Urmensch*, avant et après la Grande Guerre. Leur aspiration à une régénération spirituelle de l'humanité se traduit par une prédilection pour l'*Ursprüngliche*, pour l'*Urschrei*, pour le contact « originaire », direct, immédiat, du poète avec son auditoire et avec la vie. La catastrophe mondiale renforce la volonté de « renaître » de retrouver la simplicité, la vérité, l'innocence primitives. Le *Bauhaus* caresse le même rêve régressif, et Dada également : « ... Nous retournons vers les éléments primaires... »², entendant par là des attitudes et réactions étouffées par la culture et par les codes poétiques.

¹ André Gide, *Romans* (Paris, 1966), p. 219 ; Pierre Cabanne, *Le Siècle de Picasso* (Paris, 1975), I, p. 55.

² Giovanni Lista, *Futurisme, Manifestes, Proclamations, Documents* (Lausanne, 1973), p. 87 ; *Manifestes futuristes russes*, choisis par Léon Robel (Paris, 1971), p. 29 ; Benjamin Gorlely, *Le avanguardia letteraria in Europa* (Milano, 1967), p. 339 ; Paul Raabe, *Die Zeitschriften und Sammlungen des literarischen Expressionismus* (Stuttgart, 1964), p. 45 ; Ulrich Weisstein, *Expressionism: Style or "Weltanschauung"?* (*Expressionism as an International Literary Phenomenon*, ed. by Ulrich Weisstein, (Paris—Budapest), 1973, pp. 37—38 ; Walter Gropius, *The New Architecture and the Bauhaus*, tr. angl. (London, 1968), p. 19, 25 ; Tristan Tzara, *Œuvres complètes* (Paris, 1975), I, pp. 551—552.

Le surréalisme, enfin, lance son cri d'alarme devant une mortelle défaillance. Il faut opérer, résolument, un « *retour aux principes* » pour sauver la poésie : « Rien ne peut faire que l'activité poétique, depuis plus d'un siècle aiguillée puis vraiment tendue vers la récupération des pouvoirs originels de l'esprit, consente à reprendre un rang subalterne »³. Car l'acte poétique relève de l'activité spirituelle la plus primitive. D'ailleurs, « après des siècles de philosophie, nous vivons sur les idées poétiques des premiers hommes ». Il est donc indispensable « de remonter aux sources de cette poésie en procédant pour cela comme en forêt vierge, soit en abattant tout ce qui pouvait faire obstruction à sa marche »⁴. La position — grosso modo — est plutôt celle de Vico que des romantiques et des poètes-voyants. Le refus de la logique et de toute représentation conceptuelle, le fait de rattacher la poésie uniquement à ses sources intuitives, imaginaires, et de l'assimiler à une manifestation instinctive, spontanée et — comme on le verra — « sauvage », en sont les preuves décisives. Le grand secret est là : remonter aux sources de l'imagination poétique et plus encore se maintenir coûte que coûte à l'intensité de cette pureté.

La mystique de la « terre vierge » fait de nombreux adeptes, roumains entre autres : « retour vers la source première », « virginité renouvelée » (Ilarie Voronca), « expression primaire et genèse nouvelle » (Saşa Pană), etc. Pour Eugène Ionesco, qu'il faut classer plutôt au chapitre des néo-avant-gardes, le retour permanent aux sources constituera une idée directrice⁵.

b) L'obsession de la pureté s'explique mieux du fait qu'on voit l'*homo poeticus* s'ériger en mythe : celui de l'innocence, de la naïveté, de la simplicité et du naturel perdus, état qu'il s'agit de récupérer à tout prix. On s'est vite rendu compte du « rousseauisme » inhérent à ces conceptions. A cette nuance près, que le retour aux sources traduit en fin de compte un rêve de nature poétique, où s'amalgament pureté, innocence et poésie.

Ces notions traditionnelles (dont la fonction contestatrice n'est déterminée que par leur contexte et leurs fins polémiques) parsèment bien des textes. Le *Manifeste des peintres futuristes* (1920) demande « avant tout de la sincérité et de la virginité ». L'esprit ludique est prisé parce que, pour Tristan Tzara, « il n'y a que la joie qui soit simple et naturelle ». « Nous voulons une vie nouvelle, une vie plus simple, sans hypocrisie, sans mensonges ». « En art, Dada ramène tout à une simplicité initiale... »⁶. Le *Second manifeste du surréalisme* (1930) se propose aussi de rendre « la pensée « à sa pureté originelle », de l'arracher à un servage toujours plus dur, opération qui va de pair avec la libération des modes d'expression de la sclérose de plus en plus menaçante. Par contre, il faut

³ André Breton, *Point du jour* (Paris, 1970), p. 173 ; idem, *Entretiens* (Paris, 1961), p. 84.

⁴ André Breton, *Les Pas perdus* (Paris, 1969), p. 82 ; idem, *Perspective cavalière* (Paris, 1970), p. 177.

⁵ Ilarie Voronca, *Act de prezență*, éd. Ion Pop (Cluj, 1972), p. 50, 200 ; Ion Pop, *Avangardismul poetic românesc* (București, 1969), p. 100 ; Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes* (Paris, 1968), p. 88, 94, 223.

⁶ Giovanni Lista, *op. cit.*, p. 165 ; Tristan Tzara, *op. cit.*, I, p. 421, 571.

« rendre le verbe humain à son innocence et à sa vertu créatrice originelles ». Etat pur, état natif, état innocent deviennent, une fois de plus, synonymes. D'une part, donc, la perfection toute formelle, de l'autre « la pierre angulaire de l'ingénuité ». La faveur dont jouissent les peintres autodidactes, dits « naïfs », s'explique par leur dédain des techniques codifiées, auxquelles ils opposent la spontanéité et la liberté de l'inspiration. Car l'innocence est à la fois radicale, purificatrice, libératrice et hautement créatrice : la pratique de la poésie n'est concevable collectivement que dans un monde libéré de toute oppression, « où la pensée poétique sera redevenue aussi naturelle à l'homme que le regard ou le sommeil »⁷. Il serait facile de retrouver ces idées dans certaines néo-avant-gardes actuelles (l'art « brut », par exemple). « La poésie est inadmissible », a-t-on dit derechef — parce qu'« on n'écrit plus innocemment »⁸. Un bref regard en arrière (qu'on se rappelle la polémique de l'avant-garde contre l'art et la littérature) met en pleine lumière l'arrière-plan de cette constante.

c) Du monde vierge à l'enfance, il n'y a qu'un pas. C'est un autre mythe de l'avant-garde que celui-ci centré sur la jeunesse, l'« homme enfant », l'adulte qui veut rester enfant, phénomène de régression vers la source régénératrice, vers la *Fontaine de Jouvence*. L'enfance, on le sait depuis le romantisme, est heureuse, pure et vertueuse ; elle ouvre des yeux émerveillés sur l'univers. L'avant-garde, pour sa part, en souligne fortement la valeur poétique de l'enfant-poète, l'artiste se voyant volontiers, désormais, sous des traits aussi ingénus.

L'infantilisme a, par ailleurs, une signification critique. L'enfant se situe, en effet, aux antipodes des conventions et des mises en condition, de la logique et du bon sens. C'est un type non conformiste, qu'il faut sauver et perpétuer. Une fois ses barrières brisées, « l'œuvre d'art — observe Giorgio de Chirico, dans un texte de 1913 — entrera dans les régions de la vision — de l'enfance et du rêve ». Il faut donc conserver intacte la « capacité de sensibilité fraîche de l'homme. Autrement, l'âme et la poésie se meurent : « Nous devons à nouveau apprendre . . . de l'enfant qui vit encore dans notre âme desséchée » (A. Blok). En termes d'avant-garde, l'enfant fait spontanément de l'« art-contre » (par sa liberté et sa spontanéité innée qui se cabre contre les règles et les recettes) et un manifeste constructiviste allemand (1922) exalte justement cette révolte devant les produits rationnels de la conscience : « Nos sentiments sont jeunes, libres, purs ». Le vrai expressionniste, lui aussi, est jeune. Certaines revues et publications se nomment d'ailleurs *Neue Jugend*, *Das junge Deutschland*, *Die junge Kunst*, *Der jüngste Tag*, *Dichtung der Jüngsten*, *Vom jüngsten Tag*⁹. L'art nouveau, et forcément celui d'avant-garde, est par excellence « jeune », vierge, frais.

⁷ André Breton, *Manifestes du surréalisme* (Paris, 1965), p. 77 ; idem, *Entretiens*, p. 85, 110 ; idem, *Le Surréalisme et la peinture* (Paris, 1965), p. 291 ; Benjamin Péret, *Le déshonneur des poètes* (Paris, 1945, p. 61).

⁸ Denis Roche, in *Théorie d'ensemble* (Paris, 1968), p. 277.

⁹ *L'Année 1913* (Paris, 1973), III, p. 163 ; Francesco Dal Co, *Poétique de l'avant-garde et architecture dans les années 20 en Russie*, in : *V.H. 101*, 7—8/1972, p. 22 ; Manfredo Tauri, *Urss/Berlin 1922 : du populisme à l'internationale constructiviste*, idem, p. 56 ; Paul Raabe, *op. cit.*, pp. V—VIII.

On oublie parfois la tonalité si juvénile de Dada : « Le mot Dada lui-même avait pour nous déjà un nouveau sens : synonyme de pur, enfantin, direct, originaire ». Faisant fi de toute tradition — comme le précise encore Marcel Janco — le dadaïste était « chaque fois comme un nouveau-né, frais, inspiré, pur et direct ». Pour ce « nourrisson d'un temps nouveau » (*Wickelkinder einer neuen Zeit*, H. Ball), pour tout ce mouvement basé sur la « régression à l'enfance » (F. Picabia), le monde est toujours à redécouvrir. Le dadaïste est l'homme infantile devant lequel le monde nouveau s'épanouit et devant Dada la sénilité doit plaider coupable, car « l'enfant sera l'accusateur le jour du jugement dernier ». Dès lors : « Se surpasser en simplicité et en puérité c'est encore la meilleure défense » : suprême barrière contre la corruption, la caducité et le néant. « Quand nous ne sommes plus des enfants — disait Constantin Brâncuși — nous sommes déjà morts ». L'enfance est aussi la réserve naturelle de l'authenticité : « Le langage, si on le pétrifie dans les académies, s'enfuit chez les enfants et les poètes fous » (Raoul Haussmann)¹⁰. Et si la poésie s'assimile à un jeu, c'est dans la mesure où on la pratique de la manière dont s'amuse les tout-petits.

Le surréalisme continue sur la lancée de Dada. Il glorifie, bien sûr, la passion juvénile du jeu : « Les jeux d'enfance pour lesquels nous retrouvons, quoique sensiblement accrue, la même ferveur qu'autrefois ». Mais aussi, et surtout, les grands thèmes du mythe enfantin régénérateur et sauveur : « L'esprit qui plonge dans le surréalisme revit avec exaltation la meilleure part de son enfance ». Car c'est elle peut-être qui approche le plus de la « vraie vie ». Pour y retourner, il faut refaire « le chemin perdu ou sortir de l'enfance », récupérer l'état de grâce perdue par une « âpre conquête des pouvoirs perdus depuis l'enfance ». Régénération, rédemption, refuge, donc, gestes doublés d'un refus instinctif de l'existence « adulte », de ses raisonnements et de ses comportements sociaux, et pire encore, artistiques, forcément traditionnels et officiels. En effet, l'amateurisme supérieur de « l'art des naïfs, des fous, des enfants » vint « témoigner contre l'art officiel européen »¹¹, contre la routine artistique et littéraire du monde « adulte ». Le surréalisme insistera par conséquent sur les pouvoirs créateurs de l'enfant, proclamera sa foi illimitée dans le génie de la jeunesse, de l'homme transformé — selon Hans Arp — en « demiurge-enfant » (*kindischer Demiurg*), en « créateur-enfant » (*kindischer Schöpfer*). « Pour être poète, il suffit de t'en retourner à petits pas vers le temps où tu mettais tes doigts dans le nez » (Aragon). Et il suffit de lire la *Lettre à une petite fille d'Amérique* d'André Breton (1952) pour vérifier une fois de plus la persistance de ce mythe régressif, teinté de rousseauisme, associé par le surréalisme au sens même de l'art, et auquel viennent encore se rattacher, de nos jours, les plaidoyers pour une « littérature mineure » :

¹⁰ Cf. Joseph-Emile Muller, *L'art et le non-art* (Paris, 1970), p. 28 ; Marcel Janco, *Dada créateur* (Willy Verkauf, *Dada, Monograph of a Movement*, Teufen, 1957, p. 35) ; Francis Picabia, *Ecrits, 1913-1920* (Paris, 1975), I, p. 216 ; Hugo Ball, *Die Flucht aus der Zeit* (Luzern, 1946), p. 92, 102 ; Carola Giedion-Welker, *Constantin Brancusi* (Basel-Stuttgart, 1958), p. 219 ; *Dada, 1916-1966*, Haifa Municipality, 1967, p. 41.

¹¹ André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, p. 288 ; idem, *Manifestes du surréalisme*, pp. 54-55 ; ibidem, *L'Amour fou* (Paris, 1937), p. 59 ; cf. Patrick Waldberg, *Les initiateurs du surréalisme* (Paris, 1969), p. 19 ; André Breton, *L'Art magique* (Paris, 1957), p. 223.

« Il n'y a de grand et de révolutionnaire que le mineur. Haïr toute littérature du maître »¹².

d) Bien connues dans le domaine des arts plastiques, les relations de l'avant-garde avec l'esprit « primitif » exigent des précisions sous l'angle littéraire. Le mécanisme est partout pareil : retour aux sources de la vie spirituelle et créatrice, rétablissement des contacts originels avec la réalité et la vie, conception de l'enfant et de l'adolescent comme « primitif » de la sensibilité et de l'imagination. Et par conséquent : redécouverte de la plénitude du langage premier, renouvellement de l'art par la fraîcheur de la vision non civilisée, refus de la culture, fuite dans l'exotisme et retour — par l'anarchie du primitivisme — à un état antérieur, non corrompu, de l'évolution sociale. Toutes les avant-gardes font profession de primitivisme, mettant puissamment en relief leurs affinités avec les « sauvages » et l'« art nègre ». Gauguin ira chercher l'idéal, le bonheur, la pureté à Tahiti : « Ecœuré par toute cette trivialité européenne... je devenais chaque jour un peu plus sauvage ». Il fuit l'Europe pour « retrouver l'ancien foyer, raviver le feu au milieu de toutes ces cendres ». Rimbaud fait de même : « Je revenais à l'Orient et à la sagesse première et éternelle ». Il espérait redevenir, lui aussi, sauvage. « Le sang païen revient »¹³. Avec ces deux précurseurs, le *bon sauvage* contre-attaque en force.

Rien de plus surprenant, donc, que les futuristes italiens se proclament « les primitifs d'une nouvelle sensibilité » (*Manifeste des peintres futuristes*, 1910), « les primitifs d'une sensibilité complètement renouée », suivant en cela l'exemple de certains « fauves » (M. Vlaminck) et même de Cézanne qui disait : « Je reste le primitif de la voie que j'ai découverte »¹⁴. Pour instituer le nouveau, il faut retourner à l'état sauvage, à la barbarie : « Nous, Italiens, nous avons besoin du barbare pour nous renouveler. Notre race a toujours dominé et s'est toujours renouvelée aux contacts des barbares » (U. Boccioni); la rénovation exige cette transfusion de sang « comme dans l'organisme d'un peuple en décadence l'invasion d'une race barbare ». Il faut « se rattacher aux barbaries primitives pour une communion plus intense avec les forces primitives toujours nouvelles ». Au même moment paraît en Russie un traité d'A. Chevtchenko, intitulé *Le néo-primitivisme, ses théories, ses possibilités, ses réalisations* (1913). C'est dans cette ambiance, toujours futuriste, mais russe cette fois, que naît l'un des grands paradoxes de l'avant-garde : la récupération et l'infléchissement du passé par l'avenir, la transformation de la barbarie primitive en nouveauté, l'assimilation de la *Budetlynastvo* (= « avenirismo ») au « retour aux temps primitifs et sans âge où l'homme était marié avec l'harmonie de la nature » (V. Khlebnikov)¹⁵. En matière de poésie, par

¹² Hans Arp, Richard Huelsenbeck, Tristan Tzara, *Die Geburt des Dada* (Zürich, 1957), p. 82; Micheline Tison-Braun, *Dada et le surréalisme* (Paris, 1973), p. 18; Gilles Deleuze-Félix Guattari, *Kafka, pour une littérature mineure* (Paris, 1975).

¹³ Paul Gauguin, *Noa Noa* (Paris, 1966), p. 18, 20, 26; Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes* (Paris, 1963), p. 231, 240.

¹⁴ Giovanni Lista, *op. cit.*, p. 76, 165, 171; Mario De Micheli, *Le avanguardia artistica del Novecento* (Milano, 1971), p. 76.

¹⁵ *L'Année 1913*, III, p. 50, 107; Vahan D. Barooshian, *Russian Cubo-Futurism, 1910—1930* (Mouton, 1974), p. 36, 95; Benjamin Goriely, *op. cit.*, p. 34, 55; Vladimir Markov, *The Longer Poems of Velimir Khlebnikov* (Berkeley and Los Angeles, 1962), pp. 73—96.

exemple, on voudra retrouver le langage du mythe, de la magie, voire du chamanisme.

Le futurisme russe redécouvre ainsi, à son tour, le fossé qui sépare l'art de l'Orient de l'Occident. Le culte du passé archaïque et patriarcal, idyllique et païen, le goût du folklore produit une confrontation entre l'Europe et l'Asie qui dépasse de loin l'antagonisme nationaliste opposant le futurisme italien au futurisme russe, et qui l'a du reste provoqué. C'est un fait que les avant-gardes russes se sentent solidaires de l'Orient, de la tradition scythe et asiatique (« Les Scythes, c'est nous ! Les Asiates, c'est nous ! », A. Blok). Le manifeste rayonniste de Larionov (1913) jette le gant : « Nous sommes contre l'Occident »¹⁶. Une fois de plus, la Russie entend secouer « le joug honteux et absurde de l'Europe », protester contre « l'aveugle soumission à l'Occident ». Alors que l'Europe, épuisée, perpétue le conformisme artistique, l'Orient fait figure de source de vie et d'inspiration fraîche. Après 1912, ces idées s'implantent solidement, pour resurgir après la Grande Guerre, lorsque l'aspiration à une renaissance artistique et culturelle, à un *monde nouveau*, se trouvera amplifiée par une prise de conscience à la fois révolutionnaire et slave. Bref, les écrivains russes se réaffirment capables de dépasser et même de provoquer la ruine de la vieille civilisation bourgeoise de l'Occident¹⁷.

Substituer au classicisme l'art primitif, considéré comme dernière nouveauté et ferment de régénération, constitue, dès 1910, une des lignes de force de l'esthétique moderne. Les noms de Picasso, Derain, Vlaminck, Matisse, sont étroitement attachés à cette « découverte » qui gagne toutes les avant-gardes. Apollinaire s'associe au mouvement, en faisant l'éloge des « sculptures égyptiennes, nègres, océaniques ». L'enthousiasme touche Kandinsky, les fauves, le *Blaue Reiter* et, en Russie, Livchits et Malévitch. Culte de la nature, géométrisme et simplification du visible, attrait du primitif et du folklore : tels sont les grands thèmes à la mode¹⁸. Quant à Brâncuși, la sève puissante de la paysannerie roumaine coulait effectivement dans ses veines ; pour lui, la sculpture classique restera toujours « du bifteck ». Le Vorticisme entend renouer, lui aussi, avec les époques primitives ; il n'aura « aucun rapport avec la sculpture grecque classique, mais continuera la tradition des peuples barbares de la terre » (Henri Gaudier-Brzeska, *The Egoist*, 6/1914). Tels expressionnistes réclament, immédiatement après la guerre, une « nouvelle barbarie »¹⁹, tandis qu'en Roumanie, « la révolte de notre fonds non latin » commence à séduire certains esprits. L. Blaga exige « un peu de barbarie » (*Gândirea*, 10/1921),

¹⁶ Serge Fauchereau, *Du futurisme russe*, in : *Europe*, 552/1975, pp. 55–56 ; *L'Année 1913*, II, p. 180.

¹⁷ Benjamin Goriely, *op. cit.*, p. 57, 78 ; Giorgio Kraiski, *Le poëtiche russe del Novecento* (Bari, 1968), pp. 138–139 ; Bénédict Livchits, *L'Archer à un œil et demi*, tr. fr. (Lausanne, 1971), p. 243 ; Francesco Dal Co, *op. cit.*, in : *V.H.101*, 7–8/1972, p. 22.

¹⁸ Mario De Micheli, *Primitivismo e negrismo* (*op. cit.*, pp. 62–68) ; Guillaume Apollinaire, *Les peintres cubistes* (Paris, 1965), p. 52 ; idem, *Chroniques d'art* (Paris, 1960), pp. 411–412 ; Kandinsky, *Du spirituel dans l'art...* tr. fr. (Paris, 1969), pp. 32–33 ; *L'Année 1913*, II, p. 131, 140 ; Bénédict Livchits, *op. cit.*, p. 55 ; K. S. Malévitch, *De Cézanne au suprématisme*, tr. fr. (Lausanne, 1974), p. 86.

¹⁹ *L'Année 1913*, III, pp. 112–116 ; Walter H. Sokel, *Der literarische Expressionismus* (Stuttgart – Berlin – Köln – Mainz, 1966), p. 256 ; Ladislao Mittner, *L'espressionismo* (Bari, 1965), pp. 65–66.

ne fût-ce que pour jeter le désarroi dans « la symétrie et l'harmonie latine ». A l'aliénation moderne, on oppose une réalité — la seule « vraie » — dont l'idole préhistorique ou africaine est le symbole. Revendiquer pareille ascendance c'est, à la fois, professer son non-conformisme et renier la civilisation en l'outrageant : « Qu'on le sache une fois pour toutes, je ne veux pas me civiliser ». « Je suis une brute, une bête, un nègre », disait Arthur Cravan²⁰. Mais toute rébellion violente n'est-elle pas « sauvage » du point de vue de l'esthétique en vigueur ?

Dada fait sienne cette « barbarie » contestataire et créatrice : « Nous sentons que plus d'un lien complice nous unit à la pensée primitive... Il est certain que les débuts de l'art contiennent dans leur alvéole aussi ceux de l'âme humaine ». L'art reprend la tradition de quelques lignes primitives, l'image intérieure de l'artiste est tirée « des œuvres des primitifs et des époques de l'art absolu, nègre, égyptien, byzantin, gothique ». La poésie surgit « naïvement, sans explication », et sa « racine profonde se confond avec la structure primitive de la vie affective. Dada a essayé de mettre en pratique cette poésie en reliant l'art nègre, africain et océanien, à la vie mentale et à son expression immédiate, au niveau de l'homme contemporain, en organisant des *Soirées nègres* de danse et de musique improvisée ». Les poèmes « nègres » de l'époque 1916—1920 traduisent également cette « mentalité primitive ». Tristan Tzara voulut même publier, en 1917, un livre intitulé *Art nègre, musique, poésie, contes, dessins, sculpture*, etc. et contenant des poèmes africains ou maoris, dont certaines transcriptions créent un effet « abstrait », « concret » : *Waparé, Toto-Vaca*, etc. C'étaient là des échantillons de langage « pur » qui serviront plus tard à des « collages » poétiques²¹.

Bien d'autres dadaïstes se sont ralliés à ces vues. Ainsi R. Huelsenbeck : « Dada symbolise la relation plus primitive avec la réalité ». Le concept traditionnel d'« humanité » est détruit, et à sa place surgit l'atavisme, le fond ancestral, instinctif : plongée en arrière, « régression dans l'enfance et les temps primitifs » (H. Ball) qui constitue une découverte de premier ordre : « Par la connaissance de l'art préhistorique, de l'art des enfants, des primitifs, des arts populaires... on arrivait à conclure que la croisade pour le retour à la Terre Promise de la créativité était la plus importante trouvaille de Dada » (M. Ianco). L'acte créateur implique donc une résurgence « primitive » au sens le plus large, et la nouveauté (Dada ou autre) n'est en vérité qu'un recommencement, une redécouverte. Dada se veut un « néoromantisme » (M. Ianco). Quant à l'art « nouveau », il l'est tout autant que « les vases, les villes et les lois les plus anciens. Il fut exercé par les peuples d'Asie, d'Amérique et d'Afrique, et finalement, par les hommes de l'époque gothique » (Hans Arp)²². Dans cette

²⁰ Arthur Cravan, *Matinlant* (Paris, 1957), p. 11, 92.

²¹ Cf. Jacques Gaucheron, *Esquisse pour un portrait*, in : *Europe*, 555—556/1975, p. 51 ; Tristan Tzara, *op. cit.*, I, p. 440, 441, 554, 555, 714—715 ; cf. Henri Béhar, *Etude sur le théâtre dada et surréaliste* (Paris, 1967), pp. 153—154 ; Giovanni Lista, *Encore sur Tzara et le futurisme*, in : *Les Lettres Nouvelles*, 5/1974, p. 139.

²² Robert Motherwell, *The Dada Painters and Poets: An Anthology* (New York, 1951), p. 51, 244 ; Hugo Ball, *op. cit.*, p. 79, 90, 109 ; Marcel Ianco, *Dada à deux vitesses (Dada 1916—1966)*, p. V ; Idem, *Unbekanter Dada (Dada, etne literarische Dokumentation)*, p. 18 ; Willy Verkauf, *op. cit.*, p. 99.

optique, qui est celle de l'avant-garde dans son ensemble, le retour aux sources équivaut à un renouvellement profond et inépuisable.

On a souvent affirmé que le surréalisme est un « primitif moderne », et il se trouve que les porte-parole du mouvement, André Breton en tête, ont maintes fois affiché cette prétention : « Il n'y a pas une œuvre d'art qui tienne devant notre *primitivisme* intégral » (*La Révolution surréaliste*, 4/1925). La motivation est profonde. Elle traduit d'abord un mouvement de révolte inhérent à ce groupe : « Nous sommes certainement des "Barbares" puisqu'une certaine forme de civilisation nous écœure ». Dégout profond qui entraîne la « purification des idées qui sont à la base de la civilisation européenne » (*La Révolution d'abord et toujours*, idem, 5/1925). L'héritage classique est coupé à la racine, et la solidarité avec les cultures « traditionnelles » se voit ainsi fondée sur « cette parenté négative de ne rien devoir — de tout refuser — à l'esprit gréco-latin ».

On se rappelle l'insurrection de l'avant-garde contre la tradition artistique. La « réaction contre l'esthétique grecque et les modes de pensée méditerranéens » se raccroche, en contrepartie, aux « ressources durables des arts dits primitifs ». De puissants facteurs moraux agissent en même temps, visant à « redonner à l'homme civilisé la force des instincts primitifs », à lui assurer une perpétuelle jeunesse, à le soustraire aux contraintes, etc. D'autre part, retrouver la primitivité, c'est se débarrasser, une fois de plus, des valeurs imposées, s'enrichir de l'apport poétique des langages et images spontanés, plonger en plein « merveilleux primitif », prélogique²³. D'où, surtout chez les surréalistes, l'ésotérisme des sources du savoir et de l'inspiration artistique, avec tout ce qu'une pareille tendance entraîne : l'appel messianique à l'Orient (*Lettre aux écoles de Bouddha l'Adresse au Dalai-lama* : « Nous sommes tes très fidèles serviteurs... » « Venez, sauvez-nous... », 1925), l'éloge enthousiaste de l'art sauvage ou celtique, l'extirpation de toutes les racines de la civilisation occidentale. Une « carte du monde idéale » (1929) trace pour ces touristes de l'esprit l'itinéraire à suivre : le Pacifique, les îles Hawaii, l'Asie, la Chine, etc., les surréalistes étant fermement persuadés que la poésie y jouait le rôle qu'eux-mêmes voulaient lui assigner²⁴.

La vogue primitiviste gagne, d'une manière ou d'une autre, tous les mouvements d'avant-garde. Le manifeste polonais *GGA* proclame à son tour : « soyons primitifs », tandis qu'en Roumanie, à l'*Integral* (Corneliu Mihăilescu, *Arta neagră*, « L'art nègre », 4/1925) et au *Contimporanul*, on rend hommage aux arts exotiques, les plus expressifs qui soient — selon Marcel Janco — parce qu'ils sortent organiquement des profondeurs, en dehors de « la culture du beau » (45/1924). *Contimporanul* organise également une exposition internationale, où ils occupent une place de choix (50—51/1924). Le *Manifeste activiste à la jeunesse* (46/1924) demande qu'on réduise les procédés artistiques à « l'économie des formes

²³ André Breton, *Perspective cavalière*, p. 129 ; idem, *Le Surréalisme et la peinture*, p. 169, 335 ; Paul Eluard, *Donner à voir* (Paris, 1939), p. 82 ; Benjamin Péret, *op. cit.*, p. 32.

²⁴ André Breton, *Entretiens*, pp. 280—281 ; idem, *La Clé des champs* (Paris, 1967), pp. 278—280 ; Paul Eluard, *Œuvres complètes* (Paris, 1968), I, p. 925 ; II, pp. 814—816 ; Patrick Waldberg, *op. cit.*, pp. 21—22.

primitives »²⁵. Par cette voie, l'avant-garde renoue avec la tradition nationale, folklorique du Sud-Est de l'Europe.

e) Cette sauvagerie, mi-idyllique mi-polémique, représente par surcroît une forme de résurgence du vieux mythe paradisiaque. Visiblement, tous ces mouvements souffrent effectivement de l'obsession paradisiaque, d'une nostalgie de l'âge d'or, de la tristesse lancinante d'être bannis de l'Eden. Grâce à l'avant-garde, cet antique *topos* prolifère en plein XX^e siècle, car le Paradis, outre qu'il fascine par sa pureté originelle, constitue le domaine d'élection de la liberté, de l'énergie vitale, de la création spontanée, du langage paradisiaque ineffable²⁶. Chaque fois que les avant-gardes caressent le rêve de la perfection, de l'absolu, du bonheur, de l'innocence et de la virginité, cette référence mythique réurgit, ne fût-ce que sous forme de symbole ou de métaphore.

La démarche séculaire qui renverse néanmoins la signification première, dans la mesure où elle tend à intégrer le paradis perdu, est particulièrement importante. Les futuristes, déjà, passent aux aveux : « Moins semblables aux dieux, mais plus semblables à nous-mêmes, nous rentrons en triomphateurs dans notre paradis perdu : le paradis terrestre ». Associée au mythe de l'éternel retour, cette contrée fabuleuse enchante, rassure et console : « De longtemps — au dire d'Apollinaire — la terre ne portera plus d'enchantements, mais les temps des enchanteurs reviendront »²⁷. Le grotesque expressionniste a, parmi ses fonctions, celle d'arracher le masque du « paradis illusoire » de l'existence quotidienne, de le remplacer par la conscience du « parfait paradis originaire ». Cependant, c'est la valorisation poétique du mythe qui demeure la plus spécifique : au paradis, tous les hommes seront poètes, l'existence entière deviendra poème. D'où l'homologation dadaïste : « Le langage des signes — dit H. Ball — est le vrai langage du paradis »²⁸.

L'ampleur de l'audience dont ce *topos* jouit auprès des surréalistes donne toute la mesure de la vitalité de ce mythe. *L'âge d'or*, le film de Bunuel et Dalí (1930), propose « un véritable âge d'or totalement opposé à l'âge de boue que traverse l'Europe ». Critique acerbe, déterminée par le désir de retremper les esprits à la source de l'intégrité spirituelle et une société régénérée : « Il ne tient peut-être qu'à nous de jeter sur les ruines de l'ancien monde les bases de notre nouveau paradis terrestre ». L'utopie révolutionnaire renforce ainsi le retour rédempteur aux premiers temps, la volonté de récupérer les forces originaires de l'esprit, à l'espoir du miracle, à la « parfaite illusion de fouler le sol du paradis terrestre ». Exemple pour définition, sa valeur devient paradigmatique. Pour Max Ernst, les formes d'Arp « nous reportent au temps des paradis perdus ». Le mythe dégage en outre un parfum messianique : « Tout paradis n'est pas perdu », car il existe une « richesse inépuisable en possibilités futures », le grand levier du progrès de l'humanité sera « la croyance irraisonnée à l'achemine-

²⁵ Saşa Pană, *Antologia literaturii române de avangardă* (Bucureşti, 1969), p. 548.

²⁶ Mircea Eliade, *Le Chamanisme* (Paris, 1968), p. 93 ; idem, *Mythes, rêves et mystères* (Paris, 1957), pp. 80 — 98.

²⁷ Ugo Piscopo, *Signification et fonction du groupe dans le futurisme*, in : *Europe*, 551/1975, pp. 38 — 39 ; G. Apollinaire, *L'Enchanteur pourrissant* (Paris, 1909), p. 21.

²⁸ Paul Pörtner, *Literatur-Revolution 1910 — 1925* (Darmstadt, 1960), I, p. 327 ; Hans Richter, *Lada, Art and Anti-Art* (New York, 1965), p. 44.

ment vers un futur édénique ». Bâtir un « nouveau paradis » demeure un grand mirage qui magnétise l'Europe entière, de l'Ouest à l'Est (voyez le poétisme tchèque, par exemple)²⁹.

f) La survivance du mythe prend d'autres formes encore. Laissons de côté ici des variantes comme l'androgynie primordial ou le scénario du roi pêcheur³⁰, pour souligner la fonction, acquise par le mythe, de source directe et essentielle de la poésie. Conformément à une certaine tradition romantique, les deux domaines se confondent et ce dès le niveau du langage. Selon le futuriste russe D. Bourliouk, « le mot est lié à la vie du mythe et seul le mythe est créateur du mot vivant ». Le mythe est la racine et le point de convergence de l'archétype, du symbole, de l'image et du verbe poétique. Pour André Breton, son contenu est double : manifeste et latent. Ce dernier aspect intéresse au premier chef les artistes, car, en effet, « ce contenu latent est lui seul qui constitue la matière première de la poésie et de l'art. Le mythe est ce que ce contenu devient à travers eux ». Le « pape » du surréalisme est d'ailleurs persuadé de « la *vigueur éternelle des symboles* ». La survivance du mythe est d'ailleurs hors de doute : « N'en déplaise pas... chez l'homme la pensée mythique, en constant devenir, ne cesse de cheminer parallèlement à la pensée rationnelle ». Sous l'influence directe du surréalisme, le concept moderne de poésie se rattache de plus en plus aux forces spirituelles de l'humanité primitive : « Pensée non dirigée, mythe — observe également Tristan Tzara — activité métaphorique et rêve sont donc pour le primitif des formes vivantes correspondant à ce qui pour nous est englobé sous le terme général de poésie ». Relier celle-ci à l'aurore de la vie, à l'enfant, au sauvage et au mythe³¹, constitue une tendance quasi universelle dans les avant-gardes.

L'optique « mythologique », propre surtout au surréalisme, s'enrichit d'éléments au goût du jour. Déjà les futuristes, Vicente Huidobro et autres, observaient que « certains poètes contemporains sont en train de créer une mythologie, la mythologie de la machine ». Dans les milieux surréalistes, on croyait fermement que « c'est la mythologie qui change », qu'« une véritable mythologie moderne est en formation », « en marche ». Aragon propose, à cet égard, « un sentiment moderne de la nature », le « sentiment du merveilleux quotidien ». André Breton pense que « le surréalisme est le seul à maintenir et à renouveler, en préparant l'éclosion de nouveaux mythes déjà repérables quant à leur valeur morale », le « vieux fanatisme humain du légendaire, du somptueux et de l'irrépressible ». Sous l'influence (probable) de Georges Sorel, le surréalisme se proclame encore un « *mode de création d'un mythe collectif* », qu'il s'agit de concilier avec « le mouvement plus général de libération de l'homme » par l'interpénétration du rêve et de l'action, selon le schéma : « transformer

²⁹ André Breton, *L'Amour fou* (Paris, 1937), p. 88 ; idem, *Point du jour* (Paris, 1970), p. 25 ; *ibidem*, *Perspective cavalière*, p. 151 ; Patrick Waldberg, *op. cit.*, p. 16 ; André Breton, *Ode à Charles Fourier* (Paris, 1961), p. 76 ; Marketa Brousek, *Das Poetismus* (München, 1975), p. 59, 97.

³⁰ Xavière Gauthier, *Surréalisme et sexualité* (Paris, 1971), p. 71, 96 ; J. H. Matthews, *Theatre in Dada and Surrealism* (Syracuse, 1974), pp. 194—195, 198.

³¹ *Manifestes futuristes russes*, p. 41 ; André Breton, *Entretiens*, p. 264, 268, 273 ; Tristan Tzara, *Le surréalisme et l'après-guerre* (Paris, 1966), p. 63 ; B. Péret, *op. cit.*, p. 24, 31, 52, 57.

le monde » (Marx), « changer la vie » (Rimbaud). Tel serait, en substance, le plus grand mythe collectif de notre époque ³².

La redécouverte de la magie obéit à la même logique : elle s'inscrit, elle aussi, dans ce vaste mouvement de retour aux puissances originaires, à la mentalité primitive, dans le culte de techniques capables de donner libre cours à la volonté, au rêve surréel, aux forces créatrices, au-delà de toute restriction rationnelle. Si l'avant-garde n'a point innové sur ce terrain, elle a néanmoins consolidé la tradition. Même Dada épargne la magie, et pour cause : ne veut-il pas la restaurer pour exprimer sa foi dans l'instinct créateur, en « un art direct, magique, organique comme celui des primitifs et des enfants ? » ³³ Très entiché de magie, forme élémentaire de la religion, le surréalisme — et notamment André Breton, qui écrit en collaboration avec Gérard Legrand *L'Art Magique* (1957) — y voit un instrument d'« investigation et d'intervention extra-rationnaliste », une méthode de concevoir l'art comme « objectivation sur le plan matériel d'un dynamisme de même nature que celui qui a présidé à la création du monde ». Tels procédés surréalistes (collages, masques, etc.) retrouvent ainsi la fonction que leur assigne la pensée sauvage. Entre le poète, le sorcier et le fou il y a une parenté fondamentale : tous trois sont des visionnaires, des êtres envoyés du ciel, détenteurs des secrets des puissances infernales et de pouvoirs surnaturels, ayant le don des langages initiatiques. Les ressources poétiques de la langue cabalistique dite *des oiseaux*, par exemple, seraient, toujours d'après Breton, « inappréciables » ³⁴.

L'appel à l'ésotérisme, à l'« occultation profonde, véritable du surréalisme », du premier *Manifeste* (1924) dépasse donc largement le mépris, si puissant soit-il, du succès social. Ce mouvement prescrit avant tout une attitude d'initié, analogue à celle des sorciers et des chamans qui « sous le sceau du secret, propagent les mythes propres à la tribu ». Il demande qu'on perce l'énigme de ceux-ci et, en général, qu'on sonde et dévoile les arcanes et les profondeurs de l'univers, les correspondances entre les parties de l'univers, les correspondances entre le microcosme et le macrocosme. L'intérêt du surréalisme pour l'astrologie, la Kabbale, l'alchimie, la métaphysique et pour bien d'autres pratiques ésotériques ³⁵ s'explique en définitive par la volonté de mettre un terme à la déchéance humaine, de rentrer au paradis perdu, de rétablir toute sa puissance originelle. Par ce biais, l'avant-garde prolonge une antique lignée, et voilà qui n'est pas sans lui conférer une dimension spirituelle insoupçonnée.

³² Vicente Huidobro, *Futurisme et machinisme*, tr. fr. in : *Europe*, 551/1975, p. 162 ; Maurice Nadeau, *Documents surréalistes* (Paris, 1948), pp. 171—183 ; André Breton, *Les Pas perdus*, p. 94 ; Aragon, *Le Paysan de Paris* (Paris, 1926), p. 56, 145, 158 ; André Breton, *L'Art magique* (Paris, 1957), p. 229 ; idem, *Position politique du surréalisme* (Paris, 1971), p. 11, 58, 95 ; ibidem, *La Clé des champs*, p. 29.

³³ Hans Richter, *op. cit.*, p. 54 ; Marcel Janco, *Dada créateur* (Willy Verkauf, *op. cit.*, p. 33).

³⁴ André Breton, *Perspective cavalière*, p. 142—144 ; B. Péret, *op. cit.*, pp. 50—51 ; André Breton, *La Clé des champs*, p. 303—304.

³⁵ André Breton, *Manifestes du surréalisme*, p. 139 ; idem, *Entretiens*, pp. 276—277 ; ibidem, *Perspective cavalière*, p. 233 ; Michel Carrouges, *André Breton et les données fondamentales du surréalisme* (Paris, 1950), pp. 21—96.

L'esprit des avant-gardes s'achemine ainsi vers une très importante réconversion. Tout en contestant et en démolissant la tradition sclérosée, on finit de la sorte par en retrouver une tradition, une *autre* tradition, *sa* tradition. C'est là, apparemment, un paradoxe supplémentaire : l'esprit négateur, profondément antitraditionnel de l'avant-garde, débouche sur une solution de rechange, instituant une nouvelle tradition par le retour aux origines qui lui sont organiques. Chaque retour en arrière constitue un autre point de départ, le commencement d'une nouvelle série : *reculer pour mieux sauter*. De ce fait, l'avant-garde s'insère toujours dans une certaine succession ; elle emprunte et transmet. « Toute œuvre — disait Picasso — procède toujours plus ou moins d'une autre »³⁶. En aucune manière, la filiation, sur quelque plan de la tradition et de la littérature que ce soit, ne se trouve radicalement interrompue. Il y a de toute façon un point d'insertion ou de convergence, une affinité ou un prolongement, qu'on ne saurait ignorer, ni occulter. Lorsque les avant-gardes « historiques » font preuve de lucidité, elles ne peuvent pas ne pas acquiescer à l'idée d'une certaine « tradition ».

Elles en ont conscience et souvent même la soulignent avec une insistance surprenante : une sorte de terreur métaphysique de se voir suspendues dans le vide. Remplacer une tradition par une autre — oui ; se situer en dehors de toute tradition — non. Et d'ailleurs, ce serait impossible. A partir de l'expressionnisme, qui se place délibérément dans une perspective ancestrale, ce mode de penser devient fréquent. Tristan Tzara déclare : « Nous voulons continuer la tradition de l'art nègre, égyptien, byzantin, gothique et détruire en nous l'atavique sensibilité que nous a léguée la détestable époque qui suivit le Quattrocento ». Dans leur aspiration à la nouveauté et à la pureté, les artistes modernes prolongent le passé, l'évolution les poussant lentement au-delà des apparences et de la réalité. Ainsi, la poussée révolutionnaire de Dada est « inscrite dans la tradition des mouvements littéraires du passé »³⁷. Si tout créateur « paraît » rompre avec celui-ci, Breton précise néanmoins : « Je dis : . . . paraît rompre, car cette entité mystérieuse : la tradition, que d'aucuns tentent de nous représenter comme très exclusive, a fait preuve depuis des siècles d'une capacité d'assimilation sans bornes »³⁸. L'absorption de la magie et de l'exotisme en est la preuve évidente. Par conséquent, l'avant-garde peut tout englober, s'annexer ce qui lui convient, selon le système de sélection qui lui est propre. L'exotisme rejoindra l'internationalisme et l'universalisme. Plongeant ses racines dans l'univers entier, l'avant-garde renforce à sa manière le concept, lui-même traditionnel, de *Weltliteratur*.

Le cas de la Roumanie, où la littérature demeure par ailleurs axée sur le passé, est particulièrement édifiant. Le *Manifeste activiste de Con-timporanul* (46/1924) associe l'économie des formes primitives aux « arts populaires, à la poterie et aux tissus roumains ». On parle couramment, dans *Integral*, de « tradition », au double sens de synchronisation constante

³⁶ Pierre Cabanne, *op. cit.*, I, p. 281.

³⁷ Tristan Tzara, *op. cit.*, I, p. 394, 398, 696 ; Ulrich Weisstein, *op. cit.*, (*Expressionism...*, pp. 23-24).

³⁸ André Breton, *Position politique du surréalisme*, pp. 17-18 ; *idem*, *Perspective cavalière*, p. 128.

avec le cours de l'histoire, et de « continuité dans le temps » des matériaux poétiques. L'art d'avant-garde poursuit une synthèse entre les données de toujours et de partout, et les expériences modernes (*Integral*, 1/1925). Point de vue que partage Ilarie Voronca, chez qui l'idée de continuité, et donc l'impossibilité d'une révolution réelle, demeure toujours présente (*idem*, 4/1925). Pour lui, la doctrine surréaliste constitue un « retour tardif à une source du passé »³⁹. Ion Călugăru, pour sa part, rapproche une idole africaine d'une sculpture populaire roumaine (*idem*, 6—7/1925). Voyez encore l'œuvre de Brâncuși, si traditionnelle, mais aucunement traditionaliste, qui, en renouant avec l'âme roumaine primitive, remonte à un passé bien antérieur à celui que prônerait une esthétique délibérément traditionaliste. Le premier est une source vive, spontanée et féconde. Le second ne serait qu'un schéma, un dogme, un code normatif, que l'avant-garde ne peut dès lors assimiler.

On fera des observations analogues sur le plan des généalogies, des précurseurs (réels ou inventés), de l'identification rétrospective à tous les actes de non-conformisme, de révolte et d'innovations de l'histoire littéraire. La rupture la plus radicale n'exclut pas un certain repêchage, dont la mission essentielle est de démontrer une anticipation, d'apporter une confirmation. Récupération toujours très élective, qui équivaut à la fois à un geste polémique et à un signe de permanence, donc de validité. Cette « tradition » soigneusement choisie, purement subjective, tend à se rétrécir, à s'individualiser de plus en plus, sans jamais disparaître pour autant.

L'habitude de dresser des listes d'ancêtres — qui produisent d'autant plus d'effet qu'elles sont surprenantes — remonte aux futuristes. Dans *Risposta alle obiezioni (I poeti futuristi, 1912)*, Marinetti reconnaît pour patrons... Dante et Poe, selon la méthode, désormais classique, qui consiste à isoler, à découper un fragment, une idée, une intuition, puis à les intégrer dans un nouveau contexte, pour leur faire jouer un rôle pleinement anticipateur : « Le futurisme a existé chez tous les novateurs du monde. Un grand, un énorme, un merveilleux Italien des temps anciens a été le plus grand futuriste : Léonard de Vinci ». Rimbaud devient ainsi « le premier futuriste », devancé ailleurs par Mallarmé, Leopardi, Baudelaire et même par Voltaire. Dans un manifeste du *Nouveau LEF* (1928), on lit que « Pouchkine était en son temps un des futuristes les plus enflammés, un profanateur sacrilège de tombes, un destructeur de canons, un goujat ». Une nuance « nationaliste » perce, parfois, dans cette récupération. Pour Vicente Huidobro, le futurisme fut anticipé par un Espagnol (Gabriel Alomac) et par un Américain (Vasseur). Et quand on voudra démontrer à tout prix une thèse, on procédera à une lecture simultanée de toutes les œuvres du passé, à l'aide d'une grille synchronique : de cette manière, *Vortex* se retrouve partout ; il peut remonter, en effet, jusqu'au paléolithique⁴⁰.

³⁹ Sașa Pană, *op. cit.*, p. 548 ; Ilarie Voronca, *op. cit.*, p. 48.

⁴⁰ Benjamin Goriely, *op. cit.*, p. 172 ; Vahan D. Barooshian, *op. cit.*, p. 74 ; Giovanni Lista, *op. cit.*, p. 97, 402 ; Giorgio Kraiski, *op. cit.*, p. 239 ; Ana Pizzaro, *Vicente Huidobro, un poeta ambivalente* (Concepción, 1971), p. 56 ; *L'Année 1913*, III, p. 113.

Le cas du dadaïsme est identique. Il reconnaît ouvertement ses parentés, ses affinités, ses « maîtres ». « Ne suffit-il pas de dire : Rimbaud + Lautréamont ; Jarry ; la plus pure et complexe expression de l'art français ? » En matière de poésie « révolutionnaire », Jarry — toujours selon Tzara — « a été un précurseur ». Dada prolonge et synthétise le romantisme, le dandysme, le démonisme. Son langage, concret ou abstrait, passe pour une sorte de mélopée, voisine de « la cadence ancestrale des lamentations sacerdotales de l'Orient et de l'Occident » (Hugo Ball). On a parlé aussi, à propos de Dada, d'« indifférence quasi-bouddhique », de Lao Tzeu, etc.⁴¹.

Le surréalisme amplifie la même méthode. Il postule un surréalisme avant la lettre, existant de façon intermittente, spontanée, à l'état « sauvage », pourrait-on dire. Le signal est donné par le premier *Manifeste* (1924) qui récupère Young, Swift, Sade, etc., pour une raison ou pour une autre. Les listes peuvent changer, la motivation reste pareille : « Remontant l'Art, le Surréalisme se devait de le rappeler à ses origines... » : Paracelse, Rousseau, Sade, Fourier. *L'Ode à Charles Fourier* relève de la même préoccupation, qui se diversifie suivant les contextes : « l'inquiétude la plus durable et la plus moderne » (Arnim), « la marge de contestation la plus grande » (Sade, Lautréamont, Rimbaud, Jarry), « la grande tradition française » de la révolution, celle du roman noir, l'alchimie, les poupées Hopi — « la plus éclatante justification de vision surréaliste », les fatrasies médiévales (Tristan Tzara fut aussi obsédé à la fin de sa vie par Villon, Rabelais), etc. « Le surréalisme n'a pas fait mystère de ce qui pouvait nourrir ses racines. ». Quant à la technique proprement dite de récupération, elle varie considérablement : collages épigraphiques, montages de citations, découpage de fragments, etc. Un texte d'Eluard, *Poésie involontaire et poésie intentionnelle* (1942), est fait d'un bout à l'autre de citations⁴².

Après les années 20, l'Est de l'Europe suit le mouvement, en découvrant une foule de précurseurs étrangers et nationaux. En Pologne, la « tradition » reconnue est formée par Rimbaud, Mallarmé et Apollinaire, lui-même à moitié polonais. On lira à cet égard le texte représentatif de Ștefan Gacki : *Vers un classicisme nouveau* (1925)⁴³. En Roumanie, même symbiose ou synthèse entre les grands maîtres occidentaux, français

⁴¹ Tristan Tzara, *op. cit.*, I, p. 412, 420 ; idem, *Alfred Jarry*, in : *Europe*, 555—556/1975, p. 73 ; Hugo Ball, *op. cit.*, p. 103 ; Giovanni Lista, *Tristan Tzara et le dadaïsme italien*, in : *Europe*, 555—556/1975, p. 186.

⁴² André Breton, *Manifestes du surréalisme*, pp. 38—39 ; idem, *L'Art magique*, p. 222 ; ibidem, *Point du jour*, pp. 130—131 ; ibidem, *Entretiens*, p. 98—99 ; ibidem, *Arcane 17*, p. 84, Michel Carrouge, *op. cit.*, p. 74—77 ; Jean-Louis Bédouin, *op. cit.*, p. 50 ; Georges Bataille, *Le Surréalisme au jour le jour*, in *Change*, 7/1970, p. 90 ; Paul Eluard, *op. cit.*, I, p. 1131—1132.

⁴³ Dżdzisław Ryko, *Apollinaire et les théories de l'avant-garde poétique en Pologne*, in *La Revue des Lettres Modernes*, 8/1969, p. 73.

surtout, Rimbaud en tête (*Unu*, 41/1931), et les sources locales. Parmi celles-ci, citons Urmuz, proclamé le « Jarry roumain » ; c'est le « précurseur » par excellence, qui prêtera son nom à une revue d'avant-garde (fondée par Geo Bogza en 1928). Une autre revue, *Unu*, lui consacra un numéro (31/1930). Le *Manifeste d'Unu* (1/1928) invoque les noms de Marinetti, Breton, Vinea, Tzara, Ribemont-Dessaignes, Arghezi, Theo Van Doesburg. Mais on découvre aussi N. C. Mihaïlovski, ce « précurseur lointain » (*Integral*, 4/1925). Ailleurs, les noms qui font autorité sont ceux de Baudelaire, de Whitman, de Shaw, mais les palmarès diffèrent d'une publication à l'autre⁴⁴. Le même « collage » tradition — avant-garde est pratiqué par les néo-avant-gardes actuelles⁴⁵ : on a, décidément, affaire à un phénomène d'invariance⁴⁶. Bref, il s'agit pour l'avant-garde d'une découverte de l'histoire, de son « histoire ».

⁴⁴ Saşa Pană, *op. cit.*, p. 558 ; Ştefan Roll, *Ospăful de aur* (Bucureşti, 1968), p. 208 ; Ion Pop, *op. cit.*, p. 138.

⁴⁵ Adrian Marino, *Essai d'une définition de l'avant-garde*, in : *Revue de l'Université de Bruxelles*, 1/1975, pp. 111—112.

⁴⁶ Pour la théorie et la méthodologie du « repêchage » des précurseurs voir : idem, *Le comparatisme des invariants : le cas des avant-gardes*, in : *Cahters roumains d'études littéraires*, 1/1976. pp. 81—95.

GEORGE SAND ET LA ROUMANIE *

ȘERBAN CIOCULESCU

Permettez à un arrière-petit-fils du Paysan du Danube de présenter le plus ardent et respectueux des hommages à la mémoire de celle qui donna droit de cité dans la littérature, entre autres à François le Champi et aux paysans berrichons. Celui qui vous parle joint à son hommage personnel, celui de l'Académie Roumaine, celui de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques de la République Socialiste de Roumanie et celui de l'Association de l'amitié roumano-française. Au temps lointain déjà, où mon pays n'avait pas encore conquis son indépendance, le livre français tenait pourtant le haut du pavé dans les librairies de Bucarest et de Jassy, en Valachie et en Moldavie. Le Catalogue des Livres français qui étaient donnés en lecture à la librairie de C. A. Rosetti et Winterhalder, à Bucarest, en 1846, contient 18 titres d'ouvrages de George Sand; s'y ajoutent 16 autres dans les deux premiers suppléments de la même année. L'écho des romans de George Sand tint, comme chez vous, en France, du sensationnel et à la fois, de l'humain, la plus rare des conjonctions astrales. En 1840, l'étudiant roumain en droit, Georges Filitti, écrivait à son ami, Louis Steege, futur ministre :

« Si je ne vous ai pas encore répondu, mon cher ami, priez 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... »**.

Retenez cette expression : *Lélia*, « de bouleversante mémoire », bouleversante non point uniquement pour ses nombreuses lectrices, qui y reconnaissaient leurs propres tourments et aspirations, mais également pour maint lecteur d'Europe et d'Outre-Mer.

L'œuvre de George Sand, durant la vie du grand romancier — je n'ose pas dire dans sa résidence même, de la grande romancière — cette œuvre, dis-je, fut fréquemment traduite dès l'an 1847, quand parut la version d'*Indiana* et jusqu'à nos jours. Il y eut de traduits, entre 1847 et 1873, durant la vie de l'auteur, 9 romans et un recueil de nouvelles.

Le premier des traducteurs, Pierre Teulesco, achevait ainsi son introduction à la version d'*Indiana* :

* Allocution rentrée (à l'occasion du Centenaire de la mort de George Sand, le 8 juin 1976, à Nohant, sous la Présidence de Monsieur Alain Poher, Président du Sénat)

** En français dans le texte

« Dans la grande république que forme aujourd'hui la littérature française, Madame George Sand se distingue par ses écrits, parce qu'elle sait mieux parler au cœur et que le cœur l'a toujours emporté sur l'art ; c'est pour cela que je me suis proposé de publier une série de ses écrits ; je commence mon travail par *Indiana* ».

Voilà encore une fois un homme, un lecteur d'*Indiana*, tout comme une femme, sensible à la voix du cœur, qui faisait passer toutes les idées téméraires qui mirent l'illustre écrivain en conflit avec les officiels de son temps.

Vous rappelez-vous le portrait que fit de lui-même le baronnet, Sir Ralph Brown, le héros inhibé d'*Indiana*, qui n'osa lui déclarer son amour qu'au seuil de leur double tentative de mort volontaire ? Permettez-moi que je donne lecture au fameux passage :

« J'étais né pour aimer ; aucun de vous n'a voulu y croire, et cette méprise a décidé de mon caractère. Il est vrai que la nature, en me donnant une âme chaleureuse, avait fait un singulier contre-sens ; elle avait mis sur mon visage un masque de pierre et sur ma langue un poids insurmontable ; elle m'avait refusé ce qu'elle accorde aux êtres les plus grossiers, le pouvoir d'exprimer mes sentiments par le regard ou par la parole. Cela me fit égoïste. On jugea l'être moral par l'enveloppe extérieure, et, comme un fruit stérile, il fallut me dessécher, sans la rude écorce que je ne pouvais dépouiller. A peine né, je fus repoussé du cœur dont j'avais le plus besoin. Ma mère m'éloigna de son sein avec dégoût, parce que mon visage d'enfant ne savait pas lui rendre son sourire. À l'âge où l'on peut à peine distinguer une pensée d'un besoin, j'étais déjà flétri de l'odieuse appellation d'égoïste ».

Je ne vous eusse pas lu tout ce remarquable paragraphe, s'il n'avait eu sa répercussion dans le cœur du plus grand des romanciers roumains, Liviu Rebreanu. En marge de ces lignes, il écrivait de la plus menue des écritures ces quelques mots révélateurs :

« Nici eu nu m'aș fi descris mai adevărat ».

En français :

« Moi-même je n'aurais pu me décrire plus véridiquement ».

Songez que, faute d'*Indiana*, il manquerait à l'histoire de l'œuvre de Rebreanu, la clef de son cœur.

Permettez-moi, avant de clore, de me poser cette question, toute naturelle pour un Roumain, extrême rejeton du même tronc latin :

« Est-ce que George Sand qui connut tant de monde, qui s'épanchait et se répandait pour tous, est-ce qu'elle connut un ou plusieurs des étudiants roumains qui tournaient autour de ses grands amis, Lamennais et Leroux ? » Je ne saurais y répondre, mais j'incline pour l'affirmative. En tout cas, elle connut et aima le costume de nos paysannes, *iiă*, comme on appelle la chemise ou plutôt la blouse brodée et pailletée, qui plut aussi à Matisse qui en fit plusieurs tableaux célèbres.

Dans son beau livre, *Lélia ou la vie de George Sand*, André Maurois qui dénicha à cette occasion plus d'un texte inédit, de la Bibliothèque

nationale, département des manuscrits, détacha de l'agenda de son héroïne une feuille du 29 février 1876. C'était si peu de temps avant ses derniers jours ! La grand'mère, entourée de son fils et de ses petites-filles, se prépare un costume, comme pour un bal masqué au sein de la famille. Eh bien ! Lolo, sa petite-fille, comme elle-même Aurore Dudevant, plus tard Madame Frédéric Lauth, était costumée « en Valaque ».

Ici même, où flotte encore l'âme généreuse de celle qui fut votre grande George Sand, grande berrichonne, grande française, grand génie universel, dans ces merveilleux parages, tourna en ronde, sous le tendre regard de l'aïeule, un soir de fête, sa petite-fille, costumée en paysanne roumaine.

C'est sur cette image riante, chère à mon cœur, que je clorai ma parole, tout en m'excusant de sa longueur et que je réitérerai mes hommages émus à la grande âme que nous fêtons aujourd'hui.

LE HUITIÈME CONGRÈS DE LITTÉRATURE COMPARÉE

Le VIII^e Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée, tenu à Budapest les 12-17 août 1976, a repris les débats sur les questions d'histoire littéraire comparée et de théorie littéraire qui avaient fait l'objet des précédentes rencontres. Cette fois-ci, l'intérêt des travaux porta sur les caractères idéologiques et sociaux des grandes mutations intervenues dans les littératures européennes avec la Renaissance, l'époque des Lumières et à l'aube du XX^e siècle, ainsi que sur le phénomène de l'éclosion d'une littérature nationale dans les jeunes États africains ou asiatiques. Un tel thème devait englober l'examen du rapport entre les concepts de national et universel, conséquences directes de l'apparition des nouvelles littératures. Les problèmes théoriques ont été réunis sous une rubrique à part : celle des perspectives inédites ouvertes à la littérature comparée par les études stylistiques, sémiotiques, sociologiques ou d'histoire culturelle.

En ce qui concerne la contribution de la délégation roumaine aux travaux du congrès, elle a été appréciée par les membres des autres délégations comme toute aussi dynamique et étoffée que celle fournie au congrès précédent, du Canada. Les spécialistes roumains (Zoé Dumitrescu-Buşulenga, Al. Dima, I. C. Chişimia et N. Balotă) ont présidé aux débats et présenté des exposés tant dans le cadre du thème relatif aux grandes mutations littéraires européennes, que sur des questions de théorie littéraire. Par exemple, la communication traitant des courants de la Renaissance (Zoé Dumitrescu-Buşulenga) a été suivie d'un exposé des rapports de l'humanisme sud-est européen avec l'humanisme occidental (I. C. Chişimia); le siècle des Lumières a fait l'objet d'études portant soit sur la diffusion dans l'espace et en profondeur des structures sociales de la nouvelle idéologie (Paul Cornea), soit sur la diversité des Lumières européennes (Ion Zamfirescu); enfin, les problèmes de l'avant-garde ont été examinés dans des exposés concernant ses traits d'ensemble (Adrian Marino), les notes spécifiques du symbolisme roumain, français et russe (Mihai Novicov), ou les liens de Brancusi avec la spiritualité roumaine (Dan Grigorescu). Dans le domaine de la théorie littéraire, les membres de la délégation roumaine ont abordé les divers aspects de la stylistique comparée (N. Balotă) et la signification de certains procédés littéraires contemporains (Silvian Iosifescu); ils ont proposé une nouvelle systématisation de la littérature comparée (Al. Dima) ou ont mis en lumière les rapports de la littérature comparée avec l'histoire des mentalités, partant de l'analyse du rôle tenu par les œuvres littéraires dans la formation des hommes exemplaires dans la culture roumaine et les autres cultures européennes (Alexandru Duşu).

Les discussions dans les séances plénières ou de comité ont été particulièrement animées; elles auraient conduit à des échanges de vues encore plus féconds si le temps qui leur avait été réservé ne s'était avéré par trop court. Peut-être qu'une importance accrue accordée aux tables rondes des futures réunions internationales serait à même de favoriser les débats si nécessaires dans un domaine où sont confrontées des expériences artistiques d'une grande diversité.

Il convient de souligner la contribution, unanimement appréciée, du régisseur principal des travaux, György M. Vaida, ayant déterminé la réussite de ce congrès, tout en permettant aux participants de mieux connaître les réalisations du peuple hongrois. Une exposition de livres a mis en lumière les dernières impressions dans ce domaine de plusieurs pays. Nous avons tiré une satisfaction toute particulière en constatant l'intérêt accordé aux numéros que les revues spécialisées roumaines — « Synthesis », « Cahiers roumains d'études littéraires », « Revista de istorie şi teorie literară » — ont dédiés au Congrès.

L'Assemblée générale de l'AILC a procédé à l'élection d'un nouveau président, dans la personne du pr Roland Mortier (Bruxelles). Son comité a été renouvelé et quelques-uns de ses assesseurs réélus — le pr Zoé Dumitrescu-Buşulenga, entre autres. Conformément à la décision collective, le prochain congrès se tiendra en Autriche.

Sans aucun doute, le Congrès de Budapest marquera un tournant dans la série de cette sorte de réunions internationales, grâce à l'accent qu'il a mis sur l'étude des mutations enregistrées par l'histoire des littératures et grâce aussi au fait d'avoir saisi les relations nombreuses des phénomènes artistiques avec l'existence humaine de chaque jour — direction de recherche soulignée par le professeur Bela Köpeczi dans sa belle parole de clôture. Et dans cette voie, nous avons la ferme conviction qu'une importance majeure s'attache à l'étude interdisciplinaire.

L'histoire et la littérature ont fourni depuis toujours des données aux légendes ; c'est à ces deux disciplines de collaborer afin de séparer la vérité historique des interventions de l'imaginaire et d'expliquer la formation des images qui semblent exprimer toute une époque ou même une étape de civilisation. C'est le cas du célèbre « Dracula » qui continue de visiter l'imagination des lecteurs de nos jours, d'alimenter les reportages fantasmagoriques et, parfois, les annonces des agences de tourisme. Deux livres récents reconstituent les événements historiques du XV^e siècle, quand Vlad Țepeș a arrêté l'avance ottomane et a sauvé l'État roumain, et ses campagnes contre les villes saxonnnes qui se sont vengées en diffusant des anecdotes terrifiantes ayant comme personnage central un nommé « Dracula », prince de Valachie, amateur de repas pris parmi des cadavres et d'exécutions capitales aptes à guérir son « spleen ». Le premier livre, de NICOLAE STOICESCŪ, *Vlad Țepeș*, Editura Academiei, 1976, 238 p., met un accent spécial sur l'activité politique et militaire du prince, tout en signalant la survivance du héros dans les légendes populaires roumaines. Le second, par ȘTEFAN ANDREESCU, *Vlad Țepeș (Dracula). Intre legendă și adevăr istoric*, Editura Minerva, 1976, 300 p. (série « Confluences ») n'ignore pas les détails de la vie du prince et de ses luttes, mais s'avère plutôt préoccupé par l'écho de sa geste dans les chroniques byzantines, dans les versions slaves de ses faits — où l'auteur reconnaît les débuts de l'historiographie roumaine en Transylvanie — et dans les versions allemandes très hostiles ; l'analyse s'arrête au roman de Bram Stoker et aux anecdotes contemporaines, pour refaire, en conclusion, « l'effigie » du prince. Des résumés en anglais se trouvent à la fin de tous les deux livres.

La littérature et l'art offrent leurs témoignages aux commentaires subtils de WILHELM NYSSÉN, *Bildgesang der Erde. Aussenfresken der Moldauklöster in Rumänien*, Trier, Paulinus-Verlag, 1977, 208 p. + un splendide album de 24 illustrations. En partant de l'idée que les fresques extérieures des monastères bâtis en Moldavie redonnent en couleurs la mélodie des chants qui résonnent à l'intérieur des églises, l'auteur accompagne chaque illustration du texte poétique qui l'a inspiré. Le livre nous restitue les aspects majeurs d'une synthèse de civilisation et explique l'apparition brillante de cette œuvre en Roumanie.

Moins connu par les spécialistes étrangers et trop peu mis en vedette par les historiens de la littérature roumaine, le docteur Ioan Piuariu Molnar a été un « Aufklärer » par excellence ; il ne doit pas manquer de la galerie des « philosophes » et des intellectuels qui se sont engagés directement dans l'activité politique et dans les actions qui devaient mener à l'affirmation des droits politiques de leurs peuples. Un livre dense et très solidement appuyé sur les documents vient combler cette lacune : MIRCEA POPA, *Ioan Molnar Piuariu*. Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1976, 222 p. L'analyse de l'œuvre de cet « encyclopédiste » roumain qui a déployé son activité surtout à Sibiu, en Transylvanie, dévoile des aspects significatifs des Lumières en Europe centrale et sud-est européenne.

Le premier volume des œuvres de Werner Bahner vient de paraître ; le réputé spécialiste a réuni ici des études qui se réfèrent à Dante, Boccaccio, Basile et Cervantes, à la pénétration de la langue parlée dans les littératures nationales et à l'œuvre de humanistes roumains (*Nationale Elemente im Sprach- und Geschichtsbewusstsein der rumänischen Chronisten des 17. Jahrhunderts*). Un volume unitaire qui présente des aspects fondamentaux des cultures romanes à l'époque humaniste, entre la Renaissance et les Lumières : WERNER BAHNER, *Formen, Ideen, Prozesse in den Literaturen der romanischen Völker*. Band 1: *Von Dante bis Cervantes*, Berlin, Akademie Verlag, 1977, 285 p.

Un instrument de travail indispensable à tout spécialiste qui s'intéresse à la période de grandes mutations de la fin du XVIII^e — début du XIX^e siècle vient de paraître, en offrant aux lecteurs le résultat d'un travail ardu dirigé par le distingué historien de la littérature roumaine Iosif Pervain. L'énumération compacte des références faites dans les périodiques allemands de Transylvanie aux activités intellectuelles des Roumains dévoile aussi bien l'horizon des Saxons de cette province roumaine que les objectifs communs de lettrés éclairés de Transylvanie : IOSIF PERVAIU, ANA CIURDARIU, AUREL SASU, *Românii în periodicile germane din Transilvania, 1778—1840. Bibliografie*. București, Editura științifică și enciclopedică, 1977, 286 p.

Non seulement la genèse d'une œuvre représentative pour le mouvement des idées au XVIII^e siècle ou son accueil en Europe occidentale expliqueront l'attention que les comparatistes accorderont au livre récent de PAUL VERNIÈRE, *Mercatorius et L'Esprit des Lois ou la raison impure*, Paris, Sedes, 1977, 148 p., mais surtout la remise en discussion de la présence du grand écrivain dans le monde moderne et contemporain, d'un homme qui sut cultiver « à la fois les vertus de prudence et l'esthétique du secret ».

L'originalité de la démarche du professeur A. O. Aldridge s'impose immédiatement à l'attention du lecteur de son livre sur Voltaire; de toute évidence, l'auteur a voulu refaire les nombreux liens entre la vie et l'œuvre du grand philosophe et les milieux intellectuels et politiques qui ont eu le privilège de sa présence. En combinant la littérature comparée avec l'histoire des idées, le professeur américain nous offre une biographie stimulante et une contribution remarquable dans la série des études qui ont défini la place de Voltaire dans la culture européenne: ALFRED OWEN ALDRIDGE, *Voltaire and the Century of Light*, Princeton University Press, 1975, 443 p.

« Il est bien clair que l'Europe, toute travaillée qu'elle a été par les modèles absolutistes, peut être présentée dans son devenir socio-politique comme tentée par différentes formules qui ne bénéficiaient point également des mêmes prestiges ». En récapitulant ces modèles, Robert Mandrou soumet à une nouvelle analyse le rayonnement culturel français, les formes de la présence anglaise et la résistance des traditions (qui nous semble être l'un des aspects les plus instructifs de la diversité des modèles au XVIII^e siècle), ainsi qu'ils se dégagent de la dialectique entre ce que la version première allemande de ce livre appelait « Staatsräson und Vernunft »: ROBERT MANDROU, *L'Europe absolutiste. Raison et raison d'Etat, 1649 - 1775*, Paris, Fayard, 1977, 401 p.

Historien des idées et critique littéraire averti, Z. Ornea a réuni plusieurs études sur l'époque d'entre-les-deux guerres, sur des « hypostases socialistes roumaines » et sur plusieurs livres contemporains dans un volume qui projette toujours les débats intellectuels roumains sur une toile de fond qui remémore les grands courants de la civilisation contemporaine européenne: Z. ORNEA, *Confluente*. București, Editura Eminescu, 1976, 299 p. Parmi les noms auxquels l'auteur se réfère fréquemment figurent Eugen Lovinescu, C. Dobrogeanu-Gherea, Titu Maiorescu, Petre Andrei, Lucrețiu Pătrășcanu, Pompiliu Constantinescu, Lucien Goldmann, ou des revues comme « Viața românească ».

ALEXANDRU DUȚU

MIHAI MORARU - CĂTĂLINA VELCULESCU, *Bibliografia analitică a cărților populare laice* (Bibliographie analytique des livres populaires laïcs), 1^{ère} partie, București, Editura Academiei, 1976, 242 p.

Après une période de relative stagnation, la littérature roumaine ancienne connaît un net regain d'intérêt, qui se manifeste par le nombre accru des études, des éditions et des bibliographies. Citons ainsi les recherches monographiques sur des écrivains appartenant aux premiers siècles de la littérature roumaine écrite (*Introduction à l'œuvre de Ion Neulțee* par Valeriu Cristea, *Miron Costin* par D. Velciu et Ina-he Puiu), sur des livres populaires (C. Ciuchindel, *Le conte d'Archirios le philosophe*), ou sur des courants qui ont traversé cette époque (Al. Duțu, *Humanistes roumains et culture européenne*; Dan Horia Mazilu, *Le Baroque dans la littérature roumaine du XVII^e siècle*), etc. Citons surtout la récente parution de la *Bibliographie analytique de la littérature roumaine ancienne. Tome I^{er}, Les livres populaires laïcs*, représentant le premier volume d'une ample bibliographie qui comprendra encore la *Bibliographie analytique de l'historiographie roumaine ancienne*, et la *Bibliographie analytique des belles-lettres*. Le présent volume inaugure cette vaste entreprise bibliographique et historiographique en offrant l'inventaire, la description et la présentation bibliographique de 8 livres populaires: le *Roman d'Alexandre le Grand (Alexandria)*, *Alcidalis et Zélide*, *Argiros et Hélène*, *Bertholdo*, *Erotocrite*, la *Vie d'Esopé (Esopia)*, *Philérote et Anthuse*, *Archirios et Anadan*. Ce travail, qui a nécessité l'étude de 190 manuscrits de la Bibliothèque de l'Académie, plus une vingtaine appartenant à d'autres bibliothèques de Bucarest ou de province, est de la plus grande utilité pour les recherches consacrées à la littérature roumaine ancienne, dont les

livres populaires constituent l'un des chapitres les plus séduisants. Venus du sud, par la filière byzantine et grecque, après avoir subi une phase d'adaptation dans les pays de culture sud-slave avec lesquels les principautés roumaines étaient en étroite relation, ils ont été traduits, copiés et lus jusqu'à une époque récente, au XIX^e siècle, représentant une nourriture spirituelle fort prisée, apte à satisfaire les besoins de littérature de la population. Les livres populaires étaient goûtés et appréciés pour leur contenu éthique élevé, pour la valeur éducative et morale de leurs enseignements, qui alliaient la sève et la sagesse d'autrefois à une agréable fantaisie. Bon nombre d'entre eux sont nés en marge de la Bible, visant à mettre à la portée du lecteur le sens des paraboles ou d'autres sens plus cachés au moyen d'éléments narratifs paraboliques, apocryphes, ou tout simplement pour satisfaire les besoins de beau et d'imaginaire des masses. Le plus ancien des livres de cette catégorie a été *Barlaam et Joasaph*, dont quelques fragments ont été introduits, en slavon, dans les *Conseils de Neagoe Basarab à son fils Theodosie*, avant que l'érudite Udrişte Năsturel ne le traduise intégralement en roumain en 1648; plus tard, le boyard oltenien Vlad Boţulescu devait en donner une nouvelle traduction d'après un intermédiaire italien. C'est au XVI^e siècle également que fut traduit, du serbe, le *Roman d'Alexandre le Grand*, la plus ancienne copie roumaine se trouvant dans le *Codex Neagoeanus* (1620). *Alcidalis et Zélida* a été traduit en 1783, *Bertholdo* en 1774, *Erotocrite* en 1785, la *Vie d'Esop*e en 1703, *Philérote et Anthuse* en 1813, etc. L'étape actuelle des recherches, représentée par l'ouvrage dont nous nous occupons ici, y compris l'étude de la diffusion des manuscrits, pour laquelle les annotations marginales du temps se sont avérées particulièrement révélatrices, montre que le plus lu des livres populaires a été le *Roman d'Alexandre le Grand* (42 manuscrits), suivi dans l'ordre de *Archirios et Anadan* (39 mss.), la *Vie d'Esop*e (21 mss.), *Philérote et Anthuse* (15 mss.), *Erotocrite* (13 mss.), *Bertholdo* (7 mss.), *Arghiros et Hélène* (6 mss.), *Alcidalis et Zélide* (5 mss.). Au total, les auteurs ont dénombré 150 manuscrits. La II^e partie de la Bibliographie présentera l'inventaire de 10 autres livres populaires, correspondant à un nombre à peu près égal de manuscrits.

En général, la Bibliographie est composée méthodiquement. Elle consacre à chaque livre populaire trois sections : 1) manuscrits ; 2) éditions ; 3) articles, de sorte qu'ils bénéficient d'une information à peu près complète. Toutefois, si l'on songe que Moses Gaster comprenait rien que dans le II^e tome de sa *Chrestomathie* 12 livres populaires et que I. C. Chiţimia et Dan Simonescu ont, dans leur anthologie, élevé le nombre de ceux-ci à 20, le chiffre de 18 livres laïcs qu'englobera l'actuelle Bibliographie (malheureusement, la *Note sur l'édition* est trop peu explicite pour nous permettre d'en juger en pleine connaissance de cause) nous paraît assez réduit par rapport à ce qu'offre l'abondant matériel renfermé dans les manuscrits roumains. C'était l'occasion ou jamais, à notre avis, d'inventorier tous les livres populaires, et non seulement ceux consacrés par la tradition, ce qui aurait abouti à un élargissement considérable du concept de « livre populaire » (du reste, les auteurs mentionnent en note quelques-uns des livres qui ne sont pas traités). Ajoutons que les auteurs ont exclu une série de « dits » (*jilii*) et de livres religieux (destinés à être inventoriés dans un prochain volume), quoique plusieurs d'entre eux n'aient de religieux que le titre. Il en est ainsi du *Dit du très glorieux Salomon*, conservé dans un manuscrit de Cluj (4390—BCU), qui est une admirable pièce épique, au contenu nettement laïc, relatant les aventures vécues par Salomon pour récupérer son épouse infidèle, séduite de « bonne grâce » par le roi de Chypre : un vieux thème homérique, comme on le voit. Nous devons également faire des réserves sur l'inclusion dans la catégorie de « livre populaire » de *Arghiros et Hélène*, livre imprimé par Barac à Sibiu en 1801 sans avoir circulé antérieurement, que l'on sache, sous forme de manuscrit. Le fait que par la suite il ait été diffusé largement, par un grand nombre d'éditions et de copies, ne saurait, selon nous, lui conférer ce statut, car à ce compte celui-ci pourrait être réclamé tout aussi bien par d'autres œuvres de Barac, voire d'Aron ou d'Anton Pann. Une autre observation d'ordre général est le fait que le nombre des bibliothèques contenant des manuscrits de livres populaires est bien plus grand que celui auquel se sont arrêtés les auteurs. Pour réaliser une bibliographie vraiment complète, ceux-ci auraient dû inclure dans leurs recherches les bibliothèques épiscopales, différentes archives et collections particulières, etc. : c'est à ce prix qu'ils auraient pu mettre la bibliographie à jour, au lieu de la laisser au niveau atteint en 1970. Pour donner un exemple concret, nous mentionnerons l'ouvrage de C. Ciuchindal sur *Archirios et Anadan*, qui fait état de 45 manuscrits renfermant ce conte, contre 39 manuscrits indiqués par la Bibliographie. En outre, nous en avons encore signalé quelques-uns dans un compte rendu sur l'ouvrage susmentionné (« Viaţa românească », n° 11/1976), auxquels nous en ajouterons un de plus ici même, auquel les auteurs n'ont pas eu recours : mention en est faite par N. Iorga dans son article *Un cântec ardelenes nou* (Un nouveau chant transylvain), dans « Revista istorică », VIII, 1922, n° 10—12, p. 161—162, où il signale l'existence dans un manuscrit de Satu Mare, entre d'autres, d'une *Histoire d'Archirios*. Quant aux éditions roumaines de la *Vie d'Esop*e, il nous

semble intéressant d'ajouter qu'une bonne partie des Fables ont été publiées 11 ans avant la première édition généralement admise comme telle (*La vie et les enseignements d'Esopé*, parue à Sibiu, chez P. Bart, en 1795), à savoir dans les *Fables choisies* de Nicolae Oțalea, parues à Vienne en 1784, comme nous l'avons démontré dans notre article *Un livre ancien inconnu* (« Steaua », n° 6/1976, p. 35).

Enfin, en quelques points, la Bibliographie demande à être complétée. Ainsi, pour *Arghiros et Hélène* de Barac, les auteurs ont omis d'enregistrer la 2^e édition de l'ouvrage, parue en 1802, qui a été signalée par Vladimir Paschievici dans « Junimea literară », XIII, 1924, n° 9–10, p. 435–442. Ils auraient pu, de même, citer quelques articles de référence comme ceux de Georgiu Pop dans « Transilvania », XXII, 1891, n° 5, p. 139–144; n° 6, p. 173–183; n° 7, p. 198–203; n° 8, p. 231–236; de P. Miliian dans la même revue, XXIV, 1893, n° 3, p. 75–80; n° 4, p. 110–117; de Ioan Pop Reteganul dans *Cărțile săleanului român*, II, 1886, livre II, p. 17–26, où il est dit : « Quelque Gaster soutienne que l'ouvrage est traduit du hongrois, j'estime que Barac pouvait le connaître sans le traduire, car à quelques variations près je le possède moi-même en au moins deux récits populaires ».

La bibliographie d'*Erotocrite* peut elle aussi être complétée. En effet, les auteurs ne mentionnent pas le manuscrit de la bibliothèque du Musée de la langue roumaine (aujourd'hui Bibliothèque de l'Institut de linguistique et d'histoire littéraire de Cluj) désigné par V. Grecu sous le sigle Ms.M, ni les copies d'Anton Pann. La bibliographie antérieure mentionne, de même, un manuscrit du même livre (n° 181) conservé dans la collection Gaster de Londres, deux autres faisant partie des collections Odobescu et G. Iahovari, ainsi qu'un quatrième signalé par N. Iorga dans *Studii și documente*, XIV, p. 22. Enfin, l'étude de N. Cartoian, *Le poème crétois Erotocrite dans la littérature romaine et sa source inconnue*, parue en 1934, a bénéficié d'autres comptes rendus que ceux mentionnés, par exemple celui de Mario Roques dans « Romania », LXII, 1936, p. 285–286 et celui d'Emil Turdeanu dans « Dreptatea », IX, 1935, n° 2443, p. 1; d'autre part, l'étude du même auteur *Le modèle français de l'Erotokritos, poème crétois du XVII^e siècle*, parue dans « Revue de littérature comparée », compte aussi, parmi les comptes rendus qui lui ont été consacrés, celui de N. Bănescu dans « Byzantinische Zeitschrift », 1936, s. 36 et celui de N. Bees dans « Byzantinischeneuegriechische Jahrbücher », 1937, s. 175.

Abstraction faite de ces menues inadvertances, inhérentes à un ouvrage de ces dimensions, la *Bibliographie analytique des livres populaires roumains* présente une importance scientifique et documentaire considérable, à la fois signe et instrument de travail du renouveau d'intérêt qui se manifeste pour la littérature roumaine ancienne.

MIRCEA POPA

FELIX KARLINGER, *Etn rumänisches Volksbuch des 16. Jh. : Der Gang Marias zu den Quellen*, Salzburg, 1976, 35 p.

Romaniste connu, spécialiste en problèmes de folklore, notamment ceux en rapport avec les livres populaires, auteur d'une excellente *Einführung in die romanische Volksliteratur* (München, 1969), le Pr Felix Karlinger a inauguré une nouvelle collection de *Texte romanischer Volksbücher* par une étude sur l'une des plus anciennes apocalypses de la littérature roumaine, *Cuvînt de înblare pre la munci* (« Propos sur la descente aux enfers »), dont le texte a été découvert dans le *Codex sturdzianus* de 1580, sous forme de copie d'une version antérieure. Dans l'étude qui accompagne la traduction allemande (p. 23–33), l'auteur passe en revue tout le problème de l'apocalypse roumaine, intéressante par le fait qu'elle a acquis d'assez bonne heure la fonction d'« amulette » — de même que d'autres textes apocryphes (comme la *Lettre d'Abgar*) — et qu'elle a été diffusée jusqu'au siècle dernier en des milliers d'exemplaires. Le Pr Karlinger insiste particulièrement sur la « préhistoire » du texte en question, montrant que le sujet en a été puisé dans une autre apocalypse, celle de saint Pierre, datant du II^e siècle, par l'intermédiaire de l'apocalypse de saint Paul (IV^e siècle). *L'apocalypse de la Sainte Vierge*, traduite en roumain d'après un intermédiaire sud-slave, conserve les données essentielles de l'original grec; le Pr Karlinger les étudie par rapport aux autres versions connues à l'heure actuelle (mais qui n'avaient pas été mises à contribution dans l'ancien ouvrage de synthèse de N. Cartoian) et surtout par rapport au texte correspondant de l'apocalypse éthiopienne. L'étude comparée de toutes ces versions montre que le texte roumain, qui est relativement fidèle à l'original, manifeste une nette tendance à la simplification et à la concision : argument en plus pour reculer la date de sa rédaction [jusque vers la première moitié du XVI^e siècle].

Une bibliographie bien mise à jour accompagne l'étude et la traduction, complétant heureusement ce premier volume de la collection *Texte romanischer Volksbücher*, dont la tenue scientifique irréprochable mérite d'être soulignée.

MIRCEA ANGELESCU

MAX LÜTHI, *Das Volksmärchen als Dichtung. Ästhetik und Anthropologie*, Eugen Diederichs Verlag, Düsseldorf-Köln, 1975, 224 p.

Le dernier livre du Dr Max Lüthi, professeur de folklore à l'Université de Zurich, reprend en les amplifiant d'anciennes et permanentes préoccupations de l'auteur concernant le conte fantastique dans les cultures traditionnelles de l'aire linguistique indo-européenne (avec un intérêt spécial pour l'Europe).

L'effort de synthèse de l'ouvrage gravite autour de deux coordonnées : *anthropologique* et *esthétique*.

La coordonnée anthropologique a pour objet la description de l'image de l'homme telle qu'elle peut être recomposée à partir du conte. Cette image s'avère-t-elle unitaire et réelle ? La réponse est doublement affirmative. L'image du héros de conte — isolé, mais réussissant quand même à vaincre grâce à différentes interventions ; à la fois sauvé et sauveur ; etc. — correspond, affirme à juste titre le Dr Lüthi, à des permanences structurales de l'homme. De ce point de vue, un vieux problème d'ordre praxiologique se pose : le conte possède-t-il une valeur éducative ? Oui, répond à nouveau l'auteur, ripostant avec bonheur aux thèses de criticisme moderne, qui dénoncent le conte comme un facteur d'encouragement précoce de l'agressivité, de l'esprit d'obédience et de la passivité, de refus de la vie réelle, etc.

Sous le rapport théorique, l'auteur procède surtout par axiomes. Il considère a priori que tout *genre littéraire*, de par cette notion même, se constitue en *fait esthétique*. Dès lors ayant démontré que le conte fantastique peut être défini comme un *genre*, l'auteur estime qu'il a démontré du même coup *l'utilité esthétique* du conte. Nous doutons qu'un tel raisonnement puisse convaincre tout le monde.

Nous dirons donc que le principal mérite du livre réside dans sa capacité à déceler à travers les textes, empiriquement, des traits peu perceptibles au premier abord : formes d'ironie cachées dans la profondeur des structures, procédés de manipulation des personnages, enchevêtrement de système antinomiques (imperfections dans la perfection, polarités binaires au sein de constructions trinaires) et ainsi de suite.

Sans le définir à proprement parler, le Dr Lüthi conçoit « le beau dans le conte » suivant deux modalités essentielles : d'une part, et tant qu'information le désignant comme tel explicitement : hommes beaux, choses belles meublant à eux tous l'espace intérieur des textes. La caractérisation de cette modalité donne lieu à des observations pertinentes (goût de l'abstrait, effets frappants, valeur positive, importance esthétique de l'invocation des métaux précieux, etc.), étayées de nombreux exemples (soulignons, dans la sélection de ceux-ci, l'effort pour maintenir autant que possible l'authenticité de l'expression orale). La seconde sphère de la phénoménalité du beau dans le conte — poursuit l'auteur — n'est plus *donnée*, mais *déductible*. Elle se réfère aux *particularités de connotation* du genre sur le plan poétique. La pertinence des analyses sur lesquelles s'appuient ces thèses (avec des références, entre autres, à Mircea Eliade et à M. Pop) est incontestable. Une série d'observations fort justes vient nuancer la terminologie consacrée de la *Märchenforschung*. Ainsi, l'auteur adopte à bon droit, à l'instar de Martin Luserke, le concept de « préfiguration échouée » (l'échec des deux frères aînés préfigure, mais en sens inverse, le succès de Prislea). Symétriquement, l'auteur croit pouvoir discerner un concept d'« imitation échouée » (la tentative échouée de la méchante fille d'imiter la bonne). Les deux concepts sont en mesure de faire progresser les recherches de structure.

Toutefois, la réussite la plus évidente du livre nous semble consister dans son aptitude — fût-ce, ici encore, implicitement — à nous faire saisir le conte, à travers la synthèse de son auteur, comme une construction d'éléments divers, complémentaires et antinomiques, perceptibles à tous les niveaux : à l'évidence, au manque de mystère vient s'opposer l'élément mystérieux (même si le « miraculeux », le « fantastique » ne sont pas traités en eux-mêmes par l'auteur) ; l'aspiration à la perfection se heurte à la multitude des défauts, des erreurs, des manquements, des infractions aux tabous commis par les héros ; la profusion des moyens de construction du texte est contrebalancée par l'indigence relative des *classes* de moyens rhétoriques mises en œuvre, et ainsi de suite.

A de rares exceptions près (l'analyse du principe de répétition/variation et de l'opposition *Sein/Schein*), les deux grandes coordonnées de l'ouvrage sont traitées soit séparément, soit sans corrélations spécifiques. Et ceci n'est pas l'effet du hasard.

En effet, en dépit de son titre et du programme exposé dans ses paragraphes liminaires, ce livre n'est ni une esthétique, ni une anthropologie du conte. Les notions auxquelles il a recours ne sont pas clairement définies. Ainsi, par motif, l'auteur entend « un germe d'action qui porte en soi quelque signe de merveilleux (...), dans le sens où celui-ci est caractéristique pour le conte » (p. 131). Il ne définit nulle part le concept de thème. Quand il se propose néanmoins de l'illustrer, les exemples auxquels il recourt diffèrent essentiellement. Ainsi, l'auteur dénomme thème aussi bien une construction antinomique du type *Sein/Schein* qu'une proposition sapientiale telle que « la richesse pervertit l'homme ». Ajoutons que la catégorie de l'esthétique, qui constitue pourtant l'objet primordial de la recherche, n'est pas abordée explicitement dans le cadre du modèle stylistique, compositionnel, anthropologique effectivement assigné au conte. Enfin, aussi paradoxal que cela puisse paraître, le genre même n'est pas défini en tant que catégorie, bien qu'il constitue un point de référence permanent et explicite pour tout l'ouvrage.

Le livre du Pr Max Lüthi nous apparaît donc, disons-le une fois encore, non pas comme une esthétique, mais comme une description — une excellente description — de la rhétorique du conte.

La conclusion, nullement négligeable, qui se dégage de la démonstration de l'auteur est que les divers éléments de cette rhétorique — même s'il ne nomme pas celle-ci ainsi — ne sont pas caractéristiques par eux-mêmes pour le conte populaire, à l'exclusion de tout autre genre ; en échange, leur coexistence — modèle virtuel de la variété dans l'unité — peut fournir la substance d'une définition essentielle de la catégorie envisagée.

Mentionnons que l'ouvrage ne s'adresse pas aux seuls spécialistes, mais au public cultivé en général.

La densité du texte traduit la parfaite aptitude de l'auteur à maîtriser son sujet et la remarquable lucidité de sa pensée. La phrase est élégante et témoigne d'une réelle virtuosité dans le maniement du style « intellectuel ».

RADU NICULESCU

KLAUS-HENNING SCHROEDER, *Die Geschichte vom trojanischen Krieg in der älteren rumänischen Literatur*, Wilhelm Fink Verlag, München, 1976, 247 p. + 11 fac-similés

L'*Histoire de Troie* a été connue en Roumanie autant par certains chronographes que par des variantes indépendantes représentant soit des extraits de ceux-ci, soit des traductions à partir d'une autre source. Ces textes sont analysés par Klaus-Henning Schroeder dans un livre représentant le fruit de l'une des recherches les plus remarquables qui aient jamais été consacrées par un étranger à notre littérature ancienne, recherche d'autant plus méritoire qu'il s'agit d'une étude ardue, supposant une connaissance approfondie de la langue roumaine d'il y a trois cents ans.

Pour commencer, l'auteur passe brièvement en revue le sort des récits de la guerre de Troie dans la culture de l'Occident, dans le monde byzantin et dans la littérature slave. Quelques pages de synthèse fort bien composées résumant les principales étapes de développement de la culture roumaine ancienne, notamment en ce qui concerne ses liens divers avec les autres peuples, voisins ou plus éloignés.

L'*Histoire de Troie* comprise dans le premier chronographe traduit en roumain — par le moine Mihail Moxa, du monastère de Bistrița (Olténie), en 1620 — reproduit sous une forme abrégée le texte médio-bulgare de Manasses. Outre les deux manuscrits connus jusqu'à présent (dont l'un se trouve à Moscou et l'autre à Craiova), K.-H. Schroeder en signale un troisième, qui est conservé à la Bibliothèque centrale de Jassy.

Un autre chronographe, moins connu, est celui traduit au milieu du XVII^e siècle par le logothète Staicu de Tirgoviste d'après un manuscrit russe (première rédaction, 1512 ; seconde rédaction, 1617) qui, outre ses sources sud-slaves, avait utilisé des sources occidentales par l'intermédiaire de la chronique polonaise de Martin Bielski.

L'*Histoire de Troie* est également comprise dans le chronographe de Dorothee de Monembasic, rédigé en grec à Jassy, à la cour de Petru le Boiteux (seconde moitié du XVI^e siècle), publié à Venise en 1631 et traduit en roumain, en Valachie, dans la seconde moitié du XVII^e

siècle. Cette traduction était connue par cinq manuscrits ; K.-H. Schroeder en a découvert un sixième, copié en 1828.

Cependant, l'écrit qui a connu la plus grande diffusion a été la traduction en roumain du chronographe grec de Matei Cigala publié à Venise en 1632, traduction faite en Moldavie dans la seconde moitié du XVII^e siècle par Pătrașco Danovici, « troisième logothète et scribe pour les écritures grecques »

Les plus de vingt manuscrits renfermant le chronographe du type Danovici ont été excellemment décrits et classifiés par Julian Ștefănescu en 1939 ; aussi K.-H. Schroeder s'arrête-t-il en particulier sur un manuscrit du XVIII^e siècle conservé à la Bibliothèque Nationale de Paris, signalé par O. Densusianu et par C. C. Giurescu, mais qui n'avait pas été utilisé dans les ouvrages de spécialité jusqu'à ce jour.

L'auteur mentionne également les copies renfermant la version autonome de l'*Histoire de Troie* d'après les chronographes du type Danovici, ainsi que le fragment intercalé dans le texte d'un exemplaire du *Roman d'Alexandre le Grand* et celui compris dans les *Histoires ecclésiastiques et politiques* écrites par le moine Andronic, du monastère de Neamț, en 1850.

La seule version autonome de l'*Histoire de Troie* analysée en détail est la traduction d'une adaptation d'après Guido delle Colonne. En même temps que Paul Cernovodeanu (dans un article publié dans « Revista de istorie și teorie literară », 1976, 1, p. 29–36), K.-H. Schroeder a identifié un second manuscrit comprenant cette version et il a découvert la source de celle-ci, qui n'est pas grecque, comme on le croyait, mais russe.

Mentionnons que des passages sur la guerre de Troie se trouvent aussi dans les *Histoires* d'Hérodote, dont la traduction en roumain est connue par un seul manuscrit, conservé au monastère de Coșulea.

Les textes de l'*Histoire de Troie* mentionnés ci-dessus sont reproduits dans le livre de K.-H. Schroeder en roumain et en traduction allemande, de sorte qu'ils pourront être consultés même par des chercheurs ne possédant pas la langue roumaine des XVII^e–XVIII^e siècles. Chaque texte est accompagné d'un bref commentaire sur ses caractéristiques linguistiques et sur ses rapports avec le texte original d'après lequel il a été traduit. Les sources slaves et grecques étant déjà comprises dans le contexte plus large des nombreuses histoires de la guerre de Troie, les variantes roumaines se situent maintenant à leur tour dans la tradition de ce sujet si répandu.

Bien qu'ils représentent avant tout des ouvrages d'histoire, les chronographes manquent rarement de recourir à des moyens littéraires ; ce caractère est particulièrement marqué dans les récits de la guerre de Troie qui en proviennent et ont été diffusés comme textes indépendants. Copiés et recopiés un grand nombre de fois au long des XVII^e, XVIII^e et XIX^e siècles, ces récits doivent incontestablement être rangés parmi les livres populaires, encore que leur aire de diffusion ait été plus restreinte que celle du *Roman d'Alexandre le Grand* ou de la *Vie d'Isope*.

Ouvrages massifs traduits du slavons, du grec ou du russe, les chronographes, qui ont joué un rôle important dans la littérature roumaine ancienne, n'ont pourtant bénéficié jusqu'à ce jour que d'études fragmentaires (dues à N. Cartoian, I. D. Ștefănescu, D. Strungaru, P. Cernovodeanu et autres). C'est pourquoi nous attendons avec intérêt la parution de la monographie annoncée par P. Cernovodeanu.

La présentation méthodique et compétente, par Klaus-Henning Schroeder, d'un fragment de ces chronographes constitue un événement marquant dans les recherches sur la littérature roumaine ancienne.

GĂTĂLINA VELCULESCU

D. POP, C. SĂTEANU, *Die rumänische Folklore in europäischen Kontext* (Le folklore roumain dans le contexte européen), « Zeitschrift für Balkanologie », XI (1975), Heft 1

Cet article constitue un exposé d'ensemble, s'adressant à de larges catégories de lecteurs, sur l'origine et les caractères spécifiques du folklore roumain.

En faveur de l'origine daco-latine de la culture matérielle et spirituelle roumaine les auteurs invoquent des arguments tant linguistiques (continuité de sens du lexique désignant des objets ou des notions du domaine de l'ethnographie et du folklore) que littéraires (similitudes, pouvant aller jusqu'à l'identité, en ce qui concerne le système de versification, le refrain, les images, pour l'ensemble des textes comparés).

Ce qui, dans l'unité du folklore balkanique, fait la spécificité du folklore roumain, les auteurs le déduisent dialectiquement d'un certain nombre de traits caractéristiques auxquels ils reconnaissent une valeur d'individualisation : la manière — abstraction faite des problèmes de dogme — de traiter l'élément religieux ; l'unité globale du folklore sur tout le territoire du pays ; la prédominance, sans distinction des genres, du facteur lyrique.

VIORICA NIȘCOV

WILHELM MARTIN ESSER, *Abenteuer und Rätsel einer europäischen Sage: Tristram — Sigfrid — Jason*, Alloys Henn Verlag, Kastellaun, 1976, 155 S.

Es ist nicht leicht, ein Werk wie das von Esser in den Rahmen der Literaturwissenschaft einzuordnen, denn es schlägt in verschiedene Spezialzweige der Forschung ein, ohne sich ganz einer Teildisziplin zu verschreiben. Möchte man *prima vista* das Buch der Motivkunde zuordnen, so erweist sich bald, daß es dem Autor weniger um die engere Funktion konkreter Motive geht, sondern daß sein Interesse viel mehr bestimmten Figuren und Situationen in parallelen Erscheinungen gilt.

Wäre das Werk — das sich übrigens sehr fesselnd liest — nur der Motivforschung gewidmet, so könnte man ihm den Vorwurf nicht ersparen, daß trotz der Fülle verarbeiteten Materials eine Reihe von Texten und Stoffen, die für den Gesamtkomplex zweifellos von erheblicher Bedeutung sind, wie zum Beispiel die verschiedenen Drachentöter im religiösen Bereich (vor allem etwa die Gestalt des hl. Georg), weitgehend ausgespart werden. Auch die Auswahl ganz bestimmter Märchen, die Beschränkung auf einzelne Varianten müßte dann als umstritten gelten.

Aber Esser selbst formuliert : „Das Ziel ist kein geringeres als der exakte Nachweis, daß erstens die Tristansage — entgegen den bisher vorgebrachten Theorien von ihrem „keltischen“ oder „französischen“ Ursprung — zunächst aus germanischen Quellen geflossen, genauer gesagt : mit den Berichten über Sigmund/Sigfrid/Sigurd grundridentisch ist, und zweitens wird gezeigt, daß sich die Frage nach der Herkunft dieser umfangreichen Stoffe auch nicht mit der „fränkischen“ Theorie und überhaupt nicht mit nur-germanistischen Mitteln beantworten läßt. Die Lösung des Entstehungsproblems ist vielmehr nur in wesentlich erweitertem Rahmen, d.h. nur durch Hinzuziehung mindestens ebenso ergiebiger nichtgermanischer Quellen möglich. Hierhin gehört u.a. eine stattliche Reihe bislang völlig unbeachteter, z.T. mundartlicher Texte in Italien...“.

So stellt das Buch primär einen Versuch dar, einen literarischen Stoff hinsichtlich seines geistesgeschichtlichen Kerns aufzubereiten und native Sinnzusammenhänge, die sich im Ablauf von Jahrhunderten durch mancherlei Variationen und Kontaminationen äußerlich oft erheblich veränderten, in ihrem ursprünglichen Aussage-Willen und Gehalt zu rekonstruieren. Dieser Versuch, das sei vorweggenommen, ist weitgehend geglückt.

Der Autor hat für die Aufgabe, die er sich gestellt hat, ein imponantes Material geboten und durchgearbeitet, und man wird ihm für die Akribie, mit der er bei der Analyse der verschiedenen Motive und Seitenmotive — besonders auch dem „Zaubertrank“, dem „Schwertmotiv“ und „Lager und Ring der Dämonin“ — Dank und Anerkennung nicht versagen. Schwieriger ist die Frage hinsichtlich des Kapitels über den Drachenkampf zu entscheiden, weil hier einerseits verschiedene — von Esser nicht herangezogene — Varianten eine abweichende, ja teilweise sogar konträre Funktion besitzen, und weil andererseits die Polygenese dieses Motivs eine fast zentrifugale Wirkung auf jeden Versuch einer Beweisführung ausüben muß.

Das wichtigste Ergebnis liegt wohl im komparativen Element von Essers Studie, der es fraglos gelungen ist, auch entfernt Liegendes zueinander in Zusammenhang zu bringen und geistige Verwandtschaften in antiken und mittelalterlichen Stoffen, in germanischen, keltischen und romanischen Erzählungen zu verdeutlichen. Der Autor hat hierzu auch eine Reihe von übersichtlichen Tabellen erstellt, die das Ablesen der Zusammenhänge und der Abweichungen erleichtern. Bei der großen Fülle des gebotenen Materials bedauert man freilich das Fehlen eines Registers (das vom Verfasser freilich für eine zweite Auflage in Aussicht gestellt wurde), und die Gefahr, daß der Leser den Faden verliert, ist nicht gering, so sicher auch Esser durch das Labyrinth ausufernder Seitenmotive führt.

Bedauerlich, aber vielleicht nicht zu vermeiden, ist, daß manche Fragen und Probleme, die mehr an der Peripherie liegen, nur angeschnitten aber nicht ausgeführt werden konnten.

wie etwa „... ein allmählicher Übergang von den urtümlich blutsaugenden Vampiren zu den Wallhallmädchen...“ (S. 135). Vielleicht wäre für die Einordnung gewisser Phänomene in die Weltsicht und Geisteshaltung verschiedener Epochen eine nähere Analyse solcher Seitenmotive aussagekräftiger gewesen als die verhältnismäßig breite Darstellung von Niederschlägen des Stoffes in Italien, wie es anhand der „Pulzella Gaia“, des „Liombruno“ und des „Fiije de lu maremaro“ gezeigt wird.

Das Fortführen der Stoff-Analyse über die Grenzen des Mittelalters herauf ist zwar insofern informativ, als es das Fortleben bestimmter Vorstellungen und Darstellungen im Literarischen und im Bereich der oralen Erzähltradition erweist, aber es zwingt andererseits zu einer starken Einschränkung in der Auswahl, die nur subjektiv ausfallen konnte. Zugunsten der oben erwähnten italienischen Geschichten und eines rätomanischen Märchens mußte auf die Epik der Renaissance und auf die iberischen Ritterromane der Amadis-Nachfolge verzichtet werden. Auch vermißt man schmerzlich, daß gegenüber dem antiken Jason-Stoff neuere Varianten aus dem Balkanraum fehlen.

Einen anderen Einwand, den der Rezensent noch vorbringen möchte : zu einem Großteil der Symbole, wie sie im europäischen Erzählbereich begegnen, gibt es Spiegelbilder, die zum Teil genau das Gegenteil beinhalten können ; so : zum Beschlafen durch einen Dämon (S. 154) etwa das Beschlafen eines dämonischen Wesens durch einen Menschen ohne dessen Wissen, etc... Das heißt : die meisten Symbole sind doppeldeutig. Freilich bringt dieser Doppelsinn der Symbole – positiv und negativ – oft mehr Verwirrung als Klärung, aber für die Grundthematik „Mensch und Natur im Kräftespiel lichter und dunkler Mächte“ ist eben diese Doppelnatur von nicht zu unterschätzender Bedeutung.

Schließlich sei noch darauf verwiesen, daß der Exkurs über den rätoromanischen Märchenhelden La Ramée ein Dativ anschneidet, das in fast allen Landschaften Frankreichs verbreitet ist. Wir konnten auch eine provenzalische Variante dazu veröffentlichen (F. Karlinger/G. Gréciano, *Provenzalische Märchen*, Düsseldorf, 1974, S. 134). Das ursprünglich La Ramée-Motiv weicht von dem rätoromanischen erheblich ab und hat nur bedingt mit dem Sigfrid-Stoff zu tun.

Derartige Einwände oder offen gebliebene Wünsche wollen jedoch nicht das Verdienst von Esser schmälern, der mit seiner klugen und sorgfältigen Studie nicht nur für die im Titel angesprochenen Sagenkomplexe neue Zusammenhänge gesehen und aufgezeigt – und für eine Reihe von Einzelmotiven und Requisiten (wie etwa Flügelschuhe und Tarnkappe) aufschlußreiche Darstellungen geboten hat, sondern der auch für die immer wieder faszinierende Begegnung mit der Welt mythischer Sagen die nötigen Voraussetzungen zu einem tieferen Verständnis zu schaffen gewußt hat. Eine Eigenwilligkeit und Originalität dieses Buches, das sich nicht auf ausgetretenen Pfaden bewegt, enthält sicher auch mancherlei Problematik, aber die darin ausgesprochenen Gedanken werden eine weitere Beschäftigung notwendig machen.

Wichtig wäre allerdings für ein Fortspinnen auch, die über das ganze Buch verstreute Bibliographie zusammenzufassen und zu komplettieren.

FELIX KARLINGER
(Salzburg)

RĂZVAN THEODORESCU, *Un millénaire d'art au Bas-Danube*, Bucarest, Editura Meridiane, 1976.

Dans ce livre, l'auteur donne suite à sa synthèse *Bizanz, Balcani, Occident, la Inceputurile culturii medievale românești* (Editura Academiei, 1974), où il s'était appliqué à saisir la structure des relations politiques et des institutions au premier millénaire de notre ère. Răzvan Theodorescu offre ainsi un aperçu complet d'une époque, un tableau vaste dont le besoin s'est vivement ressenti, d'autant plus que le premier millénaire, qui a vu naître le peuple roumain et sa langue, garde encore, jalousement, bien des mystères.

L'auteur se garde bien de passer en revue l'épanouissement d'une seule tendance artistique, et il évite de classer chronologiquement les monuments ; son livre n'a rien d'une histoire de la céramique, de l'architecture ou de l'ornement, présentés dans des chapitres séparés, à la manière des manuels classiques. Il essaye d'esquisser les traits majeurs d'une civilisation, à travers ses aspects artistiques les plus significatifs, et son poids sur la formation de l'art roumain médiéval. L'auteur, il faut le dire sans tarder, offre au lecteur une synthèse éclairante, dans laquelle la finesse des observations s'allie à un admirable sens de l'ensemble.

En parlant du « Bas-Danube », l'auteur ne démarque pas une aire géographique ; il se réfère aussi aux régions que le Danube n'arrose jamais, comme la Transylvanie. Il a en vue une aire artistique et culturelle, et le terme est destiné à recevoir un sens beaucoup plus large que celui que la compréhension étroite des mots aurait exigé. En fait, le fleuve — importante voie de communication, frontière des empires, barrière devant les invasions — est devenu depuis l'Antiquité l'axe central d'un monde balkano-carpatique qui s'est remodelé profondément pendant le premier millénaire de notre ère.

En premier chef, Răzvan Theodorescu jette une lumière pénétrante sur les relations artistiques fort étroites et jamais coupées entre cette culture du « Bas-Danube » et le monde romain ou byzantin. La diversité de ces relations est témoignée par la richesse des vestiges dont l'auteur fait état : soit qu'il s'agit des basiliques paléo-chrétiennes retrouvées en Dobroudja, ou bien des figures qui s'adosent au patère d'or appartenant au trésor de Pietroasa, soit qu'il analyse en détail la poterie émaillée que les fouilles ont fait sortir des tombes des XI^e et XII^e siècles, etc., on voit toujours se maintenir la faculté d'assimiler les produits d'un art de souche méditerranéenne, qui favorise l'anthropomorphisme et dont le génie plastique n'a jamais tari.

Dans ces conditions, on ne saurait voir dans les emprunts fondamentaux que les nouveaux États féodaux roumains ont fait à la tradition culturelle et artistique byzantine, le caprice d'un prince ou bien l'option qu'une conjoncture de moment eût imposée. Ce phénomène — « Byzance après Byzance » selon l'expression si juste de N. Iorga — acquiert la valeur de dernier terme d'une longue aventure historique, la conséquence lointaine mais inéluctable de l'appartenance de ces territoires à l'ancienne romanité orientale.

Faisant front à ces influences romano-byzantines, s'affirment toujours, avec une rude puissance, les échos des peuples barbares. L'auteur s'est plu à étaler les objets qui nous en sont parvenus, témoins authentiques d'un goût résolument anti-classique. Les runes des hypogées de Murfatlar, les exorbitants trésors gothiques ou gépides, les fibules digitales slaves, les bijoux avars peuvent recevoir des significations multiples ; mais quelque diverse que fût l'origine de tous ces objets, on voit se préciser l'idée d'une vision commune qui les eût empreignés tous de la même passion pour le décor abstrait et pour l'ornementation géométrique.

À côté de ces deux tendances, Răzvan Theodorescu cite aussi une troisième, qui eût aussi offert son apport à la culture matérielle et artistique du Bas-Danube : il s'agit de l'Occident qui par l'intermédiaire de l'Europe Centrale aurait influé sur la structure de la vie politique et, surtout, sur les usages de la cour, tout aussi bien que sur le style de certains objets d'art somptuaire du temps de l'établissement des États roumains.

À notre avis, la nouveauté du travail de Răzvan Theodorescu pour l'historiographie roumaine d'art réside dans le fait que ces directions stylistiques tellement diverses ne sont pas vues en tant que « monades » autonomes, dont le contact serait nul, mais, par contre, on peut s'y rendre compte de la multitude des connexions que ces facteurs de style eussent entretenues de bonne heure.

À travers ses 300 pages, le livre fait ressortir avec une remarquable netteté les dominantes qui ont façonné le destin artistique d'un monde, d'où toute domination canonisée a été d'emblée exclue ; c'est un monde où le contraste et l'irrégularité se sont figés, où le folklore et la cour coexistent, enfin c'est un monde qui se trouve comme baigné dans un « climat d'art international » — selon l'expression de l'auteur.

Bref, il s'agit d'une synthèse sur le rôle et le sens des contacts culturels que nos régions ont entretenus pendant plus d'un millénaire, tels qu'ils se laissent apercevoir par l'étude des vestiges archéologiques. C'est une perspective un peu inhabituelle, mais elle permet de comprendre la démarche hardie de l'auteur qui n'a pas hésité de réunir dans un même volume la description des trésors barbares du VI^e siècle et l'analyse des fresques ornant les parois de l'église voïvodale de Curtea de Argeș datant du XIV^e siècle. En effet, Răzvan Theodorescu tâche et réussit d'entrevoir au-delà du fait artistique un fait de culture, et au-delà du style une spiritualité.

C'est pourquoi ce livre, dont la riche information et la puissante originalité se trouvent complétées par l'admirable sélection et la qualité de l'illustration, peut être signalé comme une œuvre d'une grande portée scientifique, d'autant plus qu'elle se rapporte à un domaine encore insuffisamment étudié.

ANDREI CORNEA

ATHANASIOS E. KARATHANASIS, 'Η Φλαγγίνειος, Σχολή τῆς Βενετίας. Thessalonique, 1975, 386 p. + 8 photographies.

Parmi les écoles de la diaspora grecque, celle qui s'est appelée Collège Flanginien d'après le nom de son fondateur, Thomas Flanginis, et dont l'activité s'est déroulée de 1665 à 1797 occupe une place de premier plan. Cette école fut créée à Venise, le centre le plus important de la diaspora hellénique, pour répondre aux besoins d'instruction non seulement de la communauté grecque si importante de la Sérénissime République, mais de tous les Grecs établis sur les territoires sous domination ottomane ou vénitienne. Il était, en outre, dans les intentions du fondateur que l'école constitue un moyen de lutte culturelle contre les tendances de conversion au catholicisme, qui se manifestaient de plus en plus activement chez les Jésuites. D'autre part, elle visait à former ses élèves grecs dans un esprit de dévouement envers la République vénitienne, elle-même en conflit avec la trop active Congrégation jésuite. Placée sous l'influence directe de l'Université de Padoue, l'École Flanginienne allait se faire remarquer par l'esprit humaniste de son enseignement, par les larges perspectives scientifiques qu'elle offrait à ses élèves et par la nouveauté des méthodes pédagogiques mises en œuvre (par exemple, l'enseignement « alilo-didactique »). Au cours, de son existence, le Collège Flanginien a constitué une pépinière de professeurs pour d'autres institutions d'enseignement du monde grec, notamment pour l'école de la communauté grecque de Venise, et elle a formé d'innombrables jeunes Grecs, dont plusieurs se sont distingués d'une manière ou d'une autre dans le cadre de la culture néo-hellénique.

On ne disposait jusqu'à présent d'aucune monographie digne de cette brillante institution pédagogique. Les contributions plus anciennes de Ioannis Veloudos (1893) et de K. D. Merdzios (1939) sont non seulement périmées, mais lors même de leur parution elles n'ont représenté que des études superficielles sur l'organisation, l'activité et l'importance de l'école. Le présent ouvrage, dû au jeune mais fécond spécialiste du néo-hellénisme Athanasios E. Karathanasis, examine en profondeur et sous tous ses aspects la longue histoire du Collège Flanginien. Le livre est divisé en trois sections : 1. *Fondation et fonctionnement de l'École Flanginienne*; 2. *Son évolution et son importance*; 3. *Personnalités remarquables formées par le Collège Flanginien*. Un épilogue est consacré au sort de l'école et à l'héritage légué par Flanginis — sa principale source de revenus — après 1797. En annexe sont publiés 13 documents parmi les plus significatifs (12 en italien et 1 en grec) concernant l'histoire de l'école.

L'étude est fondée sur les investigations personnelles de l'auteur dans différentes archives et bibliothèques : Archivio di Stato di Venezia, Museo Civico Correr, Biblioteca Nazionale Marciana, Archivio Antico dell'Università di Padova, ainsi qu'à la bibliothèque de l'Institut grec d'études byzantines et postbyzantines de Venise. Ces investigations exhaustives ont mis au jour un grand nombre de documents inédits. L'étude fournit d'innombrables précisions et données nouvelles concernant la famille, la vie et l'activité de Thomas Flanginis (1579—1648), le fondateur de l'école ; elle décrit le mode d'organisation et de fonctionnement de l'école, passe en revue ses professeurs les plus éminents et expose en détail l'activité culturelle des personnalités qui en sont sorties au cours du XVII^e et du XVIII^e siècle. Quelques-unes des meilleures pages du livre sont celles consacrées à l'activité littéraire des membres de l'école. C'est au Collège Flanginien qu'est né le recueil de poèmes *Graecia obsequia*, composé en 1695—1696 mais publié seulement en 1716, qui avait pour but de pousser les Vénitiens, en exaltant leurs victoires militaires en Orient, à lutter pour la cause de la libération de la Grèce ; ce recueil comprend des créations poétiques en grec, en latin et en italien. D'un tout autre contenu, mais non moins important pour l'histoire des lettres néo-grecques est le recueil *Fleurs de dévotion*, publié en 1808 par les anciens élèves du Collège Flanginien. Les deux recueils sont en liaison directe avec l'activité d'un cénacle littéraire né sous les auspices du collège et portant, selon la mode vénitienne du temps, le nom de *Académie des invulnérables* (Illaesi).

L'École Flanginienne était, par différentes voies, en rapport avec la vie culturelle et l'histoire des Pays roumains. La monographie de A. Karathanasis offre de nombreuses données inédites concernant les relations culturelles roumano-grecques et des personnalités de ces deux cultures et peuples ; elle s'avérera certainement des plus utiles, sous ce rapport-là aussi, pour bien des recherches sur la culture roumaine ancienne.

NICOLAE-ȘERBAN TANAȘOCA

STEFAN ZABŁOCKI, *From the Pre-Renaissance to the Enlightenment* (Od prerenesansu do oświecenia), Warsaw, 1976, 274 p.

Written between 1969 and 1974, the studies that make up the present volume, though apparently heterogeneous, converge to demonstrate by means of comparative arguments the important role played by ancient traditions in the development of Polish literature. The reason is that European culture of Latin language and, through it, the ancient Greek-Latin literature exerted emulating modelling influences on the literary phenomenon in medieval Poland. Convinced that in order to understand the complex socio-cultural interpenetrations, the generative transfer between cultures, it is not enough to detect the borrowings and to indicate the sources more or less precisely, St. Zabłocki tries to explain by reference to several literatures the multiple significances of tradition within the spiritual context of the epoch when the influence operated. Thus he reaches the conclusion that until the romantic stage, ancient literature, in different interpreting hypostases, served as a starting point for almost all aesthetic revolutions.

To illustrate this statement the author investigates in the first part of the book the role of ancient literature in the transition from the thinking and aesthetics of the Middle Age to Renaissance humanism. After a brief and well-informed historical survey, in *The genesis and the evolution of the notions of the Middle Age and Renaissance as opposed epochs*, with an introductory purpose, St. Zabłocki deals in the following essay, *Pre-Renaissance in the Polish literature of the XVth and XVIth centuries against a European background*, with the coordinates of ideas and time specific of early Renaissance in Poland. Going deeper in the nature and frequency of the cultural factors in this period makes him formulate clear cut distinctions between the native ground and South-Eastern Europe. The interest in ancient tradition, apparent in Italy as early as the XIIth and XIIIth centuries, i.e. pre-Renaissance, is separated in time by a period dominated by scholastics and mystical thinking. The situation is different in Poland where pre-Renaissance, more belated, turns with no obstacles or breaks into the XVth century humanistic Renaissance; medieval humanism blends here with the beginning of the influence of Italian Renaissance, a fact free of consequences for its subsequent development.

The studies which make up the second, denser part of the book, cover the XVIIth and XVIIIth centuries; the author tries to elucidate the genetic problems of the baroque style and enlightening classicism. He underlines here too the continuity of evolution from the structure of Renaissance to the baroque culture, as a natural consequence. Defining the baroque characteristics in *On the beginnings of the mannerist style in the poetry of the Renaissance*, Zabłocki finds one of its sources in Latin Renaissance literature, in Poland, as in other European countries. The demonstration is carried through by an enumeration followed by a generalizing conclusion, the imagery present in the neo-Latin poetry of the Renaissance and developed in the essential baroque coordinate. Classical harmony was thus abandoned for ornamentation, (epigrams, epitaphs, epithalamiums in love lyrics).

The arguments are obviously brought by the second survey — *The appearance of the mannerist theme of the metaphor and its signifiante on the background of the aesthetic conceptions of the epoch*. As early as the second half of the XVIth century aesthetics had prevailing moral foundations. The poet wanted to arouse admiration by the originality of the poetic individuality, of the talent. And since the imitation of the ancients being passed over, something else was necessary. The mannerist (read baroque) theory of creation is based on the system of moral philosophy of neo-Aristotelian theory which is part of a broader conception of life and art. That is why it was accompanied by Jesuit aesthetics. The baroque metaphor ensured the expressive originality and richness of the literature in Latin, the value of the work consisting in the science of its construction and not in learning, as during the Renaissance. Similar evidence, though of a different nature, can be found in *Paradoxes of surrealism*, in which the different acceptations of the notion in different epochs are exposed.

Solid cultural grounds, with their origin in ancient classicism, are to be found in the following epoch, beginning with the XVIIIth century, especially as enlightening classicism directly connected with Renaissance. In Germany, for example, the ancient tradition took the forms of neo-Hellenism and induced the critical consideration of Latin culture. In Poland the worship of Hellas flourished again in the XIXth century at the dawns of the romantic period. Enlightening classicism radiates especially at Stanisław Augustus' court as a proper cultural policy; the stimulating intellectual role of literary papers is studied in significant details.

The conclusion of St. Zabłocki's book is that the Polish literary phenomenon during its four century life was in direct or mediated connection with the development of culture in the other European countries, especially in those of Latin culture. In this process, which has

been insufficiently investigated so far, important are the elements of ancient culture, taken over in modified acceptations according to the specific context of the respective epoch. That is a useful book with obvious historical and literary contributions, and rich in suggestions.

STAN VELEA

DIM. PĂCURARIU et CLAUDE PICHOS, *O carte și șapte personaje* (Un livre et sept personnages), București, Ed. Cartea Românească, 1976, 186 p.

Découverts par D. Popovici dans son ancien article, *Etudes franco-roumaines*, de la revue *Studii literare*, I, Sibiu, 1942, p. 1—56, Ulysse de Marsillac et Ange Pechméja, les deux émigrants français établis en Roumanie, ayant une riche activité dans de divers domaines (le dernier étant aussi important par ses liaisons d'amitié avec Baudelaire) ont réveillé, le dernier temps, l'intérêt d'autres spécialistes pour la recherche de leur biographie et de leur œuvre, surtout pour le fait d'avoir contribué à la popularité de Bolintineanu parmi les lecteurs français. A ces études signées par Aurel Martin, *Bolintineanu vu par des écrivains français* dans *Gazeta literară*, 1 et 8 oct. 1964; Petre Costinescu, *Comment est apparu à Paris le volume « Brises d'Orient » de Dimitrie Bolintineanu*, dans « Revista de istorie și teorie literară », tome 16, nr. 1/1967, p. 149—151; *Documents et manuscrits littéraires*, vol. I, publiés par Paul Cornea et Elena Piru, București, 1967; D. Păcurariu, *Un philo-roumain oublié: Ulysse de Marsillac*, dans *Études et évocations*, București, 1974, p. 42—66, on a ajouté récemment un très intéressant en page de nouvelles de l'époque concernant l'odyssée de la traduction de ce livre et des hommes qui ont contribué à sa réalisation. Etant favorisés par un très riche matériel d'archive (documents, lettres, photos, articles) tant de Roumanie que de France, matériel publié dans l'Annexe de l'ouvrage, les deux auteurs ont réalisé une admirable fresque de l'époque nous offrant en même temps des renseignements précieux concernant cette étape des relations littéraires franco-roumaines. Les sept intellectuels roumains et français engagés dans la traduction et dans la publication du volume de poésie de Bolintineanu à Paris deviennent de vrais personnages du livre, la reconstitution de leurs témoignages et de leur activité formant les détails révélateurs d'un procès oublié.

Tout est parti de l'idée de Bolintineanu de faire éditer à Paris un volume bilingue de ses poésies et dans ce but il écrit en 1864 à G. Marianu, étudiant roumain à Paris de faire un sondage auprès des maisons d'édition. Dans ce but il envoie aussi un acompte de 1500 francs au banquier Lemaitre et la traduction faite par lui-même et revue par Ulysse de Marsillac. A côté de Marianu, qui s'occupe pratiquement de cette affaire-ci, on voit les autres personnages qui vont contribuer à cet événement. Du côté français, Léon Plée, ami du poète et ancien partisan de la cause politique roumaine, Henri Chantel, poète et journaliste qui fait la dernière révision de la traduction du volume, Philarète Chasles, professeur universitaire et critique littéraire qui réalise la préface de la traduction, et du notre pays, Ulysse de Marsillac, qui a fait la première révision de la traduction et Ange Pechméja, ami de Bolintineanu et militant pour la connaissance de la littérature roumaine au-delà de notre pays. Ces deux émigrants français des Principautés Danubiennes ont effectué un immense travail de popularisation de la culture roumaine dans leur patrie en informant les hommes de lettres français par des articles sur le mouvement littéraire de notre pays. Ils sont, pour ainsi-dire, des « créateurs d'atmosphère ».

Ulysse de Marsillac a été professeur au Collège National et à l'École Militaire de Bucarest, étant aussi le fondateur et le directeur des journaux *La Voix Roumaine* (1861), *La Voix de la Roumanie* (1861—1866), *Le Pays Roumain* (1867—1871), *Le Moniteur Roumain* (1868—1870), *Le Journal de Bucarest* (1870—1877). Il a publié aussi un ouvrage théorique, *Leçons de littérature*, destiné à l'enseignement, une histoire de l'armée roumaine (*Histoire de l'Armée roumaine*, 1871) et plusieurs articles destinés à faire connaître au publique roumain des écrivains français comme Gérard de Nerval, Chateaubriand, Henry Murger, Victor Hugo, Alfred de Vigny, et aussi à faire connaître au publique français des auteurs roumains. Il a publié dans le journal *La Voix de la Roumanie* une suite de feuilletons sur la langue, l'historiographie et la littérature roumaine (Hellade, Asachi, Bariț, Alecsandri. Gr. M. Granda, M. Milo, Al. Pellmon, Hasdeu et bien sûr, Bolintineanu). A son tour, Ange Pechméja, qui a été plusieurs années le chef de la correspondance diplomatique roumaine, est celui qui traduit

en français le cycle *Doine* d'Alecsandri et aussi une série de balades roumaines et comme œuvres originales les nouvelles *Rosalie* et *Histoire lamentable de Poupée*.

On crée en France, par l'activité menée par ces passionnés journalistes, une vraie vague d'intérêt pour la Roumanie (Ph. Chasles est en correspondance avec Marsillac en recevant de celui-ci des informations précieuses concernant la Roumanie), l'apparition en 1866 du volume *Brises d'Orient* de Bolintineanu chez l'éditeur parisien Dentu représentant l'apogée de ce moment. L'événement a été marqué par des comptes rendus élogieux à l'adresse du poète et de son pays, écrits par des hommes de lettres comme Henri Lavoix (*Le Moniteur Universel*), André Lefèvre (*L'illustration*), Théodore de Banville (*Revue du XIX^e siècle*). A cette occasion on a donné des cours et des conférences publiques à Sorbonne, dédiés à la langue et à la littérature roumaine (Ph. Chasles) qui ont abouti à des manifestations de sympathie des étudiants roumains et macédoniens; Bolintineanu entreprend des interventions pour qu'on crée une chaire de langue roumaine au Collège de France, dont le titulaire devrait être Chasles, idée abandonnée à cause de la chute de Cuza, le prince régnant.

Enfin, la traduction en français du volume *Brises d'Orient* a une signification spéciale dans la destinée des liaisons franco-roumaines, étant le résultat de la collaboration des mêmes sept intellectuels, collaboration qui a eu des conséquences très favorables pour les deux peuples, ce qui a été admirablement mis en évidence par les deux auteurs.

MIRCEA POPA

MIHAI EMINESCU, *Ylli i dritës* (« L'Etoile du matin »), traduction par Rexhep Ismajli, Editions Rilindja, Collection Drita, Prishtina, 1976, 81 p.

Le nombre impressionnant de traductions dont a bénéficié la poésie de Mihai Eminescu s'est accru d'un nouveau volume, en albanais, dû au spécialiste en langue albanaise et en philologie balkanique de l'Université de Prishtina (R. S. F. de Yougoslavie), Rexhep Ismajli¹. Le volume comprend 20 poésies, une postface (*La poésie de M. Eminescu, Traduction et sélection, Brève chronologie de la vie et de l'œuvre de M. Eminescu*) et, en guise d'exorde, la poésie bien connue de Marin Sorescu, *Trebuiau să poarte un nume* (« Ils devaient porter un nom »), sur le thème du mythe d'Eminescu dans la culture roumaine. Le traducteur a utilisé le volume de M. Eminescu, *Poezii*, 2^e éd., texte établi par Perpessicius, préface et notes de G. Munteanu, București, 1966; il a également consulté le volume de traductions en différentes langues M. Eminescu, *Poezii, Poems, Poésies, Gedichte, Stihi, Poesias*, București, 1971.

Maltrisant aussi bien la tradition poétique et l'art de l'expression, tels qu'ils se sont développés dans la littérature albanaise, qu'il est à l'aise avec les phénomènes littéraires roumains, R. Ismajli cherche, dans sa postface, à mettre le lecteur albanais sur la voie qui lui offrira la meilleure approche de la poésie éminescienne. A cette fin, il souligne les lignes de convergence des deux littératures, roumaine et albanaise, dues non seulement à leur appartenance au même espace européen, mais aussi au fait qu'elles sont entrées toutes les deux dans l'époque moderne sous les auspices du romantisme et qu'elles possèdent en commun des traits spécifiques pour la zone plus restreinte du sud-est de l'Europe; un dernier trait qui les rapproche, ce sont les similitudes évidentes entre les littératures populaires des deux pays. L'un des mérites de la postface est de préciser que l'on insiste trop sur l'influence de la poésie d'Eminescu sur deux poètes albanais Asdreni² et Lasgush Poradeci³, alors qu'en

¹ Rexhep Ismajli possède, comme traducteur, un assez riche palmarès. Il a transposé en albanais des poésies de J. Prévert et de A. Bosquet (deux volumes dans la même collection « Drita » des Editions Rilindja) et il a traduit de nombreux poètes yougoslaves. En ce qui concerne la littérature roumaine, on lui doit la traduction de quelques poésies de G. Bacovia et, dans une variante autre que celle du présent volume, la traduction du *Lucaefărul* d'Eminescu (ces traductions ont paru dans le journal littéraire « Fjala »).

² Asdreni, poète albanais connu, auteur de plusieurs volumes de vers, doit sa formation poétique à la Roumanie, où il a vécu la plus grande partie de sa vie (1888-1947). Sa création, romantique avant 1912, comprend un grand nombre de poésies d'inspiration patriotique. Après 1912, il a assimilé les procédés symbolistes, parnassiens, etc., enrichissant considérablement son horizon poétique.

³ Lasgush Poradeci, l'un des poètes lyriques albanais contemporains les plus doués, disciple d'Asdreni, s'est formé lui aussi en Roumanie et demeure l'un des hommes de lettres albanais connaissant le mieux la littérature roumaine en général et, en premier lieu, la poésie de M. Eminescu, qui a du reste formé le sujet de sa thèse de licence.

réalité il s'agit plutôt d'affinités de structure poétique (manifestes surtout dans le cas de Poradeçi). La mise en évidence de ces affinités profondes, qui dépassent le cadre de la simple forme des vers, ainsi que l'analyse du mot roumain *dor* (« désir nostalgique »), intraduisible en général, mais qui a un correspondant presque parfait dans l'alb. *mall*, et que la discussion autour des termes clés, si proches, de la poésie de Poradeçi et de celle d'Eminescu, représentent une contribution importante aux efforts pour initier le public lettré albanais à la poésie d'Eminescu.

En ce qui concerne la traduction proprement dite⁴, on relève la volonté de R. Ismajli de rendre aussi fidèlement que possible l'univers poétique d'Eminescu, ainsi que sa compréhension profonde des sens les plus subtils de cette poésie. La musicalité, si caractéristique pour la poésie d'Eminescu, soulève évidemment des difficultés plus sérieuses. En échange, on note d'excellentes réussites dans le domaine de la prosodie : les poésies à vers octosyllabiques, trochaïques (mais aussi iambiques), les plus nombreux dans l'anthologie, trouvent tout naturellement des correspondants dans la poésie albanaise, qui a emprunté aussi ce rythme à la poésie populaire⁵. Parfois cependant la traduction accentue trop, à notre avis, l'inspiration populaire de la poésie d'Eminescu, qui chez le poète est sublimée et décantée, alors que le traducteur introduit des diminutifs, des exclamations, ainsi que la particule albanaise *o*. Or, ces éléments sont spécifiques pour la poésie de la Renaissance albanaise, inspirée à son tour par le folklore national contemporain de la création éminesquienne, dont le langage a semblé à l'auteur le meilleur équivalent. Le résultat est une expression parfois trop chargée par rapport à l'admirable simplicité de l'original. La même tendance explique la traduction de certains titres : *Diana* a été traduit par *Zana* : roum. *zină* (nom d'un personnage populaire présent à la fois dans le folklore de Roumanie et d'Albanie). Or, dans les deux langues, le mot dérive du lat. *Diāna* et c'est bien à cette divinité du panthéon classique que se réfère la poésie d'Eminescu, et non pas au personnage populaire. De même, *Crăiasa din poezii* (« La Reine des contes ») n'est pas chez Eminescu un personnage populaire, comme celui choisi pour le titre albanais, *Bukura e dheut* (« La Belle de la terre »). Dans *Lucașfarul* (« Hypériorion »), le couple Cătălin-Cătălina est remplacé par Trimi-Vasha (dans une traduction approximative, « Le Gars et la Fille »), couple présent dans toutes les poésies populaires albanaises d'amour ; par là, le traducteur a trop souligné le caractère terrestre du couple, en opposition au monde astral d'Hypériorion.

Un problème de première importance est, bien entendu, celui du choix des poèmes. Précisons à ce sujet que la présente anthologie de la création éminesquienne en traduction albanaise a été précédée de deux autres, dues à Dh. Pasko (M. Eminescu, *Vjersha*, Constanța, 1939) et à Vehbi Bala (M. Eminescu, *Poezi*, Tirana, 1956). Or, ces deux ouvrages sont quasi introuvables, au point que même l'actuel traducteur n'a pu les consulter et, en conséquence, ignorant leur contenu, il n'a pas structuré son propre recueil de manière à les compléter. Si l'on confronte les trois volumes, on s'aperçoit que l'anthologie de Dh. Pasko (23 poésies) et celle de R. Ismajli (20 poésies) sont assez proches l'une de l'autre comme composition. Les deux manifestent une préférence pour les poésies d'amour sur un rythme populaire. Le volume de V. Bala ne comprend que 12 poésies, d'une composition plus hétérogène. Ainsi, certaines poésies existent en deux ou trois versions : plus proches du style original chez Dh. Pasko et V. Bala, mais parfois au prix d'un appauvrissement du sens. R. Ismajli, en revanche, accorde la première importance au contenu, dont il saisit mieux toutes les nuances (par exemple dans *O mamă, Revedere, Lacul*). Il en va de même pour *Lucașfarul*, traduit *Ylli i dritës* (« L'Etoile du matin »), en comparaison de la traduction de V. Bala : celle de R. Ismajli transpose avec plus de soin les couches successives de significations et de symboles de l'original. Dans l'ensemble, l'ouvrage dont nous rendons compte a un contenu homogène, peut-être même quelque peu unilatéral.

Soulignons, pour conclure, les difficultés considérables auxquelles s'est heurté l'auteur de la traduction : l'absence d'un dictionnaire roumain-albanais ou albanais-roumain ; l'absence également de dictionnaires poétiques ou d'auteurs. Il faut reconnaître toutefois, ainsi qu'en

⁴ La confrontation avec l'original des poésies transposées en albanais dans le présent volume montre que le traducteur a adopté une méthode de traduction analogue à celle définie dans ces termes : « Translating consists in reproducing in the receptor language the closest natural equivalent of the source — language message, first in the terms of meaning and secondly in terms of style » (E. Nida, and Charles R. Taber, *The Theory and the practice of translation*, Leiden, 1969, p. 12).

⁵ V. Ramadan Sokoli, *Prozodija dhe metrika jonë popullore*, dans « Nëndori », 8, 1958, 9, 1958 ; Arshi Pipa, *Albanian Metrics*, dans « Südost-Forschungen », XXXIV (1975), p. 211 — 233.

témoigne d'ailleurs la *Postface*, que Rexhep Ismajli a fait de son mieux pour suppléer par ses propres recherches à cette pénurie d'instruments de travail. Aussi certaines de ses traductions sont-elles d'excellentes paraphrases, aussi proches que possible à tous les points de vue de l'original. Citons à cet égard les traductions de: *In fereastră dinspre mare*, *De cite ori, iubito*, *La mijloc de codru*, *Rugăciunea unui dac*, *Glossa*, *Peste virfur*, *Ce te legeni*, *Se bate miezul nopții*, ainsi que, tout particulièrement, la traduction de la dernière strophe de *Floare albastră*.

CĂTĂLINA VĂTĂȘESCU

MICHAEL IMPEY, *The Present State of Romanian Studies in the United States and Canada*
Reprinted from the *Modern Language Journal*, vol. LIX, No. 5—6, September—October,
1975, pp. 262—272

It is almost imperative nowadays, when Romanian-American cultural relations are expanding, to review the current activity of the specialists in Romanian in the U.S.A. and Canada on multiple levels. It supplies data and estimates the efforts made, points to the perspectives of these studies. This particularly useful information and estimation is the subject of the review article written by Michael Impey, chairman of the Romanian Studies Group of the U.S.A., "capable, among other things, of representing all the relevant disciplines in the Humanities and Social sciences at the national level" (p. 271), whose first Bulletin appeared in 1973 (see "Cahiers roumains", 1976, no. 3, p. 166). The author actually proposes to add fresh data to those supplied by *Language and Area Studies'*. *East Central and Southeastern Europe*, conducted by a special committee (SECSES) of the American Council of Learned Societies (general editor: Charles Jelavich), Chicago and London, 1969, for the period down to 1965, concerning several sections: Literature, Folklore, and Ethnomusicology, Linguistics, Non-Slavic Languages. The progress recorded by Michael Impey in the few years elapsed since the above mentioned survey is remarkable and promising. "Substantial if not exactly dramatic progress has been made" (p. 264) in the average yearly student enrollment at all levels of Romanian language instruction. Suitable instructional materials for American students (grammar books, pamphlets on various topics: in advanced grammar, dictionaries, conversation guides, etc.) have been published or are under print. The number of lectures on Romanian culture and at the same time the share of elements of Romanian culture in interdisciplinary courses has increased. The first dissertations "which deal directly or indirectly with Romanian literature" (p. 266) as well as studies dedicated to Romanian writers (p. 268) have been published or will be soon published. Efforts (though not entirely satisfactory) have been made to translate important Romanian writers (mention should be made here of the recent *Selected Poems of Tudor Arghezi*, translated by Michael Impey and Brian Swann, Princeton University Press, 1976, 223 p.). An older tradition of the investigation of Romanian folklore (pp. 269—270) was continued. Finally, first steps have been made to undertake the difficult task of bibliographical information.

Michael Impey's review article is not a mere enumeration of all these achievements. Critical observations are pertinent: the scarcity of materials translated from Romanian literature, the poor quality of some of these translations (p. 267), "the lukewarm treatment of Romanian folklore" (p. 269) by some specialists.

However, there is good hope on the progress of studies and researches on Romanian in the U.S.A. and Canada, due to the joint efforts of Romanian cultural ambassadors in these countries (Romanian lectures, visiting Romanian scholars) and American-trained personnel, who turn Romanian language and literature into a permanent subject for American students and researchers.

ILEANA VERZEA

ZORAN KONSTANTINOVIĆ, *Phänomenologie und Literaturwissenschaft, Skizzen zu einer wissenschaftstheoretischen Begründung*. München, Listverlag, 1973, 245 p.

Dans l'introduction à son *Esthétique*, Nikolai Hartmann formulait quelques-uns des espoirs qu'il avait placés dans la phénoménologie comme mode d'investigation de l'art, mais aussi ses déceptions quant aux recherches des phénoménologues dans ce domaine. Hartmann

avait été marqué lui-même par la pensée de Husserl et il était bien naturel que, dans le texte susmentionné, il fit remarquer que « ce mode de recherche comporte pour le moins les conditions méthodologiques d'un succès possible ». Selon l'auteur de *l'Esthétique*, rien ne saurait favoriser davantage l'accès à l'essence de l'art que la tendance à se rapprocher autant que possible des phénomènes eux-mêmes, de les examiner de près et dans toute leur variété, pour revenir ensuite aux questions générales. Mais ces démarches de la phénoménologie n'ont pas donné les résultats attendus, pour la bonne raison que l'analyse des phénomènes artistiques n'a été menée que sur le plan du sujet et de l'acte. Moritz Geiger a analysé en particulier le moment de « l'agrément » (*Wohlgefallen*) kantien, sans aller au-delà de l'analyse pure de l'acte et, indirectement, de l'objet du plaisir esthétique, sans aborder notamment l'étude de la structure et des valeurs de cet objet. Bien que Husserl, au nom de la logique et de la gnoséologie, se soit élevé contre les présuppositions de philosophie immanente du psychologisme et de l'idéalisme néo-kantiens d'où il était parti, ses disciples, notamment dans leurs recherches d'ordre littéraire et artistique, ont eu peine à se débarrasser des anciennes tendances. C'est pourquoi l'appel de Husserl — « *zu den Sachen selbst* » — est resté jusqu'à un certain point lettre morte.

L'Esthétique de Nikolai Hartmann a été publiée en 1953. Vingt ans plus tard, les perspectives en ce qui concerne la fécondité de la démarche phénoménologique et son impact sur la théorie de la littérature et de l'art ne sont plus aussi décourageantes. Il suffit, à cet égard, de mentionner deux faits significatifs. Parmi les théories ou les « idéologies » que la « nouvelle critique » (celle française surtout) considère comme primordiales dans la critique et la théorie littéraires actuelles, la phénoménologie joue un rôle des plus importants. Ainsi, Roland Barthes, dans ses *Essais critiques*, discute de cette présence de la phénoménologie. Or, cette présence se manifeste aussi sur le plan de la production littéraire, à savoir par son influence sur le « nouveau roman » français. Alain Robbe-Grillet, entre autres, nous a habitués à des procédés descriptifs qui constituent, en fait, une application de la méthode descriptive phénoménologique ; descriptions qui ne sont pas celles d'objets perçus, mais tendent à embrasser toute perception possible, à rendre un *eidós* de la perception, une « généralité essentielle » de celle-ci.

Aussi le besoin d'une étude offrant une introduction systématique aux méthodes phénoménologiques pour aborder le domaine de la théorie littéraire se faisait-il sentir. Or, voilà que, dans son ouvrage intitulé *Phänomenologie und Literaturwissenschaft*, le Pr Zoran Konstantinović entreprend une ample recherche sur les implications de la phénoménologie dans différents secteurs de l'espace littéraire. Une délimitation philosophique de la phénoménologie était nécessaire en premier lieu. Sans ignorer les développements que la philosophie existentialiste de Heidegger a apportés aux théories d'Edmund Husserl, Zoran Konstantinović se borne dans son étude à ce qu'il nomme la « phase classique de la phénoménologie », car il considère les interprétations de la philosophie existentialiste comme des « productions illégitimes de la phénoménologie ». Mais cette restriction nécessaire de l'objet de la recherche en ce qui concerne le rapport entre la phénoménologie et la théorie de la littérature n'en est pas moins suivie de l'examen de son extension, tout aussi légitime, sur d'autres plans. En effet, la manière de penser et la méthodologie phénoménologiques ont connu et connaissent encore des applications diverses. Elles peuvent être — et l'ont été — mises en liaison avec différentes modalités de la pensée scientifique. Ainsi, sans y voir nécessairement une influence des méditations husserliennes, il est permis d'établir des corrélations et des interférences entre la pensée linguistique de Ferdinand de Saussure, celle des formalistes russes, celle de certains adeptes du *New Criticism* et la phénoménologie. Des paragraphes entiers, des plus intéressants, de *Phänomenologie und Literaturwissenschaft* sont justement consacrés à ces correspondances.

Cependant, l'attention principale de l'auteur se porte sur les modalités phénoménologiques d'intégration de l'objet esthétique. Zoran Konstantinović procède à une analyse critique du texte bien connu de W. Conrad sur les problèmes gnoséologiques soulevés par la connaissance des phénomènes littéraires et, bien entendu, sur des phénomènes concernant la langue littéraire, autant sous le rapport de son expression et de sa signification que sous celui de sa faculté de représentation. Quant au caractère poétique de la langue littéraire, l'auteur se réfère aux relations susmentionnées entre le formalisme russe, le *New Criticism* et la phénoménologie.

Zoran Konstantinović a compulsé avec soin toute la bibliographie du problème et ses réflexions critiques sur les différents ouvrages cités sont particulièrement pertinentes. Loin de se contenter d'une présentation historique et analytique des thèses, il adopte toujours une position personnelle dans la discussion des problèmes de philosophie ou d'histoire littéraire auxquels elles donnent lieu. Les questions qu'il se pose — et auxquelles il répond — sont d'ailleurs des questions clés de ces domaines. Dans quel sens peut-on parler d'une phénoménologie de la personnalité poétique ? Dans quelle mesure peut-on établir une phénoménologie des époques et des courants littéraires ? La position de l'auteur est toujours nettement marquée, cohérente et ces problèmes généraux sont abordés sous tous leurs aspects.

Même en ajoutant à ces considérations que l'auteur de *Phänomenologie und Literaturwissenschaft* expose avec compétence les rapports entre la vision marxiste et l'optique phénoménologique, qu'il cerne clairement le rôle central de la phénoménologie dans la configuration du formalisme russe et du *New Criticism*, nous n'aurons pas épuisé toutes les voies que cette intéressante étude offre aux méditations du lecteur.

NICOLAE BALOTĂ

NIKOLA BANAŠEVIĆ, *Études d'histoire littéraire et de littérature comparée*, Belgrade, 1975, 138 p.

En réunissant en volume plusieurs études publiées au fil du temps par l'ancien titulaire de la chaire de littératures romanes à l'Université de Belgrade, ses anciens élèves ont entendu non seulement rendre à cet historien réputé de la littérature un hommage bien mérité, mais aussi remettre en circulation des matériaux d'un large intérêt disséminés dans différentes publications difficilement accessibles. Quoique ces pages concernent en premier lieu, tout naturellement, les rapports de la littérature serbo-croate avec celles de l'Occident et en particulier avec la littérature française (le volume comprend les études bien connues sur les rapports entre les chansons de geste et la poésie épique yougoslave : *Le cycle de Kosovo et les chansons de geste*, datant de 1926, *Les chansons de geste et la poésie épique yougoslave*, *Le rôle d'intermédiaire de la littérature serbo-croate du moyen âge entre l'Occident roman et l'Orient slave*, etc.), le volume comprend aussi d'autres articles non moins intéressants. Parmi ceux-ci, nous citerons celui intitulé *La note serbo-croate dans le romantisme européen*, qui discute en fait (le titre n'est pas explicite) les caractères propres de la poésie romantique serbo-croate par rapport à la poésie romantique occidentale. Le problème est avant tout théorique et, comme tel, concerne la théorie générale de l'étude des courants littéraires. En effet, l'auteur n'essaye pas de dresser un inventaire complet du sujet, mais se borne à démontrer l'existence dans la poésie romantique serbo-croate d'une veine de patriotisme national, qui est infiniment plus prégnante et de tout autre nature que dans l'œuvre des romantiques occidentaux. En fait, elle représente une continuation directe de la poésie épique serbe du moyen âge et du folklore antiottoman. Or, de toute évidence, la situation n'est guère différente dans d'autres littératures du sud-est et de l'est de l'Europe, de sorte que l'on ne saurait soutenir l'existence d'une « note serbo-croate » du romantisme européen rien que sur cette base. En échange, les caractères spécifiques d'un courant littéraire se manifestant dans des conditions propres à un ensemble de pays de moindre importance et dont l'histoire diffère de celle de l'Occident sont reconnus en principe. Ce qui nous semble toutefois important à ce stade de la discussion, c'est de savoir si, pour définir un courant littéraire dans les conditions concrètes d'une littérature donnée, ce sont ses propres racines historiques qui sont essentielles, ou bien leur forme de manifestation, laquelle ne diffère pas dans les grandes lignes de celle de la poésie d'inspiration historique du romantisme occidental. On en arrive ainsi à la conviction que ce qui est apte à définir les caractéristiques propres du romantisme dans les pays du sud-est de l'Europe, ce sont ses traits spécifiques sur le plan contemporain, c'est-à-dire au niveau de structures comparables, et non au niveau de l'histoire, qui est différente et donc incomparable : l'histoire explique certaines particularités, mais ne les définit pas. Pour demeurer dans le sujet de l'article, disons donc que ce qui, à ce point de vue, compte vraiment, ce n'est pas l'origine folklorique du thème d'un texte poétique, mais sa forme folklorique (mètre, lexique, manière dont les personnages sont typés, procédés de style caractéristiques, etc.), forme qui l'individualisera nécessairement par rapport aux œuvres similaires d'autres littératures.

À côté d'articles du même ordre, intéressants du point de vue théorique pour les comparatistes, il en est d'autres qui fournissent des données peu connues dans le domaine de l'histoire littéraire. Ainsi, pour la littérature roumaine, on apprend qu'en 1843 le prince régnant Gheorghe Bibescu avait invité Gérard de Nerval à visiter la Roumanie et que celui-ci avait accepté avec enthousiasme l'invitation ; jusqu'à la fin, cette visite n'a pas eu lieu.

Ce recueil, fatalement inégal, des articles écrits par le Pr Nikola Banašević au long de presque un demi-siècle est une vraie mine d'informations et une source de fécondes méditations pour les comparatistes.

MIRCEA ANGELESCU

ROMUL MUNTEANU, *Melamorfozele criticii europene moderne* (Les métamorphoses de la critique européenne moderne). București, Editura Univers, 1975, 463 p.

Ce livre se propose de débattre les principaux problèmes de la critique littéraire moderne (sans distinction de périodes) et d'exposer les conclusions auxquelles sont arrivés à leur égard les différents courants de pensée contemporaine. L'auteur vise par conséquent non seulement à informer, mais aussi à subordonner l'information à ses propres réflexions sur le sens et les caractères de l'acte critique. Ses commentaires sur les différentes conceptions de critique littéraire sont pour lui autant d'occasions de se définir soi-même. C'est pourquoi le livre commence par un chapitre de *Préliminaires théoriques*, dans lequel l'auteur reprend les problèmes les plus épineux, non résolus encore, de l'activité critique, en tant que lieux d'interférence du jugement subjectif et des critères objectifs, du sens du devenir historique et des déterminismes contemporains, de données biographiques et de la capacité de les transcender par un acte esthétique. Par le caractère résolument théorique de sa démarche, par la subordination de l'information à une idée fondamentale autour de laquelle l'exégèse vient se structurer, le livre de Romul Munteanu diffère de l'ouvrage du même ordre du regretté Savin Bratu, *De Sainte-Beuve à la nouvelle critique*, qui est, lui, plus riche en références, en citations, en résumés, visant plutôt à faire connaître les auteurs et à familiariser le lecteur avec certaines lignes de force de la critique contemporaine qu'à repenser l'acte critique dans l'optique du mouvement d'idées qui se déroule autour de nous. Il existe, affirme Romul Munteanu, un certain nombre d'idées que l'on ne saurait perdre de vue sans priver toute démarche intellectuelle du droit de s'ériger en acte critique. Tout au long du livre, il examinera les différents modes d'application de ces quelques principes fondamentaux et les conséquences différentes qui en résultent. L'un de ces principes est celui de l'intégration de l'acte critique dans un système de critères qui lui assure certaines perspectives de généralisation, tout en lui offrant une garantie de constance et de fermeté dans son application. Un autre est celui du devoir d'énoncer un jugement de valeur fondamentalement justifié, d'où l'impossibilité d'opter entre le subjectif et l'objectif dans toute formulation à caractère axiologique. Après quoi se posent ces questions essentielles : « 1) A partir de quand et en fonction de quels critères un texte donné peut-il être déclaré littérature ? 2) Quelles sont les modalités permettant d'attester un tel verdict ? » (p. 66). Les pages qui suivent offrent, non sans une prise de position critique, les réponses à ces questions. Romul Munteanu présente le déroulement de l'activité critique moderne du général au particulier, ou plus précisément de l'éclectisme au plus haut degré de spécialisation. Ainsi, il a groupé dans un premier chapitre les exégètes sans système défini, mais qui ne néanmoins parvenus aux résultats les plus brillants par la mise en œuvre d'une méthodologie dépourvue de rigidité dogmatique, comme E. R. Curtius, G. Călinescu, R. M. Albères. A ces noms on pourrait ajouter ceux de quelques critiques dont la démarche se borne à passer en revue les auteurs contemporains, tels G. Picon et Pierre de Boisdeffre. La différence entre ces derniers et ceux mentionnés ci-dessus ne réside pas dans les principes auxquels ils ont recours dans leurs augmentations, mais tout simplement au fait qu'ils sont moins bien pourvus sous le triple rapport de la capacité d'analyse, du don de s'exprimer et de la force créatrice. Le chapitre consacré à la critique sociologique (G. Brandes, Franz Mehring, G. Lukács, E. Fischer, Antonio Gramsci, L. Goldmann) illustre des tendances critiques justifiées avant tout par une idéologie, par une axiologie basée sur une épistémologie. Le critique existentialistes (J.-P. Sartre, Maurice Blanchot — mais Blanchot est-il vraiment existentialiste ?) modifient les critères, mais la méthode demeure fondamentalement la même : considérer l'acte créateur et le produit littéraire comme l'aboutissement d'un système de pensée — plus ou moins conscient — qui les précède. La critique psychanalytique traditionnelle, de même que, plus récemment, la psychocritique poussent jusqu'à l'extrême limite la tendance à expliquer la littérature par des impulsions qui la transcendent : les assertions de Freud, Jung, Adler, Karl Abraham, Ch. Baudouin, N. N. Dracoulidès, Jacques Lacan, Janine Chasseguet-Smirgel, Jean-Paul Weber et Charles Mauron sont passées en revue. La critique thématique marque le passage de l'explication transcendentale à l'explication intrinsèque de l'œuvre (G. Bachelard, J.-P. Richard, J. Starobinski, Georges Poulet). Enfin, la critique stylistique (Spitzer, E. Auerbach, Jean Rousset) et le structuralisme (R. Barthes et G. Genette) sont axés sur l'immanence formelle de l'œuvre. Ainsi qu'on le remarque, Romul Munteanu n'a d'intérêt ni pour toutes les formes de manifestation du protésisme critique contemporain, ni pour tous les représentants de chaque tendance. Il s'arrête de préférence sur ceux qui, par leur action, fournissent une réponse aux questions théoriques qu'il s'était posées au début de l'ouvrage et qui se nuancent dans une certaine mesure par l'effet de ces réponses. La difficulté, lorsqu'on passe ainsi en revue les contemporains et qu'on s'efforce de les intégrer dans une série historique, est surtout de préserver l'équilibre entre la présentation d'un système et l'explication du mode concret de mise en œuvre de ce système dans l'élaboration de l'acte critique.

A l'instar de René Wellek qui, dans son *Histoire de la critique littéraire*, part du principe que la critique a pour finalité d'illustrer la théorie littéraire et de précéder l'histoire littéraire, Romul Munteanu incline à accorder plus d'intérêt aux systèmes d'idées qu'à leur modalités d'application. Cette tendance est particulièrement évidente dans les chapitres consacrés à la critique sociologique, à la critique existentialiste et au structuralisme. La psychanalyse, la psychocritique et la critique thématique jouissent de même de sa faveur, au détriment des détails concrets de leur application et sont d'ailleurs plus proches du sujet qu'il s'est proposé. De fait, cette position est justifiée, dès lors qu'aucun des coryphées de la sociologie ou de l'existentialisme critiques n'est homme de lettres : ce sont des idéologues professionnels, pour lesquels l'acte critique possède une valeur surtout exemplaire. Pourtant, dans quelques cas isolés, leurs exégèses sont à la hauteur du système et auraient mérité que l'auteur s'arrêtât plus longuement sur elles : il en est ainsi de l'étude de Goldmann sur Racine et même de celle — ratée selon nous — sur Malraux, voire de celle, tardive il est vrai, sur la dramaturgie de Jean Genêt.

Les chapitres les plus substantiels nous ont semblé ceux consacrés à la psychanalyse et à la critique thématique. La qualité primordiale de l'auteur est son aptitude à dégager d'un immense matériel documentaire le principe de base, de mettre celui-ci en lumière, de le définir par rapport à soi-même et de l'illustrer par quelques exemples prégnants. Les chapitres sur Freud, Jung, Adler sont des modèles d'analyse méthodique et de clarification des problèmes soulevés par l'application de la psychanalyse dans le domaine de la critique et, de manière générale, dans le domaine de l'interprétation de la littérature. L'effort d'organisation n'est en rien inférieur ici à la faculté de percevoir l'essentiel. De même, dans le chapitre consacré à Weber, Mauron, Bachelard, Richard la démarche critique de Romul Munteanu se fait plus concrète, sans que pour autant l'information transmise cesse d'être dominée et mise en valeur par son remarquable esprit de généralisation. Dans ce sens, l'analyse minutieuse de la démarche psychocritique de Manson dans son interprétation du poème de Mallarmé *Victorieusement fini* démontre à quel point la superposition de textes est capable de révéler chez un auteur tout un réseau d'associations, des groupes d'images obsédantes, les modalités de transition de l'image au mythe personnel, enfin la signification de celui-ci par rapport à l'œuvre et à la biographie de l'auteur en question.

Quant à l'exposé sur l'interprétation du théâtre de Marivaux par Georges Poulet, elle offre à Romul Munteanu l'occasion de revenir à ses propres idées sur le temps, déjà abordées dans quelques-unes de ses études les plus connues. La formulation — comme bien d'autres à travers tout l'ouvrage — est admirable de pertinence et de densité : « Issu du néant dans lequel il est plongé, l'instant dans l'œuvre de Marivaux ne devient pas durée authentique, mais une simple forme de *pré-sentiment* et de *pré-vie* qui nous permet de reconstituer le temps perdu ».

Romul Munteanu ne perd pas une seconde de vue ces deux principes fondamentaux de la critique : savoir interpréter historiquement les lignes de force contemporaines et savoir prendre ses distances par rapport aux opinions exposées. A cette occasion, il démontre aussi la capacité des critiques roumains de se situer parmi les représentants les plus prestigieux de l'exégèse européenne.

On se trouve, dans *Les métamorphoses de la critique moderne européenne*, devant l'une des premières tentatives, même sur le plan international, de présenter en dominant sans cesse son sujet une matière à la fois aussi vaste et aussi diverse. Introduire des principes d'ordre dans ce conglomérat de personnalités qui n'existent qu'en se distançant les uns des autres et qui, au nom de leur originalité foncière, refusent de se laisser embriquer, dès l'abord, une tâche téméraire. Avoir su la mener à bien avec succès constitue la meilleure preuve de la capacité de synthèse de l'auteur.

ROXANA SORESCU

R. M. ALBERES, *Littérature, horizon 2000*, éd. Albin Michel, Paris, 1974.

Littérature, horizon 2000, c'est « l'enfant terrible » de *L'Aventure intellectuelle du XX^e siècle* : les mêmes problèmes sont repris d'une autre perspective ; les interrogations de *L'Aventure* ... trouvent leur réponses temporelles et génératrices d'autres inquiétudes spirituelles dans *Littérature, horizon 2000*. Ce livre-ci n'offre pas une « certitude » et une conclusion, mais une apologie, parfois « drôlatique » du (néo)-nouveau-roman. Le dernier phénomène d'une certaine ampleur dans le contexte littéraire français, sujet de multiples doutes et des débats théoriques, signe d'une crise de la création et de l'idéologie, le (néo)-nouveau-roman avait besoin d'une description-définition, bref d'une phénoménologie, et de sa justification socio-historique et

esthétique. La parution de la *Littérature...*, apporte les « preuves » nécessaires à un jugement de valeur, à l'établissement de la place du (néo)-nouveau-roman dans la hiérarchie axiologique de l'histoire littéraire française. Ces deux livres — *L'Aventure intellectuelle du XX^e siècle* et *Littérature, horizon 2000* —, livres qu'on ne pourrait pas concevoir séparément, retracent le processus dialectique d'une pensée critique à la recherche des horizons significatifs du XX^e siècle.

Tout comme *L'Aventure intellectuelle...*, *Littérature...* est une méditation sur la littérature et la conscience moderne, et par là une *préparation de l'imagination* à la venue des dernières images littéraires de notre siècle. *Littérature, horizon 2000* est, à la fois, un panorama détaillé de l'avant-garde et une « prospection » qui assume ses risques. *L'Aventure intellectuelle* représentait le drame de la sensibilité européenne tel que le traduisait la littérature, tandis que *Littérature...* retrace la biographie romancé de la conscience française contemporaine. *Phénoménologie et structuralismes* (dernier chapitre de *L'Aventure...* éd. A. Michel, IV^e édition, 1969) présentait une première approximation du phénomène littéraire contemporain par l'intermédiaire de la phénoménologie de Husserl et Merleau-Ponty et de la nouvelle critique. *Littérature...* reprend le sujet de *l'intérieur* : tandis que dans *L'Aventure...* le (néo)-nouveau-roman était plutôt analysé en tant que réflexe d'une certaine philosophie et d'une attitude existentielle, cette fois-ci, le (néo)-nouveau-roman est, à la fois, objet d'élection, signe de la littérature contemporaine et symptôme de « l'horizon 2000 ». Les incursions dans la littérature universelle cèdent la place à l'allusion, le contexte culturel se réduit à un panorama du roman français, la perspective se restreint pour une meilleure observation, alors que la conception critique reste généralement la même : « Je sacrifie non seulement l'homme à l'œuvre, mais l'œuvre au sens de l'œuvre et à ses thèmes. » (*Aventure...*, éd. citée, p. 11). En étudiant les thèmes et leurs avatars, les motifs, les topoi, la critique de R. M. Albérés aspire — comme toute critique, d'ailleurs — à devenir « ouverte » pour réussir à capter la polysémie de l'œuvre et la polyphonie de la littérature. Suivant la logique de l'acte critique, la première étape de la mise en évidence de la complexité du système thématique et sémantique du (néo)-nouveau-roman est la « construction » du contexte (d'ailleurs, sauf le contexte « général », il y a chez Albérés, un contexte « particulier », ad hoc, qui se constitue à mesure que l'objet l'exige).

A l'accélération de l'histoire correspond la succession vertigineuse des courants et thèmes littéraires. Dans le contradictoire panorama des métamorphoses culturelles, après la littérature du sentiment tragique et de la condition humaine (première moitié du siècle) ont triomphé les « désinvoltes » (Fraigneau, Nimier, A. Blondin) et le romantisme saganesque, suivis par le nouveau-roman ((1954-1959) et, vers 1960, par le néo-nouveau-roman ou « roman structuraliste » (Philippe Sollers, Jean-Pierre Faye, Le Clézio). Pour Albérés le nouveau-roman est la *systematisation* d'une certaine tendance qui se faisait jour depuis Joyce et Kafka et, à la fois, symptôme — par l'abolition volontaire de la distinction entre le fond et la forme, entre le sujet et l'art — d'une révolution littéraire plus profonde ; la conversion totale du roman à l'art d'écrire, la prédominance du style sur le sujet, la substitution du langage au réel.

Pour établir une hiérarchie axiologique dans la sphère de la culture, la dimension historique, la distance temporelle entre l'objet et le sujet récepteur est toujours nécessaire. Or, le phénomène envisagé par Albérés est contemporain, et donc il ne reste à la démarche critique que deux possibilités pour acquiescer cette distance : 1) placer le fait culturel — temporellement inclassable à cause de sa « nouveauté » — dans un contexte déjà connu et valorisé, notamment la tradition littéraire (A. Robbe-Grillet utilise le roman policier ou la description ultra-parnassienne ; S. Beckett fait appel au verset ; le monologue de N. Sarraute ou de R. Pignet existait déjà chez les romanciers du XIX^e siècle, de Stendhal à Zola, etc.) ; 2) parodier le texte (parodier signifie comprendre et dépasser) afin de le démythiser. La désarticulation du mécanisme préserve de la surprise et assume — selon Albérés — une meilleure classification, et par là une réception « traditionnelle ». La parodie tient — en ce cas, semble-t-il — la place de la dimension historique. Le lecteur retrouve ces deux méthodes un peu partout le long de cette nouvelle « aventure ». Par les trois sections du livre (« Nous ne voulons plus de héros », « Sismologie littéraire du XX^e siècle », « Charms et mythes de la sensibilité ») Albérés propose trois variantes d'un modèle thématique possible, latent dans le magma des hypothèses. Chaque variante est configurée par plusieurs articulations (univers sensoriel, le monologue intérieur, le temps « télescopique », pluralité de l'espace, le labyrinthe, la « mort du personnage », la conscience-langage, etc.) en perpétuelles métamorphoses. Ce qui est paradoxal et fascinant dans cette aventure intellectuelle qui doit être lucide d'un bout à l'autre, c'est que le discours critique prend les formes de l'objet analysé. Le mimétisme est quasi complet, *Littérature...* emprunte les leitmotivs du (néo)-nouveau-roman (v. supra). Le mimétisme critique devient un acte de connaissance par l'identification. L'identification a lieu après le choix d'un trajet critique, d'un thème. Par cette vision « amoureuse » de l'acte critique Albérés retrouve la nouvelle critique. *Littérature, horizon 2000* apparaît ainsi, comme l'apologie du (néo)-nouveau-roman. Selon R. M. Albérés le roman contemporain est fondé sur une « ambiguïté » qui existait

déjà dans le roman « traditionnel ». Le monde pluriel, équivoque, l'univers discontinu dans la durée, dans l'espace, dans la présence humaine, peut être compris du fait qu'un Proust, un L. Durrell ont habitué le lecteur moderne à la peinture de la discontinuité.

En analysant la coordonnée temporelle Albérés définit la formule du (néo)-nouveau-roman : « saisir le roman avant qu'il soit roman ou, du moins, avant qu'il soit récit » (p. 53). Le roman est un continuum, un espace-temps qui se dévoile par l'écriture. Le roman est la transformation de l'existence en langage, il apporte la forme que tentent de prendre les significations de l'existence. La définition du (néo)-nouveau-roman est possible aussi de la perspective du personnage. Le personnage anonyme du roman contemporain a un arbre généalogique très riche, qui remonte au roman héroïque (Renaud, Tancrede, Amadis). D'ailleurs, la première moitié du XX^e siècle a mis en question le problème de la personnalité, la colérence psychologique du héros. De Gide à Pirandello, de Kafka et R. Musil jusqu'à Sartre et Huxley, on a parlé de la « facticité » du héros. Mais, l'homme anonyme sera remplacé, à son tour, par le langage, par la voix obligée de parler pour que le monde continue à exister, suivant la poétique du « nrr ». La voix, a pour but une continue mémorisation. La remémorisation est une ré-invention, une récupération du *vécu*. Ainsi, Beckett et R. Pinget retrouvent Proust.

Littérature, Horizon 2000 ne propose pas une lecture « systématique » du phénomène étudié : de l'insensibilité artificielle du personnage, on peut passer à l'incertitude multipliée des villes ou bien au monologue des objets. La lecture plurielle que suggère le livre abolit les préjugés du lecteur « traditionnel ». Chaque récepteur peut choisir son trajet selon la dialectique capricieuse de son goût, et construire son espace littéraire. Cependant, *Littérature, Horizon 2000* reste un répertoire des thèmes, des « labyrinthes » du (néo)-nouveau-roman, un texte dramatique qui exige une future mise en scène lucide, systématique et « ironique ».

NARCIS ZĂRNESCU

ALY eș-ŞAUK, *Dada bayna ams wa-l yaum* (Dada entre hier et aujourd'hui), Bagdad, 1974.

En présentant, dans un ouvrage bien structuré, toute l'histoire du dadaïsme et de son influence sur la littérature et l'art contemporains, le critique irakien Aly eș-Şauk n'accomplit pas une simple vulgarisation, mais tente d'intégrer le mouvement dans la série de tendances contestataires qui l'ont précédé.

En effet, Aly eș-Şauk n'est guère d'accord avec les prétentions du dadaïsme d'avoir inventé les formes d'expression artistique qu'il cultive. Selon lui, « après l'anarchisme et le nihilisme, le futurisme a été le précurseur direct de Dada », idée que l'on retrouve d'ailleurs dans cet aveu d'un représentant autorisé du mouvement, Hans Richter : « Comme tout mouvement nouveau, nous croyions que le monde moderne a commencé avec nous, alors que, en réalité, nous avons ingurgité le futurisme chair et os ; mais ces os ont acquis une structure nouvelle après que nous les eûmes digérés ». Micux : l'auteur estime que, par leurs manifestations et leur attitude, ainsi que par les modes littéraires et extralittéraires qu'ils ont lancés, les adeptes de ce courant ne diffèrent pas non plus des romantiques, qui « exprimaient à leur façon leur isolement et leur mépris de la société ». Quant aux conceptions de Dada sur « l'art sans contenu », l'auteur considère qu'elles coïncident étrangement avec celles de Kautski sur la disparition de l'art « là où règne l'économie et où la technique atteint les plus hauts échelons », ainsi qu'avec celles de Hegel sur « le banal quotidien et la non-poésie dans la société bourgeoise ».

Ce qui est intéressant, c'est que, sans trouver le modèle Dada bien original, l'auteur lui assigne une importance particulière en ce qui concerne l'évolution ultérieure de la littérature et des arts, soutenant que toutes les manifestations dites non conformistes et modernistes, y compris celles d'aujourd'hui, trouvent leur origine dans ce mouvement « né en 1916 et enterré en 1922, intervalle pendant lequel il a conquis le monde ». Convaincu de l'importance de ce rôle de Dada, A. eș-Şauk profite de l'occasion pour promener le lecteur à travers l'histoire des arts modernes, mais l'espace réservé à un compte rendu ne nous permet pas de l'accompagner dans ce périple. Mentionnons toutefois, en passant, la place importante accordée dans l'économie de l'ouvrage à l'art pop, « ce nouveau dadaïsme », dont l'auteur analyse en détail les moyens d'expression, ainsi que ceux « d'autres formes d'art où le motif Dada est présent, comme celui du happening, l'art ambiantiel et autres ». L'auteur voit dans la présence universelle du courant Dada une confirmation éclatante de « l'oraison funèbre » qu'en a faite en 1922 l'un des parents spirituels du mouvement, Tristan Tzara, qui déclarait : « Dada est un état

mental. C'est pourquoi il s'est adapté partout et à tous les événements qu'il a affrontés. Dadas'adapte à n'importe quoi... ».

L'auteur souligne avec force la contribution décisive des écrivains d'origine roumaine Tristan Tzara et Marcel Iancou comme promoteurs du mouvement. Il montre comment le fondateur du cabaret Voltaire de Zurich, Hugo Ball, a bénéficié de leur concours ; comment, dès la première réunion, « Tristan Tzara récita des vers roumains et fut le premier à avoir proposé et organisé des déclamations simultanées de poésie ; il fut suivi dans cette voie par Marcel Iancou et il s'est créé ainsi un mode d'interprétation unique au monde ». A. eş-Şauk mentionne l'opinion selon laquelle le nom du mouvement serait lui-même d'origine roumaine : Certaines, parmi lesquels Hans Richter, inontrent que cette appellation pourrait provenir de la répétition du mot roumain et slave *da*, qui revenait souvent dans la conversation chez Tzara et chez Iancou. Hans Arp a confirmé cette opinion, soutenant que « c'est Tzara qui a inventé la notion, de Dada. Ce fait a eu lieu le 6 février 1916, à 6 heures du soir. J'étais présent avec mes douze enfants lorsque Tzara a prononcé le mot pour la première fois... Cela se passait au Café de la Terrasse, à Zurich ». Ces explications n'empêchent pas l'auteur de mentionner les autres hypothèses sur l'origine du nom, précisant que le mot « dada » existe, avec des significations différentes, dans plusieurs langues, parmi lesquelles l'arabe, et que la princesse Schéhérazade l'emploie dans les « Mille et une nuits ».

Quoi qu'il en soit du problème de l'origine du nom, l'auteur souligne la contribution de Tzara dans la rédaction de la revue « Dada ». « Il fut l'élément actif dans sa direction et sa rédaction », ainsi que dans l'organisation des « soirées pittoresques », à côté de Marcel Iancou qui y introduisit la musique de *lăutari* (violoneux roumains).

Une place importante est réservée au rôle de Tristan Tzara dans l'élaboration des manifestes-programmes du mouvement, ainsi que dans l'invention de la technique du collage, qui visait à « la capitulation totale devant le hasard ». Cependant, tout en laissant sous-entendre le degré d'esprit inventif et la vocation universelle dont sont douées certaines aires de moindre rayonnement culturel (et ce n'est pas seulement la Roumanie qui est en cause, mais aussi des pays comme le Danemark ou la Suisse), A. eş-Şauk ne va pas jusqu'à examiner dans quelle mesure la culture roumaine possède ou non des affinités avec les courants dont il s'occupe ; sans doute se considère-t-il insuffisamment informé sur le phénomène littéraire roumain.

En revanche, le critique irakien tente d'identifier les correspondances sur le plan de l'innovation et du non-conformisme entre ces courants et les arts de l'Orient à travers les âges. Dans ce domaine il fournit une contribution précieuse, peut-être la plus originale de tout l'ouvrage et dont l'intérêt dépasse largement les frontières du monde arabe.

Ainsi, il rapporte un cas relaté par Adam Metz dans son livre *La civilisation islamique au IV^e siècle de l'Hégire* (XI^e siècle) : « On dit que l'un des poètes du temps, connus pour ses excentricités (tel Baudelaire, Théophile Gautier et autres romantiques d'Europe — n.n.), couvrait son visage d'ocre, s'habillait en rouge et portait un sceptre de la même couleur ».

De même, dans la Chine antique, on avait recours à de la musique improvisée (comme Haydn et Mozart à une époque plus récente) pour tester les aptitudes musicales des débutants. Dans le domaine de la peinture, la technique du frottage, pratiquée et codifiée par Max Ernst, était connue des anciens Grecs et surtout des Chinois, qui avaient coutume d'appliquer des feuilles de riz sur certaines sculptures.

En ce qui concerne la lecture inverse des textes, A. eş-Şauk montre que « la littérature arabe abonde en exemples de vers qui peuvent être lus en entier et pareillement dans les deux sens ».

Mahomed Ben Ahmed et Giawad Ben Suleiman, peintres arabes du XI^e siècle, appliquaient en matière de calligraphie une méthode proche de celle du collage.

Les exemples dans cet ordre d'idées abondent : jeux de mots, représentations calligraphiques étranges, arabesques, etc. Le fait n'a d'ailleurs rien d'étonnant, si l'on tient compte du rôle des formes géométriques et végétales dans les arts de l'Orient et du raffinement extrême de la forme et du langage qui a longtemps constitué le principe de base de la poésie orientale.

Il reste à voir dans quelle mesure Aly eş-Şauk est dans le vrai lorsqu'il essaye d'amener à une dénomination commune une série de faits qui ont eu lieu à des siècles de distance. De toute façon, son ouvrage a le mérite incontestable de frayer la voie à de nouvelles exégèses.

JACINTO DO PRADO COELHO, *Ao contrário de Penélope*, Livraria Bertrand, Amadore, 1976, 306 p.

Comme Pénélope, la critique tisse autour des œuvres une toile toujours à refaire, parce que toujours défaite. Mais « contrairement à Pénélope », dont la toile sera un jour, avec le retour d'Ulysse, définitivement achevée, le tissu critique ne s'achève jamais. Contrairement à Pénélope qui, par sa propre volonté, défait et refait son ourdissage — prêt à n'importe quel moment à se cloître sur lui-même —, le critique est parfois seulement dupe d'une aboutissement possible de sa tâche, d'un possible achèvement et d'une possible fidélité. Pénélope incarne la fidélité; le critique est le *don juan* de la littérature, cherchant l'art dans les œuvres, comme le vrai Don Juan cherche l'amour chez les femmes.

C'est le sens de la métaphore sous laquelle s'inscrit le dernier livre de Jacinto do Prado Coelho, qui se constitue, en premier lieu, comme un plaidoyer pour la lecture toujours renouvelée et à renouveler, pour la nécessité d'une pluralité des lectures.

Apparemment c'est un livre « décousu » (imposerait-elle, Pénélope, son verbe?) rajouté d'articles, études et comptes rendus, la plupart (peut-être tous) déjà publiés, très différents comme objet, méthode et objectif. Quatre ou cinq titres se rattachent au domaine de la théorie littéraire, d'autres tiennent du domaine de la savante recherche philologique, d'autres encore représentent la critique « immédiate » (les comptes rendus), d'autres enfin inclinent nettement vers la polémique.

Dans « Variante et variation », par exemple, en suivant les chemins de la critique textuelle, il propose l'établissement d'une nouvelle science du langage appelée *métabologie*, c'est-à-dire l'étude de la langue « dans ses infinies possibilités de réalisation », étude des *variantes* (comme hypothèses choisies ou rejetées, avec unique solution « expressionnelle ») et des *variations* (non permutable et qui s'excluent réciproquement, mais coexistent dans le texte). À propos des variantes-variations il se demande ensuite, à juste titre, si c'est la préoccupation pour la forme qui mène au changement du signifiant et implicitement du signifié, ou c'est l'idée qui impose l'expression différente. Voilà la question, mais les réponses sont aussi nombreuses qu'il y a de variantes ou de variations, comme le remarque l'auteur même. Alors, à quoi bon l'étude des variantes? Pour mieux connaître le mécanisme de la poésie? Pour en comprendre plus aisément le message? Au froid, ou en tant que révélation? En réalité l'auteur essaie en vain de concilier ce qui ne peut être concilié: le point de vue esthétique et celui d'érudit. Il nous invite, tout au plus, à un intéressant jeu de l'imagination qui nous conduit à *dentner* quelques fois, jamais à *savoir* à coup sûr, ni à déceler des règles. La dissection anatomique conduit vraiment à une meilleure connaissance du fonctionnement de l'organisme humain, mais de son fonctionnement comme omnivore, non comme « véritévore » (*verdávoro*, d'après une expression d'Ortega y Gasset). La dissection ne sert et ne servira jamais à connaître l'être humain comme « roseau pensant » et surtout pas à le recréer, vivant, pensant, et dévorateur de vérité. La création reste un miracle, et la poésie continue à se faire connaître seulement par révélation, malgré les recettes de cuisine déduites de la comparaison des variantes et des variations. Et si les analyses que Prado Coelho nous offre comme exemples pour l'étude des variations sont admirables et témoignent d'un véritable amour pour la littérature, dont il a fait d'ailleurs preuve par toute son activité, sa propre conclusion s'impose: « Des deux variantes, laquelle est celle qu'on préfère? La plus précise? La plus concrète? La plus poétique? La moins artificielle? Cela dépend ». Bien sûr. Mais cela dépend de tant de choses... À la fin, ce qui reste c'est une immense tristesse: la présence des variantes nous éloigne perpétuellement du mythe et de l'espoir de la perfection. « Y aura-t-il des paroles définitives? »

Avec le titre suivant, « Comment enseigner la littérature », l'auteur passe dans le domaine de la pédagogie littéraire: l'article est en même temps une critique de l'ancien enseignement au Portugal et un programme, qui préconise l'utilisation de toutes les méthodes modernes de la critique littéraire et une lecture des œuvres, une étude de la littérature comme *parole*, non comme *langue* (dans une acception dérivée de Saussure), qui ait en vue la fonction formative de la littérature, non une fonction purement informative. Des problèmes que notre enseignement s'est déjà posés et qu'il a même, parfois, résolus. Les relations entre la culture de masse (ou, mieux, d'après Prado Coelho, pour les masses) et les mass-media, et entre révolution et écriture, forment l'objet d'autres articles. Finalement, à part les comptes rendus et les quelques articles qui traitent d'un problème de littérature comparée — l'étude des influences, il y a quelques chapitres qui peuvent être considérés comme des modèles d'analyse pour un séminaire universitaire de littérature. C'est le cas de « Pour la compréhension de *Os Maias* comme un tout organique ». Même s'il mélange un peu trop les méthodes et les modèles de l'analyse structurelle, psychologiste, sociologique, même s'il ne nous convainc pas tout à fait qu'il a réussi à prouver

ce qu'il y avait à prouver (le chef-d'œuvre queirosien nous apparaît moins organique sous cet angle de vue, où la critique sociale dont le roman regorge laisse trop de place à un problème psychologique, où surtout, l'idée de *Fatum* tragique entre en désaccord avec le déterminisme du roman naturaliste et de mœurs dont se réclame *Os Maias*), nous sommes d'accord avec Prado Coelho que c'est là le chemin à suivre dans l'explication (pédagogique ou non) de la littérature. Comme nous sommes d'accord avec lui quand il affirme, avec plus de ferveur que d'arguments — à propos des comparaisons qu'il entreprend d'établir entre les poètes portugais Gomes Leal, Cesário Verde, Fernando Pessoa, et Baudelaire, Verlaine, Rousseau — que « l'influence fonctionne comme pierre de touche de l'originalité ».

Ce livre du professeur J. do Prado Coelho, docteur ès lettres et Membre de l'Académie des Sciences de Lisbonne, vice-président de l'Association Internationale des Critiques Littéraires et directeur de la plus importante publication littéraire de Portugal, la revue *Colóquio*, n'est, en fin de compte, qu'une collection d'articles de facture très différente, mais qui, d'après une formule utilisée par l'auteur même comme titre d'un de ses ouvrages¹, prouve l'unité essentielle qui se trouve dans une diversité bien maîtrisée. À travers les trois cents pages de ce livre, l'auteur ne fait que démontrer que la même toile de Pénélope, toujours à recommencer et en quête d'une vérité qui est à la portée de la main mais s'éloigne toujours, se fait et se défait dans la critique littéraire. Il proclame ainsi, de nouveau, sa très digne profession de foi, qui est celle d'une lecture toujours ouverte, scientifique mais passionnée, polémique mais constructive, réceptive au neuf et engagé. Le dernier titre de l'ouvrage s'impose comme une nouvelle ouverture, comme une autre toile à recommencer : « Les écrivains portugais à un carrefour ». Et la tristesse du *post-scriptum* n'est qu'une autre invitation au voyage : le rapport entre la liberté de création et l'engagement politique est une unité dialectique dans le sens suggéré par Brecht, qu'il cite : « Au parti marxiste-léniniste il ne revient pas d'organiser la production des poèmes comme celle d'un poulailler, sinon les poèmes se ressembleraient entre eux comme les œufs les uns avec les autres/.../. Si on veut exercer une influence *productive* dans le domaine de la poésie, il ne faut pas s'occuper du chemin de la poésie, mais bien des chemins de l'humain ». En d'autres mots, si on veut bien aboutir à l'accomplissement d'une vraie révolution dans le champ de la littérature portugaise, il faut d'abord changer les relations humaines et améliorer la vie du peuple. Un peuple puissant, conscient et qui n'a plus faim, engendrera les artistes dont il a besoin.

ROXANA EMINESCU

BORIS SOUTCHKOV, *Les Destinées historiques du réalisme*. Moscou, Éditions du Progrès, 1971, 390 p.

Le seul titre de cet ouvrage suscite l'intérêt. *Les Destinées historiques du réalisme* sont une étude qui examine le réalisme dans une perspective essentiellement diachronique, mais l'auteur procède parfois comme Eugenio d'Ors dans le cas du baroque.

Possédant une vaste culture, le critique soviétique Boris Soutchkov (récemment décédé et auquel nous tenons à rendre hommage en publiant ce compte rendu) étend le champ de ses investigations à plusieurs littératures et sur plusieurs siècles. Il semble au premier abord que le réalisme soit, aux yeux de Soutchkov une notion extrêmement large (jusqu'à en devenir « sans rivages ») puisqu'elle englobe généralement des œuvres telles que *Werther*, *Manon Lescaut*, *Beppo*, *Crime et châtiment*, *Anna Karénine*, *Madame Bovary*, *Le Don paisible* ou *La Peste*. On s'aperçoit cependant, au fur et à mesure que l'on avance dans la lecture, que cette notion est en réalité beaucoup plus restreinte et qu'elle correspond à la *vérité historique* ou à la *vérité prophétique*, qu'illustre l'œuvre en question. Conséquent avec lui-même, l'auteur affirme, par exemple, que la pratique littéraire, de Richardson à Goethe, en passant par Beaumarchais, montre que l'essence de la « méthode réaliste » réside dans « l'analyse sociale » et dans « l'étude et la représentation de l'expérience sociale de l'homme ». En appliquant ce principe (acceptable, au fond), Soutchkov simplifie parfois les choses : c'est ainsi que le classicisme serait, selon lui, un « non-réalisme » et Byron un poète qui préparerait la transition vers le réalisme. Il n'en faut pas conclure pour autant que l'auteur procède à des schématisations par trop sommaires. Il reconnaît à l'art une « certaine indépendance par rapport au réel, tout

¹ *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*, Verbo, Lisboa, 1969, 278 p.

en dépendant de lui » (p. 5). C'est là d'ailleurs l'idée maîtresse du premier chapitre intitulé *Réalisme et réél.*

Mais la véritable « exploration » de *l'histoire du réalisme* ne commence qu'au deuxième chapitre qui a justement pour titre *Histoire et réalisme*. Le réalisme, qui suppose une « connaissance active du monde », s'engage sur la voie d'une importante évolution à l'époque des grandes transformations historiques et sociales qui marquèrent la fin du XVIII^e siècle et le début du XIX^e. L'écrivain, affirme Soutchkov, appréhende le réel dans la mesure où il est lié à la lutte sociale et y participe. À son avis, les romantiques n'ont pu accéder à une véritable conscience historique pour n'avoir pas « étudié » les conditions historiques et sociales du monde dans lequel ils vivaient. Les « ressemblances » entre le romantisme et le réalisme n'en sont pas pour autant exclues : il s'agit de deux « tendances artistiques » qui tiennent la société bourgeoise pour hostile à la personnalité. Mais si les « romantiques progressistes » pratiquent une critique sociale « générale », les réalistes la complètent « par une critique du système des rapports sociaux fondés sur la propriété privée, par son analyse sociale » (p. 83). En suivant l'évolution du « réalisme critique », Soutchkov aboutit à la conclusion partielle que « les espoirs et les sentiments populaires » ont trouvé leur expression la plus profonde dans le réalisme critique russe (Dostoïevski, Tolstoï).

La dernière partie du deuxième chapitre est consacrée à l'importante contribution de Gorki : Soutchkov considère l'œuvre de ce grand écrivain comme un *tournant* dans l'évolution de l'art : le « réalisme critique » se transforme en « réalisme socialiste ». L'évolution du réalisme a eu pour résultat « une nouvelle méthode de création » (p. 199). « Pour la première fois dans l'histoire de l'art mondial, dans l'œuvre de Gorki, et c'est là un trait fondamental du réalisme socialiste, la perspective de l'évolution sociale apparue devant la vue subjective de l'artiste coïncidait avec le mouvement objectif de l'histoire et de l'évolution sociale » (p. 203). Le « réalisme critique », « système démodé », de même que le naturalisme, étaient donc dépassés.

Dans le troisième chapitre (*Le Monde moderne et le réalisme*) l'auteur tente de rassembler en une synthèse les « métamorphoses du réalisme » au XX^e siècle. C'est ainsi que les œuvres de Proust, Thomas Mann, Camus, etc. font l'objet d'une très intéressante analyse. Aux yeux de Soutchkov, Proust détruit la forme épique non seulement par son refus de refléter « la plénitude des conflits sociaux », mais aussi parce qu'il estime que l'homme est, au fond, un être incognoscible. L'œuvre de Camus (comme celle d'autres existentialistes) « fait la preuve de son impuissance face à la complexité véritable de la vie... » (p. 260). En revanche, soutient notre critique, les avantages que le réalisme socialiste tire de « sa méthode » lui permettent d'analyser d'une manière synthétique les phénomènes sociaux et le monde intérieur de l'homme. Dans cette perspective, l'auteur fait des remarques particulièrement pénétrantes sur les œuvres de quelques grands écrivains soviétiques dont Choloïkhov et Léonov. Il affirme par exemple que Grigorï Melehov représente « une victoire du réalisme socialiste » par la multitude et la profondeur de ses significations en tant que personnage épique.

Selon Soutchkov, le réalisme n'est pas tant un courant littéraire qu'une permanence de l'art. L'auteur a foi en l'art réaliste et en son avenir. Les conclusions de ce livre s'imposent comme l'aboutissement logique des développements antérieurs : le réalisme (critique) continue aujourd'hui encore à se développer ; — bien plus, il montre que la vie sociale indique l'arrivée à maturité des conditions qui permettent de mettre fin à l'aliénation de l'homme et à ses conséquences. Le réalisme moderne utilise divers moyens d'expression (les techniques du montage et du monologue intérieur, « les glissements temporels », etc.) qui s'ajoutent au développement de la forme narrative fondée sur la tradition réaliste du XIX^e siècle ; tous ces procédés peuvent être considérés comme appartenant à l'esthétique du réalisme à condition qu'ils contribuent à la connaissance artistique du monde. Le concept de réalisme professé par Boris Soutchkov est un concept large et, au fond, compréhensif.

I. CONSTANTINESCU

RUBEN BROWER, *Mirror on Mirror. Translation. Imitation. Parody*. Harvard Studies in Comparative Literature, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1974, 183 p.

Ruben Brower has become a familiar name to the researchers in the aesthetics of translation, owing to his contributions published in specialized magazines and especially to his having edited the collection *On Translation* in Harvard Series in Comparative Literature, 1959.

The present collection, made up of ten essays (nine were previously published in literary reviews and magazines and only one is novel), undertakes not a mere exploration in the rhetoric and theory of translation, as the subtitle might indicate, but an investigation in the phenomena of artistic transfer between two linguistic codes or even between two different media of expression. Since the aim of the author is to make a survey of poetry and to contribute to the study of the technique and theory of translation, the work has a wider scope and interest than it may suggest at first sight.

A rough division of the ten essays into two classes can be relevant particularly for the balance kept by the author between the two sides of his investigation. On the one hand, there are the studies of literary theory (2 *Verbal and Visual Translation of Myth: Neptune in Virgil, Rubens, Dryden*, 5 *From the Iliad to the Novel via The Rape of the Lock*, 7 *Dryden's Epic Manner and Virgil*, 8 *The Heresy of Plot*) in which the author approaches general problems of aesthetics, composition, the evolution of genres, comparative literature and interdiscipline links. On the other hand, there are the applied studies of literary analysis (3 *The Theban Eagle in English Plumage*, 4 *Pope's Iliad for Twentieth-Century Readers*, 6 *A Poet's Odyssey*, 9 *Poetic and Dramatic Design in Versions and Translations of Shakespeare*, 10 *Seven Agamemnons*) which rely especially on examples of translations from the classical Greek literature into English. This unpretentious classification means no rigid barriers between the two types of studies, but merely points out to the shift of stress from theoretical to applied research.

In the first group of studies our attention is mostly drawn by essay number 2, an exquisite analysis of the forms of representation of the same myth in two codes — painting and poetry (the reference to Lessing is implicit) — and in the second, in two individual modalities historically different. Essay number 7 is also interesting since it follows in a comparative literary commentary the influence of Dryden's translation of *Aeneid* on the translator's original heroic poetry.

The above-mentioned five studies making up the second group are as many instances of analyses of parallel versions. The weight is held by classical Greek texts: Pindar, Homer, Aeschylus; the author is a foremost classicist. The survey on Shakespeare is the only following the complementary process of translations from the English. The last two essays particularly demand our interest.

Starting from two suggestions made by T. S. Eliot (in *Poetry and Drama*) (and Roman Jacobson (in *Linguistics and Poetics*), R. Brower tries to elucidate in study number 9 — by analysing some French translations from Shakespeare — the two necessary, yet conflicting, purposes of a translator: "(1) He attempts to give the reader the same dramatic experience as that offered by the original" and "(2) He attempts to produce this identity of effect through a different verbal medium, in another language" (p. 140). That is important for the conclusions it may offer not only to the linguist but to the literary critic as well, in the formative intention of Matthew Arnold: "It should be noted that my approach to the problem of the poetic and the dramatic is not that of an expert in linguistics, but of a literary critic —, not with the aim of making 'censorious verdicts', but rather with the Arnoldian purpose of preparing for 'the judgment which almost insensibly forms itself in a fair and clear mind, along with fresh knowledge'. Like many English and American critics since the Richardson revolution, I am concerned with interpreting works of imaginative literature, 'imaginative' in the sense of offering experiences of a high degree of interconnectedness" (p. 140).

Study number 10 is a sample of comparative analysis of translations — seven English versions of the first tragedy of Aeschylus' trilogy, — from an Elizabethan translation to the version of Louis MacNeice. Here too, the author's purpose is not simply estimative or technical, but much more subtle, aiming at deeper problems connected with the essence of poetry itself (p. 180).

Although it is a collection of autonomous essays, Bower's book puts forward a point of view expressed in the *Introduction*. And although the topic of this first essay is "translation as parody", that is to say only a special aspect of the process of conveying a message (the author seems nevertheless to generalize the relation, considering that any translation includes more or less deliberately a parody of the original (p. 5); that is undoubtedly a disputable opinion), Brower actually raises the problem of the virtual possibility of translation — version (for terminology see pp. 1–2). Theoretically and practically, the present book has the merit of debating on one of the main subjects of the possibility of communication.

ILEANA VERZEA

Hartford Studies in Literature, vol. 8, 1976, no. 2, 154 p.

Hartford Studies in Literature, published three times a year by the University of Hartford, West Hartford, Connecticut, is as the inside cover reads, "a journal of literary criticism as informed by any other art, science, or related scholarly discipline". The present number includes four studies and a rich 1975 *Bibliography on the Relations of Literature and the Other Arts* (collected under the auspices of MLA Discussion Group G.T.IX) (pp. 131-154) subdivided into *Theory and General, Music and Literature, The Visual Arts and Literature, Film and Literature*.

Three of these four studies (signed by Mary E. Ragland, Marilyn K. Yalom, Diana Culbertson and John Valley, researchers and professors at American universities) share the "extraliterary" (apparently, because literature actually finds itself in interrelationship with other domains or methods) viewpoint of the literary work: psychology, psycho-analysis, philosophy; interdisciplinary research is as a matter of fact the purpose of this publication.

We are thus offered an interpretation of Panurge from a psychological standpoint as an intellectual complement to the emotional quest for identity and security (*A New Look at Panurge*), a Freudian explanation of the correlation of the love theme and the prison theme in Stendhal's novels (*Triangles and Prisons: A Psychological Study of Stendhalian Love*) and a comparative instrument of the dual character in Gide and Dostoevsky's work (*Personality Theory in Gide: The Plume of the Eagle*). Finally, an article of Richard W. Noland, *Bruce Mazlish as Psychohistorian* analysing both the method of psychohistory (contested by professional historians, yet applauded by the public) and its application by Bruce Mazlish in two of his books, goes beyond the scope of literature, yet it does not interest correlated disciplines.

Nowadays, when research in a domain can no longer remain isolated in the specific field, such a publication rouses a great interest.

ILEANA VERZEA

Premio "Città di Monselice" per una traduzione letteraria, Monselice, 1975, XXIX + 140 p.

Seguendo una vecchia e significativa tradizione culturale italiana e rendendosi conto dell'importanza delle traduzioni per la diffusione della letteratura italiana all'estero come della letteratura straniera entro i confini dell'Italia, la Città di Monselice ha istituito un premio di L. 1.000.000 per una traduzione letteraria.

Dal quarto volume pubblicato dall'Amministrazione Comunale della Città di Monselice apprendiamo che la Giuria del Premio composta da Cesare Cases, Elio Chinol, Carlo Della Corte, Ignio De Luca, Vittorio Zambon, Emiliana Fabbri (Segretaria) Mario Luzi e Gianfranco Folena (Presidente) ha conferito il Premio "Città di Monselice", per il 1974, a Guido Ceronetti per la sua traduzione dal testo ebraico della Bibbia del *Libro di Giobbe*, ed. Adelphi 1973, scelta fra le trentatré opere concorrenti.

Ma, oltre questo premio, in quella quarta edizione (1974) dedicata anche a celebrare la fortuna internazionale dell'opera di Francesco Petrarca, nel sesto centenario della morte del Poeta nella vicina Arquà, l'Amministrazione Comunale ha destinato il premio di L. 1.000.000, offerto dalla Cassa di Risparmio di Padova e di Rovigo, ad una traduzione straniera apparsa nell'ultimo decennio di un'opera del Petrarca. La Giuria ha preferito per questo premio la versione croata del Canzoniere a cura di Frano Čale.

La Giuria ha inoltre assegnato alla signora Litta Eceriu, per la sua ricca e pregevolissima versione romena delle Rime scelte apparsa nel 1970, la medaglia d'oro messa a disposizione della Giuria dalla Fondazione G. Cini di Venezia.

Il Rotary Club di Este, Monselice e Montagnana ha messo a disposizione della stessa Giuria un premio di mezzo milione per la migliore tesi di laurea discussa nell'ultimo biennio in una delle Università venete. La Giuria assegnò questo premio alla giovane filologa Annarosa Cavendon per la sua tesi discussa col Prof. Manlio Pastore Stocchi.

Il quinto premio è stato assegnato all'unanimità a Laura Mancinelli per la traduzione dal medio-alto-tedesco dei Nibelunghi, 1972.

Oltre la Relazione sui premi letta dal presidente Folena e la Cronaca della premiazione - l'assegnazione dei premi ha avuto luogo nel Ducmo Vecchio e alla fine della cerimonia

è stata letta una poesia scritta in occasione delle celebrazioni petrarchesche dal poeta romeno Radu Cîrneci e il vincitore del Premio "Città di Monselice", Guido Ceronetti, ha parlato della sua attività di traduttore — questo volume comprende anche *Gli Atti del terzo convegno sui problemi della traduzione letteraria. Traduzione e tradizione europea del Petrarca*.

Furono letti al Convegno e sono stampati in questo volume i rendiconti di Mario Melchionda, *Chaucer, Wyatt e canz. CXXXII e CXXXIV*; Enea Balmas, *Prime traduzioni del Canzoniere nel Cinquecento francese*; Franco Meregalli, *Sulle prime traduzioni spagnole di sonetti del Petrarca*; Cesare Casas, *Il sonetto in Germania e le prime traduzioni di sonetti petrarcheschi*; Frano Čale, *Prime versioni croate del Petrarca*; Miklós Fogarasi, *Il Petrarca nella letteratura magiara*; Vittore Branca, *Petrarca tradotto in Russia*; Ovidiu Drimba, *La fortuna del Petrarca in Romania*; C. D. Zeletin, *Coşbuc, lettore del Petrarca*. Il volume si chiude con un Appendice contenente testi di versioni poetiche dal "Canzoniere", l'ultima essendo la versione romena di Etta Boeriu del primo sonetto del Canzoniere.

TITUS PIRVULESCU

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ

1/1976 Mihai Moraru: Structuri narative în literatura română veche (Structures narratives dans la littérature roumaine ancienne); Felix Karlinger (Salzburg): Frammenti sulla divulgazione del motivo di San' Alessio nella letteratura neolatina; Paul Cernovodanu: Variante autonome ale războiului Troadei și circulația lor (Variantes autonomes de la guerre de Troade et leur circulation); D. Velciu: Izvodul lui Miron Logofătul (Le modèle de Miron le logothète); Cătălina Velculescu: Continuitate și salt în transmiterea variantelor letopiseșului cantacuzinesc (Continuité et saut dans la transmission des variantes de la chronique cantacuzène); Mircea Angheliescu: Asupra cronicelor muntene din a doua jumătate a secolului al XVII-lea (Sur les chroniques valaques de la seconde moitié du XVII^e siècle); Mircea Cociu: Paternitatea Anonimului Brâncovenesc în lumina criticii interne (La paternité de l'Anonyme de Brâncoveanu à la lumière de la critique intérieure); Liviu Onu: Aspecte în tradiția manuscrisă a cronicii lui Ion Neculce (Aspects dans la tradition manuscrite de la chronique de Ion Neculce); Ioana Em. Petrescu: Monocheroleopardalul. Lecturi cantemiriene (Le monocheroleopardale. Lectures cantémiriennes); Dragoș Moldovanu: Sintaxa narațiunii în „Istoria ieroglică” (Syntaxe de la narration dans «L'histoire hiéroglyphique»); Liliana Botez: Elemente de umanism popular în legendele turcești receptate de Dimitrie Cantemir (Éléments d'humanisme populaire dans les légendes turques eflétées dans l'œuvre de Dimitrie Cantemir); Mihai Mitu: Contribuții la istoria relațiilor culturale italo-polono-române în secolele XVII și XVIII (Contributions à l'histoire des relations culturelles italo-polono-roumaines aux XVII^e et XVIII^e siècles).

2/1976 N. Balotă: Probleme ale criticii contemporane (Problèmes de la critique contemporaine); M. Duță: Critică și accesibilitate (Critique et accessibilité); Viorica Nișcov: Pe marginea unei teze a esteticii lukácsiene (A propos d'une thèse de l'esthétique de Lukács); Emil Manu: General și particular în literatura română contemporană (Général et particulier dans la littérature roumaine contemporaine); D. Micu: General și particular în literaturile din țările socialiste. Cîteva considerații metodologice (Général et particulier dans les littératures des pays socialistes).

Quelques considérations de méthode); George Muntean: Vasile Gherasim, pionier al eminescologiei (Vasile Gherasim, pionnier des études concernant Eminescu); Ileana Verzea: A Comparative Viewpoint on Some Romanian Romantics; Luminița Beiu-Paladi: Etapele receptării romantismului italian în literatura română a secolului al XIX-lea (Les étapes de la réception du romantisme italien dans la littérature roumaine du XIX^e siècle); Cornelia Ștefănescu: Prime contacte ale românilor cu poezia lui Paul Verlaine (Fișe de istorie literară) (Premiers contacts des Roumains avec la poésie de Paul Verlaine. Fiches d'histoire littéraire); Tatiana Malița și Edith Tauberg: Echoes of Russian Progressive Literature in C. Stere's Novel "On the Eve of the Revolution"; Michaela Șchiopu: Verga e altri narratori veristi tradotti in Romania; Dinu Pillat: Dostoievsky in Romanian Literary Consciousness; Eugenia Oprescu: Alejandro Popescu-Telega, Investigador de la literatura española; Stan Velea: T. Nowak — romanul realist-magic de inspirație folclorică (T. Nowak — le roman réaliste-magique d'inspiration folklorique); Marin Bucur: Biblioteca unui bibliofil orientalist român, în prima jumătate a secolului al XIX-lea (La bibliothèque d'un bibliophile orientaliste roumain dans la première moitié du XIX^e siècle).

3/1976 Andrei Corbea: Istoria literară și funcția socială a literaturii (L'histoire littéraire et la fonction sociale de la littérature); Mihail Stănescu: Immanence et transitivité de la littérature; Aurel Ciulei: Drama istorică contemporană. Noi orientări și tendințe (Le drame historique contemporain. Nouvelles orientations et tendances); George Muntean: Vladimir Streinu despre Eminescu și Argezi (Vladimir Streinu à propos de Eminescu et Argezi); Marie Claire Gérard-Zăi (Elveția): L'auteur de Philomena; Viorica Nișcov: Fragmentul în opera de ficțiune a lui Novalis (Le fragment dans l'œuvre de fiction de Novalis); Ana Maria Brezuleanu: Leonid Andreiev, un precursor al literaturii moderne (Léonide Andréiev, un précurseur de la littérature moderne); Stan Velea: Tendințe novatoare în romanul rural din Polonia contemporană (Tendances novatrices dans le roman rural de la Pologne contemporaine); Catrinel Pleșu: Lawrence Durrell's Quartet;

Mircea Popa : Gheorghe Asachi și Mihail Kogălniceanu într-o revistă germană, 1841—1847 (Gheorghe Asachi et Mihail Kogălniceanu dans une revue allemande, 1841—1847); Octav Antonescu : Titu Maiorescu către Vasile Alecsandri (Titu Maiorescu s'adressant à Vasile Alecsandri); P. Țugui : Camil Petrescu și colegii lui de la Liceul Sfântul Sava (Camil Petrescu et ses collègues du lycée Saint-Sabba); Stancu Ilin : Liviu Rebreanu „Literatur gibt es nicht ohne Vaterland, wie es keine Pflanz ohne Boden gibt”; Ileana Verzea : Date noi cu privire la circulația romanticilor englezi în presa românească (New data concerning the circulation of English romantics in Romanian journals and reviews); D. Velciu : Miron Costin, omul și scriitorul (Miron Costin, l'homme et l'écrivain).

4/1976 N. Balotă : Prolegomene la poetica romanului (Prolégomènes à la poétique du roman); Adrian Marino : Eloge et genèse du nouveau selon l'avant garde; N. Manolescu : Scrisorile tinărului Odobescu (Les lettres du jeune Odobescu); Tullu Racotă : Poetul Zaharia Boiu (Le poète Zaharia Boiu); Pompiliu Marcea : Nuvelişti români la înce-

putul secolului XX (Nouvellistes roumains au début du XX^e siècle); George Muntean : O perspectivă asupra nwelei românești (Un point de vue sur la nouvelle roumaine); C. Michael-Titus : Jean-Jacques Rousseau à la lumière de nos jours; Ileana Verzea : Prime contacte românești cu literatura americană (In presa secolului XIX) (Premiers contacts roumains avec la littérature américaine dans les publications périodiques du XIX^e siècle); I. C. Chițimia : The Reception of Eminescu's Works in Poland considering His International Acknowledgment; Maria Virciroaveanu, Ana-Maria Brezuleanu, Magdalena Laszlo-Kuțiuik, Laura Baz-Fotiadă, Gheorghe Călin : Marin Preda în limbile slave (Marin Preda dans les langues slaves); Ion Lăzărescu : Un vechi caiet de cultură și literatură populară (Un ancien cahier de culture et littérature populaire); Nicolae Vătămanu : Din nou despre studiile muzicale ale lui N. Filimon (Encore sur les études musicales de N. Filimon); Al. Philipide : Rectificări autobiografice (Corrections autobiographiques); Andrei Pipidi : O teorie eclectică a barocului românesc (Une théorie eclectică sur le baroque roumain).

CAHIERS ROUMAINS D'ÉTUDES LITTÉRAIRES

1/1976 Alexandru Duțu : Gentlemanliness and Patriotism — Two Forms of Enlightened Moralism; Paul Cornea : Lumières roumaines et libéralisme français : entre Costachi Conachi et Pierre d'Herbigny; Medeea Freiberg : Los primeros echos de la obra de Cervantes en la literatura rumana (II); Marin Bucur : L'ambiance littéraire du début roumain de Tristan Tzara; Dan Grigorescu : Space Structures in the Poetry of William Carlos Williams and Ion Barbu; René Etiemble; Sur la traduction du « haïku »; Joseph Strelka; Vergleichende Literaturkritik und Psychoanalyse; Romul Munteanu : Une histoire comparée de la littérature roumaine; Adrian Marino : Le comparatisme des invariants : Le cas des avant-gardes; Povl Skårup : Ion Creangă, Eventyr; Eimmerich Reichrath : Marin Preda, Der Ausgewiesene; Marian Papahagi : Dacie Novăceanu, Memoria de las rosas floridas; Ion Pop : Tristan Tzara, Poèmes roumains.

2/1976 Dumitru Ghișe : Quelques réflexions au sujet du Congrès de l'éducation politique et de la culture socialiste; Mihnea Gheorghiu : Dimension éthique et culturelle de la Roumanie; Pompiliu Teodor : Civic Consciousness and Historical Consciousness in the Romanian Enlightenment; George Em. Marica : Cons-

science civique et conscience littéraire en Transylvanie à l'époque de 1848; Antoaneta Tănăsescu : L'écrivain roumain et la responsabilité du créateur après 1944; Jacinto Do Prado Coelho : Conscience civique et conscience littéraire de l'écrivain portugais; Adrian Marino : Conscience idéologique — conscience littéraire; Victor Ernest Mașek : Engagement esthétique — engagement social; Romul Munteanu : Culture et éducation; N. Tertulian : Sur l'autonomie et l'hétéronomie de l'art; Halina Mirska-Lasota : G. Călinescu, Bledny Ioanide; Márosi Peter : Laurențiu Fulga, Orpheusz halála (La mort d'Orphée); Adrian Marino : Dumitru Radu Popescu, Dolefully... Anastasia Walked on; Silviu Iosifescu : Les meilleures histoires de science-fiction roumaine.

3/1976 Marcel Duță : Problèmes du réalisme dans la littérature roumaine de l'entre-deux-guerres; Ion Negoitescu : M. Blecher et ses constantes; Ov. S. Cohnălniceanu : Marin Preda et ses « Moromeții »; Adrian Marino : Dimensions historiques du réalisme : « Principepele » de Eugen Barbu; Aurel Martha : Réalité et poésie chez Nichita Stănescu; Romul Munteanu : Réalité historique et fiction dans les romans de Erwin Wickert;

Silvian Iosifescu: La fiction désagrégée; **Irina Bădescu:** Autour d'une problématique du vraisemblable; **Louis Vax:** Les rôles du réalisme dans la littérature fantastique; **Hans-Jürgen Greif:** Du rôle de quelques thèmes dans «A Rebours»; **Le centenaire de Constantin Brâncuși:** Edgar Papu: L'artiste-pasteur; Barbu Brezianu: Brâncuși, Archetype of Achievement; Dan Grigorescu: Brâncuși and the Romanian Poetry; **Viorica Dinescu:** Liviu Rebreanu, Ion; **Kántor Lajos:** Augustin Buzura, A. Kintiek (Les absents); **Mihail Fridman:** Lucian Blaga, (Les marches Insoupçonnées).

4/1976 Pompiliu Marcea: L'histoire littéraire roumaine: étape de la synthèse; **Paul Cornea:** L'évolution du concept de l'histoire littéraire dans la culture roumaine; **Dolores Toma:** Contributions roumaines à l'étude du baroque européen; **Adrian Marino:** Model History, Literary Idea; **Romul Munteanu:** Acte critique et histoire littéraire; **François Jost:** L'histoire littéraire de la Weltliteratur; **Ralph Cohen:** Pope's Meanings and the Strategies of Interrelations; **Mircea Vaida:** Mihail Sadoveanu, Die Brüder Jderi; **Valeriu Veli-man:** Panait Istrati en version turque; **D. Micu:** Ion Brad, Saison incertaine, The Outlying Temple.

SECOLUL 20

1/1976 Geo Șerban: G. Zane, Dialectica tradiție-inovație (La dialectique tradition-innovation); **Ion Brad:** Prolog (la ciclul de poeme „Reînțoarceri” de Nikos Kranidiotis) (Prologue au cycle des poèmes «Retours» de Nikos Kranidiotis); **Victor Ivanovici:** Resurrecție catalană (Résurrection catalane); **Tatiana Nicolescu:** O expresie dramatică originală (Une expression dramatique originale, A. V. Vampilov); **Mihai Isbășescu:** Este germanistica în impas? (Sont les études germaniques dans une impasse?).

2/1976 Al. Paleologu: Ov. S. Crohmălniceanu — Continuitate și construcție critică (Ov. S. Crohmălniceanu — Continuité et construction critique); **Andrei Ionescu:** Un veac de singurătate — cronica unui mit (Un siècle de solitude — la chronique d'un mythe; **Gabriel Garcia Márquez);** **Andrei Brezianu:** Engleza din unghiul analitic și practic (pe marginea unui breviar al traductoarelor de Leon D. Levițchi) (L'anglais du point de vue analytique et pratique à propos d'un bréviaire des traducteurs de Leon D. Levițchi); **Ștefan Stoicescu:** Kenneth Patchen și uitările de sine ale poeziei (Kenneth Patchen et l'oubli de soi-même de la poésie); **Agoston Hugo:** „Galaktika” și literatura română de science-fiction din Ungaria («Galaktika» et la littérature roumaine de science fiction en Hongrie).

3/1976 Theodor Enescu: Gloria lui Michelangelo: premise istorice pentru o antologie (La gloire de Michel Ange: prémisses historiques pour une anthologie); **Ion Frunzetti:** Michelangelo și destinul omului (Michel Ange et le destin de l'homme); **Ioan Coșșa:** Prezentare și interviu cu Mary McCarthy — în exclusivitate pentru „Secolul 20” (Présentation et interview avec Mary McCarthy — en exclusivité pour «Secolul 20»); **Madeleine Fortunesco:** Interviul cu Andrei Voz-

nezenski, în exclusivitate pentru „Secolul 20” (Interview avec Andrei Voznezenski, en exclusivité pour «Secolul 20»); **Gh. Grigurescu:** Fascinația umanului. Vasile Nicolescu, „Stărcă lirică” (La fascination de l'humain, Vasile Nicolescu, „L'État lyrique”); **Anton Dumitriu:** The Structure of Aristotle's Logic, fragment din volumul Istoria Logicii, în curs de apariție la editura britanică „Abacus Kent” (fragment du volume «L'Histoire de la Logique» en cours d'apparition aux maisons d'édition britanniques «Abacus Kent»).

4—5/1976 Ștefan Aug. Doinaș: Poezii române și folclorul (Les poètes roumains et le folklore); **Răzvan Theodorescu:** Cultura europeană la Dunărea de Jos (La culture européenne sur le Danube inférieur); **Vasile Drăguț;** **Granitul dintre ape** (Le granite entre les eaux); **Theodor Enescu:** Un simbol al geniului politice române: Mircea cel Bătrîn de Paul Vasilescu (Un symbole du génie politique roumain: Mircea l'Ancien de Paul Vasilescu); **Nicolae Balotă:** Poetul „Imnelor” (Le poète des «Hymnes», Ioan Alexandru); **Times Literary Supplement** despre Ioan Alexandru (“Times Literary Supplement” sur Ioan Alexandru); **Francisc Lázló:** O revelație: originalul românesc al „Cantatei profane” de Bela Bartok comentarii și ipoteze (Une révélation: l'original roumain de la „Cantate profane” de Bela Bartok — commentaires et hypothèses); **Monica Brătulescu:** Cu privire la sursele populare ale libretului Cantatei Profane (Concernant les sources populaires du libret de la Cantate profane); **Valeriu Râpeanu:** Debutul algerian al lui Camus (Le début algérien de Camus); **Roxana Eminescu:** Adevărul la viitor (La vérité au futur, Luan-dino Vieira); **Ov. S. Crohmălniceanu:** Corespondență din Lisabona: Note lusitane (Correspondance de Lisbonne: Notes lusitanes); **T.N.:** Un articol al poetului Virgil Teodo-

rescu în „Literaturnoie Obozrenie” (Un article de Virgil Teodorescu dans «Literaturnoie Obozrenie»); M. F. „Inostrannaia literatura” despre „Secolul 20” («Inostrannaia Literatura» à propos de «Secolul 20»).

6/1976 Alexandru Balaci: Cultura socialistă ca modelare umană (La culture socialiste comme modelage humain); Dan Hăuică: Noi dimensiuni ale dialogului intelectual (Nouvelles dimensions du dialogue intellectuel); Edgar Papu: Protocronism și sinteză (Protocronism et synthèse); „Secolul 20”: Nu există miracole mici (Il n’y a pas de petits miracles); Leon D. Levițchi: Eminescu traducător al lui Shakespeare (Eminescu, traducteur de Shakespeare); Paul Miclău: Probleme semiotice ale traducerii: Blaga în franceză (Problèmes sémiotiques de la traduction: Blaga en français); Virgil Teodorescu și Petronela Negoșanu: „Darul întreg” («Le présent tout entier»; notes sur la poésie des Etats-Unis d’Amérique); Ioan Comșa: Trei secole de cunoaștere reciprocă; itinerar bibliografic, alcătuit și comentat (Trois siècles de connaissance mutuelle; itinéraire bibliographique, rédigé et commenté); Andrei Brezianu: Interviu cu Alvin Toffler: Artistul și metaforele viitorului (Interview avec Alvin Toffler: L’artiste et les métaphores de l’avenir); Andrei Brezianu: Note despre „Șocul viitorului” ca utopie (Notes sur «Le choc de l’avenir» en tant qu’utopie, Alvin Toffler); Dan Grigorescu: Trei momente de istorie literară americană (Trois moments de l’histoire littéraire américaine); Kiril Kovaldji: Tălmăcind literatura românească: un sentiment vechi și adnc (En traduisant la littérature roumaine; un sentiment ancien et profond); José Bettencourt Gonçalves: O poezie a Portugaliei noi (Une poésie du nouveau Portugal); Ion Marin Sadoveanu în „Mlada Polska”; Argezi în limba letonă (Argezi en letton); Inostrannaia Literatura” despre Mihai Beniuc («Inostrannaia Literatura» à propos de Mihai Beniuc).

7-8/1976 Vasile Ileaș: România în circuitul mondial al valorilor culturale (La Roumanie dans le circuit mondial des valeurs culturelles); Andrei Ionescu: În căutarea identității culturale (A la recherche de l’identité culturelle, Alejo Carpentier); Manuela Gheorghiu: Un martor patetic al vieții; Frank Hardy (Un témoin pathétique de la vie: Frank Hardy); Radu Șerban: Coordonate pentru vitalitatea unui continent: Australia (Coordonnées pour la vitalité d’un continent: l’Australie); Andrei Brezianu: Prezentare a poemului pentru scenă „Primul președinte” de William Carlos Williams (Présentation du poème pour la scène «Le premier président» de William Carlos Williams); Aurel Rău: Prezentare a poetului Mathieu Bénézet (Pré-

sentation du poète Mathieu Bénézet); Petre Stoica: Prezentare a poetului Lucebert (Présentation du poète Lucebert); Dragoș Vrânceanu și Nicolae Manolescu: O culegere a poeziei române de avangardă în „L’Europa Letteraria e Artistica” (Un recueil de poésie roumaine d’avant-garde dans «L’Europa Letteraria e Artistica»); Rodica Ciocan-Ivănescu: Craii de Curtea Veche în versiunea poloneză a Danutei Bienkowska (Les Seigneurs du Vieux Castel – Mateiu Caragiale – dans la version polonaise de Danuta Bienkowska); I. Comșa: Cuza-Vodă – inițiator al luptei Principatelor pentru lărgirea relațiilor internaționale (Le voievode Cuza – initiateur de la lutte des Principautés pour l’extension des relations internationales); Andrei Ionescu: Spania regăsită (L’Espagne retrouvée); Doru Miculescu: În „Cahiers roumains d’études littéraires”: Etiemble despre haiku (Dans «Cahiers roumains d’études littéraires»: Etiemble à propos de haiku); Dan Grigorescu: O distincție de prestigiu (Une distinction de prestige, Dan Grigorescu, vice-président de l’Association Internationale pour l’Histoire de la Culture); T. N.: Ecouri ale literaturii române la Kiev (Echos de la littérature roumaine à Kiev; traductions des poèmes de Virgil Teodorescu et Maria Banuș); Traducere din „Biblioteca pentru toți” recenzată în S.U.A. (Traduction dans «La Bibliothèque pour tout le monde» dont le compte rendu, écrit par Alexandru Dușu, a été publié dans «Scriblerian» aux Etats-Unis); G.Ș.: Un roman de Sorin Titel la Paris (Un roman de Sorin Titel à Paris); Lirica și proza românească comentată în Books Abroad (La poésie et la prose roumaine commentée par Books Abroad).

9/1976 Zoe Dumitrescu Bușulenga: Note pentru o tipologie a culturii românești. Etosul echilibrului (Notes pour une typologie de la culture roumaine – L’Ethos de l’équilibre); Ioanichie Olteanu: Esenin, sau iarba și piatra (Esenine, ou l’herbe et la pierre); Felicia Antip: Saul Bellow și treptele cunoașterii de sine (Saul Bellow et les étapes de la connaissance de soi-même); Vasile Nicolescu: Prezentare a poetului Ted Hughes (Présentation du poète Ted Hughes); Irina Eliade: Adevăr și comunicare (Vérité et communication, George Steiner); Elena Răutu: Un filosof al limbii (Un philosophe du langage, George Steiner); Cella Delavrancea: Întâlnire cu Rainer Maria Rilke (Rencontre avec Rainer Maria Rilke); Geo Șerban: La Rodaun reconstituirii Hofmannstahl (A Rodaun. Reconstitution. Hofmannstahl); Virgil Nemoianu: Utilitate și experiment în proza americană de azi (Utilité et expérimentation dans la prose américaine d’aujourd’hui).

10-11-12/1976 Geo Bogza : Norul cel mare (Le grand nuage, André Malraux); Eugen Jebeleanu : Stihuri pentru Radu Malraux (Vers pour André Malraux); Radu Popescu : Malraux și eroul (Malraux et le héros); Valeriu Râpeanu : Întia noapte a morții lui (La première nuit de sa mort, André Malraux); Constantin Țoiu : Carul blindat (Le char blindé, André Malraux); Nicolae Balotă : Mitul resurecției (Le mythe de la résurrection, André Malraux); Ion Mihăileanu : Întâlniri cu Malraux (Rencontres avec Malraux); Barbu Brezianu : Confluența Brâncuși — Eliade (La confluence Brâncuși — Eliade); Carola Giedion-Welcker : Pornind de la Joyce și Brâncuși (En partant de Joyce et Brâncuși); Andor Horváth : „Hannibal” de Eugen Jebeleanu recenzat la Budapesta (• Han-

nibal • d'Eugen Jebeleanu commenté à Budapest); Tatiana Nicolescu : O revistă sovietică despre poeții români contemporani (Une revue soviétique sur des poètes roumains contemporains, «Sovremennaja Hudojstvennaia Literatura na rubejom»); Alexandru Al. Șahighian : Puncte de vedere în germanistică actuală (Points de vue dans les études germaniques actuelles); Traduceri din literatura română în U.R.S.S (Traductions de la littérature roumaine en U.R.S.S.); I.C. : Haga ; Premiul internațional pentru traduceri conferit unui scriitor român (La Haye : Le prix international pour les traductions offert à un écrivain roumain : H. R. Radian); T.N. : Doi scriitori estonieni despre România (Deux écrivains estoniens sur la Roumanie, Lili Promet et Ralf Parve).

STUDII DE LITERATURĂ UNIVERSALĂ

XIX 1976 Alexandru Balaci : Recitind pe Boccaccio (Relisant Boccace); Angela Ion : Victor Hugo — geniu fără frontiere (Victor Hugo, génie sans frontières); Mihai Novicov : Nekrasov; Jean Livescu : Thomas Mann. La centenarul nașterii (Thomas Mann. Le centenaire de sa naissance); L. Murvai : Ady Endre; Ion Olteanu : Realismul romanticilor (Le réalisme des romantiques); Simion Bărbulescu : Symbolismul — mișcare literară universală (Le symbolisme — mouvement littéraire universel); Cornel Mihai Ionescu : Poetica lui Mallarmé și gândirea orientală (La poésie de Mallarmé et la pensée orientale); Alexandra Emilian : Voltaire; Ion Brănescu : Permanența operei lui Anatole France (La permanence de l'œuvre d'Anatole France); Theodor Codreanu : Tăcerea lui Rimbaud (Le silence de Rimbaud); Ileana Verzea : Eminescu în interpretare engleză (Eminescu en version anglaise); Roxana Sorescu : Echivalențe poetice

ale versurilor lui Argezi în limba franceză (Equivalences poétiques des vers d'Argezi en français); Antonia Constantinescu : Universalul comparației în romanele lui Proust și Camil Petrescu (L'univers de la comparaison dans les romans de Proust et de Camil Petrescu); Corneliu Nistor : Don Quijote și prințul Mișkin (Don Quichotte et le prince Mychkin); Mihail Mindra : Tema mesagerului în romanele lui Dostoievski și Dickens (Le thème du messenger dans les romans de Dostoievsky et de Dickens); Corneliu Barborică : Romanul în versuri în literaturile slave și destinele sale (Le roman en vers dans les littératures slaves et son destin); Zamfira Popescu : Impresionism și wagnerianism în literatură (Impressionisme et wagnerianisme en littérature); Silvia Pandelescu : Observații asupra raportului roman-cinematograf (Remarques sur le rapport roman-cinématographe).

REVUE DES ÉTUDES SUD-EST EUROPÉENNES

1/1976 Răzvan Theodorescu : À propos du plan triconique dans l'architecture du Sud-Est Européen au Haut Moyen Age; Corina Nicolescu : Le Proche-Orient et la conception décorative de l'art roumain et de l'art balkanique; Aurora M. Nasta : L'Arbre de Jessé dans la peinture sud-est européenne; Ion I. Solcanu : Représentations choréographiques de la peinture murale de Moldavie et leur place dans l'iconographie sud-est européenne (XV^e—XVII^e siècles); Maria Ana Musicescu : Autour des notions de tradition, d'innovation et de renaissance dans la peinture du Sud-Est européen aux XV^e —XIX^e siècles; Paul Cernovodeanu et Mihail Cara-

tașu : Lettres du prince de Valachie Constantin Brancovan aux savants grecs Jean et Ralakis Caryophyllis;

4/1976 Georgeta Ene : Romanian Folklore about Vlad Țepeș; Paul Cernovodeanu : Un croquis du siège de la forteresse de Petrovaradin (1694) appartenant au sénéchal Constantin Cantacuzène; Anca Iancu : L'image du Sud-Est européen dans l'historiographie roumaine du XVII^e siècle et au début du siècle suivant; Dan Ionescu : Images du prince Dragoș dans les manuscrits de Moldavie au XVIII^e siècle; Corina Nicolescu : Le couronnement — «Incoronația». Contribution à l'histoire du cérémonial roumain.

La correspondance, les manuscrits et les publications (livres, revues, etc.) envoyés pour comptes rendus seront adressés à SYNTHESIS, Bucarest, Bd. Republicii 73.

Les articles seront remis dactylographiés en deux exemplaires. Les collaborateurs sont priés de ne pas dépasser les limites de 20 pages dactylographiées pour les articles et de 5 pages pour les comptes rendus.

Toute commande de l'étranger (fascicules ou abonnement) sera adressée à «LEXIM», Departamentul Export-Import Presă, Boîte postale 136—137, télex 11226, 3, str. 13 Decembrie, Bucarest, Roumanie, ou à ses représentants de l'étranger.

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA
Calea Victoriei 125, BUCUREȘTI-71021, ROMÂNIA

REVUES PUBLIÉES AUX ÉDITIONS DE L'ACADÉMIE
DE LA RÉPUBLIQUE SOCIALISTE DE ROUMANIE

REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART, série Théâtre,
Musique, Cinématographie
REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART, série Beaux-Arts
REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ
REVUE DES ÉTUDES SUD-EST EUROPÉENNES
REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE
REVUE ROUMAINE DE LINGUISTIQUE

SYNTHESIS, IV, BUCAREST, 1977



I.P.I. - c. 7487

Lei 15