

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

COMITÉ NATIONAL
DE LITTÉRATURE
COMPARÉE

SYNTHESIS

HISTOIRE LITTÉRAIRE
COMPARÉE

2477

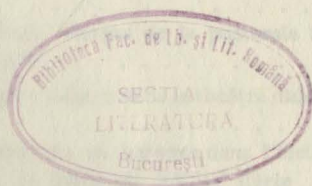
V
1978

EDITURA
ACADEMIEI
REPUBLICII
SOCIALISTE
ROMÂNIA

SYNTHESIS

HISTOIRE LITTÉRAIRE
COMPARÉE

P. 2. 9. 444



V 1978

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

1978

SOMMAIRE

HISTOIRE LITTÉRAIRE COMPARÉE

GEORGE IVAȘCU, La critique littéraire roumaine et la connaissance mutuelle des cultures	5
ECATERINA ȚARĂLUNGĂ, Repères comparatistes chez Dimitrie Popovici et chez Tudor Vianu	13
ANCA-MARIA PROTOPOESCU, Titu Malorescu and Matthew Arnold. A Critical Parallel	27
EVA KUSHNER (Montréal), Diachrony and Structure: Thoughts on Renewals in the Theory of Literary History	37
MIHAELA PALADI, A Musical Interpretation of <i>Romeo and Juliet</i>	51
ALAIN BOURGEOIS (Paris), Shakespeare devant la négritude	63
PAVEL CHIHAIA, Le prince et la structuration culturelle des villes de Valachie au milieu du XVII ^e siècle	75
MAXIME GAUME (Saint-Etienne), Visages de la pastorale littéraire au XVI ^e siècle et au début du XVII ^e siècle	97
RAIA ZAIMOVA (Sofia), L'Histoire bulgare dans le théâtre didactique français du XVII ^e siècle	111
CĂTĂLINA VELCULESCU, Éléments de baroque dans l'historiographie roumaine de la fin du XVII ^e siècle et du début du XVIII ^e siècle	121
RENÉ GENTILS (Saint-Etienne), Vico, critique de Descartes	137
IACOB MĂRZA, La circulation de l'œuvre de Voltaire en Transylvanie au XVIII ^e siècle	149
MIHAIL DIACONESCU, L'œuvre littéraire de Dinicu Golescu et les traditions de la rhétorique roumaine	163
ANDREI CORBEA, Die Geschichte als Makroexemplum: Friedrich Schiller und Nicolae Bălcescu	171
ANGELA ION, Balzac en Roumanie	187
ТАТЬЯНА НИКОЛЕСКУ, Толстой и современность	199
ADRIAN MARINO, Echos futuristes dans la littérature roumaine	207
NICOLAE BALOTĂ, Rilke in Rumänien	229
ALEXANDRA TOADER, Le roman roumain en Tchécoslovaquie pendant l'entre-deux-guerres	237
RALPH HEYNDELS (Bruxelles), Esquisse d'une description du roman « à héros problématique »	247

Em Inesclana : Baudelaire et Eminescu (<i>Emil Manu</i>) ; Tangenzellriche : Eminescu e Dante (<i>Dumitru Tiutluca</i>)	259
--	------------

Les traductions

ILEANA VERZEA, English Translations from Romanian Literature : Mihai Eminescu's Poems — Mihail Sadoveanu's Prose	273
ЕЛЕНА ЛОГИНОВСКАЯ, ИОН ПЕТРЕСКУ, Поэзия Лучиана Благи в переводе на европейские языки.	283
CONSTANTIN ERVIN TIVIG, Mihail Diaconescu, <i>Die Farben des Blutes</i>	291

Chronique

La réunion du Bureau de l'AILC à Londres (<i>Zoe Dumitrescu-Buşulenga</i>) ; Travaux roumains de littérature comparée en langues étrangères	295
Notices bibliographiques	297
À travers les périodiques roumains	323

LA CRITIQUE LITTÉRAIRE ROUMAINE ET LA CONNAISSANCE MUTUELLE DES CULTURES*

GEORGE IVAȘCU

Le thème principal de notre Colloque : *La Critique littéraire et la connaissance mutuelle des cultures* est un véritable révélateur de la structure et des finalités de notre Association elle-même. On peut dire, dans ce sens, que ce sujet est bien choisi pour tracer un bilan presque « anniversaire ». Je me rappelle avec émotion l'allocution prononcée à Parme, le 24 Avril 1974, par notre président-fondateur, Yves Gandon, en évoquant la date de 15 mai 1969, quand, à Parme aussi, s'ouvrait le premier Congrès international des critiques littéraires. C'était le congrès constitutif, qui avait été précédé de deux colloques : le premier à Paris en 1962, le second à Varsovie, en 1966. Les congressistes de 1969 représentaient vingt deux pays. Mais, déjà, à la réunion de Moscou, en 1973, le nombre de nos Centres s'élevait à trente-et-un, pour monter, à Parme, à trente-quatre, puis à trente-huit, pour dépasser aujourd'hui la quarantaine, le bulletin de juin 1977 nous annonçant qu'on a délivré la carte Numéro 500 de notre Association.

Certes, il nous sera fort agréable de constater une croissance du nombre des membres en R.F. d'Allemagne, au Royaume-Uni, en Italie, en Suisse, et en Yougoslavie ainsi que dans des pays de l'Amérique latine, d'Asie, d'Afrique, du Moyen-Orient. Ce serait un fait accompli dans l'esprit de ce que le regretté Yves Gandon affirmait à l'ouverture du Congrès constitutif de 1969 : « Les chefs-d'œuvre de l'esprit sont de partout et appartiennent, je le répète, à tous les hommes. Nous voulons mieux nous connaître, mieux nous comprendre à travers les écrivains et les œuvres, persuadés de contribuer ainsi, pour notre modeste part, à l'établissement de la paix universelle ».

L'Association a déjà publié onze numéros de son Bulletin qui constituent un document référentiel autant pour *les sept colloques* (le dernier s'étant tenu à Athènes, en octobre 1976), que sur *les années littéraires*, 1976 y compris. En ajoutant les comptes rendus sur notre activité d'ensemble, sur les colloques, sur les bulletins de l'A.I.C.L. dans la presse culturelle des pays membres, nous pourrions gagner encore du prestige dans les milieux des gens de lettres. C'est à cette fin que la revue « România literară » n'a cessé de consacrer à nos colloques des pages entières et que les « Cahiers roumains d'études littéraires » (des Editions Univers de

* Communication présentée au V^e Congrès de l'Association internationale des critiques littéraires (A.I.C.L.), Sofia, 10—16 avril, 1978.

Bucarest), comme « Synthesis » (le Bulletin du Comité National de littérature comparée de la République Socialiste de Roumanie) ont fait aussi état entre autres du colloque de Moscou, de Lisbonne et de celui d'Athènes. Bien sûr, un volume comme celui consacré au IV^e Congrès et au colloque de Lisbonne, publiant les textes complets des débats, avec les renseignements biobibliographiques des participants, est une initiative exemplaire qui mérite notre reconnaissance et notre admiration pour M. Jacinto do Prado Coelho, le président du Centre Portugais. Pour ce qui est du colloque d'Athènes, la revue « Nea Estia », dirigée par M. Petros Haris, a donné aussi un intéressant compte rendu. En Belgique, M. Marcel Lobet a fait toujours connaître nos colloques avec une fraternelle courtoisie, comme, d'ailleurs, en U.R.S.S., en Pologne, en Bulgarie, en Hongrie, en République Démocratique Allemande l'activité de notre Association a trouvé une réceptivité toujours croissante.

De cette manière, on peut dire que l'A.I.C.L. a enregistré des progrès sensibles en ce qui concerne sa personnalité et sa contribution à l'échelle internationale quant aux impacts de la critique littéraire dans la finalité, si noble, de la connaissance mutuelle des cultures.

Le numéro 11 de notre Bulletin nous donne encore un document de premier ordre de l'activité de l'A.I.C.L. : la liste de la *Bibliothèque des chefs-d'œuvre de la littérature européenne*, liste établie par notre Association en étroite collaboration avec l'UNESCO et l'Assemblée pour la Sécurité et la Coopération Européenne. Cette liste, élaborée sur la base des propositions des commissions nationales et qui comprend environ 340 ouvrages, répond à plusieurs exigences qui — je le pense — se rattachent au débat même de notre Colloque (exigences définies, d'ailleurs, par Robert André, dans le dit numéro du Bulletin).

C'est une dimension d'envergure de notre Association, dont les membres ont déployé certainement des efforts tendant à une convergence fertile.

En regardant la liste de la « Bibliothèque des chefs-d'œuvre... », nous avons la satisfaction de constater que la plupart des titres sont déjà présents dans l'espace de notre culture. Beaucoup d'œuvres de l'Antiquité, du Moyen Âge, de la Renaissance, des XVII^e et XVIII^e siècles ont été traduites et commentées depuis longtemps, comme d'ailleurs les chefs-d'œuvre des XIX^e et XX^e siècles, qui dans notre époque circulent en tirages de masses. Evidemment, comme je l'ai déjà dit, cette initiative de l'A.I.C.L. représente un pas important vers la connaissance de la création littéraire des zones moins privilégiées, étant données les circonstances historiques et surtout les barrières linguistiques. Mais considérant la liste dans cette finalité, on peut constater que c'est justement en ce qui concerne ces littératures moins favorisées dans le circuit international, que le tableau de l'ensemble présente des espaces lacunaires. Dans ce sens, comme un exemple référentiel, je peux vous confier l'amertume que la création spirituelle roumaine n'est pas représentée qu'en commençant avec le dernier quart du XIX^e siècle, avec Caragiale. Or, il y a un chef-d'œuvre incontestable, créé en 1705, comme l'*Histoire hiéroglyphique*, équivalant à un roman baroque, d'une frappante originalité par sa truculence de factureABELAISienne, qui ne figure pas sur la liste. L'auteur, le prince Dimitrie Cantemir (1673—1723) — élu en 1714 membre de l'Aca-

démie de Berlin, à l'appel de laquelle il écrivit, en 1716, *Descriptio Moldaviae* — est devenu une des célébrités d'envergure européenne. Son *Histoire de l'Empire ottoman* a été publiée en éditions monumentales à Londres en 1734, à Paris en 1743, à Hambourg en 1745. Voltaire, dans son *Histoire de Charles XII* consacre quelques paragraphes au prince roumain ; plus tard, sa personnalité sera évoquée par Byron (*Don Juan*) et par Victor Hugo. Un autre auteur roumain qui méritait, à nos yeux, de figurer aussi sur la liste est Anton Pann (1797—1854), avec *Proverbes ou l'Histoire de la parole*, œuvre bien incitante par sa souche populaire, d'une imagination ésoptique et d'une saveur balkanique. D'ailleurs, on constate aussi l'absence des choix des ballades populaires, folkloriques, qui, dans quelques volumes édités par zones géographiques, auraient pu faciliter une image plus complète de l'esprit du continent, dans sa variété foncière.

Je me suis permis de retenir votre attention sur ces lacunes du tableau, parce que notre travail commun a été justement consacré à faire valoir les traits saillants qui constituent l'originalité d'une culture dans son relief littéraire et, de cette manière, de nous trouver dans une authentique démarche propre à la connaissance mutuelle des peuples à travers leurs créations spirituelles.

Dans cette finalité, je veux simplement mentionner quelques moments significatifs du développement de notre création littéraire et de la critique. Tout d'abord, il faut remarquer que, chez nous, la critique littéraire est conçue à partir de la perspective d'une conception unitaire, ses compartiments classiques comme la « théorie », « la critique littéraire », l'« histoire littéraire » n'étant pas des domaines autonomes, impénétrables, mais, tout au contraire, les critiques littéraires ont été à la fois, presque toujours, des historiens et des théoriciens. Cette correspondance entre les méthodes et les techniques d'investigation de la littérature n'a pas mené à la perte des différenciations spécifiques, n'a pas conduit vers une confusion entre ces techniques et le langage mais, tout au contraire, a donné une plus vaste teneur pour chaque domaine. Ensuite, avec le premier manifeste littéraire roumain signé par Kogălniceanu dans le premier numéro, de 1840, de la revue « *Dacia literară* » (le titre même nous suggérant avec beaucoup de patriotisme l'idéal de l'unité nationale qui exprimait les vœux les plus chers de tout un peuple) et continuant, sur chaque étape de l'histoire, jusqu'à présent, le statut, la finalité et les arguments de l'acte critique ont été toujours placés sur les coordonnées d'un programme idéologique de la culture, bien vaste et très fertile par ses résultats.

Qu'est-ce que ceci signifie concrètement ? La réponse est que l'acte critique a toujours été mis au service d'une perspective constructive d'intérêt national, celui de l'édification d'une culture originale — réalité qui s'est trouvée beaucoup favorisée par la situation caractéristique de la Roumanie où les grands critiques littéraires ont été, presque sans exception, chefs des institutions culturelles, directeurs des plus importants revues et journaux, dirigeants des associations avec un large écho à l'époque, professeurs à l'université, hommes politiques de première grandeur (comme ce fut le cas pour Heliade Rădulescu, Kogălniceanu, Maiorescu, Gherea, Iorga...). Enfin, chez nous, la critique littéraire a bénéficié — à l'époque de ses débuts d'un contact permanent avec les activités similaires de l'Europe, contact facilité par les liaisons directes (études ou spécia-

lisations en France, en Italie ou en Allemagne), par l'intense circulation des traductions qui paraissent en Roumanie surtout après 1830. (Ici, il faut rappeler le fait qu'Héliade projetait même d'organiser une Bibliothèque universelle qui aurait pu offrir au public roumain, en traduction, toutes les œuvres représentatives de la littérature mondiale.) Et, en même temps, on constate que, parallèlement à l'évolution du processus culturel, la critique littéraire roumaine a cultivé avec persévérance sa propre tradition, sa propre intertextualité — attitude qui confère un caractère militant au contexte plus vaste du progrès de notre culture.

A cette fin, l'évolution de la critique a marqué d'une manière constante une direction féconde, orientée par les impératifs de l'édification d'une culture moderne, dont le premier facteur actif est la littérature. De ce fait, la critique aura des exigences adéquates pour la création littéraire de l'étape révolutionnaire de 1848, de la libération et de l'unification nationale, ces exigences prenant un véritable profil esthétique dans l'étape de la consolidation et de l'indépendance de l'Etat roumain. C'est ainsi, par exemple, que dans la « Revista Română » parue en 1861, un Radu Ionescu, sous l'influence des idées hégéliennes, affirmera dans ses *Principes de la critique* la priorité des critères esthétiques. Mais, c'est Titu Maiorescu, le mentor de la société culturelle « Junimea » (La Jeunesse), fondée à Jassy, qui, dans la prestigieuse revue « Convorbiri literare » (Conversations littéraires) parue en 1867, initia la campagne par laquelle il réussit à imposer l'autorité de la valorisation esthétique de l'œuvre et de bannir ainsi la médiocrité qui menaçait d'entraver le chemin d'une culture en plein épanouissement littéraire, dont les piliers étaient le génie poétique de Mihai Eminescu, celui de Ion Creangă en prose et celui de I. L. Caragiale pour la dramaturgie. Ils sont les trois « grands classiques » de notre littérature moderne, dans une époque de progrès économique et social et d'efflorescence culturelle. C'est dans les deux dernières décennies du XIX^e siècle, quand le mouvement ouvrier se voit affirmer, que le théoricien du socialisme scientifique en Roumanie, Constantin Dobrogeanu Gherea, essayera la mise en question de la critique roumaine à ce stade-là, pour édifier ce qu'il appelait la « critique moderne ». Cette conception s'est constituée par l'interférence des éléments de la pensée marxiste avec les idées de l'esthétique déterministe européenne, surtout avec les théories de Taine et des critiques démocrates-révolutionnaires russes, Belinsky en tête, bien au courant, en même temps, de l'œuvre de Brandès et de Faguet, et du flux novateur de Baudelaire à Verlaine, de Gabriel Rossetti à Ibsen et Strindberg. En déchiffrant le rapport — indissoluble d'après lui — entre les conceptions esthétiques, éthiques et politiques, les noms des plus grands écrivains et philosophes de l'époque moderne européenne sont cités avec beaucoup d'assurance, en exemplifiant par leurs personnalité le caractère concret du phénomène artistique et les antagonismes sociaux reflétés dans leur œuvre. Adepte d'une « critique des sources » (biographiques, historiques ou sociales), Gherea est bien conscient en même temps que si le déterminisme explique les éléments de l'œuvre d'art, celle-ci les dépasse par son caractère spécifique, par sa capacité créatrice d'auto-réglage et d'autocontrôle. Donc, il ne faut jamais absolutiser l'application du matérialisme économique — et je cite là son propre terme — dans l'analyse d'une œuvre d'art, parce qu'alors, cette appli-

cation dégènerait dans un « processus arbitraire et absurde ». Pour la compréhension de l'art, « opération extrêmement difficile et subtile », sont nécessaires non seulement une profondeur de l'analyse, mais aussi « une intuition artistique faute de quoi les connaissances approfondies dans les domaines économique, historique et littéraire ne signifient absolument rien ». Et Gherea va plus loin, en soulignant que « cette théorie, tellement fertile, devient vide lorsqu'on la prend pour un dogme, et dans ce cas-là elle émousse l'esprit au lieu de le stimuler ». Avec ce genre de problématique totalement inédite pour l'époque, Gherea par ses *Etudes critiques* (publiés en volume entre les années 1890—1894) inscrit un chapitre nuancé dans la critique d'origine et de finalité marxiste, en mettant en garde quant au péril de la chute dans le sociologisme vulgaire.

C'est Garabet Ibrăileanu, disciple de Gherea, qui fut le théoricien de la « critique littéraire complète » et qui, par la revue « Viața Românească » (la Vie Roumaine), a ajouté beaucoup à l'action implicite de son maître en ce qui concerne la connaissance des cultures. Doué d'un horizon encore plus large, il a écrit des pages admirables sur Tolstoï, Tourguéniev, William James, Ladislau Raymont, Thomas Hardy, Maupassant, Marcel Proust, Anatole France, dans sa première grande étude, *L'esprit critique dans la culture roumaine* (1909), se rapportant aux différentes lignes de convergence avec les autres cultures, qui ont fait réagir l'esprit critique roumain, comme facteur axiologique de notre culture.

Le contemporain d'Ibrăileanu et, parfois, son opposant était E. Lovinescu, l'auteur de la théorie du « synchronisme » placée sous le signe de l'existence d'un « esprit du siècle ». L'ouverture du « national » vers l'« universel » tout comme le processus inverse, l'assimilation du « national » par l'esprit universel ont trouvé en Lovinescu un théoricien subtil qui confère un fondement très large à la critique roumaine, la situant dans un contexte plus ample et plus fécond. Mais si Lovinescu place le concept de la critique dans la symptomatologie de la civilisation, Tudor Vianu mettra la critique littéraire dans un rapport encore plus étroit avec la philosophie et l'esthétique. Les créations littéraires s'expliquent par la circulation des thèmes et des motifs, par les échos intenses des cultures diverses ; le beau, à l'exemple des Anciens, synthétise aussi des hauts idéaux moraux, d'où le rôle exemplaire qui revient aux œuvres pour l'enrichissement de l'esprit humain, le caractère formatif de l'art, que la critique doit, avant tout, mettre en évidence.

Comme une significative synthèse de l'évolution de notre critique, il faut relever la grande personnalité de G. Călinescu, avec sa monumentale *Histoire de la littérature roumaine des origines jusqu'à présent* (1941). C'est une œuvre de presque mille pages consacrée à la culture roumaine dans son relief littéraire, lui projetant des dimensions sur les larges espaces de l'universel, en établissant des interférences éblouissantes et, partant, le « droit de cité » pour la littérature roumaine dans l'ensemble mondial des cultures. Par son *Histoire...*, Călinescu démontre que les écrivains roumains peuvent parler, par le truchement de leurs œuvres, à l'humanité toute entière.

L'œuvre fondamentale de Călinescu (qui est en même temps l'auteur de quelques études d'envergure sur des écrivains étrangers et qui, entre autres, a publié, en 1946, un livre très original intitulé *Impressions*

sur la littérature espagnole) est devenue un seuil presque symbolique pour passer à la nouvelle étape, déterminée par la profonde révolution politique, sociale et culturelle qui a commencé après le 23 Août 1944.

Située maintenant à un autre niveau idéologique, sur les assises de la conception matérialiste et dialectique, la critique littéraire roumaine a assimilé d'une manière créatrice les réalisations des précurseurs, s'enrichissant en même temps par un grand effort en vue de connaître en profondeur les valeurs fertilisantes de l'humanité toute entière. Le paysage de la critique est toujours plus nuancé, la critique littéraire se situant dans le cadre mobile et en même temps très complexe d'une philosophie militante pour laquelle la mise en valeur des legs du passé, comme la confrontation active des idées contemporaines, constitue un impératif majeur. Le langage de la critique s'est enrichi; à la méthode classique s'ajoutant de nouvelles formes d'approche du texte, des méthodes propres au structuralisme, à la critique thématique, à la « nouvelle » critique, à la sémiotique, à l'analyse mathématique. Un immense effort d'ordre éditorial, qui a pris aujourd'hui des dimensions auxquelles on n'aurait jamais pensé il y a quelques dizaines d'années, ajoute toujours et d'une manière systématique, de nouveaux et de nouveaux volumes, se constituant comme un véritable acte culturel dont les significations dépassent de beaucoup l'ordre national. On a publié les œuvres classiques de la critique littéraire, en commençant par les traités de l'Antiquité et finissant par les traités modernes de rhétorique, les travaux des formalistes russes, des marxistes contemporains, des écoles française, américaine et italienne, etc.

On peut dire que les livres de critique littéraire ont capté en plus l'attention du grand public, la notion de « lecteur » étant, elle aussi, modifiée. Et c'est dans la nature même de ce processus d'édification d'une nouvelle culture que les critiques doivent contacter non pas un public uniforme et abstrait, mais des personnages réels, « un monde nouveau » de lecteurs, l'explosion des moyens de mass-média impliquant, à son tour, une diversité dans la distribution et dans l'application — avec des variations multiples — de la critique littéraire de nos jours.

C'est ainsi que l'on peut voir l'ampleur — véritablement impressionnante — de l'action tendant à faire traduire et publier des dizaines d'ouvrages appartenant à des critiques contemporains de différents coins du monde aux Editions « Univers », « Minerva », « Științifică și Enciclopedică », etc. Par ailleurs, les 20 tomes publiés dans la série « Civilisations » aux Editions « Meridiane » contribuent eux aussi à l'élargissement de ce processus visant à la connaissance des peuples. Il en est de même avec le mensuel de l'Union des Écrivains « Secolul 20 » (Le 20^e siècle) dont le 200^e numéro vient d'être publié dans un tirage de plus de 10 000 exemplaires. C'est là une véritable encyclopédie de la littérature et des arts universels. Des rubriques consacrées aux phénomènes culturels internationaux on trouve également dans les autres revues; l'hebdomadaire « România literară », par exemple, publie toujours 5 pages, avec une chronique sur « le livre étranger » et aussi des présentations amples sur les œuvres de la littérature de tous les peuples. C'est ainsi qu'on facilite la connaissance par les larges masses des lecteurs des options de la critique contemporaine, dans le cadre de la circulation mondiale des valeurs. Il me faut également ajouter que les universitaires ont fait rédiger

et publier des Dictionnaires des littératures, française, anglaise, américaine et italienne, tout comme d'amples anthologies d'études théoriques ou d'analyses stylistiques établies par des auteurs étrangers.

Aussi, nous est-il fort agréable de remarquer l'attention qui est attachée à la culture et à la littérature roumaines à l'étranger. Qu'il me soit de ce fait permis de citer — et avec un grand plaisir — le numéro récent de « Voprosi literaturi » consacré à la littérature roumaine contemporaine. Par ailleurs, il me faut rappeler l'attention toute particulière qui est prêtée à l'étranger à nos périodiques de théorie et de critique littéraires, tels « Cahiers roumains d'études littéraires », « Synthésis » (déjà mentionnés).

La récente *Résolution du Comité Politique Exécutif du Comité Central du Parti Communiste Roumain concernant le développement des rapports d'amitié, de la collaboration et des échanges avec d'autres Etats dans les domaines de la culture, de l'éducation, de la science et des informations* estime nécessaire l'adoption de mesures « qui soient à même de porter à un échelon supérieur les relations et les échanges culturels de notre pays avec l'étranger ». Parmi ces mesures il y a non seulement l'apparition des éditions en russe, en anglais, en français, espagnol et allemand de l'hebdomadaire roumain de politique étrangère « Lumea » (Le Monde) apparition à laquelle s'est ajoutée l'hebdomadaire en français et en anglais « Actualités roumaines », mais aussi l'apparition mensuelle en quatre langues de circulation internationale de la « Revue roumaine », jusqu'ici trimestrielle, cette publication étant consacrée à la diffusion de la culture, voire de la littérature et de la critique roumaines.

L'idée maîtresse de cet ensemble de mesures c'est que chaque pays, qu'il soit grand ou petit, peut et doit apporter sa contribution à l'enrichissement du patrimoine de la culture universelle, à l'échange mondial des valeurs — tant matérielles que spirituelles. Chaque pays apporte au trésor de l'humanité une spécificité qui porte l'empreinte de l'histoire, des traditions, des aspirations de son peuple. Même si les barrières linguistiques peuvent limiter la circulation des différentes créations spirituelles, leur valeur demeure inaltérée de même que le devoir de les faire entrer dans le circuit international. La coopération en matière de culture, d'éducation, de science ou d'information doit franchir toute barrière artificielle.

Je viens de citer un texte officiel. Mais sa teneur rejoint l'esprit de l'action déployée par une Association comme la nôtre qui bénéficie d'un statut consultatif auprès de l'UNESCO. Car c'est dans cet esprit même que la critique littéraire roumaine entend contribuer à la noble mission humaniste qui échoit à la critique littéraire du monde tout entier.

REPÈRES COMPARATISTES CHEZ DIMITRIE POPOVICI ET CHEZ TUDOR VIANU

ECATERINA ȚARĂLUNGĂ

Dans le n° 1/1974 de « Synthesis » a paru une brève communication du Pr Ion Zamfirescu¹ sur la littérature comparatiste dans le contexte de la culture roumaine contemporaine. L'auteur y entreprenait une classification des ouvrages roumains à caractère comparatiste et affirmait que l'intérêt pour de telles investigations existait déjà en Roumanie il y a un siècle ; il tirait ensuite des conclusions sur les raisons qui dictent cette manière d'aborder le phénomène littéraire, tout en laissant ouverte la discussion sur ses traits dominants.

Ce sont justement ces lignes de force du comparatisme que la présente étude s'est proposée d'analyser, plus précisément telles qu'elles ressortent des œuvres de deux des représentants les plus autorisés de cette discipline, à savoir Dimitrie Popovici et Tudor Vianu. Les différences entre ces deux chercheurs ressortent dès le début de leur formation scientifique et des aires d'investigation respectives.

Dimitrie Popovici (1902–1952) a été l'élève de Daniel Mornet, de Fernand Baldansperger et de Paul Hazard ; il a également suivi les cours de Mario Roques et d'André Mirambel à l'École des langues orientales vivantes. C'est dire qu'il avait une formation de comparatiste. En sa qualité de professeur à l'Université de Cluj, il a édité « Studii literare » (1942, 1943, 1944, 1948), publication du Séminaire d'histoire de la littérature roumaine moderne. Dans ses études, D. Popovici s'occupe surtout de la littérature roumaine du XVIII^e et du XIX^e siècles, ne dépassant que rarement le seuil du XX^e siècle. Il a surtout entrepris des études d'influences : *Ideologia literară a lui Ion Heliade Rădulescu*², *La littérature roumaine de Transylvanie au XIX^e siècle*³, *Literatura română în epoca « Luminării »*⁴, et autres. La complexité des influences le pousse non seulement à dépasser le domaine littéraire pour embrasser l'ensemble de la vie culturelle et socio-politique (« Santa Cetate » între utopie și poezie⁵), mais aussi à dépasser les limites de sa propre formation intellec-

¹ Ion Zamfirescu, *La littérature comparée dans le contexte de la culture roumaine moderne et contemporaine*.

² (L'idéologie littéraire de Ion Heliade Rădulescu), Editura Cartea românească, București, 1935. Ion Heliade Rădulescu (1802–1872) a été écrivain, linguiste, homme politique, membre de l'Académie Roumaine.

³ Imprimeria națională, București, 1938.

⁴ (La littérature roumaine à l'époque des Lumières), cours à la Faculté des lettres et de philosophie de Cluj, 1938–1939.

⁵ (« Santa Cetate », entre l'utopie et la poésie), Editura Institutului de istorie literară și folclor, București, 1935.

tuelle de jeunesse en l'enrichissant sans cesse. Aussi le voyons-nous traiter, par exemple, en dehors des influences françaises, les plus prégnantes à l'époque sur laquelle portent ses études, des échos slaves et grecs ; il essaye même de tracer une histoire des influences dans notre littérature : *Etape în dezvoltarea literaturii române*⁶, *Literatura română modernă*⁷. En dernière analyse, les études comparatistes de D. Popovici visent, d'une part, à refléter le processus de prise de conscience nationale en Roumanie et, d'autre part, à exposer le mode d'intégration de notre culture dans le rythme occidental. Ces deux objectifs sont d'ailleurs dans des rapports d'étroite interdépendance. On n'y découvre que rarement, en échange, des tentatives pour établir des liaisons entre certains courants littéraires (*Romantismul românesc*⁸) ou pour formuler une théorie du comparatisme lui-même (*Literatura română modernă*).

Contrairement à D. Popovici, Tudor Vianu (1897—1964) a plutôt une formation d'esthéticien et de philosophe que de comparatiste. Ses études, qu'il a faites à Tübingen avec Karl Groos, attestent une structure post-kantienne, qui double ses inclinations littéraires. Il a été professeur à l'Université de Bucarest et membre de l'Académie de la R.S. de Roumanie. Il a édité « *Revista de filologie romanică și germanică* » (1957—1963). Les mérites incontestables de Vianu dans le domaine du comparatisme découlent de sa méthode de travail et de la manière dont il utilise celle-ci pour édifier un système propre. C'est pourquoi, à notre avis, son recours au comparatisme témoigne une plus grande diversité que celui de D. Popovici. La catégorie des études d'influences, assez répandue chez Tudor Vianu, comprend aussi bien l'examen de l'influence d'auteurs étrangers sur des auteurs roumains (*Eminescu*⁹ și *Shakespeare*¹⁰), que celle d'auteurs étrangers les uns sur les autres (*Schopenhauer și Nietzsche, Worringer și Nietzsche*¹¹) ou l'influence de certaines personnalités sur tout un mouvement littéraire ou culturel de chez nous ou de l'étranger (*Influența lui Hegel în cultura română*¹², *Jean-Jacques Rousseau și influența lui în Germania*¹³). Mentionnons ensuite la catégorie des études de sources, qui peuvent s'étendre à l'ensemble d'une création ou se restreindre à certaines œuvres (*Anton Pann*¹⁴, *Noi izvoare ale esteticii lui*

⁶ (Etapas dans le développement de la littérature roumaine), tirage à part de « *Transilvania* », n° 8—9/1944, Sibiu.

⁷ Titre complet : *Literatura română modernă. Tendința de integrare în ritmul cultural occidental* (La littérature roumaine moderne. Sa tendance à s'intégrer dans le rythme culturel occidental), cours à la Faculté des lettres et de philosophie de Cluj, 1939—1940.

⁸ (Le romantisme roumain), Editura tineretului, București, 1969.

⁹ Mihail Eminescu (1850—1889), le plus important des poètes roumains.

¹⁰ (Eminescu et Shakespeare), dans Tudor Vianu, *Studii de literatură universală și comparată* (Études de littérature universelle et comparée), Ed. Academiei, București, 1963.

¹¹ (Schopenhauer et Nietzsche, Worringer et Nietzsche), chapitres de l'ouvrage de Tudor Vianu, *Dualismul artelor* (Le dualisme de l'art), Imprimeria Fundației culturale « Principele Carol », București, 1925.

¹² (L'Influence de Hegel dans la culture roumaine), dans Tudor Vianu, *Opere* (Œuvres), t. 3, Ed. Minerva, București, 1973.

¹³ (Jean-Jacques Rousseau et son influence en Allemagne), v. note 10.

¹⁴ Anton Pann (1796—1854), écrivain, musicien et folkloriste ; il a recueilli et adapté le folklore roumain et balkanique dans le genre des contes de la Renaissance de Boccace (*Năzdrăvăniile lui Nastratin Hoșea, Fabule și istorioare*).

*Maiorescu*¹⁵, *Imaginea Greciei antice în « Memento mori »*¹⁶). Puis des parallèles, soit dans le domaine de la littérature, soit entre la littérature et d'autres domaines (*Eminescu și Madach*¹⁷, *Arghezi și înnoirea lirismului european*¹⁸, *Filozofie și poezie*¹⁹, *Istorism și raționalism*²⁰). On ne saurait omettre, enfin, les recherches de Vianu sur des thèmes et des motifs (*Patosuș adevărului în « Oedip » și « Hamlet »*²¹, *Armonia eminesciană*²², *Atitudini și motive romantice în poeziile de tinerețe ale lui Eminescu*²³, *Mitul prometeic în literatura română*²⁴, *Arghezi, poet al omului. « Cîntare omului » în cadrul literaturii comparate*²⁵).

Les différences de formation entre D. Popovici et Tudor Vianu entraînent des différences d'optique dans la recherche : alors que le premier aborde l'objet de son étude d'un point de vue comparatiste et considère la comparaison comme le but même de sa recherche, le second n'a recours au comparatisme qu'en tant que moyen, son véritable but étant, à l'aide des arguments qu'il en dégage, de construire un système esthétique. D. Popovici a bien connu l'école historiographique et comparatiste française, tandis que Tudor Vianu s'est formé dans l'atmosphère post-hégélienne de la philosophie allemande. Ses attaches ne sont pas avec la culture grecque ou slavone, comme chez D. Popovici, mais avec la culture européenne moderne (française, anglaise, russe, espagnole, italienne, hongroise). Tudor Vianu entreprend des études sur ces littératures, il en traduit les œuvres. Il fait des études de style. L'objet des recherches de Vianu, à la lumière de son but esthétique, n'est pas seulement la littérature ou les idéologies littéraires, mais aussi l'art, la philosophie. D'où, par conséquent, les différences entre les deux spécialistes en ce qui concerne le domaine abordé.

Ce qui les sépare encore, c'est le contexte culturel dans lequel chacun se situe. Popovici est intéressé par la formation de la conscience nationale, par l'intégration de notre culture dans les valeurs universelles. Par là il prend place parmi les auteurs de la première moitié du siècle qui, depuis Iorga²⁶ et à peu près jusqu'à Lovinescu²⁷, ont axé leur acti-

¹⁵ (Nouvelles sources de l'esthétique de Maiorescu), dans T. Vianu, *Opere*, t. 2, Editura Minerva, București, 1972. Titu Maiorescu (1840—1917), critique, esthéticien, homme politique, membre de l'Académie Roumaine, professeur de philosophie aux Facultés de Jassy et de Bucarest.

¹⁶ (L'image de la Grèce antique dans « Memento mori »), voir note 10.

¹⁷ (Eminescu et Madach), idem.

¹⁸ (Arghezi et le renouvellement du lyrisme européen), idem.

¹⁹ (Philosophie et poésie), Editura « Familia », Oradea, 1937.

²⁰ Titre complet : *Istorism și raționalism. Studiu de filozofia culturii* (Historisme et rationalisme. Etude de philosophie de la culture), Tiparul universitar, București, 1938.

²¹ (Le pathos de la vérité dans « Oedipe » et « Hamlet »), v. note 10.

²² (L'harmonie éminesclenne), voir note 15.

²³ (Attitudes et motifs romantiques dans les poésies de jeunesse d'Eminescu), dans « Viața românească », n° 11—12/1929.

²⁴ (Le mythe de Prométhée dans la littérature roumaine), v. note 10.

²⁵ (Arghezi, poète de l'homme. « Cîntare omului » dans le cadre de la littérature comparée), Ed. pentru literatură, București, 1964.

²⁶ Nicolae Iorga (1871—1940), historien, écrivain, journaliste et homme politique; membre de l'Académie Roumaine; professeur à l'Université de Bucarest.

²⁷ Eugen Lovinescu (1881—1943), critique littéraire et historien de la littérature; fondateur de la revue et du cénacle littéraire « Sburătorul ».

vité sur les problèmes du « caractère spécifique national », c'est-à-dire de l'originalité de la culture roumaine dans le cadre de la culture universelle. Ses recherches portent, en fait, sur les « racines » de ces problèmes, dont il essaye de déceler l'apparition à une époque antérieure à la sienne. Nous dirons donc que par l'aire des investigations son intérêt se dirige vers le passé, mais que par les fins qu'il se propose il appartient à la première moitié du XX^e siècle roumain. Tudor Vianu, lui, se propose d'élucider les ressorts idéologiques de notre culture, ce qui fait son originalité et la rend valable dans le contexte général. Ce qui l'intéresse en premier lieu, c'est le rapprochement dans le sens humaniste entre les hommes et les cultures, la découverte des éléments susceptibles d'assurer à la littérature et à la culture roumaines son identité à travers les différentes époques historiques. Ce sont là des objectifs qui situent Vianu à un moment historique postérieur à celui que représente D. Popovici. Si ses premiers pas subissent encore l'influence de Lovinescu, sa maturité se déploie en plein monde contemporain, dans le sens que sa perspective varie sans cesse en fonction des problèmes devenus aigus à un moment donné. De même, contrairement à D. Popovici, Tudor Vianu étudie les cultures étrangères non seulement en les rapportant à notre culture nationale, mais aussi les unes par rapport aux autres. Même lorsque la littérature roumaine est au premier plan de sa recherche, ce n'est pas par ce qu'elle a de spécifique, mais par les valeurs universelles qu'il trouve en elle. Le but final de Vianu n'est pas la découverte des racines de notre conscience nationale, mais celles de la culture. Par là, dans les ouvrages de sa maturité, Vianu se range parmi ces esprits qui, à partir de Maiorescu, ont tendance non seulement à séparer, par leurs objectifs et par les moyens mis en œuvre, l'esthétique du culturel, mais même à considérer la culture comme la modalité essentielle d'action sur la conscience d'un peuple. Il se propose de s'occuper de cette modalité, et non pas de former la conscience nationale elle-même. Il semble ainsi que les préoccupations de nos deux chercheurs se complètent en quelque sorte, chacun représentant certaines lignes de force du comparatisme roumain. En outre, la longue activité de Vianu durant la période d'après-guerre, son évolution marxiste pourraient donner lieu à une confrontation de sa pensée avec d'autres points de vue contemporains et, en premier lieu, marxistes.

Toutefois, au-delà de tout ce qui les sépare, Dimitrie Popovici et Tudor Vianu demeurent proches par la conscience aiguë qu'ils ont de l'importance du comparatisme pour notre culture et par leurs efforts pour définir cette discipline. Essayons donc de scruter de plus près les traits dominants qui composent leur vision comparatiste et d'analyser les possibilités de celle-ci de conduire à un modèle. Deux critères nous aideront à nous frayer un chemin parmi le volume considérable des ouvrages : l'un est celui de l'aire d'investigation, l'autre est celui des modalités comparatistes de recherche. Au premier point, on peut avoir affaire soit à l'étude de deux ou plusieurs œuvres, auteurs, littératures ou cultures, soit à une étude comparative entre la littérature et une ou plusieurs disciplines voisines. Au second point, on peut relever des études d'influences, de sources, ou bien des parallèles, des recherches sur la circulation de certains motifs, sur la situation de tel ou tel genre littéraire ou courant littéraire. On pourrait également inclure ici les traductions, comme modalité

d'expression des points de contact entre les littératures ²⁸. Enfin, il ne faudrait pas négliger la stylistique, dont Etiemble disait : « La littérature étant faite de mots, de phrases, on étudie beaucoup trop peu, à mon avis, ce qui devrait être le fondement même de nos études : la stylistique comparée » ²⁹.

La manière d'aborder le phénomène littéraire le plus en honneur chez les comparatistes qui nous occupent, c'est l'étude des influences, et en premier lieu des influences transmises à notre littérature. Dans cet ordre d'idées, la distinction la plus habituelle est celle qu'ils font entre les influences reçues directement d'une source et celles, déformées, reçues par un intermédiaire. Dans ce dernier cas, ils analysent l'angle de réfraction, dont l'importance est mesurée par les effets qu'il produit. L'exemple le plus clair à cet égard nous est fourni par l'étude de l'influence de Hegel en Roumanie. Tudor Vianu a écrit sur *Influența lui Hegel în cultura română* ³⁰, D. Popovici parle de cette influence dans son étude sur *Evoluția concepției literare a lui G. Bogdan-Duică* ³¹. Si l'étude de Vianu est typique pour la mise en évidence d'influences tant directes qu'indirectes, le cas de Bogdan-Duică dont s'occupe D. Popovici est typique pour une influence transmise indirectement. Les influences directes relevées par Vianu sont dues, à leur tour, autant à une atmosphère imprégnée d'hégélianisme (le cas de Kogălniceanu ³²) qu'à la connaissance proprement dite de ses ouvrages philosophiques et esthétiques (Titu Maiorescu, etc.). L'influence indirecte est transmise, selon D. Popovici, dans le cas susmentionné, par un intermédiaire français. Bogdan-Duică a combiné l'idée hégélienne selon laquelle l'œuvre est la réalisation de l'idée sur le plan sensible avec la dissociation entre l'œuvre et le créateur entreprise par Taine, ce qui a donné lieu à une nouvelle modalité d'analyse qui utilise à la fois la méthode empirique d'analyse du créateur et celle métaphysique de l'analyse de l'œuvre. Il s'agit, par conséquent, moins d'une déformation des idées hégéliennes que de leur enrichissement par l'effet d'un intermédiaire. Vianu, pour sa part, décèle une autre modalité de réception indirecte de l'influence : Kogălniceanu perçoit les idées hégéliennes, notamment dans le domaine de l'histoire, par l'atmosphère imprégnée d'hégélianisme dans laquelle il vit ; dans ce cas, on ne peut pas déceler les intermédiaires, mais seulement l'angle de réfraction, plus ou moins important. Les influences directes auxquelles se réfère Vianu sont plus nombreuses que les autres. Elles tiennent de la philosophie, de l'esthétique, de la philosophie de l'his-

²⁸ Cf. Pichois et A. M. Rousseau, *La littérature comparée*, Armand Colin, Paris, 1967. Les auteurs mentionnent dans cet ouvrage, entre autres, l'importance des traductions, indiquant également comment elles devraient être inventoriées, décrites et classées afin de constituer un matériel de travail pour le comparatiste.

²⁹ R. Etiemble, *Comparaison n'est pas raison*, Gallimard, Paris, 1963, p.89.

³⁰ Voir note 12.

³¹ (L'évolution de la conception littéraire chez G. Bogdan-Duică), Imprimeria națională, București, 1938. G. Bogdan-Duică (1886–1934), historien de la littérature, membre de l'Académie Roumaine, professeur à l'Université de Cluj où D. Popovici lui a succédé. Principaux ouvrages : *Istoria literaturii române moderne* (Histoire de la littérature, roumaine moderne) et *Intitit poeți munteni* (Les premiers poètes valaques).

³² Mihail Kogălniceanu (1817–1891), historien, homme politique, journaliste, écrivain, orateur.

toire. Il relève, d'autre part, la méthode dialectique hégélienne comme un facteur d'orientation dans la culture roumaine. Mais ces influences directes, tout comme les influences indirectes susmentionnées, n'ont ce caractère que si on les considère du point de vue de la relation entre l'émetteur et le récepteur. Si on les rapporte en effet à la réception de ces influences par la littérature en général, toutes sont indirectes, car elles proviennent de sphères voisines : culture, philosophie, esthétique, doctrine socio-politique, etc.³³ Ces nouveaux sens des acceptions de « directe » et d'« indirecte » en matière d'influences résultent, eux aussi, de la méthode de recherche de nos deux comparatistes.

Il est facile de constater que leur tendance est de ne pas se cantonner dans le domaine strictement littéraire, mais d'étendre la recherche à ses relations avec le domaine de la culture et de la vie politico-sociale dans l'ensemble, c'est-à-dire à la manière dont celles-ci déterminent la littérature. La note « globale » du comparatisme tant de D. Popovici que de Tudor Vianu constitue d'ailleurs le trait spécifique de toute une période de la recherche comparatiste roumaine. Cet aspect a été relevé par Cl. Pichois et A. M. Rousseau dans les termes suivants : « Il s'agissait en même temps de créer une littérature d'expression roumaine et de réfléchir aux problèmes généraux, celui de la littérature populaire par exemple. De ce bouillonnement à la fois créateur et critique se dégagèrent enfin, après 1918, une école de littérature comparée 'classique' avec N. Iorga, Russo, Marcu, Ch. Drouet, B. Munteano et Alecsandri »³⁴. Ce que l'on remarque en premier lieu à la lecture de ce passage, dont la source d'information n'est du reste pas indiquée, c'est que le phénomène culturel du siècle dernier est insuffisamment expliqué. Par exemple, entre la littérature proprement dite et ce que celle-ci reflète la distinction était très nette, soit que les discussions théoriques aient porté sur la littérature évoluée soit sur la littérature populaire. En ce qui concerne ces discussions théoriques, l'accent « global » se réfère au fait qu'elles concernaient la littérature en tant que partie de la culture, et non comme un domaine à part. Plus exactement, la littérature vaut par le rôle qu'elle joue dans la consolidation d'une culture originale. Une deuxième remarque se rapporte à ce que les auteurs nomment « l'école de littérature comparée 'classique' roumaine ». A cet égard, plus précisément en ce qui concerne les auteurs cités comme en faisant partie, nous aurions certains doutes. Par exemple pour Russo et pour Alecsandri : les deux appartiennent à la génération de 1848, le premier a vécu entre 1819 et 1859, le second entre 1821 et 1890. Il n'en est pas moins vrai qu'ils se sont occupé de littérature populaire, qu'un Demostene Russo (le premier étant Aleco) a vécu de 1869 à 1938, s'occupant de byzantinologie et de critique des textes, cependant que Ch. Drouet a écrit sur le poète Vasile Alecsandri. Enfin, une troisième observation a pour objet le comparatisme roumain lui-même dans la première moitié du XX^e siècle, lorsque a eu lieu le mouvement de dissociation de la recherche littéraire d'avec le contexte culturel.

Or, Dimitrie Popovici et Tudor Vianu ne sauraient être omis à ce sujet, car ce sont eux qui expliquent le mieux le passage de la note

³³ Les deux premières constituent des chapitres de *Filozofie și poezie*, v. note 19.

³⁴ Dans *La littérature comparée*, éd. cit. note 28, p. 40.

« globale » à la constitution d'une littérature comparée pourvue d'un domaine, d'une méthode et de buts spécifiques. D'où l'existence d'études littéraires qui dépassent pourtant le domaine littéraire : *Armonia eminesciană, Eminescu și Shakespeare, Receptarea antichității în literatura română*³⁵. Vianu entreprend du reste des études de littérature comparée proprement dite autant dans le domaine des influences qu'en ce qui concerne les sources, les parallélismes, les motifs, les courants et les genres. La simple mention de ces derniers sujets fait aisément comprendre que la transmission des influences n'est pas étudiée sous le simple rapport de la circulation des idées (comme on l'a fait avec Hegel dans la plupart des cas), mais de toute une manière d'envisager l'existence. Il en a été ainsi de la vision shakespearienne en rapport avec la poésie d'Eminescu. Il faut remarquer en outre que, en matière d'influences, les recherches ne portent pas seulement sur celles exercées par des littératures ou des cultures étrangères, mais aussi sur celles faisant partie de l'univers intérieur de l'écrivain. Nous citerons à cet égard l'étude de Vianu *Contribuția românească în estetică*³⁶, où l'on relève l'un des arguments les plus originaux sur la manière dont l'esthétique littéraire roumaine s'est détachée, comme discipline, de l'univers de la critique littéraire. Mais une telle différenciation, entre les influences transmises du dehors et celles issues du passé de la culture ou de la littérature roumaines elles-mêmes, nous retient encore dans la position de l'émetteur, de celui qui exerce l'influence. C'est à Vianu que revient le mérite d'avoir couvert tout l'éventail des possibilités, même si son analyse n'a pas la profondeur de celle de D. Popovici. On rencontre, par exemple, l'extension de ce genre d'études à des aires autres que l'aire roumaine dans : *Jean-Jacques Rousseau și influența lui în Germania*³⁷ et *Antichitatea și Renașterea*³⁸.

Vianu nous offre de même une perspective mobile de la part du chercheur, qui ne se place pas au point fixe de l'émetteur d'influence, mais à celui de la réception, qui choisit et trie les influences dans différentes sphères. Cette idée est exprimée explicitement dans *Renaștere și Antichitate*³⁹ : ce qui intéresse la recherche, c'est la capacité de sélection du récepteur, la façon dont celui-ci actualise certains moments du passé. Mais, malheureusement, cette manière d'aborder l'étude des influences est mentionnée plus qu'elle n'est utilisée. En effet, tandis que l'émetteur d'influence est considéré sous différents angles, suivant le volume et l'importance des informations transmises (idées littéraires, politiques, sociales, culturelles, ou encore visions ou motifs), la sélection au niveau du récepteur n'est pas traitée de manière aussi diversifiée. On apprend seulement que ce mode sélectif de réception modifie non seulement la vision du présent et de l'avenir, comme le fait le transmetteur d'influences, mais aussi celle du passé. Ainsi, ce que l'Antiquité a transmis à la Renaissance diffère de la conception de la Renaissance sur l'Antiquité.

³⁵ (La réception de l'Antiquité dans la littérature roumaine), v. note 10.

³⁶ (La contribution roumaine dans l'esthétique), v. note 12.

³⁷ V. notes 10 et 13.

³⁸ (L'Antiquité et la Renaissance), v. note 10.

³⁹ (Renaissance et Antiquité), idem.

Cette façon de poser le problème est entièrement nouvelle dans le comparatisme roumain et les recherches comparatistes actuelles l'ont employée avec succès dans leurs efforts conjugués pour mettre en valeur l'héritage de notre passé littéraire. Cette idée, D. Popovici l'énonce aussi dans sa *Literatura română modernă*, mais en l'appliquant à la manière dont les perceptions successives d'une même œuvre arrivent à modifier avec le temps, par l'accumulation d'impressions et d'informations, la structure même de la réception (de sorte que l'œuvre donnée sera autrement reçue au point B qu'au point A situé antérieurement sur l'axe du temps), et non pas à la modalité de réception de toutes les influences. Cette modification est due à la différence du moment, donc en dernière analyse à l'œuvre elle-même qui, par sa réception, a produit ce moment ultérieur. On pourrait dire, en somme, que l'œuvre a influencé son propre processus de réception. Un seul point serait encore à élucider en ce qui concerne la réception des influences, à savoir les effets littéraires et culturels qu'implique la réception sélective tant dans la conception de D. Popovici que dans celle de Tudor Vianu. Il semble qu'à cet égard la recherche devrait se porter directement sur l'originalité de notre littérature et de notre culture, originalité qui, selon certains chercheurs ⁴⁰, serait le but majeur de notre école actuelle de comparatisme.

Après ce rapide passage en revue de l'étude d'influences en tant que modalité comparatiste de prédilection chez nos deux auteurs, quelques repères s'imposent. Essayons de relever d'abord comment sont utilisés les deux critères que nous avons énoncés au début : l'aire d'investigation et la modalité d'investigation. En ce qui concerne le premier, on constate qu'autant chez D. Popovici que chez Tudor Vianu le centre de gravité est le phénomène roumain, parfois un aspect particulier de celui-ci (le style d'Eminescu, la poésie d'Arghezi), mais le plus souvent le phénomène culturel dans une perspective diachronique, dans les différentes phases de consolidation de notre littérature et de notre culture ⁴¹. Mais, ainsi que nous l'avons déjà souligné, on rencontre en outre chez les deux chercheurs un intérêt marqué pour d'autres aires culturelles : française, anglaise, allemande, slavone, grecque ancienne. Les études d'influences se coordonnent, en ce qui concerne le mode d'investigation, ou bien suivant l'axe émetteur-récepteur, ou bien suivant l'axe temporel : passé-présent-avenir. Dans le premier cas, il s'agit d'influences directes

⁴⁰ * * * , *Istoria și teoria comparatismului în România* (Histoire et théorie du comparatisme en Roumanie), Ed. Academiei, București, 1972, p. 275.

⁴¹ Il n'est pas sans intérêt de noter que cette vision diachronique de la littérature, examinée dans une perspective strictement historique, annonce la manière de concevoir le comparatisme telle que l'exprime, par exemple, I. G. Neupokoeva, suivant laquelle les critères de base du comparatisme sont : la perspective strictement historique, l'investigation synchrone et diachronique, l'analyse comparée. L'auteur estime que cette discipline a pour but de relever autant le caractère spécifique d'un certain phénomène que les lois générales de développement de la littérature universelle, examinée dans ses relations et ses processus (voir *Istoria vsemirnoi literatury. Problemy sistemnogo sravnitel'nogo analiza*, Izdatelstvo Nauka, Moskva, 1976). On rencontre la même idée chez Istvan Söter, *Aspects et parallélismes de la littérature hongroise*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1966, p. 102 : « La méthode comparative ne saurait donc signifier pour nous un 'tournant' ou un passage vers une autre méthode ou une autre position scientifique, mais seulement l'élargissement du cercle de nos investigations, voire une nouvelle possibilité d'élucider les relations entre les phénomènes ».

ou indirectes (avec les deux sens que nous avons trouvés pour ces termes, suivant le mode de réception et suivant la proximité de la littérature en tant qu'objet du comparatisme); dans le second, de la transmission et de la sélection des influences, ces dernières étant les seules qui modifient la vision du passé. Quel que soit l'axe de coordination adopté, l'étude des influences suppose, d'une part, l'étude des idées, des motifs, des visions, tels qu'ils ont circulé dans un cas particulier ou dans l'ensemble du phénomène littéraire, et, d'autre part, une série de précisions sur les effets de ces influences.

Une autre méthode d'investigation comparatiste, employée tant par D. Popovici que par Tudor Vianu, est l'étude des sources. A la différence des influences, celles-ci ne modifient pas l'idée, la conception existante, mais constituent sa cause, son point de départ. C'est pourquoi l'étude des sources exige de la part du chercheur un effort beaucoup plus grand. Il faut qu'il remonte de l'œuvre vers la source au moins — à défaut de son attestation documentaire — jusqu'au point où il peut la démontrer par des arguments. C'est ainsi que procède, de la manière la plus rigoureuse, D. Popovici : il décrit d'abord l'ambiance littéraire où se meut l'auteur en quête de sources, puis les déterminismes littéraires ou extra-littéraires qui lui font choisir justement cette source-là. Il énonce ensuite, en guise de conclusion, en quoi consiste exactement cette source. Cette triple démarche apparaît, par exemple, dans son étude sur Eminescu ⁴², lorsqu'il parle du préraphaélisme comme source du poème *Epigonii*.

Tudor Vianu, lui, part d'une hypothèse qu'il démontre ensuite. Ou bien il postule la capacité d'un fait de constituer une source littéraire et il le prouve par des exemples. Citons pour le premier cas ses études *Anton Pann et Noi izvoare ale esteticii lui Maiorescu*, pour le second *Ștefan cel Mare în literatură* ⁴³. Voilà donc quelques modalités différentes utilisées par Vianu pour ses études des sources : de l'hypothèse à la démonstration ; de la perception d'un vide qui demande à être comblé jusqu'à la solution du problème ; de l'affirmation de l'aptitude d'un fait extra-littéraire à devenir source littéraire jusqu'à l'exemplification du fait. Il se pourrait d'ailleurs, bien entendu, que ce ne soit là qu'une partie de l'éventail de possibilités offert par l'étude des sources.

Les parallèles impliquent une grande diversité des références par le fait même qu'elles se superposent en grande partie à la première phase de la recherche, celle qui fait la séparation entre ce qui appartient et ce qui n'appartient pas au domaine de la littérature comparée. C'est, sans doute, justement pourquoi les conclusions des parallèles entre deux ou plusieurs termes ne sont pas toujours à même de maintenir ces termes dans la sphère d'intérêt du comparatisme. Mais comme cette modalité d'étude appartient au comparatisme moins par ses conclusions que par sa manière d'aborder le problème, nous essayerons de montrer brièvement comment un D. Popovici ou un Tudor Vianu entreprennent une telle démarche. La plus grande attention y est accordée aux courants

⁴² D. Popovici, *Eminescu*, dans *Studia Universitatis Babeș-Bolyai*, série Philologica, Cluj, 1964.

⁴³ (Etienne le Grand dans la littérature), v. note 12.

culturels et littéraires. L'atmosphère caractéristique pour l'entre-deux-guerres en Roumanie a accordé, en effet, une grande attention à la philosophie de la culture. Vianu analyse comparativement les conceptions rationaliste et humaniste de la culture⁴⁴, compte tenu — dans tous les cas — du facteur porteur de culture. Dans l'étude *Dualismul artei*⁴⁵, le même auteur passe en revue les principales étapes de l'histoire de l'esthétique, cherchant à mettre en lumière le parallélisme des visions : pictural-linéaire, oriental-gothique, etc. D. Popovici, pour sa part, entreprend un parallèle des acceptions données aux termes « classique » et « romantique » dans différentes zones géographiques ou à différentes époques de l'histoire. Autant Vianu que Popovici traitent le parallèle de la même manière : deux (ou plusieurs) termes sont discutés dans leur évolution, de façon à mettre en évidence leur réaction, faite de contradictions ou de similitudes. Quelquefois, pour les nécessités de l'analyse, les termes sont définis en rapport avec le contexte politico-social ou historique qui les détermine. On rencontre, par exemple, chez Vianu le parallèle entre le titanisme shakespearien et celui de l'époque antérieure⁴⁶, ou bien le parallèle entre la philosophie et la poésie⁴⁷. A noter que les parallèles peuvent porter sur des domaines entiers ou sur des aires restreintes, parfois même très restreintes : courants, époques littéraires, auteurs, ouvrages, formes de style (Tudor Vianu, *O formă poetică rară*⁴⁸).

Tant chez D. Popovici que chez Tudor Vianu, on rencontre également des études de motifs⁴⁹. Elles visent leurs variations à travers différentes œuvres⁵⁰, ou bien leur circulation, avec une attention particulière pour le point final de la réception⁵¹. Dans le premier cas, le « motif » est le point fixe, la constante étudiée dans différentes hypostases ; l'accent tombe sur ce point fixe. Dans le second cas, l'accent est reporté sur le trajet, sur la circulation d'un motif en mouvement. Une fois de plus, la perspective peut être statique ou dynamique : dans le premier cas, la profondeur temporelle est concentrée en un moment ; dans le second, elle peut se déployer sur toute l'étendue de l'aire envisagée d'un point de vue comparatiste. Enfin, des études telles que celle consacrée par Tudor Vianu à *Structura motivului în poezia lui Eminescu « O, mamă... »*⁵²

⁴⁴ Dans *Introducere în știința culturii* (Introduction à la science de la culture), cours à la Faculté de lettres et de philosophie de Bucarest, 1934.

⁴⁵ (Le dualisme de l'art), v. note 11.

⁴⁶ *Umanitatea lui Shakespeare* (L'humanité de Shakespeare), dans *Studii de literatură universală* . . . , v. note 10.

⁴⁷ Dans *Filozofie și poezie*, v. note 19.

⁴⁸ (Une forme poétique rare), dans Tudor Vianu, *Figuri și forme literare*, Casa școlilor, București, 1946.

⁴⁹ Beaucoup de comparatistes estiment que l'étude spéciale d'un motif, d'un courant ou d'un genre littéraire constitue un secteur à part de cette discipline ; d'autres considèrent qu'il ne s'agit là que d'une recherche préliminaire, ayant pour but de fournir des données à la littérature comparée. En ce qui concerne les deux comparatistes qui nous occupent, ni l'un ni l'autre ne prennent position à ce sujet.

⁵⁰ Tudor Vianu, *Ștefan cel Mare în literatură*, ouvrage déjà mentionné en rapport avec l'étude des sources, v. note 43.

⁵¹ Tudor Vianu, *Anton Pann*, dans *Literatură universală și literatură națională* (Littérature universelle et littérature nationale), ESPLA, București, 1956 et *Atitudini și motive* . . . , v. note 23.

⁵² (La structure du motif dans la poésie d'Eminescu « O, mamă . . . »), dans *Opere*, t. 2, v. note 15.

sont intéressantes pour notre propos par le rapport qu'elles révèlent entre la conception littéraire formée et consolidée avant-guerre et une conception nouvelle, qui se manifeste avec force après-guerre, donnant toute son importance à la stylistique. Vianu considère que, dans le nouveau climat idéologique et social, la recherche stylistique a pour but de cultiver le sens de la valeur et de mettre en lumière ce qui, dans les valeurs du passé, demeure éternel. C'est pourquoi ses études sont liées en grande mesure à la théorie générale de la stylistique et à son application concrète à la littérature roumaine. Le domaine proprement dit de la stylistique n'est que rarement atteint par Vianu, mais l'existence de ce saut de la conception d'avant-guerre sur la valeur littéraire et culturelle à celle d'orientation stylistique qui se forme au lendemain de la Libération est, en grande partie, dû au comparatisme.

En dehors des modalités d'analyse énumérées et discutées plus haut, il convient de mentionner également la traduction⁵³ comme offrant des possibilités de contact entre différentes littératures. Si D. Popovici ne s'y aventure pas, Vianu en échange a fait des adaptations de vers, ainsi que des traductions d'esthétique et de philosophie, ce par quoi il a contribué à la diffusion des idées, à l'établissement de contacts entre les cultures. Il a même écrit *Ceva despre arta traducerii*⁵⁴.

Enfin, une dernière question que nous aborderons est celle de l'attitude théorique de nos deux chercheurs à l'égard du comparatisme. En général, les lignes de force du domaine comparatiste se dégagent, tant chez D. Popovici que chez Tudor Vianu, par une série d'études ayant pour objet l'analyse des relations dans le domaine de la culture et de la littérature. Mais on rencontre aussi chez eux des prises de position théoriques, qui démontrent à la fois l'importance qu'ils accordent au comparatisme pour notre littérature et la place qu'ils reconnaissent à cette littérature dans le concert des valeurs progressistes de l'humanité. Voici, par exemple, comment D. Popovici envisage la discipline en question : « La critique littéraire se propose de définir et de hiérarchiser une valeur littéraire, mais cette mise en valeur n'est possible que par l'individualisation de l'œuvre respective, ce qui suppose d'établir des rapports, ce qui suppose des parallèles, des sources, des influences, ce qui suppose en dernière analyse de la littérature comparée »⁵⁵. C'est donc qu'il accorde à celle-ci une fonction qui se borne à déchiffrer les valeurs d'une littérature, qui fait du comparatisme un instrument de travail au service de la critique littéraire. Le comparatisme acquiert chez lui la qualité d'une méthode de la critique littéraire. Tudor Vianu, en revanche, élargit la sphère du concept : « L'étude de tant d'écrivains et de tant de faits littéraires, dans leur façon de s'influencer mutuellement, illustre l'unité des valeurs culturelles progressistes de l'humanité et contribue peut-être à consolider cet humanisme, cette compréhension mutuelle entre les peuples et entre leurs cultures, dans laquelle le monde d'aujourd'hui reconnaît l'un de ses grands besoins moraux. Une autre idée qui a inspiré les

⁵³ V. note 28.

⁵⁴ (Quelques propos sur l'art de la traduction), dans Cl. Pichols et A. M. Rousseau — *La littérature comparée*, éd. cit., p. 163.

⁵⁵ D. Popovici, *Litteratura română modernă* . . . , éd. cit., note 7, p. 15.

présentes études, notamment celles consacrées à la présentation monographique de grands écrivains, a été celle de la mise en valeur littéraire de leur héritage »⁵⁶. Dans l'acception de Vianu donc, le comparatisme est moins une discipline de l'étude de la littérature qu'un mode de rapprochement humaniste entre les cultures, une ouverture vers la compréhension harmonieuse entre les hommes.

Après ce coup d'œil sur l'activité comparatiste des deux chercheurs roumains, plusieurs conclusions s'imposent. Elles ne se rattachent pas toutes à notre but initial, qui était de mettre en lumière les repères comparatistes dans les ouvrages de D. Popovici et de Tudor Vianu, mais beaucoup d'entre elles peuvent nous aider à construire un « modèle » virtuel du comparatisme roumain. Celles, par exemple, qui concernent les buts de la recherche, l'aire des investigations et les méthodes d'investigation.

Pour ce qui est des buts de la recherche, nous en avons parlé au cours de l'exposé : former la conscience nationale ; fournir des bases scientifiques aux moyens théoriques d'éducation de la conscience nationale ; déchiffrer le caractère spécifique de la culture et de la littérature roumaines ; réaliser un rapprochement, au sens humaniste, entre les littératures, les cultures et les hommes. En dehors de ces préoccupations, on relève dans les ouvrages des deux chercheurs un effort pour faire de la littérature comparée une discipline à part, indépendante de toutes les autres démarches d'ordre littéraire ou culturel.

Nous avons parlé, de même, de l'aire des investigations. Elle se réfère en premier lieu à la culture roumaine et, dans le cadre de celle-ci, d'abord à la littérature, puis à l'esthétique et à la philosophie. D'un domaine à l'autre, ces références varient non seulement par leur degré de fréquence, mais aussi par le degré de profondeur des déterminismes. Par exemple, la conception philosophique est considérée comme modifiant à la fois les conceptions politique, historique, sociale et littéraire. La conception littéraire, en échange, modifie directement les mentalités. Elle est conçue, en quelque sorte, comme une éducation, comme un moyen de « populariser » une certaine profondeur philosophique et esthétique. L'aire des investigations ne peut être une littérature étrangère : allemande, française, russe, espagnole ou autre. L'analyse porte dans ce cas sur la circulation des idées qui sont à la base de la culture européenne⁵⁷.

Les modalités comparatistes d'investigation sont celles employées partout. C'est l'étude des influences qui tient la première place. Toutes les autres représentent soit des moyens préparatoires (les parallèles), soit des cas particuliers (motifs, courants et genres), soit des études complémentaires de finesse (les sources). La traduction n'est qu'un moyen de connaissance destiné à rendre accessible la comparaison au grand public. Les démarches explicitement théoriques sont plus rares, mais elles possèdent la double propriété d'exprimer la prise de conscience du comparatisme en tant que discipline et de définir ses attributions spécifiques dans le contexte roumain.

⁵⁶ Tudor Vianu, *Studii de literatură universală* . . . , éd. cit., note 10, p. 15.

⁵⁷ Cl. Pichois et A. M. Rousseau soutiennent l'idée de l'unité de la culture européenne, formulant le concept de « littérature générale » : « Cette caractérisation des œuvres littéraires par une commune origine (. . .) et par des facteurs étrangers aux lettres reçoit en français l'appellation de 'littérature générale' » (*op. cit.*, p. 94)

Quelles conclusions pourrait-on tirer sur la valeur de D. Popovici et de Tudor Vianu comme un éventuel « modèle » du comparatisme roumain ?

On remarque en premier lieu que le moment — compris entre la 3^e et la 6^e décennie de notre siècle — qu'ils représentent est caractérisé par la tendance à détacher la discipline comparatiste, comme discipline à part, de l'ensemble des recherches sur le phénomène culturel, trait qui ressort clairement autant des buts que le comparatisme se propose que de l'aire de ses investigations. Il faut remarquer en outre que cette tendance à se constituer un domaine propre conserve encore, par rapport à l'acception classique de la notion de littérature comparée, sa note spécifique. Car elle implique non seulement l'étude de la littérature, mais aussi celle des domaines qui l'influencent. Une série de recherches circonvoisines — philosophie-littérature, esthétique-littérature, etc. — se trouvent ainsi englobées dans cette acception nouvelle donnée au comparatisme.

Une deuxième tendance est celle déterminée par l'effort permanent pour élargir l'aire des investigations. Parti de la volonté de définir nos traits nationaux spécifiques dans le contexte universel, le comparatisme en est arrivé à étudier les rapports entre différentes autres littératures européennes, ou même la circulation des idées dans la zone nommée par les spécialistes « littérature générale ». Cette ancienne tendance, que Lovinescu situait entre le synchronisme et la différenciation, est prégnante non seulement chez les deux auteurs dont il a été question, mais elle demeure valable pour l'école roumaine actuelle de comparatisme.

Enfin, il convient de mentionner une troisième tendance qui, sans être proclamée explicitement, s'est néanmoins approfondie avec le temps au point de représenter peut-être au plus haut degré le statut contemporain de la discipline comparatiste chez nous. Il s'agit du passage des études consacrées au fond des œuvres à celles concernant leur forme. Vianu souligne l'importance des études stylistiques, mais sans les appliquer au comparatisme. Aujourd'hui, nos universités ont, à côté des cours portant sur la comparaison des contenus, des chaires affectées à l'étude des styles (du point de vue tant diachronique que synchronique), notamment pour les langues romanes.

TITU MAIORESCU AND MATTHEW ARNOLD. A CRITICAL PARALLEL

ANCA-MARIA PROTOPOPESCU

The present essay is an attempt at pointing out several essential critical concepts with Maiorescu and Arnold by a comparative analysis suggested by the similarity of temperament and spiritual training of the two critics and the task they had in view. Rejecting from the outset any possible influence of Matthew Arnold upon Titu Maiorescu, this critical parallel proceeds by the fact that a significant moment of cultural synchronism occurred during the late XIXth century in two national literatures of different social-ideological contexts.

★

In the Romanian literature Maiorescu's name is closely related to the emergence of new trends in the national culture, the critic devising an adequate method, by assuming the constructive task of the builder counterparted by that of the polemist who rejects errors.

In 1869 Maiorescu was writing: "If one admits that we are in a transition stage, one must admit the legitimacy of criticism and one must condemn self-indulgency which expects that improvement may be achieved without struggle, and which being aware of the evil flatters it, in hope that it may grow better spontaneously."

The thought of a generation never grows better without struggle; for culture is the result of the consistent work of the intellect and whoever is not satisfied merely by his own private life and is emotionally interested in the advancement of his nation, must be a truth-seeker and an error-challenger"¹.

Arnold, too, sees in his transitional epoch a vindication of criticism as he defined it in *The Function of Criticism at the Present Time* or in *Culture and Anarchy*. Criticism is a free play of the mind eager to eliminate error, to do away with confusion and lessen human misery, its essence being the "noble aspiration to leave the world better and happier than we found it"².

The task of criticism is to promote the truth as a condition for the advancement of culture relying on human values. Criticism must aim

¹ *Critice*, vol. 1, București, Ed. Minerva, 1973, p. 155, (B. P. T.).

² *The Portable Matthew Arnold*, edited by Lionel Trilling, New York, Viking Press, 1973, p. 473.

at the entire social-cultural context, in an attempt to set up the essential elements of a new outlook on modern national culture and civilization.

Arnold defines his epoch according to his historical scheme of cyclic periods of concentration and expansion — as an era of expansion and drive towards civilization. Similarly, Maiorescu in his study *Against the Present-day Trend in Romanian Culture*, states that “Romanian society is waking from its lethargy”. The widening of national consciousness calls for a reform of national culture, as well as of society as a whole, aiming at its integration within the European culture, at the assimilation of world culture as a prerequisite for the development of national culture on world-wide scale in the spirit of modern universal culture.

Assuming the task of opening a “new trend” in Romanian culture, Maiorescu proceeds by an attempt to purge the grounds of the old trend which “focussed mostly on Western forms”. But a cultural form is “untrue and unworthy” as long as there is no “inward foundation” that may secure vital energy and introduce it into the modern life of the nation. It is only social-historical reality and spiritual national tradition that can ensure such inward grounds.

The same premiss is made by Arnold when defining of the function of criticism and the necessary selective rejection which must precede any constructive action. In Maiorescu’s terms, we may say that with Arnold the adoption of foreign form before laying its inner foundation is an act of “tyranny” which obstructs the natural course of national culture and civilization.

But not all that represents national tradition can constitute an inner foundation capable to lend life to modern forms. It is here that the spirit of negation operates a second selection : relying on similar premisses the two critics believe that spiritual tradition can make the foundation of modern national culture only when purged of the elements which contradict the spirit of modern culture and civilization. Maiorescu speaks of the “primitive, telluric, coarse instinct” which pervades the “masses of an uneducated people”. Hence the great importance of education as a “barrier to Byzantine ideas”³ and the defence of criticism as “necessary work in the life of a people; to be aware of the evil means “to be on the way to amendment”⁴.

Arnold in *Culture and Anarchy* calls his fellow-countrymen „a nation of barbarians”⁵, victim of the narrow and false actions of political and religious organizations. “Culture — the English critic says — works differently; it seeks to make the best that has been thought and known in the world current everywhere”. “This is the social idea; and the men of culture are the true apostles of equality”⁶.

The process of humanizing the sacred plays an important role in the foundation of modern national culture. With both Arnold and Maiorescu, loss of faith had been a crucial spiritual experience of youth, which engendered later their substituting of theology by anthropology.

³ Titu Maiorescu, *Op. cit.*, vol. 1, p. 158.

⁴ *Ibidem*, p. 131.

⁵ *Op. cit.*, p. 504.

⁶ *Ibidem*, p. 499.

Young Maiorescu was advocating in *Einiges Philosophische...* in the spirit of Feuerbach, the reform of philosophy so that it could take over part of the functions which religion was no longer capable to secure in modern times, and Arnold thought that poetry, where it is worthy of its high destiny, could become the new support of mankind. "The strongest part of our religion today is its unconscious poetry",⁷ as he put it in the *Study of Poetry*.

In the struggle for the emancipation of national consciousness in view of a true modern cultural foundation, freedom of education from the influence of the church is of paramount importance.

"The most important outcome is freedom of thought: separation of the state from the church, religious freedom, independence of education, press freedom, etc.",⁸ Maiorescu wrote. Relying on his experience as inspector of schools, Arnold like Maiorescu thinks that the education of large masses can be adequately secured only in schools set up by the state. In 1878, a survey on French education induced him to write the essay *Porro Unum Est Necessarium*, in which, starting from a statistical and qualitative comparison between the educational systems in the two countries, he advocates the inferiority of the English system: "If there is one need more crying than another, it is the need of the English middle class to be rescued from a defective type of religion, a narrow range of intellect and knowledge, a stunted sense of beauty, a low standard of manners"[...]".⁹

The similarity in the views held by the two critics with respect to the relationship between the national and the universal and the integration of the national culture within the European cultural framework backs up our comparative attempt.

The organization of spiritual tradition as a foundation of modern culture implies several theoretical problems. Credit must be given to Maiorescu for having initiated a scientific explanation of culture where the traditional element is the basic unit in the new construction. It aims at transcending national forms by engendering universal values. "For one token of the loftiness of culture is to leave the narrow scope of individual interests and discover and formulate ideas for the whole mankind, without neglecting the national element"¹⁰.

Western culture must be investigated in order to select the principles and forms that might be adequate for the Romanian people and culture, the forms that can be adopted only when an appropriate inner foundation exists. This is the only way of achieving a profound and genuine assimilation of world culture without impairing national originality and independence:

"First, proceed by better educating the Romanian people by making them more active; make them attain by means of adequate schools and economic development the enlightenment and independence of character

⁷ Ibidem, p. 299.

⁸ „Convorbiri literare”, no. 8, 1869, p. 137.

⁹ *Mixed Essays: Irish Essays and Others*, New York, Macmillan 1894, p. 133.

¹⁰ *Critice*, vol. 1, p. 239.

which characterize the true citizen, and it is sure that the legal form whereby they will draw up their public and private relations will then appear, being most appropriate to the existing cultural standing. But do not start by administrative rules and regulations or by a constitution because since the beginning of the world no people has ever been regenerated by laws or governments; the laws and governments are only the accidental expression, the external result of a people's inward culture; to expect legislation and governments to produce culture means to reverse the natural order" ¹¹.

Arnold identified in the late XIXth century English culture and civilization a situation similar to that defined by Maiorescu as "forms devoid of content" — though determined by different causes. It was, as Arnold called it, "the great name without the great thing" ¹². Condemning insular provincialism and Philistine complacency as main obstacles to the "modern spirit", Arnold often writes in praise of different French and German forms of culture — organization of the cultural activity: literary and scientific societies, academies, schools, universities, as well as newspapers, reviews, books. Nevertheless, as it appears for instance from the essay on the French Academy, the critic does not advocate the introduction of French or German ways of cultural organization, ways that would only conceal the absence of an authentic modern national culture, but the stimulation of the national creative activity. "Provincialism" the main obstacle to the integration of modern English culture into the world culture can be removed only by steady "inward perfection" work.

Like Maiorescu, but lacking the Romanian critic's theoretical grounds, the English critic distinguishes between actual cultural activities and the external forms they assume. Without neglecting the role of tradition, cultural activity goes as deep as the creation of values. Like Maiorescu, Arnold assumes a modern view on the relationship between the national and the universal in the advancement of culture, laying great stress on universal spiritual values in national culture and consciousness, the concepts of truth, good and beauty. They secure the access of national culture to universality and the rise of original creation up to the level of world culture, as genuine means of altering national spiritual life and doing away with insularity, complacency and provincialism, attitudes which — like the confusion of values and the interpretation of literary and scientific works by strictly national and ideological criteria, which were rejected by Maiorescu in Romania, were as many hindrances in the maturation and differentiation of national culture.

Several affinities exist in the opinion of the two critics on the organic unity of emotional and rational elements in defining the aesthetic category of the beautiful.

In his lecture on the *Old French Tragedy and Wagner's Music*, delivered in 1861, Maiorescu defines the beautiful in a Hegelian spirit as the "coalescing of the idea with the sensible form". It is conceived as

¹¹ *Op. cit.*, vol. 2, p. 251.

¹² *The Portable Matthew Arnold*, p. 260.

the balanced unity of rational and emotional elements. Both the charming displayed in modern Italian music where the melodic emotional element prevails over the idea, and the sublime, illustrated by Wagner's music, where harmony (the rational element) prevails over emotion, represent unilateral trends in art.

The harmonious rational-emotional correlation in art is also the subject of Arnold's study on *Pagan and Mediaeval Religious Sentiment* (1864). Both the poetry of ancient paganism illustrated by Theocritus idyll which describes the feast and hymn to Adonis, and that of mediaeval Christianity illustrated by the hymn of St. Francis in praise of God's creatures, are unilateral artistic modalities: ancient paganism is pervaded by "the poetry of senses and understanding" whereas mediaeval catholicism is imbued with "the poetry of the heart and imagination". The coalescence of rational and emotional elements called by Arnold "imaginative reason" is, in his opinion, as well as in Maiorescu's, the prerequisite for achieving the beautiful in art.

In this respect, the examination of the concepts of poetical content and form with both critics could be relevant.

In his 1867 study, Maiorescu aimed to restore Romanian poetry its genuine nobleness, vocation for universality and capacity to express the general-human.

In 1867 the critic alters the rational-emotional balance in order to set a clear-cut distinction between poetry and science, eventually reducing the artistic idea to affectivity:

"The idea or subject expressed by poetry is always a feeling or a passion and never an exclusively intellectual meditation, or one pertaining — theoretically or practically — to the scientific field.

Therefore love, hatred, sadness, joy, despair, anger, etc. are poetical subjects whereas study, moral precepts and politics are scientific subjects which have nothing to do with arts; their only function in representing the beautiful is to offer an opportunity to express feelings and passions, the eternal object of art"¹³.

To Maiorescu, the poetical idea means "feeling or passion" which "transcends the sphere of ordinary ideas".

Arnold, too, aims at restoring the seriousness and nobleness of ancient poetry and to this end he undertakes in the world of ideas a dichotomy similar to that set up by the Romanian critic in his 1867 study; lofty, noble ideas that may constitute the eternal subject of poetry and ordinary ideas lacking "seriousness". Occasional compositions, pragmatic productions designed for immediate purpose are "mere vanity frenzy" or, as Maiorescu puts it, "immoral in the sense of art". Regarding "the ideal condition of poetry", Maiorescu sets up a distinction between intelligible cognition and sensible cognition of the truth, "based on the well-known conflict between the mind and the heart", to which he adds the post-kantian idealistic conflict between the inner world of the soul and the external physical world, which exists only as apprehended by us.

¹³ Titu Maiorescu, *Op. cit.*, vol. 1, p. 34–35.

The poet succeeds in discovering “a new harmony of nature” setting up a “relationship — unknown before — between the intellectual and material world”.

Conceiving poetry as “a criticism of life”, as “an interpretation of “spiritual or moral nature” and of “material or physical nature”, Arnold thinks that poetry must assume the same special task of setting up a new harmony of nature, a “balance”, “reconciling the individual with himself and the universe”¹⁴.

Poetry should become the “relaxation of intelligence”, Maiorescu says; in Arnold’s opinion, it should compose and elevate the mind. To this end, both critics define several poetical laws whereby the content of poetry should abide. We mention here only one of Maiorescu’s recommendations which has a direct counterpart in Arnold’s poetics. One “of the three characteristics features of affects which are at the same time the ideal qualities of poetry”,¹⁵ is “a rapid movement towards final development”. “A poem must have a climax focusing its ideas, all the other expressions being only preparatory elements [...]”. Just like passion, poetry implies “intensely strained sensations” which cannot “last long without endangering the soul”¹⁶.

In this context we cannot help remembering the well-known motivation offered by Arnold for excerpting the poem *Empedocles on Etna* from his volume of poems issued in 1853¹⁷.

Maiorescu’s attitude — as it appears in his 1867 study — regarding the absolute character of the emotional element in defining the beautiful and the strict separation of art from science, morals and politics, does not represent an alteration of his general aesthetic principles but only a change in stress, determined by the necessity to raise the artistical level of national literature. In 1889, in his article on Eminescu’s poems, the critic restores the organic unity of content and form in poetry, the unity of rational and emotional elements in defining the beautiful.

“The inborn gift of a genuine poet is not a vocation for void rhythm and rhyme but his endless love of human thought and feeling, so that from their accumulated perception should surge the emotional idea assuming a form of beauty”¹⁸.

The organic unity of idea as expressed by Maiorescu’s “emotional idea” represents, like Arnold’s “imaginative reason”, the coalescing of rational and emotional elements.

And, for that matter, Arnold’s concept on the harmonious relationship between form and content in poetry and between the emotional and rational elements in defining the beautiful was also subject to stress changes. In 1849, Arnold was asserting that the form, the poetical style, were the only absolute properties of Poetry, reproaching his friend, the poet Arthur Hugh Clough, for writing poems of a too intellectual character, their philosophical content being not able, in Arnold’s opinion, to

¹⁴ Maurice de Guérin in *Proza eseistică victoriană*, Anthology, vol. 2, București, 1969, p. 281—282.

¹⁵ Titu Maiorescu, *Op. cit.*, vol. 1, p. 40.

¹⁶ *Ibidem*, p. 72.

¹⁷ *The Portable Matthew Arnold*, p. 187.

¹⁸ Titu Maiorescu, *Op. cit.*, vol. 2, p. 246.

render the beautiful. An exaggerated development of the rational element prevailing over the emotional can only arouse "curiosity" and be a source of "reflexion" instead of "joy", which is the ultimate aim of genuine art¹⁹. Although Arnold was considering the poetical form to be the absolute quality of poetry, and was accusing Clough of intellectual excess and lack of beauty, he was blaming Keats for being a "style and form seeker", and Keats and Shelley together for reviving Elisabethan richness. Arnold's classical theory on the organic balance between form and content in poetry was expressed for the first time in the preface to his volume of poems issued in 1853. This preface, which gives precise details about the choice of poetical actions, the construction and structure of poetical speech, the subordinate character of expression and its qualities and insufficiencies, reminds of the rhetorical arts of classicism.

In Arnold's, as well as in Maiorescu's view, it is the poet that infuses life into the rather abstract words, lending them concrete meanings beyond the conventions of abstract speech.

The choice of words and their contextual use, the capacity of images to describe a gradual movement, lending the poetical speech a peculiar fluency, are the special qualities of poetry.

Maiorescu rejects the poems which are "products of reason", as being "bad", for poetry is a product of fancy; the "task of poetry is to express the beautiful" and "the beautiful can only be ideas in sensible form". The sensible form which embraces the idea represents, like in Arnold's case, the unique experience of poetry through which "the poetical word sets up a relationship — unknown before — between the intellectual and the material world and detects a new harmony in nature²⁰".

The position of the two critics regarding the ethical value of art is also relevant.

The Aristotelian catharsis assumes in Maiorescu's view a form of "impersonal elevation", a way of transcending reality through the purging effect of art. In his 1867 study the critic discusses artistic contemplation in order to prove the autonomy of literature from science and to define the specific status of literature.

Contemplation represents the relationship — specific to art — between man and the world, which, unlike the gnoseologic and pragmatic relationship, introduces the individual into the world of ideal fiction, thus producing moral elevation. Egoism being conceived in the Schopenhauerian spirit, as the root of all evil, a particular state of mind, when egoism is temporarily annihilated and personal interests forgotten "is in fact an indirect fight against evil and therefore a source of moral elevation"²¹ — the Romanian critic maintains.

The "impersonal elevation" recalls Schiller's view, on which Arnold's explanation of moral purification by art is based and, according to which, aesthetic contemplation liberates man from passions and instincts, thus achieving his moral perfection. The moral value of art does not therefore depend on accidental or extra-aesthetic factors, on an explicit didactic message, but pertains to its very essence.

¹⁹ *The Portable Matthew Arnold*, p. 622.

²⁰ Titu Maiorescu, *Op. cit.*, vol. I, p. 10.

²¹ *Ibidem*, vol. 2, p. 202–203.

The ethic finality of art is implied in the receptivity of the work (as well as in the artistic creation). Hence the importance of aesthetic education, as moral education, and, at the same time, as a means of enhancing the moral effect of art.

In his lecture held in America in 1882, *Literature and Science*, Arnold attempts to define artistic from scientific truth in order to prove the importance of humanistic education. Aesthetic education is recommended as a possibility of moral transformation, of man's harmonious development — its main features being the sweetness of beauty and the light of truth. How very close is Maiorescu to Arnold even in his way of expressing ideas when he says: "through the dusks of egoism neither the light of truth nor the warmth of beauty can penetrate" ²².

The moral value of art consists therefore in transcending egoism and everyday interests and in striving after lofty ideals, as the Romanian critic put it as early as 1863 in his article on the Latin language as a basic subject of study in secondary schools :

"This study of the ancient language propagates also the most eminent quality of the entire ancient world, called objectivity by some or reality by others, and whose aim is to eliminate egoism or, better said, individualism in each man and elevate him to a higher sphere..." ²³.

The moral value of the beautiful consists thus in a certain "objectivity" or "impersonality", in the impression of "relaxation" by art. And Arnold speaks of the composing and elevating effect produced by ancient masterpieces, of its "unity and profoundness of moral impression" ²⁴.

The ethical finality of art is also determined by its inheriting the purging tasks of religion, which disappeared once the religious feeling had faded out. Maiorescu says that "art is all the more important nowadays, as the religious feeling, that previously performed the task of elevating the mind beyond everyday selfish interests, is increasingly vanishing in the educated classes and has to be replaced by other impersonal emotions" ²⁵.

Arnold states that with the disappearance of the religious feeling, of the emotion attached to religion, the moral function of religion has also come to an end, poetry having to replace it in the future :

"Our religion has materialized itself in the fact, in the supposed fact; it has attached its emotion to the fact, and now the fact is failing. But for poetry the idea is everything... Poetry attaches its emotion to the idea; the idea is the fact" ²⁶.

The classical training and congeniality of the two critics also determine a similar display of polemical spirit. Maiorescu does not polemize, he gives lessons of controversial discussion, watching and analysing the strategical errors of his antagonist. The main weapon of this type of polemics is a faultless wielding of syllogisms, the perfect logic of the argument. The critic's classical training is illustrated by the clear, logical exposi-

²² *Ibidem*, vol. 2, p. 117.

²³ *Pentru ce limba latină este chiar în privința educației morale studiu fundamental în gimnaziu*, in E. Lovinescu, *Antologia ideologiei junimiste*, Culegere de studii neadunate până acum în volum, (București), Casa Școalelor, 1942, p. 38.

²⁴ *The Portable Matthew Arnold*, pp. 198—199.

²⁵ Titu Maiorescu, *Critice*, vol. 2, p. 203.

²⁶ *The Portable Matthew Arnold*, p. 299.

tion of ideas in lapidary sentences aiming to persuade, showing off his rhetorical vein. The art of persuasion, subtly displayed, consists in revealing the truth, which is only known by the Critic, who is willing to impart it to others with impersonal superiority — but not to any particular interlocutors lacking modesty and claiming to be his opponents.

Definitions and key-words are important persuasive devices for both critics. By providing convenient names for their main topics, the two critics not only influence our attitude, but articulate their arguments with nodal points that soon become familiar and easy to trace again. In this respect, it would be interesting to compare, for instance, the theoretical distinctions established by Maiorescu between orators, rhetors and tattlers and the sham scientific tone he uses in defining these categories with the method used by Arnold in defining the barbarians, the Philistines and populace.

Quintilian said that ironical writing is to praise by blaming or to blame by praising, of which the latter is undoubtedly more widely used. Arnold pretty often uses this irony formula, proving to be very adroit in choosing his words in order to achieve his aim. He does not hit at random; like Maiorescu, he displays a “strategy” based on seeming-innocent praise. Speaking of Gladstone, for instance:

“That attractive and ever-victorious rhetorician”. The same formula of irony is to be found in Maiorescu’s *Beția de cuvinte în Revista Contemporană*.

“A monthly periodical called *Revista Contemporană Litere-Arte-Științe* was issued in Bucharest on March 1, 1873. The rumor goes that 20 or 30 or maybe 40 editors-contributors lend life to this feeble young thing. For the time being, we think it our duty to thank it for the rich selection of examples displayed in its first numbers, examples that we may use in illustrating this present treatise on Word Intoxication throughout its stages, and we do not doubt that — should it carry on — it will become one of the most important enterprises in this domain”²⁷.

Maiorescu’s lapidary concision, pointed out by Tudor Vianu, is also to be found in Arnold’s polemic style. Both critics use contrasting quotations, the “tactics” consisting in their mere juxtaposition. Thus, in confronting reality with appearance, reality becomes more real. The wider the gap between unquestionable truth and its distorted image, the higher is the position of the Critic who can now look down on his opponent, reduced to the position of a schoolboy who has been taught an elementary lesson.



The aim of this study was only to call attention to some evident points of similarity in Titu Maiorescu’s and Matthew Arnold’s cultural, aesthetic and critical conceptions. It might be interesting to investigate to what extent these points of similarity are the expression of mere coincidence or if, on the contrary, they have been determined by some social-historic conditions common to both countries or by a certain European cultural background common to both critics.

²⁷ Titu Maiorescu, *op. cit.*, vol. 1, p. 244.

DIACHRONY AND STRUCTURE: THOUGHTS ON RENEWALS IN THE THEORY OF LITERARY HISTORY

EVA KUSHNER

(Montréal)

There can be no doubt that literary history is and has been for several decades under a scrutiny so severe that only a thorough theoretical and epistemological reexamination can restore it to its place in literary scholarship, provided also that a renewed practice follows upon this reexamination. That the demand for it stems from the various "intrinsic" approaches to the study of literature is a well-known fact: Russian Formalism, the Prague Circle, New Criticism, *nouvelle critique* as well as the structuralist and semiotic approaches have all tended to lead the literary scholar towards a close reading and analysis of the text itself, and away from genetic types of study motivated by the belief in antecedents, whether literary or extra-literary, having a causative effect in the production of the literary text.

It is the purpose of this paper to show that if the "genetic fallacies" now belong to the history of literary historiography, they are still present (potentially and often manifestly) in the present practice of literary history inasmuch as the intellectual motivation underlying "genetic fallacies" tends to survive unless, or until, it gives way to a better understanding of the historicity of the literary work of art. This in turn requires the assimilation of the conquests of the intrinsic approaches to literary scholarship and particularly the notion of the specificity of the literary work of art. But having assimilated these elements and focused its inquiry upon the literary works themselves, literary history must find its way out of what Erich Lohner has called the methodological impasse of intrinsic studies¹; in the words of Kurt Müller-Vollner, "how can we understand a poetic world at all without relating it to the world which we know"²? The isolating of the work of literature from a world of change for purposes of analysis and aesthetic evaluation is a moment of literary scholarship, a necessary moment but not a sufficient one; and the next step appears to be in the direction of renewed efforts to situate literary works in diachronic perspective with respect to one another, and with respect to the changing "horizons" (Jauss) of successive generations of readers.

¹ Erich Lohner, *The intrinsic method: some reconsiderations*, in *The Disciplines of criticism*, ed. by Peter Demetz et al., Yale University Press, 1968.

² Quoted by Erich Lohner, *op. cit.*, p. 107.

It could be said, in summary, that historicism, of which two types of illustrations will be given, represents one extreme in its misplacement of the object of literary scholarship, but that structuralism represents another. These two tendencies have often been depicted as opposed to each other because historically the latter has been a reaction against the former; yet in our view both in fact have analogous effects upon literary research when they are conceived and practised narrowly, because both tend to impose abstract systems and models upon literary works of art in their interrelationships.

The positivistic form of the genetic fallacy has often been associated with the name of Lanson, who is reputed to have built literary history upon patient accumulation of data, frequently of a nature extrinsic to the literary work. When describing his own method of literary research Lanson admits, strikingly enough, that such skills as those concerned with the genesis and critical editing of texts, as well as biography, social, economic and political history, i.e. ultimately all areas of knowledge giving circumstantial evidence about works of literature, are *auxiliary* skills rather than the mainstream of literary history. It is also interesting to note that Lanson's demand for objectivity appears to have been his own safeguard against emotion, which he feared, it can be surmised, precisely because he was prone to it. This made him aware of that which any historical thinker of today knows clearly: that the past is reconstructed by a mind which intervenes in the reconstruction. Lanson wished to impose neutrality upon this mind. This was, on his part, overreaction to what he recognized as a central fact of literary historiography: the emotional appeal of the literary work or art to the reader, even the critical reader. Lanson chose to steel himself against "subjectivity" and thus generated a type of literary historiography in which the individual work is not set within and yet apart from historicity (even the historicity of the present) as it ought to be. This demand (fortunately not observed by Lanson in his own critical writings, his *Boileau* for instance, which is written in a delightfully personal way) that the personality of the historian be suppressed in the writing of literary history is one of the deeper reasons for the epistemological weakness of "positivism" in literary history. Even in general history the informed knowledge and reconstruction of the past, if Marrou's concept may be used as an example, can only exist *qua* reconstruction of events which in themselves are irretrievable. In literary history of course (as opposed to the history of nations, civilizations, cultures) the main occurrence is still before the modern historian in the guise of the literary text. The main fault of lansonism and similar tendencies, philosophically speaking, is not so much their pedestrian methodology as a kind of ontological confusion between history as *res gestae* (the works as they were once written and received), and the literary history whose objects live into the present, preserve their own individuality but whose "history" is an ever renewed and renewable synthesis of present with past; the interaction of the historian with even such a remote work as the *Aeneid* is not the same as his interaction with archival documents, because aesthetic experience of the work of literature does make a radical difference. The Lansonian approach tends (without necessarily meaning to do so) to obliterate the difference between

the perception, or the concretisation, as Ingarden would say, of a literary work of art and that of an archival document.

Yet in a renewed literary historiography this distinction should be most alive. This is tantamount to saying that the literary historian should above all concentrate on the diachronic relations of literary works with other literary works. How obvious this sounds! and yet many of the past misconceptions stem precisely from neglect of the specificity of the literary work of art (specificity does not mean autonomy, and concentration upon the study of the features of the literary work from an aesthetic point of view and their relationships with those of other literary works does not exclude other moments of study which take into account relationships with other systems, external to literature). It is only to the extent that literary history can be systematized in terms of its own internal systems of structures that its study can — in another phase — be fruitfully integrated and compared with the study of other systems such as the societal. Lansonisme and other kinds of positivism in literary history tend, on the other hand, to force extra-literary and insufficiently conceptualized categories upon the becoming of literature, with the result that time, in their perspective, is not the specific time of literature but a sequence of abstract and therefore arbitrary blocks. Periodization of literature within these static blocks becomes reductive. Rigid classification of works into movements and trends can be equally abstract and reductive.

Alongside with Lansonisme and allied tendencies, the other series of trends inherited from past centuries and often still present in the practice of literary history in our century is of the evolutionary type. Its epistemological weakness usually lies in the fact that it assimilates the transmutations which occur in the history of literature with those of other sectors of time-bound reality, such as biological evolution. Such extrapolations of scientific concepts for use in the humanities are particularly numerous in the 19th century; but philosophical systems can lead to similar extrapolations. Claudio Guillén reminds us that Friedrich Schlegel was conscious of what happens to literary history when its categories are subsumed under those of the history of thought, or made to merge with a dogmatic philosophy of history. In 1796 Friedrich Schlegel wrote to his brother August Wilhelm Schlegel: "Wehe dem Kenner, der sein System mehr liebt als die Schönheit, wehe dem Theoristen, dessen System so unvollständig und schlecht ist, daß er die Geschichte zerstören muß, um es aufrecht zu erhalten!"³ Yet F. Schlegel's own lectures of 1812 on literary history do not heed his own warning. He links the rise and the significance of national literature with those of the national consciousness, especially in the case of Germany, and he constantly implies that genres in national literatures (as well as the national literatures themselves) reach an acme of perfection, and gradually decay and die — as if they were animal species...

In what Ulrich Weisstein calls the "pre-history" of Comparative Literature, that is, the long series of attempts which occurred in the

³ *Friedrich Schlegels Briefe an seinen Bruder August Wilhelm*, ed. Oskar Walzel, Berlin, 1890, p. 263; quoted by Claudio Guillén, *Literature as system*, Princeton University Press, 1971, p. 413, n. 66.

19th and at the beginning of the 20th century to view the history of literatures as an international process, the evolutionary or developmental viewpoint is almost invariably found. Indeed, it was necessary to the search for unity or at least an order in the immense diversity of the literatures of the world, or even the literatures of the West alone. But the manner of imposing that order is what made the various systems obsolete so quickly. The very title of one of Mme de Staël's treatises betrays a reductive tendency: *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*. In it the author writes "I have set out to examine the influences of religion, customs and laws on literature and the reciprocal influence of religion, customs and laws. In French there are certain treatises on the art of writing and the principles of taste which leave nothing to be desired; but it seems to me that one has not yet considered how the human faculties have gradually developed by means of the famous works which have been composed in every genre, from Homer to the present day." Clearly, then, Mme de Staël relates the successes of literature to the general progress of the human mind, within the framework of the concept of perfectibility. In this perspective, aesthetic progression must follow the rhythm of scientific and social progress; and the specificity of the literary works themselves and of their interrelatedness is lost from sight.

Today's literary historian, on the other hand, is highly aware of this specificity. This does not mean that he abstracts literature from life in an absolute manner. To pretend that *Dead souls* has no link whatsoever with serfdom in Russia would be preposterous; to say that Zola in *L'Assommoir* had nothing to declare concerning the disease of alcoholism and those other diseases called poverty and exploitation would be contrary to what is known to be the case from the novel itself and from the author's declaration of intention in *Le roman expérimental*. The naturalist novel cannot be divorced from the social and economic problems of its time; it is, one might say, particularly weighted in the direction of temporality. But for that very reason it is a good example upon which to discover the difference between referential and literary discourse, between denotation and connotation. The distilling machine in *L'Assommoir* is described with precision from a physical point of view; but a stylistic analysis reveals the apparatus to be a monster devouring the lives and the hopes of men. In the same way, as Gervaise looks out of the window, at the beginning of the novel, the vista she sees is a photographic description of a Paris street in the morning. But there is an additional message in Zola's description of the masses of workers merging together like rivers, their individualities totally lost in the flow of dehumanized humanity. Again, the death of Coupeau could serve as a clinical description of a case of delirium tremens in its terminal stages. There is no doubt that Zola himself conceived the novel as documenting a medical experience. Yet even these clinical scenes, appropriately set in a charity hospital, are ultimately part of the novel's literariness. The two affirmations can be reconciled through a study of the interplay of persons and styles in this excerpt where interns express themselves scientifically, where Gervaise's observations take the form of a colloquial and calmly painful inner discourse while Coupeau himself cries out his

hallucinations and fears in the vilest of slangs, till death silences him. The signifier, here, carries surplus meaning intricately related to the referential meaning.

Thus, it could not be argued that in Zola's novel, so laden with ideology and explicit as well as implicit social structures, literature is an "autonomous" expression of the human mind. On the other hand, it can clearly be shown to possess, among other functions, the poetic function in Jakobson's sense. The literariness of the text can be discovered amidst the relatedness of all its functions. When we say that literary history should be the history of literary works in their specificity we do not imply that it should be considered divorced from other aspects of human experience and human history, but that the moment of reflection upon literature — just as the moment of literary creation itself — should be viewed in isolation if only to ensure that in another phase its relatedness with other aspects of human experience can be understood. Thus, the emphasis on the study of form can be perceived not as an escape from historicity but as a necessary limitation of problems, designed to make visible the time and space of literature. In the evolutionary and developmental views of literary history, the contrary occurs: the literary work of art becomes reduced to factors outside or beyond itself, in the process of being explained by them. Thus Taine showed the literary work as the product of a race, a milieu and a moment; it is the expression of the dominant attitude of its time — as if literary creation were subjected to a physical kind of determinism.

Many decades later Texte, without in the least seeking the explanation of literary phenomena in anything external to the literary work, conceives — in the name of literature itself — a theory in which, once more, the individuality of works, and this time of entire national literatures, must give way to a supra-national "logic", to a historical development defined a priori; (it is ironical that this theory already identifies itself with Comparative Literature and in fact, in other ways, served it as a catalyst): "Because it was in the logic of things that, after having sufficiently compared, approached... works of varying national origins, the European reading public, constantly increasing, will formulate a kind of common ideal, namely that of a literature whose advent we can hope for — or fear — and which will no longer be specifically English, German, French or Italian, but simply European"⁴. Literary history, then, was simply to follow this trend; as it was to follow the European cosmopolitanism and the disappearance of "local variants" predicted by Loliée. The future phase can, in such theories, be predicted; and this is what makes them both pseudo-scientific and anhistorical.

Another example of the tendency to reduce literary history to extra-literary factors is the doctrine expressed by Wilhelm Wetz. It is true that Wetz protects literary history from being dictated by pre-determined critical norms and wants it to be consequent upon values arising

⁴ Louis-Paul Betz, *Kritische Betrachtungen über Wesen, Aufgabe und Bedeutung der vergleichenden Literaturgeschichte*, "Zeitschrift für französische Sprache und Literatur", 18 (1896); quoted by Ulrich Weisstein, *Comparative Literature and Literary Theory*, Indiana University Press, Bloomington, 1973, p. 173.

from the psychology of every people; but this linking of literary history with folk psychology and the subordination of aesthetic evaluation to the latter are also threats to the specificity of literary history. "Aiming always at identifying characteristic traits (comparative literary history) will, in studying an entire literature, primarily stress its national character; in the case of the literary genres, it will emphasize chiefly that in which they differ from the same forms as they are used in other countries. It will not be satisfied, however, with ascertaining facts but will also trace their causes, which are to be found in the intellectual and spiritual make-up of the different nations. It thus turns psychological and becomes capable of extracting from literature variable information about the national character"⁵.

We have by now accumulated a sufficient number of samples of wrongly based systematization to make it clear that it constitutes an epistemological impasse for literary history. Thus the past (but a past still lurking in certain present-day methodologies) offers us two types of extremes to be avoided in a renewed theory of literary historiography: on the one hand a Lansonian, "fact"-gathering positivistic tendency, usually conducive to some form of the "genetic fallacy" with respect to individual works of art; and a dogmatic, developmental tendency which raises the genetic fallacy to the status of philosophical truth while its results in actual historiography carry consequences similar to those of the first tendency inasmuch as both ascribe extra-literary "causes" to literary creation.

In the process of lifting from the past obvious examples of misconceptions which in themselves no longer matter to-day, except at the documentary level, we also uncover, however, reasons for which the historical approach itself is being widely criticized or even abandoned, as if surgical removal of the diachronic dimension could automatically cleanse literary scholarship of all its past failings. The fact is that the process of weaving together synchronic and diachronic approaches is a far more demanding one than the simple exclusion of one or another of these categories. The healthy effect of formalist and structuralist approaches has been to force research to concentrate upon the inner workings of the literary texts and upon relationships among their elements. But before denying the value of historicity itself as a dimension of literary study it is necessary to ascertain whether the text can be thoroughly analyzed and understood without any reference whatsoever to its rooting in and differentiation from a literary tradition which itself exists within and interacts with a culture and a state of civilization. This discussion is often obscured by the fact that the "historicist" demands constant reference to context, whereas the *sine qua non* condition of historical soundness consists, minimally but importantly, only in avoiding that the setting of a problem be incorrectly based from a historical viewpoint. This could be rephrased more constructively by stating that in setting a problem a scholar should

⁵ Wilhelm Wetz, *Über Begriff und Wesen der vergleichenden Literaturgeschichte in Shakespeares vom Standpunkt der vergleichenden Literaturgeschichte*, Worms, 1890, quoted by U. Weissstein, *op. cit.*, p. 191.

always situate it in his own mind with respect to the time to which his corpus belongs, with respect to neighbouring series in the literary spectrum; and also with respect to the preceding and subsequent series, whether or not he plans to deal with diachronic relationships. Thus studies of the baroque metaphor presuppose historical definitions and decisions as to periodization whether or not these are to appear explicitly in the resulting published work; and the latter may or may not concern itself with the cultural context although it is indispensable that an awareness of the cultural context be absorbed in the work. The scholar may or may not choose to compare the baroque and the Neo-classical metaphor but the body of evidence that he gives concerning the baroque metaphor itself should be of sufficient solidity to be susceptible of integration in such a comparison.

In this attempt to redress the balance, in literary studies, between synchronic and diachronic considerations, it is also relevant to point out that in the structuralist reconstruction of the text, the literary specificity of the latter becomes obscured in a manner which is not without analogy with the "genetic fallacy": in both cases, a misplacement occurs, or at least may occur, insofar as the inquiry turns to selected sets of elements (whether internal or external) for their own sake rather than for the sake of discovering through them the inner coherence of the literary work of art.

A "renewed" historiography, one cognizant of all the movements favouring intrinsic literary studies wherever they have occurred in the course of this century, cannot but take these studies into account in its rendering of the literary process in time. This poses problems both of an epistemological and of a practical nature. From a practical view-point, especially if a comparative literary history is contemplated the work required is immense because the historian must proceed inductively from the formal description of works and aspects of works to their interrelatedness in space and time. Brandt-Corstius, in his article entitled "Writing histories of world literature"⁶, has shown the difficulty of this task and the rarity of success in the field. He points out that general histories of literature tend to be histories of civilization or of the evolution of the human mind⁷ in which "literature proper is often subordinated to this broader purpose"⁸; whereas for students of literature the true calling of literary history, and therefore the task of the literary historian, is to study literature as an aesthetic phenomenon; this implies that literary works of art must be seen in their uniqueness as well as in their relations with other literary works of art. Even in one period of one national literature the challenge of literary historiography is to avoid sacrificing uniqueness to categories but equally well to avoid using uniqueness as an alibi for not daring to synthesize. A fortiori, comparative literary history calls for vast syntheses which, however, presuppose a wealth of analyses and, on the basis of these, an inductive approach to the study of relationships among literary works of art. In this perspective, it is

⁶ *Yearbook of Comparative and General Literature*, 1963, vol. 12.

⁷ J. Brandt-Corstius, *loc. cit.*, p. 5.

⁸ *Ibid.*

possible that global coverage of the literature of the world is a lesser priority for the immediate future than the solving of the methodological problem of correctly integrating the analytical and synthetic processes. This is not to say that such coverage is not urgent; one can only rejoice that the *Histoire comparée des littératures de langues européennes* undertaken by the I.C.L.A. systematically explores the literatures of Eastern as well as of Western Europe; or that the Pléiade *Histoire des littératures* edited by Raymond Quénéau extends its panorama to the literatures of Asia. But comparative literary history is not a mere panorama; it attempts not only to describe but also to understand the linkage of literary works among themselves, and in particular the relative stability of certain patterns or traditions, which are countered but thereby also reaffirmed and one is almost tempted to say stabilized by the innovations responding to them. Furthermore, comparative literary history, while centering upon transformations which occur from literary work to literary work or more precisely from feature to feature, also takes into account the successive readings of past works as another aspect of literary change; it is the works and readings together which beget a space of their own, to-day referred to as "intertextuality".

Thus the practical problem of delimiting and describing what it is that changes from work to work calls into question the very nature of change and even its possibility: if each work is unique is not any attempt to extend any of its feature to relate it to features in later or earlier works mere extrapolation? Can we do more than, as Croce would have it, write monographs about single works? The structuralist and semiotic concentration on synchronic systems or at least systems simulating synchrony removes the need to come to terms with the problem of change. In this respect it must not be forgotten that the weight of the structuralist demonstration lies in the process of cognition itself rather than in the perception of its object (here the literary work of art) for its own sake. Thus the problem has been, so to say, suspended rather than altogether removed all the more since modern approaches to history (that of Aaron and Marrou for example) also see the *historia rerum gestarum* as a cognitive process fundamentally different from the *res gestae* which it is the historian's desire to reconstruct, knowing well that historiography cannot reconstitute the past *wie es eigentlich gewesen*; but rather that the cognizing subject's reconstruction inscribes itself through its very subjectivity in a new objectivity which is the prehension (as Alfred North Whitehead would say) of an abolished past by the present in the guise of the historian rooted in a *hic et nunc*. That this is partly so in the case of the literary historian as well is self-evident; only partly, since the object of his study, the literary work, lives into the present; and yet can it be said to live in the same manner as it did at the time of its creation? Or is not critical study a reconstruction of the text even if the text, materially, is there as are the historian's archival documents in "general" history? Thus, were it not for the fact that structuralist thought progressed at first by its emphasis on synchronic relations, the analogy between its cognitive processes and those of the practising modern historian would be more clearly apparent. Concerning Lévi-Strauss for example, Fredric Jameson points out: "As for structuralism, who could

claim that a thinker like Lévi-Strauss, thanks to whom the apparently outmoded reflections of Rousseau on the state of nature and the social contract have once more become the order of the day; thanks to whom, in the midst of a stifling and artificial civilization, the meditation on the very origins of culture has been reawakened — has not made an impact on our thinking about history? . . . If structuralism has any ultimate and privileged field of study, it may well be found in the history of ideas conceived in a new and rigorous fashion”⁹. Jameson sees no contradiction between diachronic and synchronic approaches; in fact, he sees them as mutually productive, and within the same systems; but he shows that in order to make this perspective workable we must go beyond the rather mechanical concept of evolution permitted by Russian formalism, and rediscover temporality itself: “To say, he writes, that synchronic systems cannot deal in any adequate conceptual way with temporal phenomena is not to say that we do not emerge with a heightened sense of the mystery of diachrony itself. We have tended to take temporality for granted; where everything is historical the idea of history itself seems empty of content. Perhaps that is indeed the ultimate propaedeutic value of the linguistic model; to renew our fascination with the seeds of time”¹⁰. A renewed understanding of temporality would give sounder philosophical foundations to literary history and change its emphasis. In the study of traditions and conventions for example, instead of focusing upon the original model and upon the regularity and stability of its evolution despite time, so to say, the historian would emphasize the dynamics of change. The emphasis, then, is not (or at least not as exclusively as has been the practice), on the preservation of the original model but on its transformations, on the manner in which it differentiates itself from the original model but also from more recent ones. The time element, in this conception, is not merely a chronological container or series of them housing the successive models (for in the latter conception all that is implied is that model B differs from model A which preceded it, and time is a mere abstraction). It is, far more positively, the entire field of interrelationships (intra-literary and extra-literary and those between literature and other areas of human activity) at a given moment of history; a moment of the becoming of mankind. The difficulty this statement raises is that it might be deemed deterministic if construed as meaning that an individual work, or a whole trend for that matter, could not differ significantly from the predominant literary manifestations of the period. But such an objection would itself rest on an abstract and oversimplified conception of what a moment of history is, that is, not merely its visibly dominant characteristics but also survivals of past moments and prefigurations of moments to come both, in a sense, existing as protests against that which is then predominant. Time is then no longer a container empty of content but the fullness of all that which is, interacting with the creator who himself partakes of the moment and, while as creator he transcends it, the mode and degree of transcendence of which he is capable is itself part and parcel of the moment in question (Lucien Febvre’s exemplary

⁹ Fredric Jameson, *The Prison-house of Language*, Princeton University Press, Princeton, 1972, p. 11.

¹⁰ *Ibid.*

demonstration of the nature and limits of unbelief in 16th century France as they affect the religious attitudes of Rabelais shows, so to say, the creator's time at work upon him — and him upon it — in this sense).

If we take as example the field of the modern mythological drama, we see that a purely thematological approach, at any rate one that would regard various dramatic versions of the same myth as variations upon a musical theme, eludes the historical problem; it acknowledges of course that the variations occur in time; but sequential placing in time does not really differ from synchronic juxtaposition unless the workings of time are shown, that is, unless the sequence itself is meaningful; and unless the historian or critic himself, in his study of the sequence, is historically minded, that is, able to perceive the dynamic nature of the transformations of the theme. This implies that he understands the dramatist to have reached a new integration of matter and form, and created a new aesthetic entity, rather than simply to have departed from a classical norm. In this respect it could be said that playwrights who accept the creative constraint of a classical myth vary in their perception of that constraint and of its role. Cocteau even provides, among his plays, two extremes of that perception: those found respectively in *Oedipe-Roi* and in *La machine infernale*. The former play is in every respect a French version of Oedipus-Rex and Cocteau's intervention consists merely (as it does in his *Antigone*) in quickening the pace of his ancient model. *La machine infernale*, on the other hand, consists of an entire network of rich and complex departures from Sophocles: in the matter of characters (a young, attractive Sphinx); of style (Queen Jocasta addressing Tiresias as Zizi); of symbolization (the barely disguised sexual fantasies of Oedipus and Jocasta). There are even slips of the tongue which directly enact Cocteau's acknowledgement of Freud's ideas in the *Psychopathology of everyday life*. If the writer himself sees the meaning and the possibility of transformations — in this case of combining known mythemes with new mythologems — a fortiori the literary historian must acquire a sense for detecting transformations. This approach contrasts with that of Gilbert Highet in the otherwise excellent book on *The Classical Tradition*. Chapter 23 of this work contains a reasoned and comprehensive account of the manner in which modern dramatists revived Greek mythology in the 20th century; and more particularly of the use of Greek mythology in the European drama of the entre-deux-guerres. In order to show the difference between the approach suggested here and that of Highet it is necessary to quote the latter at some length and to observe his choice of words: "All of these authors are eager to keep their plays from being remote, archaic, unreal. Therefore, although they do not deliberately put anachronisms on the stage, they make the language as modern as they can, and frequently lapse into vulgarities of detail and expression"¹¹. The term anachronism is very significant. It means, in the spirit of Highet's entire study, that there exists a tradition in which the true image of Greek myths is preserved; and that any step away from the original form, meaning, atmosphere, is anachronistic. Now, if this simply means that there is adaptation to the literary and particularly stylistic taste of the modern

¹¹ Gilbert Highet, *The Classical Tradition*, Oxford, Clarendon Press, 1949, p.537

period, the author is merely stating the obvious. Conceivably, however, he uses "anachronism" in a negative and even derogatory sense to designate a substantive change in the direction of unfaithfulness to the "original". This is of course where Highet's approach to historiography in this particular field can be questioned. If it is true that as Harry Levine states all accretions to the myth belong to it (which ultimately means, we might add, that they are not accretions at all but equivalent structural elements arising at various dates so that we can see them as Lévi-Strauss shows in a kind of synchronic coexistence) then what appears at first glance to be an extraneous addition may in fact be the functional transformation of an element pre-existing in a former version of the myth. While Highet would depict the transformation as a departure from the original, a more deeply historical manner of viewing the transformation would be to regard it, in every case, as a new formal manifestation of a function which is permanently inherent in the myth. The ominous family resemblance of all the Mannons in Eugene O'Neill's *Mourning becomes Electra* is a post-Freudian equivalent of the ancient blood curse upon the Atrids.

It must be remembered that the playwright who explicitly or implicitly chooses to revive a classical myth expects the audience to have some knowledge of the myth; he counts upon the surprise effect of innovations to *make the myth alive again*. Thus elements which to Highet spell excentricity: the horse, the poetic competition and the word MERDE (abbreviation for "Madame Eurydice reviendra des Enfers") spelt by the horse's hoof, in Cocteau's *Orphée*; the coarse conversations about getting drunk and going to a house of ill repute in Anouilh's *Antigone*; or the insane violence of all female characters in Hoffmanstal's *Elektra* — all these should rather be viewed from Harry Levine's point of view as accretions which truly, i.e. structurally and functionally, belong. Thus Highet's conclusion concerning the presence of mythology in modern European literature sounds strangely an-historical, though the purpose of the entire study is historical: "We opened this discussion by asking why these playwrights chose Greek legends for their subjects. The central answer is that the myths are permanent. They deal with the greatest of all problems, the problems which do not change because men and women do not change"¹². Paradoxically, the historian left out the element of temporality which welds together aesthetic renewal with the ontological permanence or at least the "éternel retour" of human situations.

If on the other hand the resurgence of myths in literature is viewed in the perspective of temporality, the myths reveal themselves as structures endowed with all the characteristics attributed to structures by Piaget: "En première approximation une structure est un système de transformations qui compte des lois en tant que système... et qui se conserve ou s'enrichit par le jeu même de ses transformations sans que celles-ci aboutissent en dehors de ses frontières ou fassent appel à des éléments extérieurs. En un mot, une structure comprend ainsi les trois caractères de totalité, de transformation et d'auto-réglage"¹³. What we

¹² *Ibid.*, p. 540.

¹³ Jean Piaget, *Le structuralisme*, Paris, Presses universitaires de France, 1970, pp. 6—7.

attempted to show in the case of the mythological drama is that myths tend to act as structures by reclaiming their totality; and that they do so precisely through the process of transformation in time which in a new dramatic version will replace one function by another, more susceptible to bring together the grammar of myth and that of drama in an aesthetically successful manner, i.e. in such a way as to bring about a highly conscious collision of past and present. That which in a rather poetic way has been called by the critics the power of the myth to survive or revive — but which somehow is never explained — may thus be due to its structural reality, that is, to a built-in self-regulatory capacity which is not the invention of the dramatist but acts as creative constraint upon his inventiveness.

The problem is partly, as it would be in other studies of structures, that of the relationship between the mind of the researcher and the reality to be encompassed and organized by him. If structures are organized wholes, as opposed to mere aggregates, and if they unfold in diachrony as well as in synchrony, a correct structural epistemology (whatever the discipline, and why not literary history?) must underlie the uncovering of such organized wholes and the modes of association among their elements. Whether structures are perennially present in a Platonic sort of sense, and impose themselves to the creator and through the work of art to the historian; or whether in a manner more consonant with nominalism they are forms imposed by the beholder upon reality as he perceives it is a question we are not called upon to answer; but it could be remarked that he who overextends the concept of structure, and imposes his own "models" upon the phenomena to be described may be guilty of another form of the fallacy of misplacement which we described earlier in some of its historical forms; and he may also be confusing structure and system. There is a subtle but vital difference between what is latently there, structures itself by self-regulation and becomes material for structuring by the beholder at a higher epistemological level, and the imposition of systems upon reality by the beholder. A renewed historiography must be based on formal descriptions of systems of features and literary devices as they evolve through time, rather than on any sort of a priori.

It should also be remembered, in attempting to assess the structuralist contribution to the study of literature, that although Lévi-Strauss lashed out at historical approaches in the form of functionalism which is a cumbersome impediment to the anthropologist, he does not, on the other hand, deny the existence of diachronic structures and writes in fact that "en droit et en fait il existe des structures diachroniques et des structures synchroniques"¹⁴. A very explicit excerpt of *La pensée sauvage* also safeguards the value of history which is "indispensable pour inventer l'intégralité des éléments d'une structure quelconque, humaine ou non humaine. Loin donc que la recherche de l'intelligibilité aboutisse à l'histoire comme à son point d'arrivée, c'est l'histoire qui sert de point de départ pour la quête de l'intelligibilité... L'histoire mène à tout, mais à condition d'en sortir"¹⁵.

¹⁴ *Sens et usage du terme structure*, ed. R. Bastide, 1962, p. 42, quoted by Jean Piaget, *op. cit.*, p. 91.

¹⁵ Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Plon, 1962, p. 347–348.

Whether or not the possibility of a reevaluation of the historical order in a structuralist perspective has anything to offer the historian of literature depends a great deal upon what, in the end, is thought to account most deeply for the specificity of the literary work of art. If the inner arrangement of the features of the work is its inalienable property and makes it unique, nothing on the other hand prevents the historian from appraising the impact of traditions and conventions upon that arrangement and the selection of those features. In fact, the knowledge of this dialectic would in every instance ensure a balanced integration of synchronic and diachronic elements and lead to the correct placing of the work in a wider segment of history; and thus history no longer serves as Ersatz for analysis, but as a living medium from which works are temporarily withdrawn for purposes of analysis. "En définitive la possibilité des sciences de l'homme reposerait sur la possibilité de découvrir des lois de fonctionnement, d'évolution et de correspondance interne des structures sociales... donc sur la généralisation de la méthode d'analyse structurale devenue capable d'expliquer les conditions de variation et d'évolution des structures et de leurs fonctions"¹⁶. Nothing precludes this possibility from also disclosing itself in the field of culture and more particularly of literature; but it is all the more necessary in that case to insist, as does Piaget in commenting upon the above quotation where Godelier interprets Althusser's thought on Marx, on the necessity of refining the tools of structural analysis.

This process of refining the tools of analysis of the literary historian is perhaps all that is needed to answer effectively the very severe scrutiny which the discipline undergoes in René Wellek's text entitled "The Fall of Literary History". Atomistic factualism and the resulting inconsequential antiquarianism, uncritical scientism, and a general lack of focus in historical research upon literature; more particularly yet the failure to distinguish sufficiently between the history of literature and general history, these are the factors upon which Professor Wellek's analysis of the weaknesses of literary history as it has been practised is based. They are well known, and our opening considerations related directly to these pitfalls upon the path of the literary historian. But, having succeeded in avoiding these, where will the modern literary historian direct his steps? Will he disperse his activity, as Croce would have it, in a series of monographs of an aesthetic nature and thus elude the problem of influences upon and among works of literature? Will he, like the phenomenologist, demonstrate the qualities of the literary work rather than to explain its antecedents? Will he bring literary historiography to coincide with general historiography? (In this respect, Wellek feels that the young Lukács provides no real alternative to this outcome with the idea of literature as "reflection of society", since the reflection is linked with that which it reflects in too deterministic a manner). None of these solutions would make for a correctly based epistemology of literary history. There is, according to Wellek, only one path along which literary history can gain a new identity and stature: "What is needed is a modern concept of time, modeled on an interpenetration of the causal order in experience

¹⁶ M. Godelier, *Système, structure et contradiction dans le Capital, Les Temps modernes*, 1966, no. 55, p. 864, quoted by Jean Piaget, *op. cit.*, p. 103.

and memory. A work of art is not simply a member of a series, a link in a chain. It may stand in relation to anything in the past. It is not only a structure which may be analyzed descriptively. It is a totality of values which do not adhere to the structure but constitute its very nature. The values can be grasped only in an act of contemplation. These values are created in a free act of the imagination irreducible to limiting conditions in sources, traditions, biographical and social circumstances"¹⁷. Earlier in this essay, we referred to the continuous present (and presence) of the literary work, which makes it so different from, say, the archival source of the historian: the literary work is directly accessible to writers not only of the generation following that in which it was written but many generations later as well so that, as René Wellek suggests, there can never be a merely causal and sequential linkage between the existence of one work of art and the production of another which follows it in time: far more important is the "interpenetration... in experience and memory" which, like Proust's "temps retrouvé" is a concept of time in which time is the locus of a meeting of minds, a dynamic and undetermined reality rather than a quantity delimiting the exchange between them.

While the role of the individual imagination and of the freedom with which it expresses itself in the individual work of art cannot be over-emphasized and while the values of which Professor Wellek speaks reside in that very uniqueness, it should also be said that integration in (or reaction against) a tradition, and all the other ways literary works have of relating to one another in time, detract nothing from those values; in fact, it may be argued that the values only exist by dint of their historical embodiment in which the individual imagination *responds* to the past corpus and to the surrounding world of which the corpus of literature is a living part (living, that is, capable of change in every new perception).

As Claudio Guillén has pointed out in *Literature as system*, the succession of literary works in time has in fact demonstrated a high degree of stability and continuity, and the pattern of formal recurrences (historically and geographically) has been remarkable: genres and modes are not merely realities based upon well recognized, quasi universal aesthetic categories. They have happened and have formed, over time, tremendously resilient continuities related among themselves: they have a structural existence. What the modern historian must do is to view them as vortices of possibilities from which the new, the as yet uncreated will arise, not as a consequence but as a response. Turning-points, transformations, avant-garde movements are "protests" (H. R. Jauss) not only because new works contradict the old, thereby extending the very traditions which they intend to transform; but because new readings of older works add a dimension to the literary history of a period, in fact belong to it, in a renewed manner, rather than to the period in which they were created.

Synchronic and diachronic approaches will seem incompatible only if the historian places or rather misplaces his entire faith in a static phase of either, and disregards their dialectic within the history of the humanities.

¹⁷ "The Fall of Literary History" in *Actes du VI^e Congrès de l'AILC*, Stuttgart, Kunst und Wissen, 1975.

A MUSICAL INTERPRETATION OF *ROMEO AND JULIET*

MIHAELA PALADI

Motto

Music to hear, why hear'st thou music sadly?
Sweets with sweets war not, joy delights in joy:
Why lov'st thou that which thou receiv'st not gladly,
Or else receiv'st with pleasure thine annoy?
If the true concord of well-tuned sounds,
By unions married, do offend thine ear,
They do but sweetly chide thee, who confounds
In singleness the parts that thou shouldst bear.
Mark how one string, sweet husband to another
Strikes each in each by mutual ordering;
Resembling sire and child and happy mother
Who, all in one, one pleasing note do sing.

WILLIAM SHAKESPEARE — *Sonnet VIII*

A general musical approach to Shakespeare's drama includes three large aspects which we are going to deal with in the present paper :

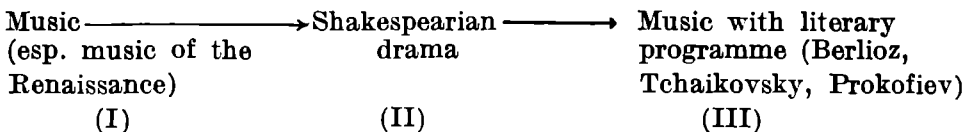
I. Specific lexis and rhythm of the plays resulting from the influence :

- of the idea of Music and musicality
- of the development of music at that time.

II. Concrete musical patterns mirrored in the rhetoric of the play *Romeo and Juliet*

III. Influence of — the libretto

on the work of musicians in the following centuries, coming to prove again the complex relation MUSIC ↔ RHETORIC which in our particular case is as follows :



No matter whether Shakespeare was influenced by Plato, who saw in music "the highest moral law", or by his own musical experience which seems to have been considerable, the role that he assigns to music is overwhelming. It harmonizes both "with Shakespeare's lavish use of musical images and terminology throughout his work (Wilson Knight

says that music and tempests are dominant “contrasted symbols” in his plays) and with many other theoretical statements or absolute explicit generalizations”¹, of which the following is perhaps the most striking :

. . . music oft hath such a charm

To make bad good, and good provoke to harm.

(*Measure for Measure*, IV, 1, 16–17).

There are concrete illustrations in *Richard II* where the deposed king bewails his fate in prison (*Richard II*, V, 5, 41–49), in *The Tempest*, where even so low a creature as Caliban is subdued by the magic of “Sweet sounds” (*The Tempest*, III, 2, 147–155) or in the case of the human villains with whom the remedial influence of music sets nobler strings into motion : the strings of stifled conscience (*Ibid*, III, 3, 94–99).

In the music of the Renaissance two aspects are to be noticed which seem to have played a very important part at that time :

1. One of the most important phenomena characterizing the musical art of the Renaissance is the remarkable development of “lay music”. The fact is proved by the presence of numerous lay genres, for example the “frottoles”, “villanelles”, “chansons” (of French origin), “villancicos” (of Spanish origin), “ayres” (of English origin); we could add here the Polish types of dance and especially polyphonic music. The climactic stage of this process is the evolution of the dramatic-musical art resulting in the form of “opera”, one of the most important achievements of the period. The fact that the whole character of the musical creation undergoes an outstanding change caused by this influence is a natural result of the process; music acquires fluidity, flexibility and cantability as well as a larger perspective both in form and in the influence it has on the “humanistic soul”; it becomes life.

The facts are important for our approach, because this is the very aspect of music Shakespeare has in mind when writing his plays; at least it seems so, considering the qualities music acquires during the period we deal with, and which are mentioned above.

2. The other important phenomenon to be mentioned is the penetration of popular songs into the musical production of the period. On the one hand, we have to notice the fact that the principle of CANTUS FIRMUS is preserved, and on the other hand the fact that popular songs are used as “cantus firmus”, a sort of leading principle in the musical creation; this comes to reinforce the above statements concerning lay music. (Girolamo Frescobaldi introduces popular songs “d’a capo al fine” in his music for harpsichord).

The whole process is to be considered as “a universalization of music”², directly related to Shakespeare’s universality, as we are going to further prove in our paper.

¹ L. Levițchi, *Lit. engleză, Curs*, București, 1973, vol. II, p. 175.

² Edouard Schuré, *Histoire du drame musical*, Paris, Perrin, 1925, p. 258.

A. A complex musical presentation of *Romeo and Juliet* in the form of a musical CRESCENDO and DECRESCENDO.

Crescendo = passage of music played with increasing loudness; progress towards a climax.

Decrescendo = passage of music played with decreasing loudness.

"Romeo is Hamlet in love"³

The first stage of our analysis of *Romeo and Juliet* will be devoted to the relation between the architecture of the play and a musical complex formed by a large crescendo (440 cues) and a sudden decrescendo (402 cues).

1. Quantitatively, the play contains 842 cues (besides the two Prologues).

N. B. A comparative study of several editions might give a difference of 28 cues which do not affect the main characters or the course of the play.

Act I	237 cues	} crescendo	light	(440 cues)	
Act II	203 cues				harmony
Act III	199 cues	} decrescendo	night	(402 cues)	
Act IV	115 cues				lack of harmony
Act V	88 cues				

The crescendo contains more cues (even if only two Acts) than the decrescendo.

2. What we consider a crescendo is the part devoted to the love and marriage of Romeo and Juliet. It is "large" because :

a) it gives a detailed description of their feelings, of their behaviour and of the power of love ;

b) it is, in fact, the most important part from the psychological point of view ; the events that follow are to be considered by the audience in the perspective of this "love/lyric"⁴ section".

3. The part which we try to represent as a decrescendo is full of action, confusion and general despair on all planes. Many things happen during the last three Acts which may form a sort of "epic" section. It is sudden because it destroys at once the beautiful atmosphere created by the crescendo. Nevertheless, the idea of love prevails and finally we may speak of a "triumph of love" in the play, despite its tragic dénouement.

4. Another aspect of the complex relation music-drama is demonstrated by the correspondence

music $\left\langle \begin{array}{l} \text{crescendo} \text{ — } \text{light} \\ \text{decrescendo} \text{ — } \text{night} \end{array} \right\rangle$ imagery + the way in which the characters are conceived

Night acquires the meaning of love (which, basically, is a luminous element) and that is why all the important scenes take place at night ; it is a sort of "day in night". It is the luminous element that prevails and this corresponds to the continuous crescendo.

³ William Hazlitt, *Characters of Shakespeare's Plays*, Oxford Univ. Press, 1962, p. 148.

⁴ Lyric = of poetry on love especially (this is the sense we consider here). A. S. Hornby, *Dictionary of Current English*, Oxford Univ. Press, 1974, p. 517.

The final decrescendo is reinforced by the last act of the play which depicts the mounting haste that brings Romeo disastrously ahead of time, "with the Friar patterning to forestall the train of events"⁵:

How oft to-night
Have my old feet stumbled at graves!

Tension is a very important element in the course of the play and it partially allows the audience to feel the tragic ending of the story. Tension grows altogether with the power of love and may be considered omnipresent in the play; this is why it has been included in our analysis; as to the parallelism love — tension, we look upon it as an aspect of the outstanding dual characteristic which is necessary to each and every play.

B. Harmony and dissonance in *Romeo and Juliet*

The general meaning of the word "harmony" is "agreement"; in music it means "a pleasing combination of notes sounded together to make chords"⁶. Considering the matter in terms of semantics, harmony (namely agreement) is directly related to the young lovers because of their mutual affection and common desire to get married. Consequently, harmony is characteristic of the first stage of our analysis, namely of the crescendo; as is but natural, the decrescendo part will be characterized by dissonance (not harmonious, harsh in tone), by lack of agreement, and the course of the play clearly proves it.

1. The most obvious aspect of this problem is related to the imagery Shakespeare uses throughout the play. It has already been pointed out that harmony and light are present altogether with the crescendo; as the crescendo prevails, harmony has to prevail as well. Thus, in *Romeo and Juliet* the beauty and ardour of young love is seen by Shakespeare as the irradiating glory of sunlight and starlight in a dark world. The dominating image is LIGHT, every form and manifestation of it. Each of the lovers thinks of the other as light: to Juliet, Romeo is "day in night"; to Romeo, Juliet is the sun rising from the east; and, in the height of love's ecstasy, each sees the other as stars in heaven, dimming by their radiance the heavenly bodies themselves. The background, both of things seen, and of the imagery, is of light against darkness; sunshine, starlight, moonbeams, sunrise, and sunset, fire, candles, and torches, set off by quick-coming darkness, clouds, mist, rain, and night, forming a running accompaniment which augments unconsciously in us the picture or sensation of an almost blinding flash of light, which was undoubtedly the way Shakespeare saw the story, in its swift and tragic beauty.

2. Another aspect of the problema is related to the architecture of the play in question⁷.

⁵ J. Lawlor, *The Tragic Sense in Shakespeare*, London, 1960, p. 79.

⁶ *A Harvard Dictionary of Music*, Harvard, 1970, p. 325.

⁷ See also A. G. Matache, *The Tragic Projection — A Compositional Element in Romeo and Juliet*, in *Studii de literatură univesală*, XII, 1968, p. 18: "Considerăm că piesa nu înaintează liniar, trecînd, în urma unui accident (duelul), de la armonie la disonanță, că deci deplasarea nu se face în mod continuu pe un ax orizontal, existînd un punct nodal de discontinuitate".

We will further try to explain the most important moments, each of them having two components :

a) the comic / harmonious projection ;

b) the tragic / dissonant projection.

1. a. There are two starting points of the play : the conflict between the two families — which is first presented by a few unimportant characters — and Romeo's state of melancholy related to Rosaline.

b. The projection only presents the conflict : Mercutio and Tybalt are dead and Prince Escalus banishes Romeo.

2.a. The following moment is further devoted to Romeo's melancholy.

b. The moment presenting Juliet's tragedy when learning the tragic news is the counterpart of Romeo's melancholic state.

3. a. Lady Capulet, Juliet and the Nurse cheerfully talk about Juliet's marriage with count Paris.

b. The corresponding moment in the projection is devoted to the tragic separation of the lovers ; the main characters here are Romeo, Friar Lawrence and the Nurse.

4. a. The fourth moment is in fact devoted to Mercutio.

b. Juliet's grief is misinterpreted by Capulet and count Paris ; the wedding will soon take place.

5.a. As it may be noticed, this moment of the comic projection coincides with the "ball scene" (54 cues) and the "balcony scene" (55 cues). We may speak of a perfect *harmony* characterizing this moment : the lovers are "in perfect resonance".

b. In the projection, the corresponding moment is that of the separation, this meaning a climatic *dissonance*. Something bad is going to happen and the audience feels it.

6. a. Romeo and Friar Lawrence talk about the former's marriage with Juliet.

b. The corresponding moment is also devoted to a marriage (Juliet — Paris) ; but this time the marriage might bring about tragic consequences, which the Friar tries to prevent. The rhythm of the play becomes more rapid and the tension is growing.

7. a. "Romeo" and "love" continue to be key-word. Mercutio and the Nurse form the kinetic element of the scene.

b. The tragic projection presents Juliet's "four potion scenes". Apparent death is in fact a particular case of real death.

8. a. Juliet is happy ; the Nurse is the messenger of some good news and of her marriage with Romeo.

b. Romeo learns that Juliet is dead and does not know the truth.

9. a. The first climactic point, the secret marriage, is a moment characterized by the highest degree of happiness and harmony.

b. Its tragic counterpart is the moment of death, obviously characterized by utmost dissonance.

The final harmony, concretely represented by the reconciliation of the two families is also quantitatively balanced : there are 33 cues on the lovers' death and 32 cues on the reconciliation.

The play is written in a period when Shakespeare proves a clear tendency towards the comic genre. Thus, the first section, corresponding to our musical *crescendo*, is not different from the usual comic world.

The secret marriage represents the climax in harmony; but from now on, the play acquires tragic values and is projected against a tragic background.

C. LOVE — the CANTUS FIRMUS of the play.

1. The comic-harmony relation. Romeo.

OBS: — Romeo is the main character in the comic projection.

— Juliet is the main character in the tragic projection.

The progress of the crescendo section pleads for LOVE as a necessary key-word throughout the play. Consequently, the present musical approach will be devoted to the concept of love in terms of "cantus firmus, defined as a fixed song or melody".

Note: The term is commonly used of a melody adopted by a composer for contrapuntal treatment. The style dates from the early polyphony of 12th century, when portions of Liturgical plainsong were thus adopted. "In motets from the 13th century onwards and in masses from about the 15th century, a tune used as cantus firmus remained unaltered, while the other parts proceeded independently"⁸. Palestrina's contribution to the development of a new cantus firmus, often represented by lay music is essential for our approach, because as Edouard Schuré clearly points out, "il révèle le fond de l'harmonie pure, mère de la musique moderne, dont l'essence est le sentiment infini; sa mélodie libre est créée par le verbe vivant... Il y introduit le rythme, qui est la vie, le verbe qui est la lumière et une harmonie céleste qui est l'amour"⁹. It is just Palestrina's acception of the term that we think of when dealing with Shakespeare.

"*Romeo and Juliet* is the only tragedy which Shakespeare has written entirely on a love story... There is the bouyant spirit of youth in every line, in the rapturous intoxication of hope, and in the bitterness of despair... Whatever is most intoxicating in the colour of a Southern spring, languishing in the song of the nightingale, or voluptuous in the first opening of the rose, is to be found in this play"¹⁰.

Romeo's evolution towards maturity may be presented in three stages:

1. Love is not only the cantus firmus of the play, but it also provides the PIVOT CHORD for modulation.

Love for	→	Passion for	→	Liebestod
Rosaline		Juliet		

A pivot chord is a chord related both to the musical key already established and to the new one, to which the modulation is made. Considering the evolution from Romeo's unfortunate love for Rosaline to his complex passion for Juliet in terms of a musical MODULATION, love obviously is the pivot chord, because

⁸ *Grove's Encyclopedia of Music and Musicians*, London, 1958, p. 285.

⁹ E. Schuré, *Op. cit.*, p. 156.

¹⁰ W. Hazlitt, *Op. cit.*, p. 105.

— from the very beginning, the love story with Rosaline creates the “love atmosphere” of the play and thus

— love is the unifying element for the first two stages of the modulation;

— love determines the transition from Passion to Liebestod.

2. Romeo's education begins at the hands of Friar Lawrence. The result is the new balance Romeo acquires: he is strong enough to comfort Juliet:

J. O! think'st thou we shall ever meet again?

R. I doubt it not, and all these woes shall serve

For sweet discourses in our time to come.

(III, 5, 51–53)

3. In the end, Romeo is characterized by a new serenity:

If I may trust the flattering truth of sleep.

My dreams presage some joyful news at hand.

(V, 1, 1–2)

And when Balthazar comes with the horrible news, Romeo has reached an interior harmony which is self-sufficient:

Is it even so! Then I defy you, stars!

(V, 1, 24)

2. The tragic — dissonance relation. Juliet.

We may notice the fact that, against the background of our tragic projection, Juliet is the most important character — I. R. Henn's study *The Harvest of Tragedy* (London, 1966) refers to the “superior tragic capacity” of feminine characters; the author provides evidence beginning with Seneca and reaching the epoch of Federico Garcia Lorca. The tragic part of this character is a beautiful “coup d'œil” of the progress of human life. Juliet has become a young woman since we first remember her in the idle prattle of the Nurse. She represents “the heroic founded on tenderness and delicacy”¹¹. Of this kind are her resolution to follow the Friar's advice and the conflict in herself between apprehension and love when she comes to take the sleeping potion. Of this kind is her repelling the Nurse's wish “Shame come to Romeo” by answering: “Blister'd be thy tongue!” And then that wish treading almost on the brink of impiety, but still held back by the strength of her devotion to her lord, that “father, mother, nay, or both were dead” rather than Romeo banished. If she requires any excuse, it is in the manner in which Romeo echoes her frantic grief in the next scene, at being banished from her.

Shakespeare's sonnet-prologue offers us a tale of “star-cross'd lovers” and of their “death-mark'd love” introducing the concept of fatal love from the very beginning. Thus, even if the crescendo section is larger and finally glorious (on an abstract plane), the tragic projection, epitomized by Juliet, is necessary and the parallel plotting of the two projections is justified.

¹¹ W. Hazlitt, *Op. cit.*, p. 113.

We may point out the fact that, as we are speaking of the tragic projection of the play, we have to distinguish a number of new features, characterizing it as compared to an Ancient tragedy :

1) Sin, which plays a very important part in the latter, does not appear in our play ; there is no sin in *Romeo and Juliet* and therefore no retribution for sin ; thus, "a new pattern is imposed by Shakespeare upon Senecan tradition"¹². The result is that *Romeo and Juliet* is a perfect romance of the Middle Ages.

2) The disaster in the play is caused not by some moral issue, as in the case of an Ancient tragedy, but by sheer bad luck, as it often happens in life.

3) The final suicide is not the evidence of the lovers' damnation, but basically represents the destruction of evil, which formally results in harmony :

- a) the reconciliation of the two families ;
- b) the triumph of love.

4) Friar Lawrence expresses the doctrine of Elizabethan Christian humanism, according to which the "dualistic" projection of the play is perfectly justified. (II, 3, 21-30).

Moreover, recent critics define the experience of the play by stressing the Liebestod of the ending and suggesting that the love of Romeo and Juliet is the tragic passion that seeks its own destruction. The paradox is that Romeo faces capture and death, Juliet the horror of being entombed alive, not because they want to die, but because they want to live together. Consequently, the play is more than a tragedy : the story is both near and remote, it goes on all the time in ourselves, but at the same time its events belong to the Verona of a time when passion and violence played a most important part in life ; the resultant fusion between history any myth, between the comic and the tragic projection, between harmony and dissonance, between the story and the fable, turns the play into a great drama. And thus, Romeo and Juliet cease to die by dying. "Shakespeare ensures that our final emotion is neither the satisfaction we should feel in the lovers' death if the play were a simple expression of the Liebestod theme, nor the dismay of seeing two lives thwarted and destroyed by vicious fates, but a tragic harmony which includes and transcends both these feelings"¹³.

D. The MINOR MODE¹⁴ in *Romeo and Juliet*

¹² Irving Ribner, *Patterns in Shakespearean Tragedy*, Methuen, London, 1960, p. 28.

¹³ M. M. Mahood, *Shakespeare's Wordplay*, Methuen, London, 1957, p. 72.

¹⁴ Mode in the widest sense of the word denotes the "selection of tones arranged in a scale, which form the basic tonal substance of a composition" (*A Harvard Dictionary of Music*, Harvard, 1970, p. 537). In any given musical key or for any given centre tone or tonic a great number of modes are possible. The modal system as handled and transformed by pioneers of modern harmony is characterized by a continual state of transition : nevertheless, at certain points a halt seems to be called and a permanent interest is stirred by the genius of Dunstable, Flemings, Palestrina, and their contemporaries. The history of the modes in the epoch we deal with is mainly concerned with their transformation into something close to the major and minor scales of the diatonic system and this process allows our analogy.

MAJOR and MINOR MODS are two opposed terms used for two types of scales, triads or keys, which are distinguished mainly by their *third*, this being a major third (c—e) in the major scale (key, etc.) and a minor third (c—eb) in the minor scale (key, etc.).

TONIC — LOVE

The first and main note of a key, hence the key-note, is the tonic. In music based on major or minor keys the listener does not receive the impression of real balance unless such a chord stresses the melody. It is important for the “finale” as well, giving the impression of a real and definite end.

In our analysis, the tonic is love. As has already been demonstrated, love is the key-word as well as the leit-motif in the play, so that we do not find it necessary to enlarge the discussion on the part of love in *Romeo and Juliet*. We have to point out the different aspects of love the play uncovers, as well as the fact that all these aspects are of utmost importance for the course of events:

1. The fatal love of Romeo and Juliet;

2. The fatal friendship between Romeo and Mercutio. Friendship is based on love and in our case it is fatal because it brings about the death of Mercutio and Tybalt and the terrible banishment of Juliet's husband.

3. The Nurse loves Juliet and wants to help her.

All these aspects of love coincide in the concept of “perfect love” (n.b. Romeo-Juliet); but its complexity clearly depends on the existence of the other partial aspects, which play the part of some pillars; their mission is that of supporting the dominant and most complex feeling¹⁵.

MEDIANT — FATALITY (FATAL LOVE)

In modern music, the term is always applied to the third of the scale, by reasons of its intermediate position between the tonic and the dominant. The note is important because it determines whether the tonality of the scale is major or minor.

It is obvious that the tonic and the mediant (= FATAL LOVE) form the key-concept of the play. To make things more intelligible, the major mode would have been determined in the same way by the key-concept “happy love”. As the tragic projection of the play has already been discussed, may we only sketch the three acceptations of the mediant concept of fatal love / fatality:

1. In the love story of Romeo and Juliet, the classical literary statement of the Liebestod myth appears, in which we are told that we seek the satisfaction of our forbidden desires; their love is forbidden by the family feud.

2. Another acception of the word would be the fact that if Romeo had not been a Montague, if Tybalt had not met Mercutio at the wrong moment, if old Capulet had kept his temper with Juliet, if Friar John had delivered the letter, if Friar Lawrence had reached the tomb five minutes earlier, then all would have been well. As it is, at every critical moment something goes wrong by fatal accident.

¹⁵ Karl Menninger, *Theory of Psychoanalytic Technique*, Science Editions, New York, 1691, p. 158.

3. We may consider "fatal" in the sense of "foredoomed": "death-mark'd" (see the first Prologue) may mean "marked out for death", this recalling the "ever-fixed mark" of Sonnet 116 and the sea-mark of Othello's utmost sail.

SUB-DOMINANT — HASTE

The sub-dominant is the fourth note of the scale and is placed immediately below the dominant. In dependence on the tonic key it is one of the most important of harmonic centres, and digressions in that direction are very common in classical music.

1. The whole effect of the play is heightened by the increase in speed and movement. Shakespeare's *Romeo and Juliet* is a story of one hundred and twenty hours set in the dog days of August when tempers are short and swords slip easily from their scabbards.

2. Concretely speaking, Romeo suddenly sees Juliet; in a moment they have changed eyes and are in love.

DOMINANT — HATE

The dominant is a mode or a scale which, in traditional harmonic procedures, most urgently demands resolution upon the tonic, or modulation to another tonal centre. It is highly independent.

The family feud plays a similar part in our play: it determines the tragic course of events. The opening scene shows — in a few lines — the insensate feud between the House of Capulet and the House of Montague. *Romeo and Juliet* very well illustrates the folly of family feuds; to the original title, *The most excellent and lamentable tragedy of Romeo and Juliet*, might well have been added in the eighteenth-century manner the moral sub-title *Or a Lesson for Parents*.

As has already been stated, the dominant is highly independent; the feud is independent itself and forms a parallel with the love story in the play.

E. Other musical patterns used occasionally in the play:

AUGMENTATION (cf. AMPLIFICATION)

is the presentation of a subject in doubled values. It is a pattern based on repetition. A good example provided by the play is the obsessive repetition of the word "banished" (see Act III) which thus acquires the highest tragic degree (III, 2, 112–113), (III, 2, 122–124) (III, 3, 19–21).

Amplification is basically a figure of repetition and has a highly emphatic character in the linguistic communication. Hoskins shows that amplification and illustration are the two main ornaments of eloquence¹⁶.

¹⁶ See also *Shakespeare's Use of the Arts of Language*, (Hafner, 1966); the famous study written by Sister Miriam Joseph is a very precious document concerning the devices that enrich the great works of Shakespeare; it provides detailed description of each figure of speech used in his work, as well as a minute classification of them. "He used all the figures of repetition . . . always with increased skill and effectiveness . . . The figures of repetition in addition to pleasing the ear have the functional value of emphasizing ideas and the movement of thought".

CANON

is a polyphonic composition in which all the parts have the same melody throughout, although starting at different points. The canon is the strictest species of imitation. The famous "balcony scene" (Act II, sc. 2) may be considered a perfect canon, in which the melody is love and the voices are, of course, Romeo and Juliet.

The story of Romeo and Juliet served as a literary programme for many musicians of all countries in Europe.

Berlioz' *Romeo and Juliet* is a dramatic symphony; as in the case of the *Fantastic Symphony*, the literary programme points to the most important moments of the course of the play (e.g. the love scenes are unbroken song streams from the instruments, the Queen Mab episode is a brilliant scherzo, etc.). The work as a whole is a strange, passionate, conclusive music, which opens up new and coloured vistas.

Tchaikovsky's *Romeo and Juliet*, called "a fantasy overture", is in fact a large-scale symphonic poem, carried out with such ardent conviction that the work seems to glow and throb with youthful passion and tenderness.

Prokofiev's *Romeo and Juliet* is a ballet: "La musique de ce ballet se caractérise par la fraîcheur et l'ondoielement gracieux de la mélodie, par les inflexions de l'harmonie, tantôt massive et brillant, tantôt discrète et diaphane, par la fantaisie de l'orchestration, qui forment un merveilleux miroir des passions et des chagrins¹⁷".

Shakespeare thus marks a new stage in the relationship between drama and music; "the free rhythms in Shakespeare's language, his rapidly changing images, and all the qualities of his plays clearly point in the direction of music. . . they (his plays) perfectly correspond in quality to the wordless, yet language-related instrumental music of his time"¹⁸.

¹⁷ E. Schuré: *Op. cit.* p. 250.

¹⁸ C. Dunn: *The Function of Music in Shakespeare's Romance*, Methuen, London 1960, p. 35.

SHAKESPEARE DEVANT LA NÉGRITUDE

ALAIN BOURGEOIS
(Paris)

La manie de considérer la race noire comme inférieure à la blanche est relativement récente : elle remonte tout au plus à l'époque de la grande traite et de l'esclavagisme, qu'il fallait justifier moralement et idéologiquement par une sorte de hiérarchie entre les races humaines.

Mais au XVII^e siècle encore, de telles conceptions n'étaient pas nées, tout au contraire on se représentait sous des traits flatteurs les Africains — au reste peu connus — et l'apparition sur la scène anglaise, avec Othello, d'un général des armées de Venise *négre* ne prêtait pas à sourire.

Car Shakespeare a bel et bien donné à son personnage cette couleur et cette race. On a épilogué, certes, sur le sens du mot « More » qu'il lui accole comme épithète, parce que, de nos jours, un Maure est un homme basané, mais non noir, et qu'on pourrait ainsi le métamorphoser en Berbère, en Kabyle, et donc en homme blanc, hâlé par la mer et bronzé par le climat, « brûlé de soleil » disait Guizot, tels que sont tant de Méditerranéens. Mais une telle hypothèse se heurte aux termes précis employés par Shakespeare : car d'entrée de jeu, dès I. 1.88 Iago l'accuse, sous le nom de « vieux bélier noir », *old black ram*, d'avoir séduit la blanche brebis Desdémone.

Puis il revient à ce mot, lorsqu'il invite Cassio à boire

à la santé du noir Othello,
to the health of black Othello,

II, 111, (32)

D'ailleurs Roderigo, le décrivant avec plus de précision, avait précédemment mentionné ses « lèvres épaisses », *thick lips*, I, 1, 66, et Brabantio, le père, l'avait vilipendé de ces mots :

un être couleur de sule, tel que toi,¹

sooty bosom

I, 1,70

Enfin, le qualificatif de « noir », Othello se l'applique carrément à lui-même :

I am black,

III, 111, 263

¹ La plupart des traductions ici présentées sont celles de l'édition des *Tragédies de Shakespeare* par Pierre Messiaen, Paris, 1941, Desclée De Brouwer, à l'exception de quelques-unes marquées d'un astérisque par lesquelles j'ai cru devoir serrer de plus près le texte anglais.

et il réitère :

noir comme mon visage

black as my own face

Id. 388.

Le terme est net et précis, notre More n'est pas autre chose qu'un Nègre. Et la tradition scénique anglaise depuis la création de la pièce le présente tel (cf. Annexe).

Pourtant, Othello n'étant pas un personnage historique, l'imagination du dramaturge pouvait se donner libre carrière à son sujet. D'où est donc venue à Shakespeare l'idée de le camper en Nègre ? Tout simplement de sa source, une obscure nouvelle italienne d'un écrivain du XVI^e siècle, Giraldo Cinthio, auteur d'un recueil intitulé *Les Cent Contes*, (*Hecatommithi*). Dans cette nouvelle, au reste assez vulgaire et maladroite, le « jaloux » reste anonyme, il est appelé *le More*, sans plus, et n'a trouvé son nom propre qu'en passant la Manche. Mais qu'était-ce qu'un *More* pour un Anglais de l'époque ? Précisément, c'était un Nègre. *Moor*, comme son presque équivalent *blackamoor*, signifie indifféremment : nègre, noir et maure. Voir en français la même indécision sur le sens de *moricaud*, qui manifestement vient de *more*, signifie nègre ou mulâtre. Sir Thomas Elyot, publiant en 1538—1545 un *Latin-English Dictionary*, y donne *Moors* pour équivalent de : Ethiopiens. De même en France, une pièce de théâtre à peu près contemporaine d'Othello, « *Les Portugais infortunés* », de Chrétien des Croix (1608), met en scène des habitants de l'Afrique de l'Est, et qui sont précisés comme étant des Cafres. Or, tout au long du texte, ils sont appelés des *Mores*. Deux enfants portugais en ont peur, et crient, l'un :

Voilà vers nous ventr des Cafres, ce me semble,

L'autre :

Mon père, sauvez-moi de ces Mores vllains!

Acte III.

Ce n'est, de la part de l'auteur, ni un lapsus, ni une ignorance, Chrétien des Croix semble assez bien renseigné sur ces populations, faisant dire par exemple à la Reine du pays que les Africaines ont les « mamelles longues » et non « petites » comme les femmes blanches ; il nomme leur Roi *Mocondex*, déformation probable des Makondés, peuple noir s'il en fut, et qui donne encore aujourd'hui de remarquables artistes sculpteurs d'ébène. Non Cafres, mais pour l'époque, l'erreur est vénielle.

Il n'y a donc aucun doute possible. En France comme en Angleterre (et sans doute généralement en Europe), on appelait les Nègres des *Mores*, et si l'on faisait confusion, c'était tout à fait inconsciemment : l'ethnologie n'était pas encore inventée. Mais en l'occurrence, ce n'étaient pas les Noirs, mais les Maghrébins, dont on méconnaissait l'identité ethnique. Ce qui reste certain, c'est que Shakespeare a très clairement et délibérément voulu peindre en Othello un Nègre authentique : « il visait à à revêtir son héros de toutes les qualités individuelles ainsi que de toutes

les caractéristiques morales des Nègres, telles qu'elles étaient connues des Anglais de son temps »².

Mais quels moyens avait-il de réaliser cette intention ? Quelles sources d'information ont été les siennes ? Il les avait à portée de la main. C'est en son temps même que des relations commerciales ont commencé de se nouer entre l'Angleterre et les Etats Barbaresques, ou *Barbarie*. Le début semble dater d'une ambassade envoyée vers 1550 par Elisabeth auprès de Moulay Abd el Malek, suivie vingt ou trente ans plus tard par une expédition de Drake sur les côtes marocaines. Mais surtout s'était créée en 1585 la *Barbara Company*, avec le monopole du commerce entre les deux pays : Henry Roberts y représentait la Reine³. D'autres noms, célèbres à l'époque, sont attachés à cette découverte et à ces négociations, ceux de Thomas Stukeley, qui a dû aller jusqu'au Benin ; d'Anthony Sherley, qui connaissait à la fois Venise, Constantinople, le Maroc et les Antilles. Voyages, ambassades, échanges donnent lieu à des « relations » publiées à Londres, que Shakespeare a pu lire.

Mieux encore : un de ses protecteurs n'était-il pas le Comte de Leicester, un des fondateurs de la *Barbara Company* ? Son autre protecteur le comte d'Essex n'avait-il pas Anthony Sherley pour ami ? Mais il connaissait également Henry Roberts, et était lié avec George Wilkins, auteur d'ouvrages sur le Maroc. Il avait donc à sa portée des documents écrits ou parlés à foison. Il n'était pas même le premier en date à les utiliser : des 1587, Marlowe avait écrit un « Tamerlan », *Tamburlaine the Great*, pièce de théâtre où paraissent entre autres les Rois du Maroc et de Fès : or ils sont « noirs comme charbon », *coal-black faces*. De même George Peel avait écrit *The Battle of Alcazar*, pièce sur la mort de Stukeley, où les Marocains sont également *coal-black faces*⁴.

Inutile donc de s'aventurer, comme F. Baldensperger, à invoquer l'Ethiopie comme berceau d'Othello (ceci pour des raisons religieuses : cet homme est chrétien, l'Ethiopie passait pour être le Royaume du Prêtre Jean). Mais cette hypothèse, très subtile, et étayée sur des arguments ingénieux, est superflue, puisque dans la conception générale du temps, More est synonyme de Nègre⁵.

Le nôtre, d'ailleurs, n'est pas le seul de sa race dans tout le théâtre shakespearien. Le premier est Aaron, dans *Titus Andronicus* (1589), mais c'est un métis, de juif, d'arabe et de nègre⁶. Le second est le Prince du Maroc, dans le *Marchand de Venise* (1596). Jusqu'à présent, rien de bien glorieux, ni d'ailleurs de bien net en fait de négritude, un métis, un Marocain ; l'un, personnage assez ignoble, l'autre, matamore aux

² (Shakespeare) meant to invest his Moorish hero with all of the personal attributes, as well as with all of the moral characteristics of the negroes as they were known to Englishmen in Shakespeare's days. L. Hutton, *The Negro on the stage*, dans « Harper's Monthly Magazine », U. S. A., June 1889, n° 79, pp. 131-145.

³ d'après Roland Lebel, *Le Maroc chez les auteurs anglais du XVI^e au XIX^e siècle*, Paris 1939.

⁴ R. Lebel *op. cit.*

⁵ F. Baldensperger, *Was Othello an Ethiopian?* dans « Harvard Studies & Notes on Philology & Literature », Cambridge, 1938, n° 20, pp. 3-14.

⁶ Si toutefois *Titus Andronicus* est bien de Shakespeare, ce qui est fort contesté. Et dans la négative, disparaîtrait de notre liste le seul personnage demi-nègre antipathique.

raisonnements un peu simplistes, puérilement ébloui par l'éclat d'un coffret d'or, et dont la belle Portia ne s'éprend aucunement : « Bon débar-ras ! » dit-elle à son départ.

Mais avec Othello, tout change de registre. Celui-ci est un vrai brave, illustre et magnanime. C'est par admiration pour ses hauts faits que Desdémone s'est enflammée d'amour pour lui, comme une nouvelle Didon au récit des exploits de ce nouvel Enée :

Mon cœur s'est rendu à la vertu même de mon seigneur,
C'est à sa gloire et à sa vaillance
que j'ai voué mon âme et mon destin,

*My heart's subdued
Even to the very quality of my lord . . .
And to his honours and his valiant parts
Did I my soul and fortunes consecrate.*

I. 3.251,

Nombreuses sont, dans la tragédie, les allusions à la bravoure et à la valeur du More : coup sur coup, le Premier Sénateur et le Doge le qualifient de vaillant (I.3.47 et 48), l'opinion publique le considère comme plus capable de protéger Chypre contre les Turcs que le Gouverneur en fonctions, Montano, à qui il vient succéder (I. 3, 222 sq.) lequel convient lui-même que

Cet homme commande en soldat accompli

II. 1, 35—36

à quoi fait écho Cassio lorsque, bientôt après, il va lyriquement invoquer la divinité en sa faveur :

Grand Jupiter, garde Othello
et gonfle sa voile de ton souffle puissant
afin que de son fier navire il réjouisse cette baie,
halète d'amour aux bras de Desdémone,
renflamme nos courages éteints
et rassure Chypre tout entière,

*Great Jove, Othello guard,
And swell his sail with thine own powerful breath,
That he may bless this bay with his tall ship,
Make love's quick pants in Desdemona's arms,
Give renew'd fire to our extincted spirits,
And bring all Cyprus comfort.*

II. :, 77—82.

Son pire ennemi Iago même convient de ses capacités éminentes « bien qu'il le haïsse », et après l'avoir traité de « cheval de Barbarie » (I. 1, 112), il avoue que l'on n'a pas un autre chef de son envergure :

Another of his fathom they have none.

I 1, 153•

Et ce n'est pas par des louanges seulement que l'on atteste la noblesse d'âme du More : mais toute sa conduite, d'un bout à l'autre, — mise à part, bien sûr, la crise horrible où il « perd la tête » (7), qui commence, au reçu de la lettre de rappel à Venise, par la gifle à Desdémone, et qui s'achève par sa mort — tout le reste de ses discours, tous ses sentiments, et sa douleur même à l'instant où il croit faire œuvre de justicier, tout en lui témoigne de la grandeur foncière de son cœur. Son crime même, il n'en est pas responsable, il y est poussé, entraîné, excité, aiguillonné par les menées sataniques de Iago, et c'est en malheureux affolé qu'il le perpète, non en assassin conscient de ses actes. Par deux fois Iago est obligé de confesser le bon caractère de celui qu'il « ne peut souffrir », d'abord dans une réflexion qu'il se fait à lui-même, et où il est donc totalement sincère :

Le More est d'une nature franche et ouverte
Qui croit honnêtes les gens qui seulement le semblent,

*The Moor is of a free and open nature
That thinks men honest that but seem to be so*

I, 3, 397—8

puis plus loin :

Le More . . .
Est d'une nature constante, aimante, noble,
*The Moor . . .
Is of a constant, loving noble, nature.*

II. 1, 286—7,

Enfin ce n'est pas par concupiscence et sous l'aiguillon de la chair ce n'est pas parce qu'il est un « More Lascif », lascivious comme argumente Roderigo, I. 1, 117, ou « paillard », *lusty*, II. 1, 304 qu'il a « séduit » Desdémone, ainsi qu'on l'em accuse d'abord : car ce sont des calomnies que crient Iago et Roderigo dans la nuit au père de la jeune fille :

a) Voici, voici, juste en ce moment, qu'un vieux bœuf
noir couvre votre blanche brebis . . . ,

*Even now, now, very now, an old black ram
Is tupping your white ewe*

I. 1, 89—90

b) Un cheval de Barbarie couvre votre fille . . .
Your daughter cover'd with a barbary horse

I. 1, 112

c) Votre fille et le More font présentement la bête à deux dos

*Your daughter and the Moor are now making
The beast with two backs.*

Id. v. 118.

⁷ *Are his wits safe? Is he not light of brain?* demande Lodovico, IV, 1, 269.

Or Iago sera obligé de l'avouer, au débarquement à Chypre, au II^e Acte, ces accusations étaient fausses :

Il n'a pas encore fait joyeuse nuit avec elle

II. 3,16

écho involontaire aux propos d'Othello à Desdémone :

La jouissance (du mariage) est encore à venir
entre toi et moi.

II. 3,10.

Tout en lui est donc généreux et pur, et il ne voit pas le mal, qui lui est étranger. A-t-il le sentiment de sa négritude ? Il n'en semble aucunement complexé, — et pourquoi le serait-il ? On le traite avec une grande déférence et une profonde admiration : il est, au milieu de ces Vénitiens, l'un d'eux, un égal en tant qu'homme, un supérieur en tant que général, et dans le privé un cordial ami, l'objet de la sympathie de tous. Une seule fois, il a un pincement au cœur en songeant à son teint, et son âge : dans ces instants d'intense désespoir où l'a jeté le venin d'Iago : son teint, son âge ne seraient-ils pas les raisons de l'infidélité de Desdémone ?

Peut-être est-ce parce que je suis noir...

Parce que je dévale la pente des années...

Qu'elle me délaisse...

Haply for I am black...

.... Or for I am declined...

Into the vale of years...

She's gone...

III. 3,263—267.

Plainte déchirante de l'homme qui se croit rejeté, lui-même éperdu d'amour, et qui cherche en lui seul les torts possibles, en sa propre personne les désavantages à incriminer. Mais il a fallu les insinuations perfides de Iago pour le conduire là, en lui révélant que Desdémone aurait pu choisir « maint parti de son teint » et comparer son faciès (= de nègre) à ceux de ses compatriotes, et se repentir...

Autrement, pris par l'action, par ses responsabilités et par son amour, il n'avait cure de ce qui le différenciait des Vénitiens, il n'y songeait même pas. Et nul autour de lui, dans la pièce, ne semble y prêter attention.

Le meurtre de Desdémone n'a rien à voir non plus avec les origines africaines du More, et Shakespeare n'a pas choisi exprès un Noir pour en faire le type du jaloux cruel, car Othello n'est ni l'un ni l'autre : la jalousie n'est pas innée en lui, au contraire, c'est un sentiment qui lui est étranger, il le proclame bien haut :

Crois-tu que je voudrais me faire une vie de jalousie ?

... On ne me rendra pas jaloux en disant que ma femme

est jolie, qu'elle aime la bonne chère et le monde,

Qu'elle a le parler libre, chante, joue et danse bien.

Là où est la vertu, ce sont autant de vertus nouvelles.

III. 3,177 et 183—6.

Non, l'affreux soupçon lui est instillé goutte à goutte par Iago, — et c'est Iago l'envieux, c'est lui qui a du fiel dans le cœur. Certes, à partir du moment où il se met à croire Desdémone infidèle, Othello profère des menaces et des injures affreuses, — pas plus affreuses sans doute que n'en eût dit ou exécuté tout mari trompé à l'époque ; et d'ailleurs il faut garder à l'esprit qu'il est un soldat, qu'il a vécu dans les camps et non dans les salons, et que de toute façon, il est d'un siècle aux mœurs rudes et violentes. Mais il n'est pas un violent par nature : la colère qui monte en lui jusqu'à la fureur n'est pas dans son caractère, elle est savamment et artificiellement attisée en lui. La mort qu'il inflige est cruelle, l'acte, mais non l'homme. Ailleurs, en fait de cruauté, bien d'autres terribles figures du théâtre de Shakespeare (et en général du théâtre élisabéthain) lui en raviraient la palme : les Lady Macbeth, Claudius oncle d'Hamlet, le fils de Gloster, dans *King Lear*, et Richard II et III . . .

Iago lui-même, pourquoi, seul entre tous, hait-il le More ? Pas du tout par racisme ou par xénophobie, — ni en tant que Nègre, ni en tant qu'immigré trop brillant. Il le hait, — combien de fois ne le répète-t-il pas ! — d'abord, certes, pour une affaire de cœur, il l'avoue assez vite à Roderigo,

My cause is hearted

I, 111, 373,

par jalousie de mari qui se croit cocu, et la fable du peuple :

Tout le monde croit qu'entre mes draps il a
fait mon office ; j'ignore si c'est vrai ; mais
moi, sur un simple soupçon de ce genre, j'agirai
comme sur une certitude :

*It is thought abroad that 'twixt my sheets
He has done my office: I know not if 't be true
But I, for mere suspicion in that kind,
Will do as if for surety.*

id. 393—396

Humeur soupçonneuse que confirmera sa femme Emilia, quand elle lui reprochera véhémentement d'avoir cru

un beau monsieur . . . qui vous avait mis la cervelle à l'envers et vous avait fait
soupçonner quelque chose entre le More et moi,

*some squire . . .
That turn'd your wit the seamy side without
And make you to suspect me with the Moor.*

IV, 11, 145—147.

Ce n'est pourtant qu'à la fin du I^{er} Acte, et brièvement, qu'apparaît cette justification d'hostilité. Tandis que d'entrée de jeu, dès les premiers mots, Iago avait étalé la vraie raison de sa haine (*hate*, v. 6) : c'est à son chef hiérarchique qu'il en a, qui, en dépit du « piston » de « trois

grands de la République », ne l'a pas choisi pour son lieutenant, place qu'il briguait, dignité qu'il estimait due à son mérite :

Je sais ce que je vaux, je ne mérite pas un grade moindre,

I know my price, I am worth no worse a place,

I, 1, 11.

La préférence a été donnée à Cassio, un Florentin, *a great arithmetician*, ricane Iago méprisant et hargneux

Un type...

qui n'a jamais rangé un escadron en bataille,

et ne s'y connaît pas plus à la manœuvre

qu'une filandière,

A fellow...

That never set a squadron in the field,

Nor the division of a battle knows

More than a spinster,

I, 1, 19-24

Injustice et passe-droit, ainsi Iago ressent-il cette nomination : affront cinglant fait à lui-même. Et par conséquent l'ambition déçue et la blessure d'orgueil sont bien les fondements de sa haine. S'il rappelle au bout de quelque quatre cents vers son infortune conjugale supposée, on voit bien que c'est pour épaissir le dossier, et avec une colère plus verbale que réelle.

Mais en fait d'aversion raciale, quoi ? à peu près rien. Quelques invectives malsonnantes, « bélier noir », « cheval de Barbarie », destinées surtout à réveiller en pleine nuit et émouvoir le vieux Brabantio contre un prétendu ravisseur ou suborneur de sa fille, cela est de peu de poids en face de tant d'autres témoignages qu'il donne des éminentes qualités qu'il reconnaît au More. Sa rancune ne serait pas moindre envers un supérieur blanc, envers un Vénitien de vieille souche qui lui eût dans la même circonstance préféré Cassio.

Aussi ses sarcasmes restent-ils sans écho, Roderigo ni Brabantio même n'en reprennent pas un, et dans le reste de l'action, y compris quand le meurtre de Desdémone est découvert, pas un des protagonistes n'accuse une quelconque « sauvagerie » chez Othello, pas un mot de réprobation ne vise sa négritude. Emilia le traite de stupide et d'idiot : c'est sans rapport avec sa couleur et sa race.

Et qu'on ne pense pas non plus qu'Othello s'est « blanchi » en devenant chrétien, — ou en l'étant de naissance, comme le suppose F. Baldensperger (op. cit.). Il ne semble pas que ce point ait guère importé à l'auditoire du Théâtre du Globe, puisqu'on ne révèle que très incidemment qu'il a reçu le baptême, et très tard, à la fin du II^e Acte (II. 3, 349). Son appel au calme, lors de la rixe nocturne, son exhortation à la pudeur chrétienne, *for Christian shame* (II. 3, 172) s'adressait aux bagarreurs et le laissait lui-même hors de question. Il ne témoigne vraiment de sentiments chrétiens personnels que, paradoxe, justement quand il tue Desdémone : curieux moment pour les manifester ! Et ils n'étaient plus d'un

grand poids, alors, s'il en avait été besoin pour donner à son acte ou à sa personne des « circonstances atténuantes ». S'il eût passé pour fondamentalement barbare depuis le début de la pièce, faire apparaître sa foi à l'instant même de son crime n'eût pas été très glorieux pour celle-ci. Mais précisément, un Nègre ne passait pas alors pour un Barbare. On se faisait une haute idée des Royaumes africains, et de leurs Rois : or, ne l'oublions pas, Othello descend d'une lignée royale, cela, on l'apprend dès le début, et c'est de bien plus grande conséquence :

Je tiens la vie et l'être
d'hommes assis sur un siège royal,

*I fetch my life and being
From men of royal stege.*

I. 2, 21—22.

On ne devait d'ailleurs point s'étonner qu'un Nègre pût être chrétien : Portugais et Français s'occupaient depuis longtemps à évangéliser les Noirs d'Afrique Occidentale, spécialement ceux du Royaume du Bénin, du bassin du Zaïre, etc. La question religieuse est donc tout à fait au second plan dans *Othello*, et ne sert ni d'excuse ni de paravent à la négritude du héros, qui n'a aucunement besoin d'une « couverture » de cet ordre pour se rendre sympathique : sa présence, son rôle, son caractère n'ont rien à priori d'antipathique pour le public anglais.

Car il faut se rendre à l'évidence : quand Shakespeare a créé ce prince généreux tombé dans la fureur et le crime, il l'a clairement montré candide et abusé, jeté malgré soi hors de sa nature, et il attribue nettement la responsabilité du mal à Iago le blanc, — blanc à l'âme fuligineuse. Son More est un homme au grand cœur, sur tous les plans, avec la démesure que cela implique. Nègre, noir, lippu, il l'adopte tel quel sans nulle réticence, et même l'exalte : c'est dire que pour lui, et pour son temps (car un auteur dramatique ne heurte pas de front l'opinion des spectateurs, et autrement nous le saurions), la négritude d'un homme n'évoquait nulle idée d'infériorité, nulle répulsion, et ne posait pas même de problèmes.

Et que cet homme soit général des armées et de la flotte, nommé de surcroît gouverneur de Chypre, ne fait ni scandale ni sensation, c'est dans l'ordre des choses, s'il en a les capacités. Or prenons-y garde, c'est Venise dont il s'agit, non le brumeux royaume d'Hamlet ni l'île de Prospero, mais la ville prestigieuse des Doges, l'opulente cité plus belle que le Londres des Tudors, devenue depuis la chute de Constantinople le bastion avancé des Chrétiens, leur fer de lance contre les Turcs. Quel honneur donc, quelle gloire pour celui à qui la Sérénissime République remettait son sort entre les mains, — et avec le sien celui du monde occidental, de la Chrétienté tout entière ! Alors, si sa valeur lui mérite une telle charge, qu'importe que cet homme soit blanc ou noir ? Or le choix de Shakespeare était libre, aucun fait historique, aucun personnage réel ne lui fournissant un modèle *ne varietur*. Au contraire c'est lui qui a ajouté tout l'arrière-plan historico-politique situant l'action en 1570, lui, qui a encadré son drame psychologique dans tout un contexte précis de lieux, de temps, d'événements connus, mais n'imposant nulle-

ment, que dis-je, excluant, si l'on respectait les données authentiques, l'image d'un général nègre à Venise. Il lui était donc totalement loisible de rompre avec l'obscur Nouvelle italienne, inconnue en Angleterre, d'écarter le More de Cinthio, et d'élire un beau guerrier blanc pour héros de sa pièce, un Lohengrin. Non pas : il le conserve Africain, bien typé, sans équivoque ni faux-fuyants, et lui décerne ces grades et dignités éminentes que les Etats d'Europe refuseront aux Noirs au XIX^e siècle.

Il n'y a pas d'édulcoration possible, et quand en 1792 le pâle Ducis, transposant l'œuvre en Français, prêterait à son Othello un teint jaune et cuivré « pour ne pas révolter l'œil du public et surtout celui des femmes », s'il obéit aux absurdes « bienséances » de son temps, — par là même, prétendant traduire Shakespeare, — selon l'adage il le trahira, témoignant aussi de la sorte que les idées auront changé, et qu'en l'occurrence le Siècle des Lumières sera sur ce point bien obscurantiste. Le public français, sous la Révolution même, était-il donc si délicat qu'on dût rompre avec le modèle Shakespearien ? Dérapage d'ailleurs passager, puisque dès 1829, Alfred de Vigny, reprenant le sujet avec plus d'envergure que Ducis, rendra au *More de Venise* sa couleur originelle conformément à la tradition.

En vérité, il ressort de l'étude précise du texte de Shakespeare que l'époque élisabéthaine, brutale par ailleurs, était du moins étrangère à ces préjugés d'orgueil ethnique qui devaient apparaître plus tard et trainer dans les esprits jusqu'à nos jours ; et que, non infectée encore de théories d'inégalité et de discrimination, elle était même, semble-t-il, indifférente au sentiment de la différence raciale.

ANNEXE

L'édition *variorum* d'Othello procurée par H. H. Furness, Philadelphie, 14^e éd. 1932, donne les précisions suivantes, pp. 389 sqq., sur l'interprétation du personnage d'Othello au cours des siècles.

Dans un premier temps, tous les acteurs anglais le jouent en Nègre sans problème apparent. On relève ainsi :

Betterton (1635—1710) ;

Quin (1693—1766), qui portait une perruque et le visage *noirs*, puis des gants blancs qu'il enlevait pour montrer des mains *noires* ; Garrick (1717—1779), immortalisé par Diderot ;

Barry (1719—1777), qui jouait Othello, sa femme tenant le rôle de Desdémone, chez Garrick, à Dublin ;

Mossop (1729—1774).

Vers la fin du XVIII^e siècle s'amorce une évolution dont le premier signe apparaît en France : Pierre Le Tourneur (1736—1788), traduisant Shakespeare en 1776, éprouve le besoin de donner une justification de la passion de Desdémone pour Othello, et, toujours sans distinguer entre Nègre et More, il relève que la servante de la mère de Desdémone se nommait Barbara (Barbarie dans l'original, celle qui chantait *Le Saule*) :

My mother had a maid call'd Barbara

(IV, III, 26 et 33).

et concluant de ce nom — d'une façon d'ailleurs très vraisemblable — que « *c'était une Moresse, une pauvre Moresse* », il tire de là l'explication psychologique suivante :

Ainsi son amour pour un brave More n'a rien d'étrange ni d'in-vraisemblable. Habitée dès l'enfance à la compagnie d'une Moresse, elle a dû être moins révoltée de cette couleur dans un âge plus avancé.

Cette « révolte » esquissée par Le Tourneur prend par la suite un tour beaucoup plus âpre et plus... révoltant. Ainsi, pour retourner en Angleterre, Coleridge (1772—1834), formulant une distinction radicale entre Nègre et More, trouvait *inacceptable* un héros noir, et pensait disculper Shakespeare d'une tradition erronée à ses yeux, écrivant :

Pouvons-nous l'imaginer assez complètement ignorant pour faire revendiquer une naissance royale à un nègre barbare, à une époque où les nègres n'étaient connus que comme esclaves? Il serait monstrueux de concevoir cette belle jeune Vénitienne tombant amoureuse d'un nègre véritable.

Et son contemporain Charles Lamb (1775—1834) pouvait ajouter que :

En son temps, les Mores sont suffisamment connus comme bien moins indignes (= que les Nègres)... du goût d'une femme blanche.

A la suite de quoi l'acteur Kean (1787—1833) refuse de jouer Othello grimé en noir, mais basané « *comme un Espagnol* » (tandis que, peu avant lui, le très célèbre John Kemble (1775—1854) l'avait encore joué carrément en Nègre).

L'écrivain John Wilson (1788—1854) pensait enfin trancher la question vers 1850 en invoquant l'optique du théâtre :

Othello est bien noir, mais on accepte sur la scène ce qu'on rejeterait avec horreur dans la vie réelle, qu'une lady anglaise épouse un général noir, un général Toussaint par exemple,

mais en définitive il explique le tout par la puissance de l'amour, et conclut : *Je reconnais qu'Othello est un Nègre (a Blackamoor)* — il le dit même deux fois — et ajoute que

faire une entorse à cette passion serait mettre à bas toute la tragédie.

Aux Etats-Unis, les opinions divergent fort. L'homme d'Etat américain Quincy Adams (1767—1848) stigmatise Desdémone d'avoir épousé un *Africain non blanchi* (?). Tandis que l'éditeur de Shakespeare Verplanck (1786—1870) rend à Othello cet hommage qu'il est un homme

sous qui les nobles Italiens et Chypristes ont l'ambition de servir, et que les princes et maîtres de l'Etat s'associent pour compagner.

Mais à nouveau la femme de lettres Mary Preston écrit en 1869 qu'elle a toujours *imaginé* Othello sous les traits d'un Blanc (*that Othello was*

white man). Elle est bien forcée d'admettre qu'elle contredit ainsi les intentions de Shakespeare, mais elle argumente que

la couleur donnée (par celui-ci) était une poussée d'extravagance, un caprice de l'imagination, une des rares bavures tombées du princeau d'un grand maître, la seule tache d'une œuvre parfaite.

Les éditeurs de l'édition *variorum* n'ajoutent aucun commentaire : ils récapitulent des faits et réunissent des textes, mais ceux-ci sont suffisamment éloquents par eux-mêmes, avec des mots comme *barbarous*, *unworthy*, *monstrous*, *horror*, et l'on y lit clairement l'histoire de l'évolution des sentiments racistes en matière d'art et de critique littéraire. L'article que nous avons cité, de l'américain L. Hutton, *The Negro on the stage* (cf. n. 2) revient à une attitude plus rationnelle dès 1889, et il n'est plus question par la suite de polémiques sur la négritude d'Othello. En France, il ne semble pas y en avoir eu de telles, peut-être parce qu'on y jouait moins Shakespeare, et qu'en tous cas les discussions, s'il y en eut, ont dû prendre un tour moins passionné.

LE PRINCE ET LA STRUCTURATION CULTURELLE DES VILLES DE VALACHIE AU MILIEU DU XVII^e SIÈCLE

PAVEL CHIHAIA

A l'instar des villes de l'Europe occidentale, celles de l'est du continent présentent, au point de vue de leur genèse et de leur évolution, une grande diversité. Nous pouvons constater, sur une vaste aire de l'Europe orientale, la présence de la ville et du village de type occidental, introduit en ces lieux lors de la grande émigration flamande, wallonne et allemande (à l'époque des Croisades), dans plusieurs pays dont la Pologne, la Hongrie, la Transylvanie et certaines zones de l'Ukraine et de la Russie.

Une situation privilégiée à cet égard était celle des grands centres du commerce international de l'Europe orientale dont l'existence peut être retracée jusqu'à l'antiquité, telles par exemple les villes de Dalmatie et d'Istrie, qui connurent également l'époque de la domination byzantine¹. Dans les pays roumains il y avait les centres urbains situés aux bouches du Danube qui, sur le fond de la tradition antique avaient accumulé les nouvelles expériences du moyen âge, bénéficiant de la sorte d'une certaine continuité jusqu'au moment où ils tombèrent sous le pouvoir destructif de l'Empire ottoman, vers le milieu du XVI^e siècle².

En Valachie, la ville — telle qu'elle apparaissait au milieu du XVII^e siècle — était le résultat d'une longue évolution locale s'étendant sur le parcours des XIII^e et XIV^e siècles qui, de ce fait, nous est moins accessible par les sources (lesquelles consignent surtout les centres urbains déjà constitués) que par le témoignage sûr des fouilles archéologiques. Les résultats de ces fouilles attestent que l'émancipation de certains centres ruraux et leur transformation en villes sont dues à la division sociale du travail — le développement de l'agriculture et des métiers jusqu'au niveau de leur séparation — et non pas à la position de ces centres au carrefour des routes commerciales ou bien à l'établissement en ces lieux de quelques marchands itinérants³.

¹ La présente étude a fait l'objet d'une communication à l' « Instituto internazionale di storia economica 'Francesco Datini' » (Prato, les 22—28 avril 1977).

² Șt. Pascu, S. Goldenberg, *Despre orașele medievale din unele țări dunărene*, in « Anuarul Institutului de istorie și arheologie », Cluj, XIX (1971), p. 39—41; P. P. Panaitescu, *Interpretări românești. Studii de istorie economică și socială*, Bucarest, 1947, p. 205.

³ P. P. Panaitescu le chapitre sur les villes de *Viața feudală în Țara Românească și Moldova (sec. XIV—XVII)*, Bucarest, 1957, p. 413—414; Șt. Olteanu, *Cercetări cu privire la geneza orașelor medievale din Țara Românească*, in « Studii », XVI (1963), n^o 6, p. 1268.

Un autre trait distinctif de première importance par rapport à la situation en Occident réside dans le fait que les privilèges accordés aux villes par le voïvode n'étaient pas de nature à leur permettre d'atteindre au stade de commune indépendante⁴.

L'origine campagnarde de ces citadins de fraîche date, ainsi que leur dépendance vis-à-vis de la couche féodale, eurent pour effet de maintenir jusqu'à la fin du moyen âge roumain le caractère rural de leurs occupations et, en même temps, de perpétuer la présence des boyards parmi la population des villes.

Dans la ville de type occidental les habitants avaient créé des industries, les corporations produisant des marchandises pour une aire géographique parfois très étendue.

Dans les pays roumains les villes avaient sous leur juridiction et renfermaient dans leurs confins un territoire rural (champs labourés, forêts, pâturages, voire même plusieurs villages). Un territoire pareil entourait également les villes de Hongrie, de Russie et d'Italie, mais alors que pour ces dernières le territoire environnant constituait un réservoir fournissant des denrées à des citadins aux occupations par excellence urbaines, dans les pays roumains les habitants des villes pratiquaient le plus souvent eux-mêmes l'agriculture. Le développement des métiers et du commerce liés à l'agriculture s'est effectué dans un rythme lent, de sorte que, même au XV^e siècle, la distinction entre ces occupations n'était pas encore totale⁵.

Ainsi, dans les pays roumains les villes n'ont pas connu une émancipation absolue par égard au pouvoir féodal, qui exerça sa tutelle dès leur apparition, et n'ont pas obtenu, comme c'est le cas de plusieurs villes occidentales, des privilèges concernant des libertés politiques ou bien une autodétermination ferme. Les citadins demeurent — tout d'abord — attachés au voïvode, qui considère la totalité du territoire de la ville non seulement comme un « *dominium eminens* » mais comme un « *dominium utile* » et peut, par conséquent, faire don d'importantes parties du corps des villes soit à des monastères, soit aux boyards (nobles) privilégiés. Dans la ville, le voïvode a ses représentants permanents, autorisés à rendre la justice et à encaisser les impôts. La présence des boyards dans les villes — qui, en règle générale, font le commerce avec leurs propres produits agraires, le blé et le bétail — constitue un autre aspect de la ville roumaine au XVII^e siècle⁶. Ces boyards ont des relations commerciales non seulement avec les acheteurs du pays mais aussi avec ceux de l'étranger.

Les monastères semblent subir, à leur tour, en ce XVII^e siècle, l'attrait de la ville. Si au XV^e siècle les plus importants avaient été érigés en des endroits solitaires, à partir de la dernière moitié du XVI^e siècle ils commenceront à être bâtis au centre des grandes villes, souvent dans la proximité des marchés⁷. On cite un cas, au milieu du XVII^e siècle quand, à Cimpulung (ville dont il sera fréquemment question dans le

⁴ Valentin Georgescu, *Le régime de la propriété dans les villes roumaines et leur organisation administrative aux XVII^e–XVIII^e siècles. Valachie et Moldavie*, in « *Studia Balcanica* » (Sofia), 3 (1970), p. 65 sqq.

⁵ P. P. Panaitescu, *op. cit.*, p. 415–417.

⁶ *Ibidem*, p. 417–423; P. P. Panaitescu, *Interpretări românești . . .*, p. 286.

⁷ *Idem*, le chapitre sur les villes de *Viața feudală . . .*, p. 421–422.

présent ouvrage), le voïvode fit déménager le marché de la ville dans le voisinage du monastère⁸, afin que celui-ci puisse en tirer des profits.

En fait, le noyau d'une ville roumaine était constitué d'une cour voïvodale — avec un lit de justice pour le voïvode ou pour son représentant, le « pircălab »⁹ —, cour qui le plus souvent était encadrée des résidences des boyards et d'un marché de vastes proportions (où l'on vendait moins les produits industriels propres que les marchandises transitées). Par conséquent, dans le centre de la ville, à la place des mairies occidentales, s'élève l'édifice du pouvoir central, encadré du symbole du pouvoir nobiliaire et de celui du commerce citadin¹⁰ (qui rapportait de gros bénéfices au voïvode, soit dit en passant). Ce rapport entre différentes classes sociales qui formaient la population de la ville apparaît avec netteté lorsque l'on considère les églises érigées par ces catégories d'habitants, ces monuments situés en différents points de la ville constituant en quelque sorte pour nous d'importants documents. Les anciennes villes roumaines étaient dominées par d'imposantes églises voïvodales — jadis reliées aux cours voïvodales — à Curtea de Argeș, Cimpulung, Tirgoviște —, puis venaient les églises des boyards (celles de Stanislav, Fusea, des Crețulești, etc.) et enfin les édifices religieux des corporations, d'aspect et de dimensions plus modestes (églises des potiers, des fourreurs, des bottiers, etc.)¹¹.

Néanmoins, les habitants des villes n'arrivèrent jamais à avoir des droits pléniers, consignés dans des chartes, ainsi que cela se passait en Occident, les voïvodes ayant exercé sur les villes une domination permanente. L'explication doit être cherchée d'un côté dans l'absence d'une industrie plus développée¹² et de l'autre dans l'imminence du péril ottoman qui rendait nécessaires les mobilisations intégrales et qui ne permettait aucune forme de décentralisation, pas même une décentralisation éclairée, sur le modèle des communes occidentales¹³.

Il ne s'ensuit pas nécessairement que dans les villes roumaines il n'y avait pas de corporations. Ce n'étaient pas, évidemment, des corporations puissantes, comme celles engendrées par des industries développées — telle, par exemple, l'industrie du drap, en Flandre — mais des corporations tenant de la production locale : celles des potiers, des tanneurs, des tonneliers, des forgerons, etc.

Les membres d'une corporation habitaient un même quartier, avaient leur propre église — comme nous l'avons vu — et possédaient

⁸ Valentin Georgescu, *Structures urbaines et formes de culture juridique dans les principautés roumaines (XVII^e–XVIII^e siècles)*, in *Structure sociale et développement culturel des villes sud-est européennes et adriatiques aux XVII^e–XVIII^e siècles* (Colloque de Venise), Bucarest, 1975, p. 178.

⁹ P. P. Panaitescu, *Interpretări românești . . .*, p. 177 ; Valentin Georgescu, *Le régime de la propriété . . .*, p. 63.

¹⁰ Pavel Chihaia, le chapitre *În legătură cu originea și structura orașelor de reședință din Țara Românească*, in *Din cetățile de scaun ale Țării Românești*, Bucarest, 1974, p. 368–378.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Mircea Matei, *Aspects de la vie urbaine en Valachie et en Moldavie au XVII^e siècle*, in *Structure sociale et développement culturel . . .*, p. 80.

¹³ Mircea Matei, *Considerații pe marginea unor aspecte sociale ale istoriei orașelor medievale românești*, in « Studii și cercetări de istorie veche », tome 18 (1967), n^o 1, p. 47 sqq. ; M. Berza, le chapitre *Formele dominației otomane*, in *Istoria României* (Ed. Academiei), tome III^e, Bucarest, 1964, p. 14–24.

certains biens en commun. Les corporations constituaient des personnes morales — juridiques — distinctes des membres dont elles étaient composées¹⁴.

Par conséquent, au lieu d'abriter une classe unique, comme en Occident, la ville roumaine représentait, en plus petit, la structure sociale même de l'Etat.

Les boyards engrenés dans le commerce, les militaires qui habitaient les villes et en premier lieu la capitale du pays, les fonctionnaires administratifs, le clergé, tout ce monde citadin — à une époque où on ne trouve plus, en architecture ou en littérature, des monuments d'exception, comme au XVI^e siècle, mais une sorte de stabilité et de communauté de biens — bénéficiait de réalisations et de perspectives ayant une autre destinée et une autre finalité que dans les habitations isolées — domaines, monastères ou points de douane. Outre l'intégration des habitants dans une réalité bigarrée immédiate, ces gens se connaissaient entre eux et — sur un plan plus large — jouissaient d'un climat culturel général.

Si, au XVI^e siècle, les monastères s'étaient imposés en tant que centres importants de l'activité culturelle, ce sont les villes qui, au siècle suivant, prennent la relève et c'est là que s'effectuèrent les œuvres essentielles, celles qui permettent d'en déduire certains caractères de la structure d'une civilisation.

Dans la première moitié du XVII^e siècle, un événement très important, notamment l'introduction de l'écriture en langue roumaine imposée tout d'abord par les clercs des chancelleries et par les marchands, eut lieu dans le milieu urbain, c'est-à-dire là où la langue constituait un instrument actif, se rattachant aux réalités quotidiennes. Et c'est encore là, dans les marchés et les foires, que circulent les manuscrits et la littérature populaire imprimée par ces gens, amateurs d'une culture de type nouveau. Le plus souvent, nous trouvons dans cette littérature de colportage des traductions, adaptées et mélangées à des éléments de folklore¹⁵, rédigées par de modestes éléments citadins — clercs ou copistes — issus des couches moyennes de la ville mais qui eurent un très grand rôle dans la formation du goût et de la mentalité nouvelle, où les valeurs traditionnelles, appartenant à la culture byzantine, se mêlaient à des écrits apocryphes plus ou moins anciens ou à des échos de la littérature occidentale. Toute une série de sujets et de motifs de cette littérature citadine se retrouvent dans la peinture, ravivant l'iconographie et les modalités d'expression courantes¹⁶. Les peintres appelés sur tout le territoire du pays à décorer les églises, choisissent de plus en plus pour résidence, vers le milieu de XVII^e siècle, les villes de première importance, telles Bucarest et Tirgoviște, où nous pouvons constater la présence de véritables écoles de peinture, aux caractères bien définis¹⁷. Les orfèvres

¹⁴ P. P. Panaitescu, *Interpretări românești* . . . , p. 175.

¹⁵ Ștefan Olteanu et Constantin Șerban, *Meșteșugurile din Țara Românească și Moldova în evul mediu*, Bucarest, 1969, p. 229; Constantin Șerban, *Despre cultura orășenească în țările române în evul mediu*, in « Studii », tome 25 (1972), n^o 4, p. 746—747.

¹⁶ Cornelia Pillat, *Tradiție și inovație în iconografia picturii Țării Românești din epoca lui Matei Basarab*, in « Studii și cercetări din istoria artelor », 1973, n^o 2, p. 273 sqq.

¹⁷ Ștefan Olteanu et Constantin Șerban, *op. cit.*, p. 192—194; Teodora Volnescu, le chapitre *Pictura Țării Românești*, in *Istoria artelor plastice în România*, tome II^e. Bucarest, 1970 p. 61.

avaient leurs quartiers dans ces mêmes villes. A Bucarest, par exemple, l'église Zlătari¹⁸ rappelle, aujourd'hui encore, cette partie de la ville qui leur était réservée.

Si les écrits historiques, les annales du XVI^e siècle de Valachie, sont rédigés, d'une manière évidente, en tenant compte des intérêts des grands boyards, propriétaires d'immenses domaines, illustrant pour nous l'émiettement féodal qui s'effectua sous l'impact des poids fiscaux ottomans — surtout pendant la seconde moitié du XVI^e siècle, les deux premières chroniques internes du XVIII^e siècle, celles du règne de Matei Basarab, sont rédigées à la cour du voïvode, une série de détails nous permettant de les localiser à Tirgovîște¹⁹. Par ailleurs, les habitants des villes, ayant à leur disposition les documents de la chancellerie, assistant aux ambassades, aux parades ou aux préparatifs de guerre, vivant dans la proximité du palais et en quelque sorte dans le centre des événements, étaient plus à même de noter ce qu'ils voyaient et de consulter les anciens documents. Il est certain que les auteurs de ces chroniques appartenaient à la classe des boyards qui habitaient la ville, de ceux qui participaient à la vie publique, ayant une solide formation d'érudits.

Il est donc à présumer que pour un grand nombre de citadins (boyards, dignitaires, fonctionnaires de la cour, marchands et artisans, peintres et tailleurs en pierre) il a dû y avoir quelque rudiment d'école, classes de grammaire et de langue roumaine — laquelle avait commencé à s'imposer, ainsi que nous l'avons constaté, depuis le début du siècle²⁰ —, cependant nous n'en savons rien de précis.

Le trait le plus caractéristique, peut-être, pour la mentalité citadine vers le milieu du XVII^e siècle est l'historisme, le fait d'encadrer sur un tronc historique les événements et les réalités spirituelles roumaines ainsi que la recherche des prémisses considérées en tant que fondamentales pour les valeurs de l'époque²¹. Si pour les gens du XVI^e siècle les églises, et particulièrement les fondations voïvodales, représentaient des édifices pour le culte, auxquels ils se sentaient attachés d'une manière exclusive, s'intégrant parfaitement à l'univers présenté par ces édifices, comprenant l'anecdotique des images peintes et ressentant l'émotion des offices religieux, le XVII^e siècle ajoute à la signification traditionnelle de l'église un sens nouveau, celui de réceptacle des valeurs autochtones, artistiques, documentaires, ou tout simplement de mémorial (évoquant la bravoure des prédécesseurs). De fait, la mutation de l'esprit œcuménique en un esprit dynastique eut lieu en Valachie vers le milieu du XVI^e siècle, comme en témoignent les « modèles » des voïvodes, lesquels n'appartiennent plus à l'univers biblique, byzantin ou hellénistique, mais au passé de leur propre pays, étant choisis parmi leurs propres ancêtres²². Néanmoins,

¹⁸ Nicolae Stoicescu, *Repertoriul bibliografic al monumentelor feudale din București*, Bucarest, 1961, p. 327—329.

¹⁹ Pavel Chihaia, *De la «Negru Vodă» la Neagoe Basarab. Interferențe literar-artistice în cultura românească a evului de mijloc*, Bucarest, 1966, passim.

²⁰ Voir *Documente din Istoria României*, vol. I^{er}, Bucarest, 1956, p. 289; *Documenta romanicae historica*, vol. XXII, Bucarest, p. V et vol. XIII, p. V.

²¹ Voir aussi Alexandru Duțu, *Umaniiștii români și cultura europeană*, Bucarest, 1974, p. 37.

²² Pavel Chihaia, *Modele răsăritene și modele vobevodale în Țara Românească*, in «Glasul Bisericii», XXXV (1976), n^{os} 1—2, passim.

ce témoignage du début d'une renaissance roumaine dans le cadre du moyen âge est circonscrit au milieu aulique, ne connaissant pas une plus ample diffusion. A ce moment, au XVII^e siècle, on voit s'éveiller l'intérêt général pour le passé du pays. On traduit et on continue les annales slaves du XVI^e siècle et, dans une chronique d'histoire universelle de 1620, dans la version roumaine du moine Moxa, on introduit des passages relatifs à l'histoire de la Valachie²³. Les imposantes églises qui parsèment les villes sont considérées comme les réalisations d'illustres voïvodes et tout particulièrement celles qui passent pour avoir été érigées par le « fondateur » de l'Etat, le légendaire « Negru Vodă » (Le Prince Noir), acquièrent une grande renommée et sont présentées avec un légitime orgueil aux étrangers qui visitent le pays.

A partir du milieu du XVII^e siècle, les anciens portraits des voïvodes sont transposés d'une église à l'autre, non seulement par des raisons de famille mais aussi parce que les écrits ou la tradition en établissent certains liens avec le monuments respectif. Les pierres funéraires et les documents émis par les premiers voïvodes auront, surtout dans le milieu citadin, outre la valeur d'un acte de propriété, aussi celle de témoignage de faits et de personnages historiques se rattachant au passé du pays. Au XVI^e siècle, l'ascendance dynastique était mentionnée seulement au commencement des parchemins, par le simple énoncé de la paternité, ou dans les tableaux des fondateurs, par la représentation des ancêtres les plus importants ; au milieu du siècle suivant, les inscriptions votives et les parchemins évoquent dans tous leurs détails les faits et gestes des ancêtres. Dans les églises voïvodales des villes les plus importantes (Tirgoviște, Bucarest, Cimpulung), le conservateur des archives et de la bibliothèque du monastère — *eclesiarh* —, à partir de la première moitié du XVI^e siècle, est mentionné en premier lieu²⁴.

Le rôle des établissements catholiques dans les diverses villes et le climat culturel qu'ils propagent s'avèrent d'une assez grande importance au milieu du XVII^e siècle, ainsi qu'on le verra.

Après que les villes saxonnes de Transylvanie soient passées au luthéranisme, vers le milieu du XVI^e siècle, les monastères et les églises catholiques de Valachie, restés avec un nombre réduit de fidèles, furent désaffectés ou annexés par les pasteurs venus d'au-delà des Carpates. Au cours de la première moitié du XVII^e siècle, des ordres mineurs venus d'Italie (conventuels) ou du diocèse voisin de Bulgarie (d'observance) essaieront de restaurer leurs anciens établissements et, protégés par les voïvodes valaques, de ramener à leur ancienne foi les quelque dizaines de familles saxonnes, hongroises ou polonaises, habitant dans les villes roumaines. Certaines informations nous permettent de déduire que les frères mineurs avaient ouvert aussi des écoles à cette époque, tout d'abord à Tirgoviște, la capitale du pays. C'est ainsi que, vers le milieu du siècle, un certain Mihail, fils de Paul de Cimpulung, faisait ses études au collège

²³ P. P. Panaitescu, le chapitre *Cronograful lui Mihail Moxa*, in *Istoria literaturii române*, vol. I^{er}, Bucarest, 1964, p. 357.

²⁴ Emil Virtosu, *Eclesiarhul, păstrătorul arhivelor românești*, « Biserica ortodoxă română », LXXIX (1961), n^o 11—12, p. 1050—1054.

De propaganda fide, à Rome, où il avait été conduit par le missionnaire Venanzo Berardi da Monte Ottone, de l'ordre des mineurs conventuels²⁵. Udrîște Năsturel, le fameux érudit de l'époque, dont il sera souvent fait mention dans le présent ouvrage, beau-frère du prince Matei Basarab, et sa sœur Elina, l'épouse du prince, avaient reçu leur instruction chez ces missionnaires au cours de la troisième décennie du XVII^e siècle, ainsi que semblent en attester les solides connaissances de latin des deux frères.

Les établissements catholiques des principales villes valaques ne sont pas tellement importants par leurs bibliothèques et par les érudits qu'ils abritaient que, surtout, par les voyageurs qui y séjournaient au cours de leurs missions religieuses ou politiques et qui nous ont laissé d'intéressantes descriptions des réalités de l'époque.

Par ailleurs, les résidences princières de ces villes, en premier lieu, avec leurs hôtes et leurs ambassades, les marchands avec leur incessant va-et-vient, les mercenaires étrangers qui entouraient la cour du voïvode, les pèlerins et les aventuriers formaient de nouvelles structures culturelles qui faisaient déborder les anciens moules, à la recherche d'un autre rythme d'évolution.

Si Matei Basarab a pris l'initiative de fonder des imprimeries dans les principales villes du pays — Cîmpulung et Tirgoviște — (deux autres ayant été placées au monastère de Dealu, près de Tirgoviște et au monastère de Govora), c'est que sans doute il tint compte du niveau culturel de leurs habitants et surtout de leur ferveur pour la lecture.



Accédant au pouvoir grâce à l'aide fournie par les boyards de vieille souche roumaine, Matei Basarab sera préoccupé, pendant la première partie de son règne, de renforcer la tradition, dans le contexte de laquelle le voïvode entendait aussi la promotion de la langue slavonne²⁶ qui avait perdu du terrain par suite de l'impétueuse affirmation du roumain. Les prêtres mêmes ignoraient souvent le sens des livres religieux qu'ils lisaient, le rôle du slavon étant en train de s'estomper, de sorte que la politique du voïvode visant un retour vers les structures culturelles du siècle précédent fut considérée anachronique par les chercheurs qui, comme Virgil Căndeă, s'occupèrent de cette période.

Il n'en est pas moins vrai que, après l'anarchie politique qui sévit à la mort le Michel le Brave et continua pendant les premières décennies du XVII^e siècle, on ressentait le besoin d'une stabilisation. L'incertitude qui planait sur le pays en ce début de siècle coïncide avec l'offensive du voïvode de Transylvanie qui poursuivait la réunion des trois provinces historiques roumaines sous son autorité et qui se servait de la propagande calvine afin d'attirer ces provinces dans son orbite politique. Ses propositions concernant quelques points de la foi calvine — dont aussi l'utilisation de la langue nationale dans l'église — visaient une conversion religieuse totale, suivie, évidemment, aussi d'une propension politique.

²⁵ N. Cartojan, *Istoria literaturii române vechi*, tome II^e, p. 91—93; Victor Papacostea, *Les Origines de l'enseignement supérieur en Valachie*, in « Revue des études sud-est européennes », tome I^{er} (1963), n^o 1—2, p. 7—21.

²⁶ L'ouvrage de référence: Virgil Căndeă, *L'Humanisme d'Udrîște Năsturel et l'agonie des lettres slavonnes en Valachie* in « Revue des études sud-est européennes » tome VI (1968), n^o 2, p. 239—287.

Le patriarcat de Constantinople avait entamé un dialogue avec les représentants du calvinisme en cette ville (les représentants diplomatiques de l'Angleterre et des Pays-Bas) et le patriarche Cyrille Lucaris voyait dans le rapprochement idéologique avec ce courant protestant une consolidation de l'orthodoxie ²⁷.

En ce qui concerne l'adversaire de Matei Basarab, le voïvode de Moldavie Vasile Lupu, placé sur le trône par les cercles grecs de Constantinople avec lesquels Matei Basarab était également en conflit, il avait fondé en 1639 le fameux collège de Jassy, dont le recteur, Sofronie Počapski, envoyé par le métropolite de Kiev, Petru Movilă, d'origine roumaine, était l'ami de Théophile Corydalée, l'organisateur de l'Académie grecque de Constantinople et la main droite du patriarche Cyrille Lucaris.

Par conséquent, entouré, au sud du Danube, par l'inimitié du grand Empire ottoman — où les cercles grecs de Stambul détenaient un rôle important —, au nord par celle de Vasile Lupu, prince de Moldavie, Matei Basarab entend opposer résistance aussi aux réformés calvins de Transylvanie, tout en soutenant les représentants des Roumains orthodoxes de cette province, par une « résurrection » de la langue slavonne.

Au rôle de protecteur du patriarcat de Constantinople, assumé par Vasile Lupu, correspond à l'époque l'influence exercée par Matei Basarab sur les fondations culturelles slavonnes situées au sud du Danube, auxquelles il envoyait les livres slavons issus de ses imprimeries. Le voïvode valaque fait bâtir deux églises en Bulgarie, l'une à Vidin, sous le vocable de Sainte Parascève, et l'autre à Svištov, consacrée aux Saints Pierre et Paul ²⁸. De nombreux membres du clergé des pays slaves balkaniques séjournent à la cour de Matei Basarab : le métropolite Longhin Branković de Inău-Lipova, les métropolités Mihail de Kratovo ou Gavriil de Peč ²⁹ et tant d'autres, qui trouvent un appui matériel et moral chez les voïvode de la Valachie et, sans doute, un encouragement dans la lutte pour l'indépendance qui fut toujours présente dans l'esprit de ce dernier.

Le fait que Matei Basarab décida de fonder sa première imprimerie dans une ville de résonance historique — Cimpulung —, l'un des plus anciens centres culturels du pays, n'est pas exempt de signification. Il avait envoyé comme messagers chez Petru Movilă (l'érudite roumain devenu métropolite de Kiev), le moine Meletie le Macédonien, qui avait appris l'art d'imprimeur avec Petre Movilă, accompagné par l'hiéromoine Nectarie de Pelagonia et par Ștefan Byrzoheadet, et les avait munis de lettres pour les notables de la ville de Kiev. Les envoyés ramenèrent, outre le matériel typographique (une imprimerie « complète », avec cinq sortes de caractères), aussi des livres cultuels, issus des imprimeries de Lwow et de Kiev, qui allaient servir comme modèles pour le cycle d'ouvrages imprimés en Valachie ³⁰.

²⁷ Voir note 22.

²⁸ C. C. Giurescu, *Două cititorii ale lui Matei Basarab în Bulgaria în Revista Istorică română*, 11—12 (1941—1942), p. 390—391.

²⁹ Emil Turdeanu, *Din vechile schimburi culturale între români și iugoslavi*, in « Cercetări literare », 3 (1939), p. 170—173.

³⁰ N. Cartoian, *op. cit.*, p. 98.

L'imprimerie fut installée dans la ville de Cimpulung et les typographes devaient recevoir un *tain* (des biens en nature, prélevés sur la contribution de la ville)³¹. Le premier livre qui y fut imprimé, *Molitvenicul* ou *Trebnicul*, est une illustration de la conception du voïvode, comprenant les « règles ecclésiastiques à l'usage des prêtres » et étant écrit en slavon. Mais, outre le texte destiné aux divers offices religieux, le livre contient aussi une partie introductive, à caractère laïque qui — quoique écrite en slavon — s'adressait aux contemporains. Il est à noter que, alors que les ouvrages slavons imprimés à Cimpulung et à Tirgoviste bénéficient d'une introduction, rédigée par le beau-frère du voïvode, Udriște Năsturel, introduction qui tenait compte des réalités historiques et culturelles de Valachie, les livres parus dans les deux autres imprimeries, fondées par Matei Basarab dans les monastères de Dealu et Govora, devront se contenter d'une simple préface écrite par l'illustre lettré (*L'Évangile* du monastère de Govora, de 1642), mais dépourvue d'une signification particulière.

Le *Molitvenic* slavon présente sur la première page l'emblème de la Valachie, qu'on retrouve aussi sur la gravure représentant Matei Basarab par Marcus Boshinius de Venise³² ou sur la pierre funéraire du voïvode, au monastère d'Arnata — avec l'oiseau contourné de la Valachie. Le cartouche héraldique de cet emblème avec l'aigle bicéphale stylisé, qui peut être remarqué aussi sur les portraits de la demeure des Năsturei de Hierăști (département d'Ilfov), est visiblement influencé par les monnaies de l'Empire des Habsbourg qui circulaient en Transylvanie³³, mais l'emblème proprement dit, l'oiseau porte attaché à son cou un écu aux armes des *bani* d'Olténie.

De toute évidence, ce fut Udriște Năsturel qui indiqua aux typographes ainsi qu'aux sculpteurs de Hierăști les éléments de l'emblème. Sous la composition héraldique il fit graver un poème emblématique de huit vers, qui suggéra à Dan Horia Mazilu un rapprochement avec des poèmes polonais et ukrainiens similaires (et surtout avec ceux parus dans l'entourage de Petru Movilă), dont l'origine remonte jusqu'à la Renaissance mais qui avaient été assimilés et diffusés par le courant baroque. Par conséquent, quoique rédigé en slavon, le poème d'Udriște Năsturel, ainsi que la composition tout entière, avec l'image de l'emblème, se rattache au courant baroque de l'Europe du XVII^e siècle³⁴. Pour ce qui est du contenu du poème, il a trait à des réalités valaques, voire même à des réalités de la ville de Cimpulung. En expliquant d'une manière poétique les éléments de l'emblème, Udriște Năsturel présente l'oiseau comme étant un corbeau, celui-là même que les chroniques roumaines en langue slavonne associent au nom de « Negru Vodă », le prince légendaire. En ce qui concerne l'emblème du petit écu, qui en réalité appartenait aux boyards Craiovești, Udriște Năsturel l'associe à la famille des « Basa-

³¹ Dan Simonescu et Damian Bogdan, *Începuturile culturale ale domniei lui Matei Basarab*, Bucarest, 1939, p. 7.

³² U. Thieme-F. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, IV, Leipzig, 1910, p. 392.

³³ Pavel Chihaia, *Udriște Năsturel și casele de la Herăști*, in « Revista muzeelor și monumentelor. Monumente Istorice și de artă », XLV (1976), n^o 2, p. 23–26.

³⁴ Dan Horia Mazilu, *Barocul în literatura română din secolul al XVII-lea*, Bucarest, 1976, p. 121–136.

rab », faisant une confusion délibérée — et courante à l'époque — entre le fondateur mythique et l'illustre voïvode qui régna pendant le premier quart du XVI^e siècle ³⁵.

« Negru Vodă » passait pour avoir fondé la ville et l'église de Cimpulung et ce fait était encore vivant dans la mémoire des habitants — ainsi que nous pouvons nous en rendre compte des récits de Paul d'Alep ³⁶ — aussi les vers de Udriște Năsturel leur sont-ils en quelque sorte adressés. Dans la préface qui suit, l'ouvrier typographe Ioan Glebcovici fait à son tour l'éloge des « très glorieux princes Basarab, les ancêtres de Votre Grandeur », en soulignant que le livre ne s'adresse pas uniquement aux prêtres et aux diacres, mais « aux lecteurs de toutes les conditions », c'est-à-dire aussi aux laïcs ³⁷.

Le traditionalisme de Matei Basarab ne se traduit pas seulement par ses tentatives manquées de « ressusciter » les lettres slavonnes, mais aussi par l'affirmation d'une solidarité avec ses prédécesseurs et avec le passé du pays. C'est un trait que nous pouvons considérer comme constructif, dans la mesure où il contribuait à enrichir la conscience roumaine avec les valeurs de son propre passé. Le voïvode avoua souvent avoir été guidé par l'exemple de ses ancêtres, ses « modèles », avec lesquels il se déclare solidaire et qu'il s'attache à imiter. Or, ces modèles étaient « Negru Vodă », Neagoe Basarab et Michel le Brave, les deux premiers étant considérés les fondateurs de fameux monuments, tandis que le dernier avait remporté d'éclatantes victoires contre les Turcs ³⁸ et avait réalisé la première union des trois provinces roumaines.

Un an après la parution du *Molitvenic* slavon de Cimpulung, dont la partie introductive — l'emblème, les vers emblématiques, la préface — nous évoquent le climat moral de la ville, Matei Basarab fit restaurer l'église la plus importante, celle qui passait pour avoir été bâtie par « Negru Vodă ». Dans les inscriptions votives gravées au-dessus de la porte d'entrée de cet édifice — écrites en roumain, seules les propositions impliquant des formules religieuses étant rédigées en slavon — le voïvode exprime son désir de faire revivre les réalisations de son ancêtre ³⁹. En faisant un rapprochement entre ces inscriptions, les actes de donation du monastère de Cimpulung — où il y a de fréquentes allusions à « Negru Vodă » — et le tableau des fondateurs de l'église où figurait ce voïvode, nous comprendrons que, si le *Molitvenic* proprement dit peut être rapporté à la tradition religieuse, la partie introductive était étroitement liée aux préoccupations et à la vision du monde contemporain et s'adressait, en premier lieu, aux habitants de Cimpulung.

La preuve en est le second livre paru dans l'imprimerie de la ville, mais cette fois aux frais du monastère de « Negru Vodă », dont le supérieur était à ce moment Melchisedec de Péloponnèse. Ce livre, intitulé *Enseignements pour tous les jours*, paru en 1642 et représentant une traduction roumaine d'après l'original grec, contient des enseignements

³⁵ Voir note 19.

³⁶ Paul de Alep, *The Travels of Macarius, Patriarch of Jerusalem*, tome II^e, Londres, 1836, p. 329; C. Rădulescu-Codin, *Literatură, tradiții și obiceiuri din Corbii-Muscetului*, Bucarest, 1929, p. 57.

³⁷ Aurelian Sacerdoțeanu, *Predoslovite cărților românești*, Buarest, 1938, f. 68—71.

³⁸ Voir note 22.

³⁹ N. Iorga, *Inscripții din bisericile României*, fasc. 1^{er}, Bucarest, 1905, p. 128—130.

relatifs à « sept règles de l'esprit » : l'amour, la méchanceté, la charité, etc. et témoigne d'une autre vision que celle de la cour. Écrit dans la langue du peuple (« ces enseignements sont écrits dans la langue grecque, qui ne peut être comprise par toutes les gens de notre pays en ces temps ») l'ouvrage se propose d'être utile « non seulement à ceux qui ont de l'instruction, mais aussi à ceux qui n'en ont pas »⁴⁰. Il ne contient ni textes classiques pour le rituel (qui, de toute façon, à ce moment, auraient dû paraître en slavon), ni recueil de lois (comme le seraient, par exemple, les importantes *Pravile*, d'inspiration byzantine, imprimées par l'ordre et aux frais de Matei Basarab), mais des préceptes moralisateurs, qui s'adressaient à tout le monde.

L'année suivante, en 1643, Melchisedec installera l'imprimerie au monastère de la ville de Cimpulung. Cette fois-ci il s'agit d'un ouvrage — *Antologhion* — paru sous le patronage du voïvode même, quoique les dépenses seront couvertes par Melchisedec. Certes, l'ouvrage, comprenant divers offices religieux pour les jours de fête et la célébration des saints, servant donc dans l'église, sera écrit en slavon, ainsi qu'en avait décidé Matei Basarab. Néanmoins, l'emblème voïvodal apparaît accompagné des mêmes vers emblématiques d'inspiration baroque — comme le fait remarquer Dan Horia Mazilu — mais ces vers, qui attestent une modification du contenu, correspondent aussi à une mutation de vision au moment respectif. L'emblème est évoqué en son ensemble, on fait état de la croix tenue en son bec par le corbeau, mais non plus de l'écu aux armoiries des *bani* d'Olténie⁴¹, en estompant, par conséquent, l'origine non princière du voïvode et se mettant d'accord en cela avec la chronique de la cour, où le voïvode n'apparaît plus comme un descendant des Craiovești. Ces accommodements qui nous informent de la situation nous donnent la mesure de l'importance de ces préfaces.

L'illustre Neagoe Basarab, « modèle » du voïvode, est évoqué dans la première préface, rédigée au nom de Melchisedec, par Udrîște Năsturel : « Qui donc, des voïvodes précurseurs de ce pays — sinon celui de la famille très illustre duquel Votre très noble Grandeur descend, c'est-à-dire le très bon Basarab Neagoe de jadis — se montra aussi bienfaisant pour le pays »⁴², etc. Le supérieur du couvent explique qu'il a fait transporter l'imprimerie, située auparavant dans le centre de la ville, entre les murs du monastère, aux frais des paroissiens (« recueillis par nous dans la sainte église, objet de la générosité de Votre Grandeur »). Il mentionne « le moulin qui fait du papier », ainsi que « toutes sortes de métaux, cuivre et fer » exploités dans le pays, en sollicitant du papier pour l'impression de l'*Antologhion*. Nous voyons donc que c'est *seulement pour de pareils livres, culturels*, que l'on demandait le concours du voïvode, propriétaire de la fabrique de papier. Dans la seconde préface, Melchisedec insiste sur « les grandes dépenses qu'il fit pour ce livre » et prie les acquéreurs d'être généreux quand ils l'achèteront (qu'ils ne marchandent pas) : « ce n'est pas sans dépense, mais contre un bon prix que vous devez acheter ce livre et en vous égayant il doit vous sembler que vous l'avez reçu pour rien, car vous recevez beaucoup de travail précieux, tout fait, sans fatigue

⁴⁰ Aurelian Sacerdoțeanu, *op. cit.*, p. 86–89.

⁴¹ Dan Horia Mazilu, *op. cit.*, p. 125–127.

⁴² Aurelian Sacerdoțeanu, *op. cit.*, p. 89–96.

aucune ». Et à la fin de la préface on répétait que l'ouvrage a été imprimé « grâce aux efforts et aux considérables dépenses du très pieux père Melchisedec, l'hieromoine, le premier supérieur du cloître cénobitique ».

Avec l'*Antologhion* de 1643, la parution de livres en éditions princeps cessa à Cimpulung. Le *Psautier* en langue slavonne, dernier des livres imprimés en cette ville, toujours par les soins de Melchisedec, représente une troisième édition du *Psautier* paru à Govora en 1637.

En échange, à Tirgoviște, résidence du pays, dans une autre imprimerie, installée près de l'église métropolitaine, continuent à paraître des livres en slavon. Le premier de la série est le *Slujbenic* de 1646, livre de culte paru sous l'égide du voïvode.

Il est certain que la politique du voïvode Matei Basarab d'encouragement de la littérature religieuse slavonne, laquelle avait en vue l'offensive calvine mais aussi la solidarité spirituelle avec les peuples subjugués au sud du Danube, avait dû pourvoir aussi à la fondation d'écoles de langue slavonne, surtout dans les villes plus importantes, où devaient être instruits les futurs prêtres et les clercs des chancelleries. Le *didascal* (professeur) ukrainien Grigore participe en 1650, à Tirgoviște, à des discussions avec les érudits grecs Meletie Syrigos, Blasios et Pantaléon Ligaridès. Deux ans après, le 22 janvier 1652, deux autres moines ukrainiens, Bartolomei et Dosoftei, font le voyage de Tirgoviște en Ukraine, accompagnés du *didascal* Teodor, précepteur des enfants d'Udriște Năsturel. P. P. Panaitescu en conclut que c'est à Tirgoviște que le voïvode avait fondé une importante école slavonne et que, évidemment, ce ne devait pas être la seule⁴³. Victor Papacostea, interprétant une relation de l'évêque catholique de Sofia, P. D. Bakšić — qui laissa d'intéressants témoignages sur la Valachie du milieu du XVII^e siècle⁴⁴ — en déduit que cette école slavonne de Tirgoviște fonctionnait dès 1640. De brèves notations mentionnent, outre les noms de Grigore et Teodor que nous avons déjà cités, aussi ceux de Staico, professeur de grammaire, et de Daniel⁴⁵. Victor Papacostea pense que « l'école slavonne de Tirgoviște a créé des spécialistes autochtones lesquels ont prolongé l'existence de la culture slave en Valachie au XVII^e siècle »⁴⁶.

Quant au climat qui régnait dans cette école de langue slavonne, patronnée par Matei Basarab, laquelle fonctionna au-delà de l'intervalle 1640—1650, il nous est décrit par un manuscrit slavo-roumain (avec le texte sur deux colonnes), représentant la traduction d'un manuscrit slave antérieur aux années 1667—1669. Le manuscrit traduit par « Staico, le grammairien » (ce qui signifie que l'original devait se trouver à l'école

⁴³ P. P. Panaitescu, *L'Influence de l'œuvre de Pierre Moghilă, archevêque de Kiev, dans les Principautés roumaines*, in « Mélanges de L'École roumaine en France », Paris, 1926, p. 36—41.

⁴⁴ P. D. Bakšić, *Acta Bulgariae Ecclesiastica ab a. 1565 usque ab a. 1799...* (*Monumenta spectantia historiam slavorum meridionalium*), Zagreb, 1977, XVII, passim; G. Călinescu, *Altre notizie sui missionari cattolici nei paesi Romeni*, in « *Diplomatarij Italicum* », tome II^e, Rome, 1930, passim.

⁴⁵ D. Strungaru, *Gramatica lui Smotriški și prima gramatică românească*, in « *Romano-slavica* », IV (1960), p. 300.

⁴⁶ Victor Papacostea, *O școală de limbă și cultură slavonă la Tirgoviște în timpul domniei lui Matei Basarab*, in « *Romanoslavica* », V (1962), p. 190.

de Tirgoviște vers le milieu du siècle) inclut aussi une liste de livres interdits, ainsi que des chapitres condamnant le catholicisme, le luthéranisme et le grégorianisme⁴⁷.

La politique de Matei Basarab de faire revivre la littérature slavonne sera continuée avec fermeté jusqu'à la fin de son règne (*Triodul postului* paraît à Tirgoviște en 1649 et une dernière édition du *Psautier* à Cîmpulung, en 1650); pourtant, une évidente orientation vers la Pologne apostolique ainsi que des tractations avec le pape Urbain VIII détermineront le voïvode à permettre — sans aller jusqu'à les patronner — certaines initiatives culturelles témoignant d'une considérable ouverture d'horizon.

Étant donné que Gheorghe Rákóczi I^{er}, voïvode de la Transylvanie, mène, tout en étant l'allié du voïvode de Valachie, une politique de duplicité, visant en réalité à réunir les deux principautés roumaines sous sa suzeraineté (le représentant de l'Empire des Habsbourg près de la Porte rapportait que Matei Basarab voyait en Rákóczi « un voisin difficile à supporter ») le voïvode valaque s'adresse au roi Vladislav IV de Pologne qui organisait une Ligue antiottomane et avait conclu une alliance avec Ferdinand III, empereur d'Autriche, et avec la république de Venise. La Moldavie et la Transylvanie faisaient également partie de la Ligue, mais le principal rôle dans la guerre échouait à Matei Basarab, nommé en 1647 « Général de l'Orient entier ». Quelques années auparavant, le voïvode valaque avait déclaré à l'envoyé de la Pologne, Gheorghe Krasinski, venu à Bucarest, qu'il était décidé à payer de sa caisse une centaine de milliers d'écus en or pour l'entretien d'une armée polonaise qui partirait contre les Turcs⁴⁸. Déjà en 1637, Matei Basarab menait des tractations avec Vladislav IV, par l'intermédiaire de l'envoyé de ce dernier, Ioan Starzawski, qui en 1638 devient « secrétaire intime » du voïvode roumain⁴⁹, remplaçant dans cette fonction — ce qui nous semble significatif — le prélat grec Dionisie Comnène (le futur patriarche de Constantinople)⁵⁰.

Matei Basarab envoie des émissaires au sud du Danube — où il avait, comme nous venons de voir, d'étroites amitiés — et les communautés bulgares promettent de se soulever dès que le voïvode valaque donnera le signal de la lutte. Les envoyés bulgares venus à la cour de Tirgoviște invitent le voïvode à prendre la commande de l'offensive contre les Turcs et lui promettent, en cas de victoire, de le nommer « Prince de l'Orient »⁵¹. Malheureusement, aussi bien Gheorghe Rákóczi I^{er} que Vladislav IV moururent au cours de l'année 1648 et le projet de croisade antiottomane resta sans autres suites⁵², sinon celle d'encourager de nouvelles initiatives culturelles dans les principaux centres de Valachie. Car si le voïvode poursuit inébranlablement son plan concernant l'usage

⁴⁷ Dan Horia Mazilu, *op. cit.*, p. 178, note 1.

⁴⁸ P. P. Panaltescu, le chapitre *Țara Românească în timpul domniei lui Matei Basarab*, in *Istoria României* (Ed. Academiei), Bucarest, 1964, p. 157—161; 165—178.

⁴⁹ Pavel Chihala, *Din cetățile de scaun . . .*, p. 361—364.

⁵⁰ N. Cartoșan, *op. cit.*, p. 91.

⁵¹ I. Lupaș, *Matei Basarab și relațiunile lui cu Transilvania*, in « *Analele Academiei Române, Memoriile secțiunii istorice* », seria a III-a, tome XIII (1932—1933), p. 356.

⁵² Voir note 48.

du slavon, par contre, son entourage, et surtout les lettrés issus des milieux urbains font preuve de nouvelles initiatives qui constituent un considérable acquis.

Quoique parue dans l'imprimerie du monastère Dealu, de l'immédiate proximité de la ville de Tirgoviște et non dans la ville proprement dite, la version slavonne de 1647 de l'ouvrage *De imitatione Christi* du moine hollandais Thomas à Kempis, version qui appartient à Udriște Năsturel, le beau-frère du voïvode, marque la nouvelle orientation. Nous insisterons surtout sur la partie introductive du livre qui se rattache étroitement aux préfaces écrites par Udriște Năsturel pour les ouvrages imprimés à Cimpulung, dont nous nous sommes déjà occupé.

De la préface du livre⁵³ nous déduisons que Udriște Năsturel, étant enfant, avait reçu d'un moine l'original latin, sans doute au monastère catholique de Tirgoviște. L'érudite confesse la ferveur ressentie dès l'âge le plus tendre pour la langue latine, et l'explique par le fait que cette langue est « sans doute apparentée à notre langue ». Par ailleurs, étant donné que dans la préface de l'*Antologhion* imprimé à Cimpulung, dont il a été question, Udriște Năsturel parle de son beau-frère comme de « l'éclairé maître de ces pays daciens », nous déduisons qu'il connaissait déjà, et qu'il en était vivement intéressé, les luttes entre Romains et Daces ainsi que l'origine romaine de son peuple, laquelle constitue une permanence dans la mentalité roumaine médiévale⁵⁴. L'emblème d'Udriște Năsturel, publié à côté de celui de sa sœur, Elina, — car l'ouvrage parut, fait significatif, par l'ordre et aux frais de la princesse Elina — nous permet de déchiffrer un autre aspect du patriotisme d'Udriște Năsturel. Le timbre du blason représente une tour (entre temps on avait bâti la maison de Hierăști, le nouveau nid de la famille) tandis que l'emblème représente un lion frappant avec une croix un serpent agressif⁵⁵. Cette scène symbolique doit être associée à un passage de la préface du typographe Ioan Glebcovici du *Molitvenic* slavon, paru à Cimpulung en 1635 : « de même que par le passé les très braves et très glorieux princes Basarab, les ancêtres de Votre Grandeur, se tournant avec courage contre les ennemis de la croix du Christ, les ont écrasés sans pitié et les ont terrasés... toi... très éclairé voïvode... tu les égales en bravoure et en courage... »⁵⁶. Ces lignes sont écrites au début du règne de Matei Basarab, lorsque les Turcs voulaient l'écartier, mais elles demeuraient actuelles aussi en 1647, date à laquelle parut la traduction de l'*Imitation de Jésus-Christ* et qui est aussi celle où se constitua la Ligue antiottomane, à caractère de croisade.

Une autre association s'impose, celle notamment entre l'emblème d'Udriște Năsturel et deux autres pièces encadrées dans deux tours d'enceinte d'Argeș, élevées, successivement, au même endroit, la première ayant appartenu au fondateur proprement dit, Vlad Dracul — appelé, ainsi parce qu'il était chevalier de l'ordre du Dragon institué par Sigismond de Luxembourg contre les Turcs —, et qui représentait, justement,

⁵³ Aurelian Sacerdoțeanu, *op. cit.*, p. 113—115.

⁵⁴ Adolf Armbruster, *Romanitatea românilor. Istoria unei idei*, Bucarest, 1972, passim.

⁵⁵ Voir note 33.

⁵⁶ Voir note 37.

l'emblème de cet ordre, un dragon « chrétien » terrassant un loin à tête de serpent, cependant que la seconde avait appartenu à Neagoe Basarab, ancêtre et « modèle » de Matei Basarab, et représente une licorne transperçant le poitrail d'un dragon. Remarquons le fait que Matei Basarab fera encadrer, l'un à côté de l'autre, dans une troisième tour, qu'il élève vers 1645, les deux emblèmes qui avaient au fond une même signification⁵⁷. Cette similitude des trois emblèmes, réalisés à des dates aussi éloignées entre elles — 1439, 1517 et 1647 — apparaît d'ailleurs très naturelle si l'on tient compte que l'idée d'une croisade libératrice antiottomane de même que l'idée de l'origine romaine constitueront les deux constantes de la spiritualité roumaine médiévale.

Ainsi donc, pour Udriște Năsturel, *De imitatione Christi* ne représentait pas seulement un beau livre de profonde méditation, ainsi qu'il le dit dans la préface, mais aussi une œuvre écrite en latin, la langue de ceux qu'il considérait comme ses ancêtres.

Le livre est accompagné de douze vers élogiant la princesse Elina, donatrice de l'ouvrage, vers que Dan Horia Mazilu attribue à juste titre à Udriște Năsturel, le poète roumain ayant adapté dans un esprit créateur des modèles de la littérature baroque ukrainienne et polonaise⁵⁸.

Deux ans après paraissait à Tirgoviște *Triôdion Pentacostarion* — livre liturgique orthodoxe qui sert pendant la période précédant la Pentecôte, intéressante anthologie hymnographique —, imprimé « par l'ordre et aux frais de la très éclairée princesse Elina », avec une préface rédigée par le même Udriște Năsturel.

Virgil Căndea, qui fait une profonde analyse de la préface, constate que « l'auteur part exclusivement d'arguments fondés sur l'autorité des auteurs de tout premier rang de l'Antiquité. Il est au courant de la théorie que le *Cratyle* de Platon donne en ce qui concerne les noms primitifs assignés, selon sa nature, à chaque être ; il se réfère au symbolisme pythagoricien des nombres... Il compare la vie calme d'un couvent bien dirigé avec 'les jours alcyoniens' »⁵⁹.

Udriște Năsturel, qui fait changer son prénom en Oreste — selon une mode de la Renaissance, en lui donnant une résonance grecque⁶⁰ — avait « lu Aristophane, Diogène Laërce, Simonide de Céos, Homère, Aristote, Strabon, Suétone, Plutarque et Lucien. Entièrement d'accord avec le point de vue des autres humanistes européens, il ne faisait qu'introduire dans la culture nationale les valeurs humanistes véhiculées par <le slavon> une langue de culture reconnue comme telle de son temps »⁶¹.

Le livre *Triôdion Pentacostarion* s'ouvre sur une « épigramme », jeu étymologique très en faveur au moyen âge et pendant la Renaissance et qui fut adopté aussi par le baroque. Comme dans les épigrammes de la littérature polonaise, Udriște Năsturel déduit d'une manière fantaisiste le nom de la princesse Elina du grec « eleos » : charité, réalisant ainsi

⁵⁷ Voir note 19.

⁵⁸ Dan Horia Mazilu, *op. cit.*, p. 103—106.

⁵⁹ Virgil Căndea, *op. cit.*, p. 258—259.

⁶⁰ Dan Horia Mazilu, *op. cit.*, p. 119.

⁶¹ Virgil Căndea, *loc. cit.*

la première création poétique originale « de facture baroque prononcée » de la littérature roumaine ⁶².

Dans l'intervalle de 1647, lorsque paraît à Dealu la traduction du livre *De imitatione Christi*, à 1649, date à laquelle fut imprimé à Tirgoviște le *Triôdion Pentacostarion*, eut lieu dans la même ville un événement remarquable, qui doit être mis en relation avec une ouverture vers la culture occidentale favorisée par les circonstances générales auxquelles nous avons fait allusion et par la constitution de la Ligue antiottomane de 1647, dans laquelle les Roumains avaient mis tous leurs espoirs. Matei Basarab ne modifia point sa politique culturelle, ainsi que nous l'avons vu, jusqu'à la fin de son règne; il croyait dans la renaissance de la littérature religieuse et de la langue slavonne et c'est un fait assez significatif que la version slavonne de *l'Imitation de Jésus-Christ* parut sous l'égide de la princesse Elina et non sous celle du voïvode. Mais, si au point de vue de la vision culturelle il se situait sur des positions périmées, il fut par contre un excellent homme politique — ce qui explique, du reste, sa longue existence en un siècle de règnes éphémères, tumultueux et souvent tranchés de manière dramatique. Aussi son attitude à l'égard des catholiques et des occidentaux se modifia-t-elle après le grand tournant des événements externes de 1647 et après l'alliance avec le roi de Pologne, Vladislav IV. Il nous semble significatif qu'un érudit représentant de la Contreréforme, Pantaléon Ligaridès, dont il sera question dans ce qui suit, devienne le prédicateur de la cour, voire même — certains l'ont affirmé — le confesseur du prince ⁶³.

Néanmoins, l'initiative des réalisations qui constitueront le signal de la grande régénération culturelle de la seconde moitié du XVII^e siècle appartiendra à d'autres, même si ces « autres » font partie de son entourage immédiat, comme par exemple Udriște Năsturel, son beau-frère, qui eut un rôle si considérable dans cette transformation, ou le grand *postelnic* Constantin Cantacuzino, cet important dignitaire de Matei Basarab. C'est à ce dernier que nous devons la fondation d'une première Académie, dans l'esprit de la Renaissance, à Tirgoviște, institution qui a dû être étroitement liée aussi bien à l'activité typographique déployée pendant ce temps dans la capitale du pays qu'à la création de certaines œuvres d'art.

L'initiateur de cette Académie fut Pantaléon Ligaridès, devenu par la suite métropolite de Gaza, sous le nom monastique de Paisios, né dans l'île de Chio, de parents qui s'étaient convertis à l'uniatisme. Il fit ses études à l'Institut Saint-Athanase, le sévère collège jésuite de Rome. Impliqué dans la querelle d'Istanbul entre « latinophrones » et « calvinolâtres », adversaire personnel du philosophe Théophile Corydalée, représentant du second courant, il dut fuir de la ville du Patriarcat orthodoxe. Au cours du voyage vers la Moldavie, où il était invité par le voïvode Vasile Lupu, il fit la connaissance du *postelnic* Constantin Cantacuzino de Valachie, qui lui proposa d'abord d'être le précepteur de ses deux fils, ce qui détermina aussi d'autres familles à solliciter ses bons offices pour

⁶² Dan Horia Mazilu, *op. cit.*, p. 109—110.

⁶³ Victor Papacostea, *op. cit.*, p. 27, 29.

leurs enfants. C'est ainsi que prit naissance l'école humaniste qui avait un programme d'un niveau supérieur et que la correspondance du temps désignait sous le nom de « Schola graeca et latina ». Un autre professeur, Ignace Pétritzès, enseignait à la même école. L'un de ses disciples, l'érudit Daniil Andrian le Panonien, rédacteur du *Grand Code*, affirme avoir profité de « l'intelligence, la sagesse, les instructions, la soumission et la direction du pieux hiéronime Kyr Ignace Pétritzès et de Pantaléon Ligaridès, maîtres parfaits, tous deux originaires de Chio, célèbres et très versés dans la Sainte Ecriture »⁶⁴.

Attendu que Ligaridès avait joui d'une formation jésuite, Victor Papacostea, auteur d'un ouvrage de référence sur l'Académie de Tirgoviște, en déduit que celle-ci a dû être organisée d'après des méthodes des Jésuites. Dans ses grandes lignes, l'*Ecole grecque et latine* de Tirgoviște — qui fonctionne de 1646 à 1650 — fut organisée par les deux professeurs de Chios sur le modèle fourni par la *Ratio studiorum*. On commençait par apprendre « un peu de grammaire et la syntaxe », puis, pendant quatre ans, la rhétorique et la logique, enseignées, « en grec et en latin », et les cours étaient fréquentés par douze jeunes Roumains. Le cours inférieur était dirigé par Ignace Pétritzès cependant que Paisie Ligaridès s'occupait du cours supérieur. Les élèves appartenaient aux « plus hautes familles de Valachie », ce qui n'empêcha pas que l'humble fils de paysans transylvains, Daniil le Panonien — le futur métropolit de Transylvanie — ait été admis à fréquenter l'école. En grandes lignes, l'Académie représentait la réaction que l'Eglise romaine opposait aux tendances matérialistes néo-aristotéliennes et aux influences protestantes qui, grâce aux disciples de Corydalée, dominaient la vieille école constantinopolitaine⁶⁵. Nous retrouverons les échos de cette attitude thomiste dans la préface d'Udriște Năsturel pour la traduction de l'*Imitation de Jésus-Christ*, où il déplore « les vains discours de notre époque sans vergogne » et pense que ce n'est pas par la science humaine que ce livre doit exceller⁶⁶.

Cependant, ce qui est plus important pour le sujet qui nous préoccupe, c'est que les érudits grecs évoquaient au cours de leurs leçons les grands auteurs et orateurs de l'antiquité gréco-romaine⁶⁷. Des informations nous sont également parvenues sur les bibliothèques bien fournies en ouvrages humanistes d'Udriște Năsturel et Constantin Cantacuzino de Tirgoviște et on a pu établir que la bibliothèque de ce dernier avait été emplacée au même endroit où fonctionnait aussi l'Académie grecque et latine⁶⁸.

Si dans l'intervalle de 1635 à 1650 ne paraissent à Cimpulung et à Tirgoviște, pour tous les livres slaves que nous avons mentionnés, qu'un seul livre roumain, *Enseignements pour tous les jours* (1642) et un autre, slavo-roumain, *Pogribania proșilor* (1650), au cours des dernières années du règne de Matei Basarab, de 1650 à 1654, les livres parus à

⁶⁴ *Ibidem*, p. 25.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 33.

⁶⁶ Aurelian Sacerdoțeanu, *op. cit.*, p. 114–115.

⁶⁷ Victor Papacostea, *op. cit.*, p. 32.

⁶⁸ Gabriel Mihăescu, Eugen Fruchter, *Sediul primei bibliotecă Cantacuzinilor munteni*, in « Scripta Valachica », tome IV^e (1973), p. 363–366.

Tirgoviște seront roumains et d'une plus grande teneur que ceux de la décennie précédente. Il s'agit des ouvrages imprimés par le métropolitain Ștefan, d'origine paysanne, élevé au rang de métropolitain en 1648, qui — sans tenir compte de la politique culturelle du prince — entendait encourager l'introduction de la langue roumaine dans l'exercice du culte. C'est ainsi que fut imprimé à Tirgoviște, en 1651, le *Mystère ou Sacrement*, qui représente la traduction roumaine des deux premiers mystères chrétiens, le baptême et la confirmation (et qui contient en outre quelques brèves prières en slavon)⁶⁹. L'année suivante, en 1652, paraît le *Nomocanon*, important code de lois ecclésiastiques et civiles, d'inspiration byzantine, en roumain, qui, à la différence de la *Pravila*, de 1640, connaît une large diffusion⁷⁰. Enfin, *Tîrnosania*, paru en 1652, est un guide pour le clergé concernant la consécration des églises, avec un texte explicatif en roumain et des prières en slavon.

En passant en revue les investissements à des fins culturelles de Matei Basarab sur le parcours de son règne (1632—1654), les imprimeries de Cimpulung et Tirgoviște et l'école de cette dernière ville, nous constaterons qu'il fut conséquent avec sa propre politique de promotion de la langue et de la littérature ecclésiastique slavonne. Certes, le voïvode avait pour cela de bonnes raisons, surtout d'ordre politique, comme nous l'avons déjà montré. L'introduction de la langue nationale dans l'église aurait constitué un péril — tout d'abord pour les Roumains de Transylvanie qui seraient entrés dans la sphère de l'idéologie religieuse de leurs occupants, risquant par là une dénationalisation. Le voïvode poursuivait en même temps de ranimer les institutions culturelles slaves au sud du Danube et de resserrer les liens avec les peuples opprimés, pour une éventuelle croisade antiottomane. Au moment où cette croisade commençait à prendre forme, lorsque le roi apostolique de Pologne, encouragé par le pape Urbain VIII, prit l'initiative d'un large front contre les Turcs, front où Matei Basarab devait jouer un rôle principal, le voïvode devient plus tolérant à l'égard des nouvelles structures culturelles, sans toutefois renoncer à ses points de vue anachroniques.

Nous avons vu qu'en 1647 on traduisait *De imitatione Christi*, ouvrage appartenant au moyen âge occidental. La préface du *Triôdion Pentacostarion*, où sont évoqués surtout les auteurs de l'Antiquité cités à l'appui des idées chrétiennes, porte l'empreinte de la Renaissance⁷¹. Aussi l'instruction donnée dans la « Schola graeca e latina » de Tirgoviște, où l'on étudiait les grands auteurs et orateurs de l'Antiquité gréco-romaine, tenait du même esprit de la Renaissance.

Enfin, les deux poèmes emblématiques (parus dans le *Molitvenic* de 1635 et dans l'*Antologhion* de 1643), ainsi que les épigrammes dédiées à la princesse Elina, épouse du voïvode, dans les parties introductives de la traduction de *L'imitation de Jésus-Christ* (1647) et du *Triôdion Pentacostarion* s'encadreraient dans le courant baroque.

⁶⁹ Virgil Căndea, *op. cit.*, p. 267—271.

⁷⁰ Gh. Cronț, *Dreptul bizantin în țările române. Îndreptarea legii din 1652*, in « Studii », XI (1960), p. 51—80.

⁷¹ Nous trouvons tout à fait remarquable la caractérisation faite par Virgil Căndea (*op. cit.*, p. 272) à l'humanisme d'Udriște Năsturel, en le considérant un humanisme « de nuance philologique, dépourvu de la conception anthropocentrique, laïcisante, de l'Occident ».

Par conséquent, qu'ils soient associés à des ouvrages de tradition orientale ou véhiculés par la langue slavonne, une série d'éléments du répertoire des grands courants de la culture occidentale — moyen âge, Renaissance, baroque, qui en Occident s'étaient succédé en couvrant presque un demi-millénaire — surgissent dans la culture de Valachie, d'une impétueuse nécessité et seulement pendant un peu plus d'une décennie. Ainsi, l'assimilation d'influences aussi variées et avec une ouverture chronologique aussi large était-elle due à des relations culturelles avec les milieux polonais et ukrainiens ou gréco-italiens, comme on pouvait le croire à première vue ?

En étendant la recherche à une série de monuments d'art valaques datant de la même période, et en premier lieu à ceux qui se trouvent dans les villes, nous aurons la réponse à cette question.

Vers le milieu du XVII^e siècle apparaissent à Tirgoviște et à Cimpulung les églises Crețulescu et Sf. Gheorghe, présentant un aspect tout à fait à part dans le paysage artistique de l'époque. Tout d'abord, les encadrements des portes et des fenêtres proviennent de deux églises qui, à ce moment-là, étaient tombées en ruine, de style gothique. Quoique les églises catholiques aient été de beaucoup plus anciennes, les éléments de sculpture murale appartenaient à la fin du XV^e siècle, représentant la dernière phase du gothique (telle qu'elle apparaît en Transylvanie à l'époque). S'il est vrai que l'influence du gothique transylvain ou de celui de Moldavie avait commencé par se faire sentir dans l'architecture valaque dès le début du règne de Matei Basarab, ce style était estompé, masqué presque par la vision « picturale » des sculpteurs du pays.

En prenant les encadrements des portes des églises de style gothique, les constructeurs modifièrent également le plan des deux églises orthodoxes : on supprima le pronaos et l'abside, au lieu d'être demi-circulaire à l'intérieur (comme cela est normal pour une fondation qui soutient une voûte en demi-calotte), elle est polygonale⁷².

D'autre part, à Cimpulung, le supérieur du monastère « Negru Vodă » prit une série de sculptures de la même église catholique désaffectée qui fournit les matériaux pour l'église Sf. Gheorghe, et orna la tour-clocher de l'enceinte de son monastère d'un relief représentant la biche de Saint Aegisius, de deux clefs de voûtes, d'un encadrement de porte⁷³, etc. La présence des sculptures gothiques à l'église Sf. Gheorghe et au monastère de « Negru Vodă » de Cimpulung ou à l'église Crețulescu de Tirgoviște ne saurait être expliquée sans établir un lien entre ces éléments et l'ouvrage qui leur est contemporain, *De imitatione Christi* (écrit au XV^e siècle), tout aussi inattendu dans le paysage littéraire du milieu du XVII^e siècle.

Des correspondances plastiques nous sont offertes aussi pour les réalisations littéraires de l'époque ou pour le caractère de l'enseignement pratiqué à Tirgoviște. Il s'agit au premier chef du palais de la famille Năsturel de Hierăști (département d'Ilfov) qui, conçu dans le style Renaissance tardif de Transylvanie, présente aux fenêtres des encadrements de profil classique et aux portes des encadrements aux frontons triangulaires.

⁷² Pavel Chihaia, *Din cetățile de scaun . . .*, p. 316–318, 365–367 ; Nicolae Stolcescu et Cristian Moisescu, *Tirgoviștea și monumentele sale*, Bucarest, 1976, p. 158–161.

⁷³ Pavel Chihaia, *Din cetățile de scaun . . .*, p. 258–260.

Le palais, bâti entièrement en pierre, exécuté par des artisans transylvains, déploie ses façades harmonieuses, aux ouvertures équilibrées et avec une modénature joliment cadencée. Les intérieurs sobres où la géométrie est observée avec le raffinement des hommes de la Renaissance, avec des ouvertures qui donnent sur des balcons⁷⁴ d'où peut être admirée une nature calme et souriante, nous parlent de la belle existence que la famille de l'érudit y mena au milieu du XVII^e siècle.

Appartenant toujours au style de la Renaissance transylvaine, il y avait à cette même époque en Valachie une série de pièces d'orfèvrerie liturgique et laïque⁷⁵.

Quant aux œuvres littéraires baroques, elles trouvent des correspondants plastiques tout d'abord dans quelques portails d'églises (ceux de l'église Stelea, de l'église métropolitaine disparue et de l'église Sf. Împărați, toutes trois de Tirgovîște), qui présentent des compositions avec des entablements et des ballustres aux formes complexes, s'intégrant, sinon au style baroque proprement dit, du moins au « climat » de ce courant. Dans un pur style baroque furent exécutées, par un fameux sculpteur transylvain du XVII^e siècle, Elias Nicolai, les dalles funéraires de la famille de Matei Basarab⁷⁶.

Nous serions plutôt surpris de constater qu'un voïvode aussi attaché à la tradition a enseveli son filleul et fils adoptif — unique —, Matei, dans l'église princière de Tirgovîște, sous une dalle funéraire qui représentait le portrait en haut relief du défunt, ce qui — hormis une seule exception, au XIV^e siècle — était un fait inouï dans l'Eglise des pays roumains, si nous ne savions pas que ce jeune homme était le fils d'Udriște Năsturel. Certes, ce dut être ce dernier, également, à composer les vers d'inspiration baroque, en roumain, sur le célèbre adage *fortuna labilis*, cependant que l'inscription contenant les données sur le défunt est en slavon. La pierre funéraire de la princesse Elina, travaillée toujours en style baroque, comprenant le répertoire habituel de personnages symboliques, les éléments décoratifs et les inscriptions⁷⁷, présente — fait significatif et à ce moment-là inusité dans la sculpture funéraire des pays roumains — un immense emblème de la Valachie, le même qui apparaîtra aussi sur la pierre tombale du voïvode, au monastère d'Arnota. Au-delà de la laïcisation des symboles figurés sur les pierres funéraires il faut voir en eux cette ferveur pour le passé, pour la tradition, pour l'historisme dont il a été question au début de cet ouvrage et qui se manifestait surtout dans le milieu urbain.

Par ailleurs, de l'exposé des innovations stylistiques en architecture et en sculpture qui eurent lieu dans l'intervalle des deux décennies représentant le règne de Matei Basarab et qui correspondaient aux nouvelles modalités d'expression littéraire ou aux méthodes introduites dans l'instruction, nous réaliserons que le phénomène culturel de régénération n'a pas été dû à des influences venues de l'extérieur, mais déterminé

⁷⁴ Emil Lăzărescu, le chapitre *Arhitectura din Țara Românească*, in *Istoria artelor plastice în România*, p. 20—21.

⁷⁵ Teodora Voinescu, le chapitre *Argintăria din Țara Românească*, in *Istoria artelor plastice în România* . . . , p. 95—97.

⁷⁶ Pavel Chilhaia, *Din cetățile de scaun* . . . , p. 338—351.

⁷⁷ Alexandru Duțu, *Sinteză și originalitate în cultura română*, Bucarest, 1972, p. 220.

tout d'abord par la volonté d'un syncrétisme créateur, par une dilatation des cadres devenus trop étroits pour une société entrée dans un autre cycle d'évolution. Cette ferveur à réaliser des valeurs nécessaires, cette hâte manifestée dans le milieu citadin à assimiler en moins de deux décennies un demi-millénaire de culture européenne nous apparaissent totalement neuves, tenant d'une autre mentalité.

Ces transformations qui témoignent d'une nouvelle vision et de nouvelles formes d'expression n'auraient pas pu apparaître dans le milieu rural, les monastères isolés ou sur les grands domaines des boyards⁷⁸. Initiées par les érudits de l'entourage du voïvode, par le haut clergé et, parfois, à contrecœur, par le voïvode même, les œuvres littéraires et artistiques du milieu du XVII^e siècle sont réclamées par la société vivant dans le milieu urbain⁷⁹.

Mais il existe encore un aspect très important des changements survenus à ce moment-là. Les nouvelles formes d'expression que nous avons passées en revue et qui furent accompagnées à l'époque, sur un plan plus vaste et moins connu, par une série de transformations artistiques, comme le serait, par exemple, la fréquence avec laquelle apparaissent les encadrements de type gothique-moldave, ont enrichi le fonds traditionnel de la culture roumaine⁸⁰. Nous soulignerons le fait que l'élargissement de l'univers mental a englobé aussi une bonne partie des valeurs autochtones, des traits caractéristiques de l'être national⁸¹. Nous avons fait mention de l'historisme qui anime les vers emblématiques ou les compositions héraldiques figurant dans des livres ou sur la surface des pierres funéraires, historisme manifesté par le voïvode même et qui est un trait de la mentalité de l'époque. Ces emblèmes nous apparaissent comme des miroirs dans lesquels les érudits du XVII^e siècle pouvaient contempler les réalisations et les aspirations des prédécesseurs. L'épuisement des lettres slavonnes et le triomphe de la langue roumaine dans les ouvrages imprimés vers la fin du règne de Matei Basarab ne sont pas le résultat de la Réforme ou de quelque autre influence venue du dehors, mais de cette identification avec les permanences de la spiritualité roumaine, qui arrive à briser la résistance des moules de la politique culturelle slavonnisante, du prince. Les nouvelles formes artistiques présupposent donc l'élan nécessaire pour vaincre les préjugés tenant de structures médiévales proprement dites. Nous trouvons significatif en ce sens le fait que le mur qui depuis des siècles séparait le naos du pronaos des églises soit supprimé, qu'à sa place apparaissent des colonnes, unifiant en réalité l'espace, les degrés d'initiation et les classes sociales. Il s'agit là d'une dilatation de l'espace privilégié, lequel embrasse sous l'autorité du Pantocrator l'humanité entière.

⁷⁸ Virgil Căndea, *Les Intellectuels du Sud-Est européen au XVII^e siècle* (II), in «Revue des études sud-est européennes», tome VIII (1970), n° 4, p. 644.

⁷⁹ Voir Alexandru Duțu, *op. cit.*, p. 163.

⁸⁰ Pour le rapport entre les influences pénétrées de l'Occident et le fonds des traditions locales, voir aussi I. C. Chițimia, *Umanism occidental și umanism sud-est european*, in «Revista de istorie literară», tome XXI (1972), n° 1, p. 25–30; Alexandru Duțu, *Umaniștii români și cultura europeană*, p. 125–128, 204.

⁸¹ Virgil Căndea analyse d'une manière suggestive cette «confrontation de programmes, qui traduit la recherche des solutions nouvelles» dans *Les Intellectuels du Sud-Est européen...* (I), in «Revue des études sud-est européennes», tome VIII (1970), n° 2, p. 207.

VISAGES DE LA PASTORALE LITTÉRAIRE AU XVI^e SIÈCLE ET AU DÉBUT DU XVII^e SIÈCLE

MAXIME GAUME
(Saint-Etienne)

L'homme est tourmenté par la quête d'un bonheur total. Son flanc saigne d'une plaie qui ne se referme pas et son chant s'exhale en nostalgiques accents ou en cris d'espoir. Il regrette le Paradis biblique, il chante la marche vers la Terre promise ou espère ardemment le retour de l'Age d'or célébré par Hésiode :

« La race humaine vivait auparavant sur la terre à l'écart et à l'abri des peines, de la dure fatigue, des maladies douloureuses, qui causent le trépas des hommes »¹.

C'est la certitude que reviendra le règne de Saturne et que la Nature pourvoira abondamment aux besoins de l'humanité :

• Mollī paulatim flavescet campus arista
Incultisque rubens pendebit sentibus uva
Et durae quercus sudabunt roscida mella »².

Regret des temps heureux, « il était une fois » ou « illo tempore », espoir d'un âge nouveau sans l'ombre du malheur, « un jour viendra », peu importe sa forme, le vieux rêve, comme le Phénix, sans cesse renaît de ses cendres. Chaque génération le chante à sa façon : il se métamorphose pour exprimer l'aspiration de l'homme à la félicité entière, celle de l'esprit et celle du corps. A la Renaissance, il a revêtu l'habit du berger, symbole de la paix et de la liberté. Le citadin et le courtisan envient la solitude bienheureuse de l'habitant des champs et répétèrent l'exclamation virgilienne : « Fortunatos agricolas » !

Influencée par la culture classique et incitée par le désir de fonder une société nouvelle, la Renaissance a fait éclore le genre de la pastorale. L'Italie en a créé la mode, l'Espagne l'a adoptée et l'a enrichie et la France s'est engagée à son tour dans la voie qui était tracée.

1 — La convention pastorale

Mia I. Gerhardt propose la définition suivante de la pastorale :
« Une œuvre [qui] a pour personnages principaux des bergers et les présente, dans leur vie, leurs paroles, leurs actes, leurs sentiments, tels qu'ils ne sont pas en réalité »³.

¹ *Les travaux et les jours*, vers 90—93.

² Virgile, *Bucoliques*, IV, vers 28—30.

³ *La pastorale. Essai d'analyse littéraire*, Assen, Van Gorcum, 1950, p. 22.

Le caractère fondamental de la pastorale littéraire serait donc son anti-réalisme. Il est vrai que les bergers vivent dans un monde qui ferme délibérément les yeux sur la réalité quotidienne et qu'ils possèdent seulement l'habit de leur condition. Mais au cours du XVI^e siècle le genre pastoral a singulièrement évolué, de telle sorte que sa définition est à la fois simple et complexe. La Renaissance italienne a fixé le cadre, puis son contenu s'est transformé selon les pays, les auteurs et leurs sentiments personnels. La pastorale est nécessairement poésie. Mais elle prend le visage du théâtre, — et elle est illusion —, ou celui du roman, — et elle est à la fois rêve et réalité. Il est vrai que malgré sa diversité de formes, la pastorale nous propose le même décor, les mêmes personnages et la même préoccupation de l'amour.

Jehan Martin, dans la dédicace de sa traduction française au Cardinal de Lénoncourt, nous semble parfaitement résumer l'*Arcadia* de Sannazar :

« [Elle] ne represente que Nymphes gracieuses, et jolyes bergeres pour l'amour desquelles de jeunes pasteurs soubz les frais umbrages des petitz arbrisseaux et entre les murmures des fontaines chantent plusieurs belles chansons, industrieusement tirees des divins Poetes Theocrite et Virgile »⁴.

Étroitement liée à l'idéal de l'Age d'or qui a séduit le XVI^e siècle, l'*Arcadia*, dont le succès fut immédiat, a le mérite d'avoir ingénieusement rassemblé l'ample matière pastorale éparse dans les œuvres de l'Antiquité classique et du Moyen Age. Dès lors, le décor arcadien est définitivement planté et la mode en est assurée. A peu d'exceptions près, qu'elle soit clairement désignée ou non, l'*Arcadie* littéraire sert de décor à la pastorale. Le paysage souvent tracé d'une plume rapide pourrait servir de toile de fond à une pièce de théâtre. Sannazar se contente de ces quelques indications suggestives :

« Giace nella sommità di Partenio, non umile monte de la pastorale Arcadia, un dilettevole piano, di ampiezza non molto spazioso, però che il sito del luogo nol consente, ma di minuta e verdissima erbeta si ripieno, che, se le lascive pecorelle con gli avidi morsi non vi pascesseno, vi si potrebbe Ji ogni tempo ritrovare verdura »⁵.

Dans cette plaine toujours verdoyante où règne un éternel été se dressent quelques arbres et coule une fraîche fontaine près de laquelle se rassemblent les bergers, quand la chaleur est trop accablante. La prairie s'émaille de fleurs dont les bergères tressent des guirlandes ou des couronnes pour en parer leur chevelure. Le paysage ne distrait pas le regard par de vastes horizons : il est étroit, borné par des montagnes et comme refermé sur lui-même. C'est un havre de paix qui convie à la méditation, à la douceur de la conversation, à l'harmonie et au bonheur de vivre. Ici, les bergers ne se préoccupent que d'eux-mêmes, rien ne les distrait

⁴ *L'Arcadie de Messire Jacques Sannazar, gentilhomme napolitain, excellent Poete entre les modernes, mise de l'Italian en Francoys par Jehan Martin . . .*, Paris, Michel de Vascosan, 1544, t. 2 v^o.

⁵ Sannazaro (Jacopo), *Opere*, Turin, Unione Tipografico, 1970, *Arcadia*, prosa prima, p. 51.

de leurs égoïstes soucis. Ils constituent une société privilégiée qui vit dans un refuge symbolisé par les limites étroites de la plaine.

Malgré leur désir de localiser le récit avec plus de précision, les auteurs espagnols n'ont rien ajouté à cette description. Au début de la *Diana*, Montemayor se borne à dire que le « disgracié » Sireno descendit des montagnes de Léon vers les « délectables et verts prés que le fleuve Ezla arrose de ses eaux »⁶. Le vocabulaire de la description est désormais figé. Chaque auteur de pastorale évoque la « délectable » prairie, « florido y deleitoso prado ». La nature qui ne réclame jamais la peine de l'homme, le climat qui ignore les surprises du mauvais temps, la fraîcheur des eaux et l'ombre des arbres composent un paysage de rêve.

Dans cette région privilégiée vivent des bergers ou, plutôt, des habitants qui portent l'habit traditionnel des bergers : costume de bure, houlette et panetière. Ils sont tous uniformément beaux, car ils sont tous bons et civilisés. Seuls sont abominablement laids les sauvages qui viennent parfois troubler leur tranquillité. La beauté sans défaut des bergères et des nymphes calque, d'une pastorale à l'autre, celle d'Amarintha dont Galicio s'est épris dès le premier regard :

« ...Li cui capelli erano da un sottilissimo velo coverti, di sotto al quale duo occhi vaghi e lucidissimi scintillavano, non altrimenti che le chiare stelle sogliono nel sereno e limpido cielo fiammeggiare ; el viso alquanto più longhetto che tondo, di bella forma, con bianchezza non spiacevole, ma temperata, quasi al bruno dechinando, e da un vermiglio e grazioso colore accompagnato, reimpieva di vaghezza gli occhi che'l miravano : le labra erano tali, che le matutine rose avanzano ; fra le quali, ogni volta che parlava, o sorrideva, mostrava alcuna parte de'denti, di tanto strana e maravigliosa leggiadria, che a niuna altra cosa, che ad orientali perle gli avrei saputo assimigliare... »⁷.

Carnation blanche, yeux aussi brillants que le soleil et les étoiles, lèvres éclatantes qui s'entrouvrent sur des dents blanches, sont désormais dans la tradition pastorale les marques d'une exquise beauté. Le luxe des vêtements rehausse la grâce des nymphes. Celles qui vivent près de Felicia sont vêtues de robes ornées de feuillages d'or et sur leurs cheveux flamboient des perles d'Orient et un aigle d'or avec un diamant⁸. A l'envi, chacun des auteurs enrichira la description. A la fin du XVI^e siècle, Cervantès ne découvrant aucun détail à ajouter laissera place au rêve en évoquant la beauté des bergères de la *Galatea* : « hermosa en extremo y de tantas gracias adornada », se contente-t-il d'écrire à propos de la beauté de Silvia⁹. Les Français auront tendance à surcharger le portrait

⁶ *Los siete libros de la Diana*, Madrid, Espasa-Calpe, 1967, (Collection Clasicos Castellanos), 4^e édition, livre I, p. 10.

⁷ Sannazar, *op. cit.*, p. 78.

⁸ Montemayor, *op. cit.*, p. 71.

⁹ *La Galatea*, Madrid, Espasa-Calpe, 1961 (Collection Clasicos Castellanos), 2 vol., t. I, p. 39.

de la bergère esquissé par Sannazar. Voici, par exemple, comment Nicolas de Montreux décrit Juliette :

« Elle avoit les cheveux à couleur de chastein, longs et fort desliez qu'elle emprisonnoit par filets, souz un beau voile de lin, ou de toille d'Hollande, son front estoit large, sans marques ou rides, estandu, polly et un peu brun, les sourcils noirs et deliez comme flocons de fine soye, un peu abaissez sur la voulte des yeux, qui estoient brunets et fort clairs, voire estoient vives flammes, pour embraser les coeurs non encores passionnez de tous ceux qui les regardoient... Ses joues un peu grassettes et non plattes ny creuses, portoient la couleur d'une rose de May sans fard ny vermillon, ses levres ressembloient aux œillets d'Esté et encores elles estoient plus douces et vermeilles... sa gorge grassette et blanche comme albastre... et bref jamais la miserable Oenonne encores bergere de la forest Ida, ne fut si belle alors que Paris la prit pour femme »¹⁰.

Sour l'amas des détails et des comparaisons, le portrait de la femme a perdu le charme de son modèle italien. Honoré d'Urfé, peintre et critique d'art dans *L'Astrée*, s'appliqua à souligner avec sobriété l'harmonie du corps féminin. Le portrait de Galathée est comparable à celui des femmes peintes par les artistes de la Renaissance italienne :

« ...ceste belle, dont les cheveux s'alloient recrespant en ondes, n'estans couverts que d'un chapeau de verveine. Vous eussiez veu ce bras nud, et ceste jambe blanche comme albastre, le tout gras et poli, en sorte qu'il n'y avoit point apparence d'os, la greve longue et droite, et le pied petit et mignard qui faisoit honte à ceux de Thetis... »¹¹.

Si la pastorale de la Renaissance insiste autant sur la beauté des bergères, ce n'est point seulement parce que le genre l'impose et que les personnages doivent être en harmonie avec la nature qui les entoure. Il est vrai que, quelle que soit sa forme d'expression, la pastorale demeure poésie et rêve. Mais elle se propose aussi d'analyser l'amour, cette passion qui ronge le cœur des bergers. Or, selon la célèbre définition néo-platonicienne, l'amour est désir de beauté. Comme ceux de Virgile, les bergers sont « *pastores otiosi* ». Ils n'ont pas ou peu de soucis matériels et leurs loisirs sont occupés par les jeux, les fêtes parfois, les conversations et les chants la plupart du temps. Leur principale occupation est d'aimer, c'est leur raison d'être ; tous les bergers de la pastorale littéraire sont désespérément amoureux. Là encore *l'Arcadia* a servi de modèle, car elle a fixé le schéma du récit pastoral. Le berger amoureux souffre et se lamente pitoyablement parce que celle qu'il aime ne répond pas à son affection. Sannazar avoue que, pour échapper aux souffrances causées par les rigueurs de sa maîtresse, il s'est précipité d'un rocher. La passion est si vio-

¹⁰ *Le premier livre des Bergeries de Juliette*, Paris, G. Beys, f. 2.

¹¹ *Astrée*, édition Vaganay, Lyon, Masson, 1926, 1^{ère} partie, pp. 168—169.

lente parfois qu'elle conduit le berger au suicide ou à la folie. Les auteurs de pastorales n'avaient plus qu'à broder sur ce thème de l'amour malheureux. Chacun, selon son tempérament et ses convictions, a varié sur ce sujet des amours contrariées : insensibilité de la bergère qui préfère la chasse à l'amour ou se retranche derrière son honneur, obstacle des parents qui contraignent leur fille à épouser un riche berger qu'elle n'aime pas, chaîne d'amoureux... Le thème était inépuisable. Théâtre ou roman, le récit pastoral se termine toujours heureusement. Pour cela, les auteurs eurent recours à l'artifice. Ainsi, les bergers de l'*Arcadia* se plaignent et sont en quête d'un remède à leurs souffrances : c'est le magicien qui le leur fournit. Sans l'influence bénéfique de l'Espagne, la pastorale risquait de devenir un ennuyeux ramassis de clichés.

Le genre offrait pourtant la possibilité d'une minutieuse analyse sentimentale. A l'amour superficiel et sensuel du modèle italien, les Espagnols préférèrent une étude psychologique. Mieux, ils ont proposé à leurs lecteurs une philosophie de l'amour. Assurément, les bergers de la *Diana* souffrent et leurs chants sont des plaintes. Mais ils finissent par trouver la paix auprès de Felicia avec qui ils disputent longuement sur l'amour. Cette préoccupation est étrangère aux personnages de la pastorale italienne. Les successeurs de Sannazar n'ont manifesté aucun goût pour le néo-platonisme dont l'engouement gagna l'Espagne et la France. Le Tasse refuse délibérément tous les débats sur l'amour parce qu'il les estime vains :

« Amore, in quale scola,
Da qual maestro s'apprende,
La tua sì lunga e dubbia arte d'amare?
Cio che la mente intende,
Mentre con l'all tue sovra il ciel vola?
Non già la dotta Atene,
Nel Liceo nel dimonstra;
Non Febo in Ellicona,
Che sì d'Amor ragiona,
Come colui ch'Impara »¹².

La pastorale italienne est, en définitive, une charmante fiction champêtre qui nous enferme dans un monde sensuel et veut nous persuader, « le temps d'une lecture ou d'une représentation dramatique, qu'il existe un monde lumineux poétique où tout est musique, harmonie et amour »¹³. Elle n'instruit pas, elle divertit, car elle est enchantement et illusion. C'est bien pour cette raison qu'elle a porté son choix sur la forme dramatique.

Toute autre fut donc la préoccupation des auteurs espagnols. Sans négliger la distraction des lecteurs, ils ont formé le dessein de les instruire. Les discussions philosophiques sur l'amour mises à la mode par Ficin, Pic de la Mirandole, Castiglione et Léon Hébreu trouvèrent naturellement place dans le roman pastoral. Elles répondaient à la conception

¹² *Aminia*, Acte II, Choeur.

¹³ J. Delumeau, *La civilisation de la Renaissance*, Paris, Arthaud, 1967, p. 348.

mystique de l'amour qui fut particulière à l'Espagne et considéra la femme comme une divinité digne d'être rituellement adorée. La *Diana* de Montemayor atteint son point culminant au quatrième livre, où les bergers désespérés se rendent auprès de Felicia, afin d'obtenir la guérison de leur mal. Dès leur arrivée s'institue une cour d'amour devant laquelle Felicia expose la doctrine de Léon Hébreu. A Sireno qui l'interroge sur la nature de l'amour, elle répond par la distinction entre l'amour et la passion. L'un naît de la raison et du jugement, l'autre leur est rebelle, car elle ne dépend que des sens¹⁴. Si l'on excepte la continuation de la *Diana* composée par Perez et le *Pastor de Filida* de Montalvo qui s'éloigne du roman de Montemayor et se soucie peu d'être pris au sérieux, on peut affirmer que la pastorale espagnole se caractérise par la place réservée à l'exposé de la philosophie de l'amour. Les trois premiers livres de la *Diana Enamorada* proposent des cas d'amour qui sont résolus dans la dernière partie de l'ouvrage. Selon Gil Polo la raison domine l'amour et le stoïcisme est la règle de sagesse. La *Galatea*, publiée en 1585, donne à ces discussions philosophiques une dimension nouvelle. Cervantès campe des personnages dont les aventures et la conduite illustrent les nombreux aspects de l'amour. La *Galatea* analyse la passion amoureuse en deux grands discours du quatrième livre qui fournissent matière à une sorte d'exercice académique au cours duquel s'opposent Lenio et Tirsi. Le premier prétend que l'amour et ses conséquences sont foncièrement mauvais. Tirsi affirme, au contraire, que l'amour est bénéfique. Une autre dispute oppose Elicio, le berger raisonneur, à Erastro, à propos du rôle de la connaissance et des erreurs de l'entendement¹⁵. De cette façon, la *Galatea* célèbre l'amour honnête, « el amor templado es provechoso »¹⁶, et les propos d'Elicio nous livrent la pensée de Cervantès : « El deseo de belleza y su contemplacion nos acercan a la divinidad »¹⁷. Ainsi, l'amour atteint sa perfection en Dieu et divinise l'homme. C'est bien la leçon du néo-platonisme enseignée par Ficin, par Pic de la Mirandole et les *Dialoghi d'Amore* de Léon Hébreu.

Ce désir de perfection inassouvi sur terre, parce qu'il est impossible, n'est-il pas la source de la nostalgie qui teinte la pastorale espagnole ? Certes, pour Gil Polo, le remède aux souffrances de l'amour est dans la sagesse néo-stoïcienne. Mais la pensée de Cervantès ne rejoint-elle pas celle de Montemayor ? L'un et l'autre ne proposent-ils pas une mystique ? En définitive, pour Montemayor, l'amour est supérieur à la raison et la solution à ses maux est dans l'ordre surnaturel symbolisé par l'eau enchantée que Felicia fait boire aux malheureux bergers. L'artifice du mage auquel la pastorale italienne recourt disparaît au profit d'une mystique dictée par le néo-platonisme. La pastorale espagnole, dont on a admiré l'art de l'intrigue, l'analyse des caractères et la technique des histoires intercalées, nous semble revêtir une importance singulière, parce qu'elle exprime un désir de réformer la vie. Elle cesse d'être le vain regret de l'Âge d'or ou un divertissement gracieux, pour adopter une orientation sérieuse ornée par la fiction romanesque. Cet intérêt nouveau la sépare

¹⁴ Montemayor, *op. cit.*, livre IV.

¹⁵ *Galatea*, t. I, p. 201.

¹⁶ *Ibid.*, t. II, p. 64.

¹⁷ *Ibid.*, t. II, p. 201.

profondément de la pastorale italienne. La convention subsiste, mais elle est réduite au seul rôle d'ornement.

On peut s'étonner que l'Italie qui a vu naître le néo-platonisme n'en ait pas fait son profit dans ses productions littéraires. La pastorale dramatique se soucie davantage du plaisir des spectateurs que de leur instruction. Il est significatif que le chœur de l'acte I^{er} de l'*Aminta* investive contre l'honneur considéré comme le trouble-fête de l'amour. Un hédonisme peu chrétien imprègne la pièce du Tasse; elle est l'apologie d'un amour délicatement sensuel et libre des contraintes de l'honneur. La Contre-Réforme italienne conduira Guarini à présenter l'Age d'or, non plus comme le règne de l'amour libre, mais comme la réalisation d'un harmonieux et innocent accord entre l'amour et l'honneur. La pastorale italienne est un rêve et la désillusion du paradis perdu et en vain recherché; elle est, malgré ses dénouements artificiellement heureux, l'expression du désarroi de l'homme qui se résout au suicide ou sombre dans la folie. Parée de la grâce et de la finesse des analyses psychologiques, l'*Aminta* est un jeu auquel se livrent des personnages insoucians de leur destin. La pastorale espagnole a subi l'influence d'une foi chrétienne profondément enracinée et vécue que le néo-platonisme a ravivée. Les auteurs italiens ont tourné leur regard vers le fugitif bonheur assuré par les plaisirs de l'amour sensuel.

2. — La pastorale française

Entre ces deux orientations la France avait le choix. Elle partagea les goûts de l'Espagne qui inspirèrent un chef d'œuvre, *L'Astrée*; elle imita le Tasse et Guarini pour composer des pastorales dramatiques.

Nous ne nous attarderons pas à l'examen de l'expression pastorale dans la première moitié du XVI^e siècle. Remarquons seulement que l'*Arcadia* n'exerça pas l'importante influence qui lui est traditionnellement attribuée. Seules les *Bergeries* de Remy Belleau, en 1565, lui sont redevables. Les héros de l'*Arcadia* n'avaient pas assez de vie pour séduire les écrivains français. La traduction de Jehan Martin, en 1544, fut la seule au XVI^e siècle et elle ne fut pas rééditée. La *Diana* de Montemayor eut beaucoup plus de succès et c'est à elle que s'adressèrent les auteurs de pastorales. En 1569, Belleforest, avec la *Pastorale amoureuse*, propose une imitation, et parfois même une traduction de la deuxième églogue de Garcilaso de la Vega. L'année suivante il compose la *Pyrenée* inspirée de la *Diana*. Ces deux ouvrages de Belleforest révèlent le goût français pour la littérature espagnole, mais ils sont trop inconsistants pour avoir retenu l'attention des siècles suivants. Les lecteurs français, qui s'étaient engoués pour l'*Amadis de Gaule* et les romans de chevalerie, pour la *Carcel de Amor* de Diego Fernandez de San Pedro et la conception espagnole de l'amour, appréciaient les aventures et les analyses sentimentales de la *Diana*. Cependant, il faut attendre la fin des guerres de religion et le retour de la paix, pour qu'à nouveau l'appétit du public se manifeste pour le roman sentimental¹⁸ et que renaisse l'inspiration pastorale.

Alors, l'engouement pour la pastorale italienne l'emporta. Le succès de l'*Aminta* du Tasse fut, semble-t-il, déterminant. Entre 1585 et 1607,

¹⁸ Avant 1592, la traduction de la *Diana* par Nicolle Collin connut deux rééditions en 1579 et 1587.

dix-sept pastorales dramatiques furent composées. Cette forme permettait les effusions lyriques et berçait les spectateurs de l'illusion du jeu. Après les désordres et les guerres, la société avait besoin de rêve et de fraîche poésie. Elle était aussi en quête d'un équilibre et d'un art de vivre. Le public qui appréciait comme naguère les romans d'aventures et les histoires tragiques était aussi avide d'un monde harmonieux d'amour et de paix. La pastorale espagnole adaptée à l'esprit français était susceptible de combler cette attente. Nicolas de Montreux tenta de donner satisfaction à ce complexe désir des lecteurs. *Les Bergeries de Juliette* respectent la convention pastorale et mêlent en un curieux amalgame les genres et les propos : poésie, récits tragiques, aventures de chevaliers, analyse psychologique et énigmes gaillardes. Faute d'une œuvre qui répondit mieux à l'attente, *Les Bergeries de Juliette*, malgré leurs monotones longueurs, connurent un immédiat succès, puisque le premier volume fut réédité six fois et le deuxième trois fois. L'enthousiasme du début fut cependant vite refroidi, car les trois derniers volumes n'eurent qu'une seule réédition. Nicolas de Montreux n'a su ni varier ni renouveler la matière pastorale fournie par le roman espagnol. La lecture des *Bergeries de Juliette* lasse rapidement, puisque chacune des cinq parties est invariablement composée de cinq journées où reviennent dans le même ordre ennuyeux les épisodes pastoraux, des poésies, de fastidieux commentaires sur l'amour, un récit pastoral en vers, une histoire souvent tragique empruntée aux novellistes italiens et enfin une énigme. Les lecteurs auraient pu souscrire au jugement formulé plus tard par Charles Sorel. Il déclare que l'ouvrage de Nicolas de Montreux est « si embrouillé que l'on y comprend rien », et qu'il est rempli « de discours ennuyeux et hors de propos, et où se trouvent beaucoup de choses sans jugement »¹⁹.

Le succès, puis l'échec des *Bergeries de Juliette* nous font mesurer la difficulté de répondre au goût de la fin du XVI^e siècle français. Si la société de cette époque accepte le divertissement de la pastorale dramatique, elle réclame autre chose dans le roman : une analyse sentimentale, des aventures et la poésie, le rêve et la réalité en somme. La *Diana* de Montemayor avait montré le chemin à suivre, il appartenait aux écrivains français de s'y engager avec mesure et de l'agrémenter d'une parure sobre et nouvelle. Il manquait aux *Bergeries de Juliette* la finesse des analyses psychologiques, une pointe de poésie et surtout le respect du vraisemblable. Charles Sorel écrit encore :

« Plusieurs ont jugé qu'il y avoit là quelque chose d'incroyable de faire parler et agir des bergers et des bergeres avec la plus grande politesse du monde et comme pourroient faire les courtisans les plus adroits, au lieu que les personnes champêtres sont ordinairement grossieres et stupides. On vouloit des histoires feintes qui representassent les honneurs des personnes comme elles sont et qui fussent une naïve peinture de leur condition et de leur naturel »²⁰.

¹⁹ *Anti-Roman*, cité par M. Magendie, *Du nouveau sur l'Astrée*, Paris, Champion, 1927, p. 174.

²⁰ *Bibliothèque française*, 1664, p. 158.

La société mondaine du début du XVII^e siècle cherchait dans le roman une représentation d'elle-même à la fois réelle et embellie, poétisée en quelque manière, et une règle de vie. Il lui fallait un écrivain susceptible de connaître ses aspirations et capable de maîtriser l'ample matière romanesque et pastorale fournie par l'Espagne et l'Italie. *L'Astrée* est poésie et réalité, théâtre et roman, pastorale et guide de conduite. Comme telle, elle est davantage redevable à l'Espagne qu'à l'Italie. Honoré d'Urfé n'a-t-il pas été si séduit par les charmes de la *Diana* qu'il commença sa carrière littéraire par la composition d'un long poème pastoral, *Le Sireine*? C'est une imitation très étroite de l'ouvrage de Montemayor. *L'Astrée*, dont la première partie parut en 1607, a donné au genre pastoral un visage nouveau.

L'action se situe en Forez, une région heureuse et fertile comme celle des bords de l'Ezla. C'est une plaine enfermée douillettement entre les pointes de Marcilly, d'Isoure, le Lignon et les chaînes de montagnes. D'entrée, une bouffée de bonheur enveloppe le lecteur. Le paysage est rêve par son halo de poésie et réalité par la précision de ses frontières. La vision arcadienne s'estompe pour céder la place aux souvenirs de l'enfance. Le roman débute comme un conte de fées, non plus à l'imparfait, mais au présent :

« Aupres de l'ancienne ville de Lyon, du costé du soleil couchant, il y a un pays nommé Forests, qui en sa petitesse contient ce qui est de plus rare au reste des Gaules... Au cœur du pays est le plus beau de la plaine, ceinte, comme d'une forte muraille, des monts assez voisins et arrosée du fleuve de Loyre, qui prenant sa source assez près de là, passe presque par le milieu, non point encore trop enflé ny orgueilleux, mais doux et paisible. Plusieurs autres ruisseaux en divers lieux la vont baignant de leurs claires ondes, mais l'un des plus beaux est Lignon, qui vagabond en son cours, aussi bien que douteux en sa source, va serpentant par ceste plaine depuis les hautes montaignes de Cervieres et de Chalmazel, jusques à Feurs, où Loire le recevant, et luy faisant perdre son nom propre, l'emporte pour tribut à l'Océan »²¹.

C'est bien le Forez dans sa réalité géographique qui est décrit, mais noyé dans une légère brume de rêve. Ici, l'influence livresque est nulle, seul subsiste le souvenir ému du pays de l'enfance à jamais perdu, mais recherché et mélancoliquement recréé. Nous constatons que le décor pastoral se dépouille du conventionnel pour représenter la réalité. Soucieux du vraisemblable, Honoré d'Urfé s'efforce d'expliquer ou de justifier ce qui subsiste de merveilleux dans son roman. Il rejette les miracles de la magie qui permettraient un facile dénouement de l'intrigue. En présentant Climante comme un faux magicien qui abuse de la crédulité de Galathée, Honoré d'Urfé se moque de toutes les mystérieuses pratiques de son temps. Le merveilleux de *L'Astrée* répond à une intention philosophique de l'auteur. Ainsi, la Fontaine de Vérité d'Amour révèle les sentiments

²¹ *Astrée*, I, p. 10.

de ceux qui viennent la consulter, elle illustre la doctrine néo-platonicienne de l'amour et elle a un sens allégorique qui n'est pas éloigné de celui de l'eau enchantée que Félicia fait boire aux bergers amoureux.

La convention pastorale a dans *L'Astrée* une résonnance nouvelle et la plupart des thèmes traditionnels se parent d'une signification originale. Pour justifier le travestissement pastoral, Honoré d'Urfé cite en exemple les « Bergeries » représentées au théâtre :

«...ce qui m'a fortifié d'avantage en l'opinion que j'ay, que mes bergers et bergeres pouvoient parler de cette façon sans sortir de la bien-seance des bergers, ç'a esté, que ceux que j'ay veu qui en representent sur les theatres, ne leur font pas porter des habits de bureau, des accoustrements ny des habits malfaits, comme les gens de village les portent ordinairement... Car s'il est permis de deguiser... ces personnages à ceux qui particulièrement font profession de représenter chaque chose le plus au naturel que faire se peut, pourquoy ne m'en sera t'il pas permis autant; puis que je ne représente rien à l'œil, mais à l'ouye seulement, qui n'est pas un sens qui touche si vivement l'ame? »²².

Les bergers de *L'Astrée* ne sont pas ordinaires; ce sont des gentils-hommes campagnards représentés « au naturel ». La *Diana* était poésie et parfois réalité; le roman d'Honoré d'Urfé se caractérise par un souci plus constant du vraisemblable qui annonce l'exigence classique. Scudéry a raison d'écrire :

« Urfé est admirable partout; il est fécond en inventions raisonnables... Tout y est beau et, ce qui est le plus important, tout y est naturel et vraisemblable »²³.

En puisant des thèmes dans les romans de chevalerie, dans les romans grecs et chez les novellistes italiens, Honoré d'Urfé a composé des histoires qui se lient ingénieusement à l'intrigue principale. Il a suivi l'exemple de Montemayor et de Cervantès surtout, et il est passé maître en l'art d'intercaler ses récits et de les interrompre pour les reprendre plus loin sans jamais se contredire. Il a peuplé son roman de personnages dont chacun a un caractère qui lui est propre. Comme son dessein était de fouiller l'âme humaine dans ses replis les plus secrets, il a mis en scène 293 personnages dont 180 jouent un rôle essentiel dans l'intrigue ou les histoires intercalées. Cent-trente d'entre ceux-ci ont une généalogie nettement indiquée et pas une seule fois Honoré d'Urfé ne se perd dans ce complexe tissu de parentés. En maîtrisant une aussi vaste matière, il se révèle un auteur romanesque de premier ordre. Ses personnages rappellent ceux de la *Diana*, de la *Diana enamorada*, du *Pastor de Filida* et de la *Galatea*, mais ils vivent devant nous, ils agissent avec naturel, ils chantent, méditent et dialoguent entre eux. Aucune pastorale ne nous

²² *Ibid.*, I, *L'auteur à la Bergere Astrée*, p. 8.

²³ Préface d'*Ibrahim*.

avait présenté une aussi riche galerie de portraits. Les actes et les paroles de chacun des personnages sont révélateurs de caractères variés et ils illustrent la pensée qu'Honoré d'Urfé a le dessein d'enseigner à ses lecteurs.

L'Astrée propose un nouvel art de vivre. Pour s'en convaincre, il suffit de relire le prologue de la deuxième partie : *L'auteur au Berger Céladon*. Pour répondre aux critiques qui lui sont adressées, Honoré d'Urfé brosse un tableau peu flatteur de la société contemporaine :

« ...on dit maintenant qu'aymer comme toy, c'est aymer à la vieille Gauloise, et comme faisoient les chevaliers de la Table-ronde ou le Beau Tenebreux... Et bref, que l'on tient aujourd'huy des maximes d'estat d'amour bien différentes, à sçavoir qu'aymer et jouir de la chose aymée, doivent estre des accidens inseparables... Que d'aymer en divers lieux, c'est estre amant avisé et prevoyant. Que de se donner tout à une, c'est se faire devorer à un cruel animal, et qui n'a point pitié de nous. Et bref, que le change est la vraye nourriture d'une amour parfaite et accomplie ».

La conduite de Céladon, et non point celle de Hylas, sera donc un modèle pour les lecteurs :

« J'advoue, mon berger, ce que tu dis, et qu'il peut estre que les amants reviendront à ceste perfection qu'ils meprisent maintenant... Que s'ils veulent aimer comme ceux qui t'ont instruit, tu leur serviras de *guide tres-asseurée*; que s'ils veulent continuer en leur erreur comme ils ont faict jusques ici, encore ne leur seras-tu point inutile, puis que prenant tes actions au rebours, ils pourront tirer de ceste sorte un parfait patron de leur imperfection »²⁴.

Le mot est dit, *L'Astrée* est un guide. La pastorale romanesque n'est plus un simple divertissement. L'Espagne avait montré la voie à suivre, en se mettant à son école Honoré d'Urfé a le dessein plus ambitieux de réformer les mœurs en enseignant une conduite contraire à celle des libertins. De cette manière, *L'Astrée* est étrangère à la pastorale italienne et se situe dans la droite ligne de la *Diana* et de la *Galatea*. Elle n'exprime plus la nostalgie de l'Age d'or ni le regret de l'innocence évoqué par Sannazar :

• Non si potea l'un uom ver l'altro irascere :
I campi eran comuni e senza termini ;
E copla i frutti suoi semprea fea nascere »²⁵.

Si une nostalgie teint les pages de *L'Astrée*, elle est le regret du bonheur de l'enfance ou encore celui de ne pouvoir accéder sur terre au bonheur espéré. Les bords du Lignon sont un paradis terrestre à cause

²⁴ *Astrée*, II, p. 4—5.

²⁵ *Arcadia*, p. 103.

de la fertilité et de la douceur du climat, mais, pas plus qu'Adam et Eve, les bergers n'ont su préserver leur liberté :

« Et croi qu'ils n'eussent deu envier le contentement du premier siecle, si Amour leur eust aussi bien permis de conserver leur felicité, que le Ciel leur en avoit esté veritablement prodigue. Mais endormis en leur repos ils se sousmirent à ce flatteur, qui tost apres changea son autorité en tyrannie »²⁶.

Les bergers sont victimes de leur condition d'homme et ils sont condamnés à chercher le bonheur non pas dans la facilité, mais dans la peine. Partagés entre les appels charnels et l'idéal auquel aspire l'esprit, ils doivent s'efforcer de reconquérir l'unité originelle qui liait harmonieusement l'homme à la nature et à son créateur. Ils ont perdu leur liberté, car ils sont prisonniers de la passion, faute d'avoir écouté la voix de la raison. L'unité de la *Diana* n'est pas évidente au lecteur qui se laisse séduire par le charme des histoires. Celle de *L'Astrée* apparaît clairement à qui refuse de séparer de la doctrine amoureuse la religion enseignée par Adamas. Ni l'une ni l'autre ne sont des ornements. La théologie des druides se résume dans la foi en l'unité de Dieu créée par l'Amour. Le néo-platonisme enseigné par Silvandre présente « l'amour honnête » comme source d'harmonie et d'unité :

« Si vous entendiez, de quelle sorte par l'infinie puissance d'amour deux personnes ne deviennent qu'une et une en devient deux, vous connoistriez que l'amant ne peut rien desirer hors de soy-mesme. Car aussi-tost que vous auriez entendu comme l'amant se transforme en l'aymée, et l'aymée en l'amant, et par ainsi deux ne deviennent qu'un, et chacun toutes-fois estant amant et aymé, par consequent est deux, vous comprendriez... ce qui vous est tant difficile, et advoueriez que, puis qu'il ne desire que ce qu'il ayme, et qu'il est l'amant et l'aymée, ses desirs ne peuvent sortir de luy-mesme »²⁷.

Cependant, pour Ficin et Léon Hébreu dont s'inspire Honoré d'Urfé, l'amour est un intermédiaire entre l'âme et Dieu, mieux encore il permet à l'homme de s'élever jusqu'à Dieu pour s'unir à Lui en une félicité éternelle. L'auteur de *L'Astrée* propose-t-il le même idéal mystique ? Il s'adresse à des gens du monde et il se contente de leur laisser entrevoir que l'amour n'est qu'une étape vers la félicité suprême. Voilà pourquoi *L'Astrée* est un roman pastoral où rôde une tristesse indéfinie. Regret du paradis perdu ? Illusion ? Non pas. Le bonheur des bergers est imparfait comme tout bonheur humain. Les habitants des bords du Lignon aspirent à l'infini.

L'Astrée rompt ainsi avec la tradition pastorale. Elle n'est plus le tableau de l'Age d'or, de l'innocence et de la facilité de vivre. Elle n'exprime plus le désir de renoncer à la condition humaine²⁸. Au contraire, elle enseigne à l'assumer totalement, corps et esprit, pour la sublimer.

²⁶ *Astrée*, I, p. 9.

²⁷ *Ibid.*, II, p. 262-263.

²⁸ Voir à ce propos, Jean Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France*, Paris, Corti, 1954, p. 32 ; Jacques Ehrmann, *Un paradis désespéré. L'Amour et l'illusion dans L'Astrée*, Paris, Presses universitaires de France, 1963, p. 29.

Le chemin indiqué est semé de difficultés et, pour le parcourir, il faut se soumettre à une ascèse quotidienne dictée par le néo-stoïcisme. Nouveau visage de la pastorale, *L'Astrée* est un « livre d'édification »²⁹ et même un « manuel de déification ».

★

La pastorale du XVI^e siècle et du début du XVII^e siècle a évolué vers le réalisme. En Espagne d'abord, par un souci de localisation nationale et l'introduction d'études sur l'amour; en France surtout où elle s'est orientée vers une analyse psychologique plus rigoureuse. Après de longues hésitations qui ont conduit la pastorale française à s'engorger dans l'imitation de la *Diana*, *L'Astrée* apparaît comme le chef d'œuvre du genre. Bien que le rêve y soit préservé juste assez pour faire naître la poésie, le vraisemblable est respecté. Il est vrai qu'Honoré d'Urfé s'adresse à une classe sociale privilégiée, la sienne, suffisamment nantie pour pouvoir se consacrer paisiblement aux subtilités de la philosophie de l'amour. Ses bergers sont des gentilshommes qui vivent à la campagne sans jamais se mêler aux travaux des paysans qui peinent pour eux. La noblesse du XVII^e siècle n'a pas éprouvé à la lecture de *L'Astrée* l'impression d'irréalité qui gêne le lecteur moderne. Au vrai, le réalisme du roman pastoral d'Honoré d'Urfé est intérieur : les maux des bergers du Lignon sont ceux de tous les hommes. Cette étude du cœur humain a ouvert la voie au roman moderne.

On peut se demander pourquoi la pastorale a ainsi évolué en Espagne et en France. Pourquoi l'analyse de la passion amoureuse a-t-elle été négligée par les auteurs italiens ? La forme dramatique qu'ils ont adoptée n'explique pas tout. Il faudrait replacer la pastorale du XVI^e siècle dans le mouvement des idées. La tradition chrétienne de l'Espagne et celle de la France ravivée par la Contre-Réforme plus sévère peut-être qu'en Italie est l'une des explications de l'évolution du genre pastoral. Des études consacrées à cette question seraient probablement très révélatrices. Que fut le genre pastoral dans le reste de l'Europe au XVI^e et au XVII^e siècle ? Des recherches précises nous font défaut pour pouvoir formuler un jugement d'ensemble. C'est un travail de longue haleine qui permettrait de mieux saisir l'histoire intellectuelle de l'Europe. Une enquête menée dans chaque pays et dans chaque région fournirait les éléments nécessaires à l'élaboration d'une étude synthétique du genre pastoral, non point seulement celle de ses techniques, mais celle plus importante de ses origines, de son évolution et de sa vogue. Ce serait, par delà, une histoire des idées, des préjugés et des préoccupations de la société européenne du XVI^e siècle et du début du XVII^e siècle. Voilà une vaste entreprise qui réclamerait de nombreux et patients ouvriers.

²⁹ J. Morel, *Littérature française*, Paris, Arthaud, 1973, t. III, *La Renaissance, 1570—1624*, p. 232.

L'HISTOIRE BULGARE DANS LE THÉÂTRE DIDACTIQUE FRANÇAIS DU XVII^e SIÈCLE

RAIA ZAIMOVA
(Sofia)

Au XVI^e s. l'ordre des Jésuites, nouvellement fondé, devient très puissant. Il dirigeait un grand nombre d'établissements scolaires en France où la théologie et la rhétorique étaient la base de l'enseignement. L'un d'eux fut le collège de Clermont, fondé en 1560 par Guillaume du Prat, évêque de Clermont. Ce collège fut prénommé Louis-le-Grand en 1682, nom qu'il porte encore aujourd'hui. Les Jésuites le gardèrent jusqu'en 1789. Les élèves du collège de Clermont faisaient partie de la noblesse et de la bourgeoisie de Paris et de la province¹.

La tâche principale qui revenait au collège était de faire de la science et pas seulement de la vulgariser. Le laboratoire de recherches, le séminaire de savants et de théologiens faisaient partie de l'organisation du collège. Naturellement, le programme de cet établissement faisait partie des objectifs poursuivis par les Jésuites et leurs méthodes générales y étaient appliquées. Cependant les deux classes qui existaient au XVII^e s. — celle de Grammaire et celle d'Humanités — permettaient aux élèves de recevoir une éducation d'un niveau assez élevé pour l'époque. Au XVII^e s., les Humanités occupaient une place importante dans l'éducation. Au collège de Clermont, le latin était la langue dominante. Le français n'était pas supprimé, mais il était négligé. Le grec occupait une place secondaire. Les élèves apprenaient également un peu l'hébreu.

Pour achever la formation littéraire des élèves, les Jésuites enseignaient la rhétorique. On faisait faire aux élèves des plaidoyers sur un thème choisi. Mais c'est surtout sur le théâtre que les Jésuites comptaient pour donner une éducation mondaine².

Le collège avait son théâtre : trois salles — l'une à l'intérieur pour les répétitions générales pendant l'hiver, une plus petite dans la cour du Mans, neuf pour les humanistes et les petits pensionnaires et la plus grande pour les rhétoriciens, où avaient lieu les représentations du mois d'août. Le théâtre se trouvait sous la protection de Louis XIII, puis du Roi-Soleil. On voyait dans la personne du monarque le patron tradition-

¹ G. Dupont-Ferrier. *Du collège de Clermont au lycée Louis le Grand*, Paris, 1922, 3 vol.

² T. Hennequin, *Le théâtre dans les collèges des Pères Jésuites de France de 1670 à 1700*, • Mémoires de L'Académie de Metz •, III, 1975, p. 138.

nel. Le théâtre avait ses décors et pouvait avoir 5—6 milles spectateurs.

Les représentations dramatiques avaient lieu deux fois au cours de l'année scolaire : aux fêtes du Carnaval et au mois d'août lors de la distribution des prix. Elles duraient de 3 à 6 heures.

Les tragédies et les comédies³ ont eu un peu de peine à s'imposer. A la fin du XVI^e s., on avait mis des limites, parce qu'elles avaient eu beaucoup de succès. Le père Maggio avait défendu en 1587 les tragédies, les comédies, les bouffonneries et les danses. Il ne permettait que les dialogues costumés, composés par les écoliers eux-mêmes et le public n'y était pas admis. Mais en 1599 les tragédies et même les comédies étaient de nouveau admises, quoique avec certaines restrictions.

Les auteurs étaient des professeurs de rhétorique et d'humanités. Parmi eux on peut citer les noms des P. P. Caussin, Petau, La Rue, Jouvancy, Le Jay, Perée, du Cerceau, Duparc, de la Sante, Baudory, Geoffroy. Seulement quelques pièces ont été imprimées. Mais on imprimait, en échange, des programmes très détaillés qu'on distribuait au public et dont une partie se trouve jusqu'à présent à la Bibliothèque Nationale de Paris.

Pour apprendre aux élèves à faire du théâtre, leurs maîtres faisaient souvent venir des acteurs de l'Opéra où les collégiens faisaient parfois leurs répétitions. Le nombre des acteurs est considérable, surtout pour les tragédies et les comédies où il varie de 14 à 30 jusqu'à 41 et 46, et pour les balets jusqu'à 90. La plupart des élèves qui faisait du théâtre étaient des lauréats de l'année scolaire.

Toutes les pièces étaient accompagnées de musique qui, d'après les Jésuites, possédait des vertus plus subtiles que la poésie. Elle seule établissait la différence entre le comique et le tragique, entre la tristesse et la violence. La danse avait pour but de développer chez les collégiens les qualités d'hommes du monde. Les gens cultivés au XVII^e et XVIII^e s. aimaient se réfugier pour quelques heures dans le passé, surtout dans l'allégorie mythologique, morale ou religieuse. Voilà pourquoi on jouait des intermèdes entre les actes⁴.

Au XVII^e s. le théâtre de l'Europe Occidentale était par excellence la porte-parole des idées humanistes. C'est pourquoi, outre les sujets qu'on empruntait à l'Histoire Sainte, on commença à s'inspirer de l'histoire grecque, romaine et de l'Orient. Les sujets à caractère oriental, ceux qui concernaient la Turquie, apparurent au théâtre vénésien et français après la pénétration de Soliman devant Buda en 1566 et surtout après la guerre de Chypre en 1568—1571. C'est alors que furent présentées : « Solimano » de Stef. della Bella en 1619 à Venise, « Solimano » de P. Bonarelli della Rovere en 1621 à Venise, « Bajazet » de J. Racine en 1670 à Paris, etc.

Le thème turec inspire donc les artistes de l'Europe occidentale à cause de ses nouveaux rapports avec l'Empire Ottoman et la terreur que les Ottomans commençaient à inspirer. Le problème de l'apparition du thème byzantin est plus compliqué. Il faut le considérer dans l'ensemble de l'intérêt que témoignaient les humanistes de l'Europe occidentale

³ Dupont-Ferrier, *op. cit.*, p. 286—287.

⁴ Dupont-Ferrier, *op. cit.*, p. 295.

pour les études byzantines. En d'autres termes, il fait partie du développement des études byzantines en Allemagne, en France, en Italie, etc. Comme l'a montré A. Pertusi⁵, cet intérêt envers le monde byzantin a plusieurs raisons. Tout d'abord il faut tenir compte de la sympathie qu'on témoignait en général à partir du XVI^e s. envers les Grecs asservis par l'Empire ottoman⁶, qui devenait l'ennemi redouté de tous. Mais il faut tenir compte aussi de l'intérêt littéraire que les grands représentants de la Renaissance ont témoigné envers Byzance après la prise de Constantinople et leur ardeur de découvrir et d'étudier des manuscrits byzantins. En même temps se développait petit à petit la soif de connaître les historiens de Byzance. On commençait déjà à considérer l'histoire byzantine en elle-même et non seulement comme faisant partie de l'histoire universelle. Les fondements des grands cycles de traduction et d'édition étaient posés d'abord par le *Corpus* de Wolf, puis apparaissaient le *Corpus* Parisien.

L'intérêt pour Byzance était aussi en relation avec la Réforme et la Contre-Réforme. Les protestants étaient tentés de démontrer que le monde orthodoxe était plus rapproché de leur confession luthérienne. D'un autre côté, les humanistes allemands cherchaient un fondement de l'idée impériale en Occident, dans l'idée impériale byzantine. Tout au contraire, les catholiques essayaient surtout de propager la patristique byzantine et l'autorité des Pères de l'Eglise pour faire face aux protestants qui ne s'appuyaient que sur la tradition évangélique. Voilà pourquoi les Jésuites ont été les grands initiateurs des études byzantines pendant la deuxième moitié du XVI^e et au XVII^e s.

Il est curieux de remarquer, toujours selon Pertusi, que les pièces de théâtre d'inspiration byzantine ont précédé les ouvrages d'histoire byzantine. Ces sujets apparaissent tout d'abord dans le théâtre du collège de Clermont. Les idées qu'on y introduit sont en général celles qui se trouvaient dans les autres pièces de l'Ancien Testament, ce sont des idées didactiques ou la probité triomphe sur le mal⁷. Or, parmi ces pièces il y en a trois qui, venant des auteurs byzantins, touchent de près l'histoire bulgare.

La Ière pièce — représentée le 12 août 1641 au collège de Clermont.

Trebellius ou la Bulgarie chrétienne. La vérité de l'histoire, qui fait le sujet de cette tragédie.

« Trebellius, roi de Bulgarie, fut le premier qui assujettit la nation à la foi et à l'obéissance de Jésus Christ et fit incontinent paraître sa vertu, et celle du Baptême, en l'administration chrétienne de son royaume, et encore davantage par le généreux mépris qu'il en fit. Car après l'avoir bien établi dans la foi et sous la protection du vrai Dieu, il assemble ses Etats, et ayant tiré promesse solennelle, particulièrement de Trebellius et d'Albert, ses enfants, et de Rodolphe, patriarche du pays, il met son royaume entre les mains de son fils aîné, et se retire dans la solitude. Mais quelques années après, ce fils dénaturé oubliant la foi qu'il avait engagée

⁵ A. Pertusi, *Storiographia umanistica*, Palermo, 1967.

⁶ E. Stănescu, *Die Anfänge der Byzantinistik und die Probleme Südosteuropas im 16. Jahrhundert*, in *Byzantinische Beiträge*, Berlin, 1964, p. 373—397.

⁷ A. Pertusi, *Ta dramata me vizantini ke tourkiki ypotesi sto evropeiko ke venetiko theatro, apo to telos tou 16^{ou} os tis archis tou 18^{ou} cona*, « Hellenika » 22, Thessaloniki 1969, p. 314—369 (et la bibliographie à la p. 358).

à Jesus Christ, et à son Père, renverse le christianisme, et rétablit l'idolâtrie. Albert prend les armes, mais n'ayant encore ni assez de forces, ni assez d'expérience, il est mis en fuite. Trebellius, le père, revient sur ces entrefaites, relève par sa présence le Parti chrétien, livre bataille

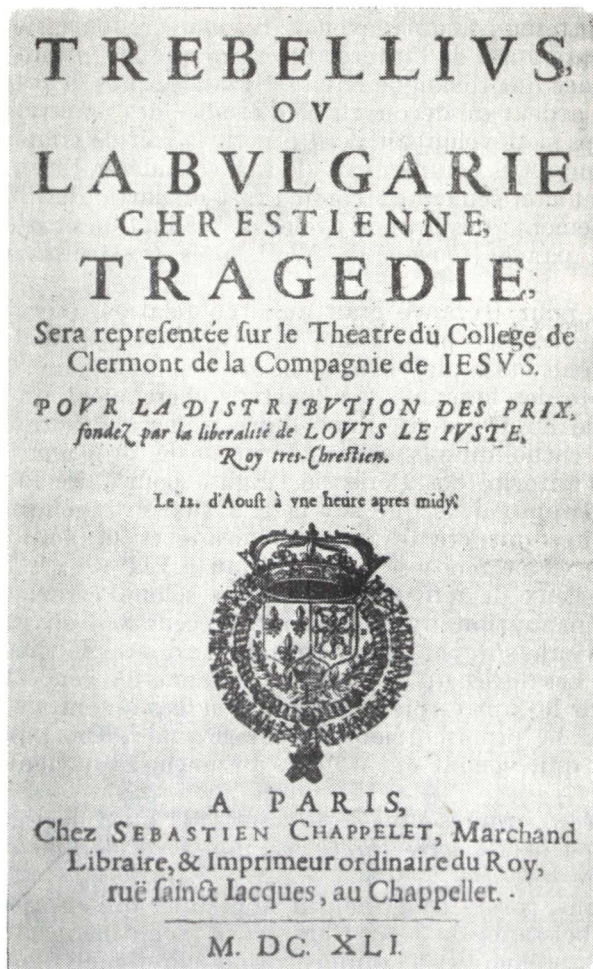


Fig. 1.

à son fils, le vainc, le prend captif, le prive de la liberté et lui arrache les yeux, et ayant mis le royaume entre les mains d'Albert, il en fait un second sacrifice à la Divinité, et retourne dans la solitude.

La scène se passe dans les déserts de Bulgarie ».

« Dessenin » de la

II^e pièce, représentée le 12 mars 1660

Argument

« Trebellius, roi des Bulgares, ayant embrassé la religion chrétienne à l'aide du Pape Nicolas, chassa de ses terres Photin l'hérétique, et pour

faire pénitence de ses crimes, laissa le royaume à son fils, et se retira dans la solitude pour y vivre le reste de ses jours en habit de religieux : mais ayant appris que son fils avait abandonné la religion chrétienne, il sortit de sa cellule, et s'étant déguisé rentra dans son royaume, où il

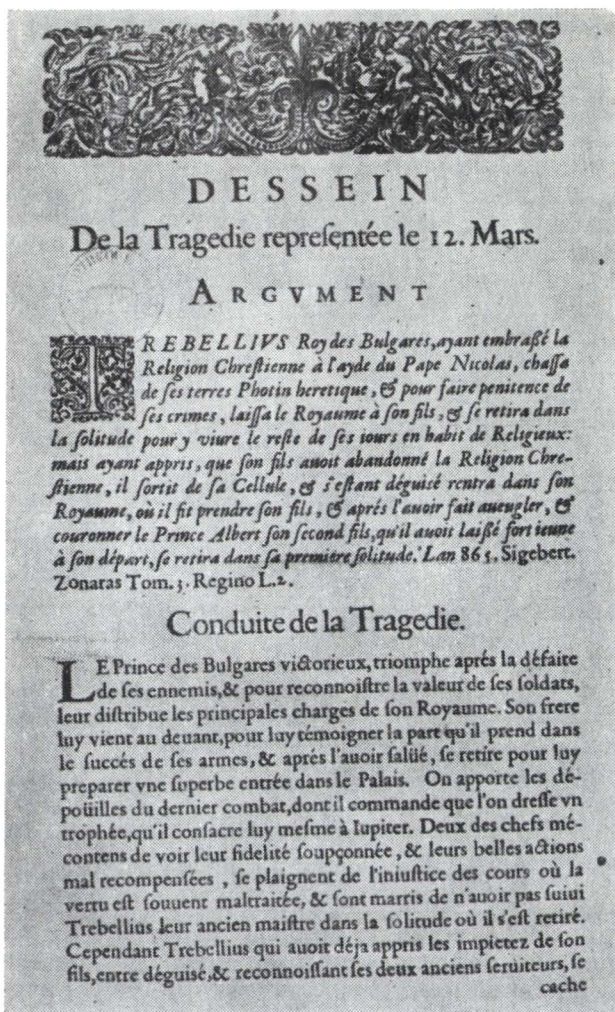


Fig. 2.

fit prendre son fils, et après l'avoir fait aveugler, et couronner le prince Albert, son second fils qu'il avait laissé fort jeune à son départ, se retira de nouveau dans la solitude. L'an 865 ».

L'année de la représentation de cette tragédie n'est pas fixée. Je suppose qu'elle ait eu lieu en 1660, parce qu'elle est liée avec « La paix du Parnasse » qui est datée du 16 mars 1660.

III^e tragédie, jouée en vers latins le 17 août 1675

Argument

« Trebellius, roi de Bulgarie, poussé par la sainte impulsion de la divinité, laissa son royaume à l'aîné de ses fils et s'adonna à la vie religieuse. Pendant ce temps, le fils qu'il avait institué comme roi, s'éloigna des conseils paternels et commença d'agir assez librement et de faire

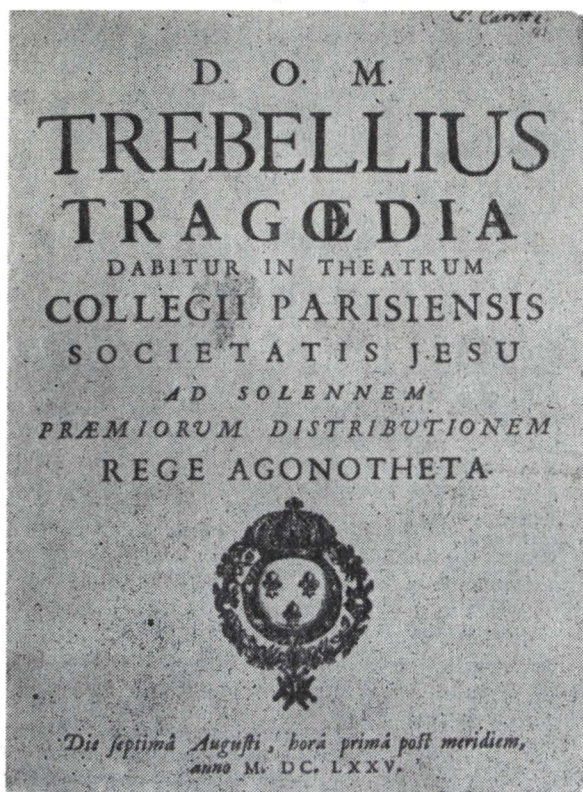


Fig. 3.

revenir à l'idolâtrie le peuple récemment initié aux mystères du christianisme. Quand son père apprit cela, pris d'un grand zèle de venger la foi, il jeta l'habit de religieux et prit de nouveau la ceinture militaire. S'adjoignant des hommes pieux, il se mit à la poursuite de son fils, le prit, l'aveugla et le mit en prison. Puis, après avoir réuni le conseil royal, il éleva au royaume son plus jeune fils en le prevenant ouvertement devant tous qu'il subirait la même peine s'il s'écartait du droit chemin de la foi chrétienne. Ensuite, il enleva la ceinture militaire et retourna à son monastère, dont il était sorti, donnant aussi un exemple remarquable de grandeur d'âme et de piété »⁶.

⁶ A la différence de deux autres programmes, celui-ci est en latin, dans l'original. Je ne donne ici que les arguments des pièces. Mais les programmes comportent des résumés en détail pour chaque acte et pour les intermèdes.

Je remercie M^{me} M. Mulon et M. M. Cazacu qui m'ont aidé d'identifier ces trois pièces dans les collections des bibliothèques.

Le premier qui a attiré l'attention sur ces pièces est J. Ivanov⁹. Malheureusement, il a publié ses observations dans un article de journal sans même indiquer leur cote. Après lui, St. Karakostov¹⁰ a constaté qu'aux XVI^e—XVII^e s. il y a eu tout un courant littéraire en France, en Italie, en Hongrie, en Allemagne, etc. où le thème de la Bulgarie apparaît dans plusieurs poèmes, pièces de théâtre, etc.

Mais quelle est le motif de cet intérêt en Occident à l'égard de l'histoire bulgare ? J. Ivanov et Karakostov estiment que le thème de la conversion est en rapport avec la propagande catholique en Bulgarie au XVII^e s. et la tendance de faire revenir le pays au catholicisme.

Sommervogel¹¹ considère comme auteur de ces trois pièces le Père Carité, professeur de rhétorique au collège. Une main inconnue a marqué son nom au-dessus du titre de la troisième tragédie (mais il n'est pas imprimé). Dupont-Ferrier¹² indique comme auteurs possibles le Père Carité, ainsi que le Père Lucas, également professeur de rhétorique au collège. Donc, on ne peut pas fixer définitivement le nom de l'auteur.

Les sources qui sont indiquées dans les programmes sont :

- I^{ère} pièce — pas d'indication
- II^e pièce — Sigebert ; Zonaras, t. 3 ; Regino, 1.2.
- III^e pièce — Regino, 1.2.

Analysons ce que donnent ces sources. Regino (IX^e s.—X^e s.) dit que le prince de Bulgarie qui a converti son peuple grâce au pape Nicolas laissa le royaume à son fils aîné et se retira dans un monastère. En apprenant que son fils veut rétablir l'ancienne religion, il revient dans la capitale et à l'aide de ses fidèles, fait aveugler son fils aîné et laisse le royaume à son fils cadet. Puis il retourne à son monastère. Sigebert suit Regino de très près. D'ailleurs, il est très clair que les résumés de nos trois pièces sont faits surtout d'après Sigebert, dont les expressions réapparaissent dans les programmes cités.

Le texte de Zonaras est très différent¹³. Il rapporte les légendes grecques d'après le Continuateur de Théophane et ne dit rien de toute cette histoire. Il ne parle que de la conversion en général. Il est cité dans la II^e pièce d'après la traduction latine¹⁴.

Ce qui est très caractéristique pour les trois auteurs, c'est qu'ils ne donnent aucun nom au prince bulgare ou à ses fils.

Tervel (Trebellius) est un khan bulgare qui a gouverné la Bulgarie entre 701—718, donc un siècle avant Boris, qui a introduit le christia-

⁹ « Razvigor », 3 juin 1922, n° 68 ; « Listopad », 1922, fasc. VII ; « Zora », n° 4594, 21 octobre 1934.

¹⁰ St. Karakostov, *Balgarski teatar, Srednovekovie, Renesans, Prosvestenie*, Sofia, 1972 p. 147.

¹¹ Ch. Sommervogel, *Bibliothèque de la compagnie de Jésus*, t. 20, p. 754, n° 108.

¹² Dupont-Ferrier, *op. cit.*, p. 245, vol. 3.

¹³ Sigeberti, *Chronographia*, MGH, SS, III, p. 341 = *Fontes Latini historiae bulgaricae* t. III, 1965, p. 44—45 ; *Reginonis Chronicon*, MGH, SS, I, p. 580 = *Fontes Latini historiae bulgaricae*, t. II, 1960, p. 306—7 ; Joannis Zonarae *Epitome historiarum libri XIII—XVIII*, Bonn, 1897. = *Fontes graeci historiae bulgaricae*, t. VII, 1968, p. 170—171.

¹⁴ Gyula Moravcsik, *Byzantinoturcica I*, Berlin, 1958, t. I, p. 346. Theophanes Continuatus n'était pas encore traduit, *ibid.*, p. 542.

nisme en 864 ou en 865. Téléric est également un khan bulgare qui est monté sur le trône vers 768—769, mais il n'est pas le fils de Tervel¹⁵. Or, dans la III^e pièce ce nom est donné au fils cadet.

Tervel comme convertisseur bulgare apparaît aussi dans la littérature italienne. Son auteur Francesco Braccielini a écrit un poème de 20 chants « La Bulgheria convertita ». Il est évident que la légende de Tervel convertisseur était répandue dans la littérature occidentale au XVII^e s. Le P. Carité (ou le Père Lucas) n'a pas, sans doute, puisé directement son texte chez Régino ou chez Sigebert, encore moins chez Zonara. Il s'est inspiré d'un auteur contemporain, peut-être de César Baronius (1538—1607) ou d'un autre.

Paissi¹⁶, en parlant des rois bulgares, marque que Tervel a reçu le titre de César de l'empereur byzantin Justinien, après quoi il a converti son peuple. Plus tard, il laisse son royaume et se retire dans un monastère. Paissi reprend l'histoire des deux fils de Tervel : l'aîné aveuglé par son père et le cadet laissé comme successeur. Les Bulgares n'étant pas encore très croyants, reviennent à leur vieille religion. Après la mort de Tervel, le pouvoir échoit à Michel (Boris) qui rétablit le christianisme comme religion officielle. Cette légende, Paissi la tient de César Baronius (1538—1607) et Mavro Orbini¹⁷. Elle a continué de circuler dans l'histoire de Zographou, de Chilendar, chez Spiridon (un des copistes de Paissi), ainsi que dans certains ouvrages du XVIII^e s., comme celui de Lebeau¹⁸.

Il faut faire quelques observations sur les personnages de ces trois pièces. D'abord, dans la première, le roi (Boris) est appelé, comme il a été déjà dit, Trebellius ou Théopompe et dans la II^e et la III^e, seulement Trebellius. Le fils aîné, Vladimir (nom connu par Théophylacte d'Ohrida) est appelé Trebellius dans la I^{ère} et la II^e pièce, tandis que dans la III^e pièce il est nommé Trebellianus. Le fils cadet (Siméon) est appelé prince Albert dans la I^{ère} et la II^e tragédie et aussi dans la pièce en vers latins — Tele-ricus. Les noms de Tervel et d'Albert sont les mêmes dans le poème italien, ainsi que chez Baronius. La confusion des noms est tout à fait dans la mode du théâtre occidental de l'époque. Dans un grand nombre de tragédies, dont le sujet est pris dans les sources byzantines, les noms sont inventés¹⁹.

Dans les programmes, sont indiqués les noms des interprètes qui ont pris part à la représentation de ces pièces. Ce sont des élèves de Paris et de la province. J. Ivanov suppose que Jean-Baptiste Poquelin (Molière) qui a fait ses études à cette époque au collège de Clermont, ait eu peut-être un rôle. Cette supposition n'est pas fondée, parce que les noms des collégiens y sont cités et le nom de Molière (J. B. Poquelin) n'y figure pas.

¹⁵ V. N. Zlatarski, *Istoria na bălgarskata dărzava*, I, 1, Sofia, 1918, p. 162 sq. ; 226 sq.

¹⁶ Paissi Hillendarski, *Ist. slavjano. bălgarska*, Sofia, 1963, p. 38—39, 77.

¹⁷ Mavro Orbini, *Kraljevstvo Slovena*, Beograd, 1968, p. 211—212 et p. 366.

¹⁸ J. Trifonov, *Dostoveren li e razkasat za ostepjavanelo na Borisovia sin Vladimir*, « Učilišten pregled », 1927, 5—6, p. 25.

¹⁹ Manjo Stojanov, *Bălgarska Pavlikjanska istoria*, Sofia, 1959, p. 301.

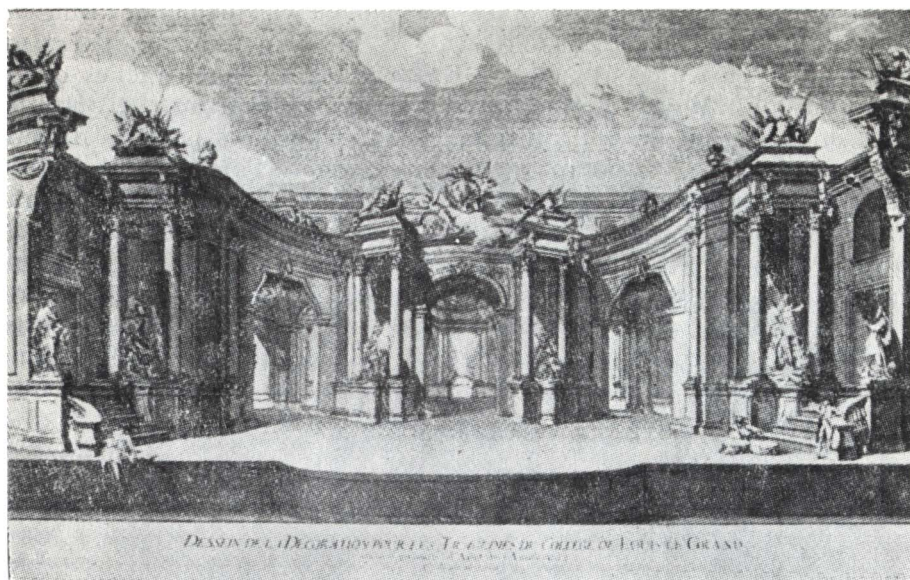


Fig. 4. Le théâtre du Collège de Clermont, août 1732.

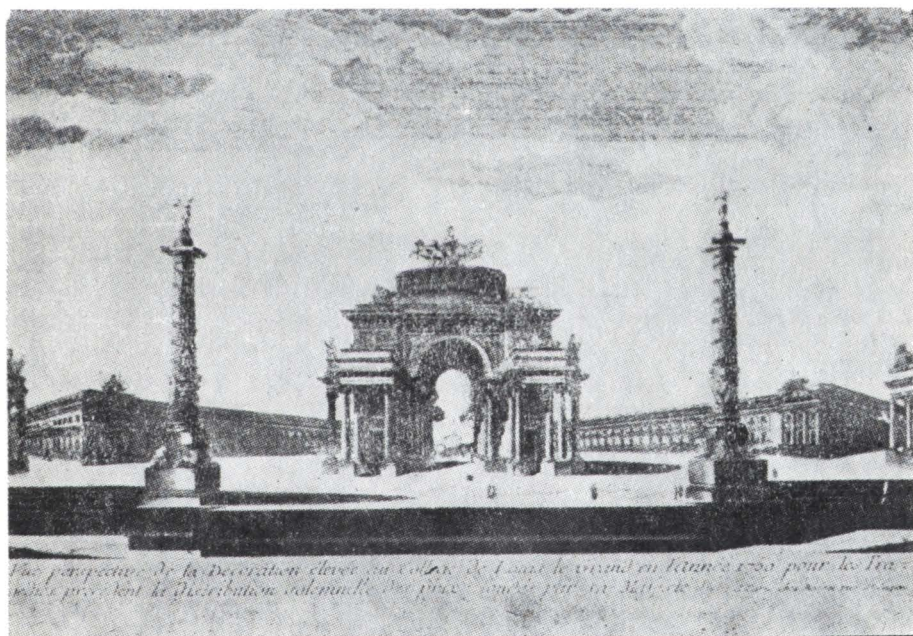


Fig. 5. Le théâtre du Collège de Clermont, 1759.

Nous venons de constater que le thème de la conversion des Bulgares n'est pas un fait isolé. L'histoire bulgare pénètre dans la littérature occidentale grâce à l'intérêt envers Byzance et aux phénomènes qui se sont produits au Moyen Age autour de la propagation du christianisme venant de Rome ou de Constantinople. Mais elle n'est pas liée directement à la propagande catholique en Bulgarie, comme l'affirment J. Ivanov et St. Karakostov. Le sujet de nos trois pièces doit être considéré parallèlement à celui des autres pièces où le thème bulgare est aussi présent et qui datent approximativement de la même époque, comme par exemple : « Bramande » de Robert Garnier, « Leon Armenius » de Andrea Griphius (1646)²⁰, « Bulgheria convertita » de Bracciolini (1637). Ainsi, on peut tirer des conclusions intéressantes en ce qui concerne la pénétration de certains thèmes de l'histoire bulgare dans la littérature occidentale, au XVII^e siècle.

²⁰ E. Stalčeva, « Izvestia na instituta za literatura, kn. XXI », 1972.

ÉLÉMENTS DE BAROQUE DANS L'HISTORIOGRAPHIE ROUMAINE DE LA FIN DU XVII^e SIÈCLE ET DU DÉBUT DU XVIII^e SIÈCLE

CĂTĂLINA VELCULESCU

En 1523, le Parmesan peignait son célèbre « autoportrait devant un miroir convexe », considéré comme l'une des premières manifestations du maniérisme¹.

Au même moment, en Valachie, le prince Radu d'Afumați menait ses interminables campagnes contre les Ottomans ; la Transylvanie était ébranlée par les soulèvements de Gheorghe Doja et d'Ivan Nenada ; la Moldavie, enfin, était en proie aux convoitises rivales de Süleyman le Magnifique et des nobles polonais. De sorte qu'il est fort douteux qu'un peintre de chez nous ait eu le loisir de s'installer devant un miroir (convexe par-dessus le marché !) pour faire son autoportrait, même en admettant que les tabous d'une peinture traditionnelle le lui aient permis.

L'autoportrait du Parmesan et la pierre tombale de Radu d'Afumați appartiennent à des mondes qui ne se rencontrent pas, car ils poursuivent des objectifs culturels différents².

Et pourtant, les possibilités de contact entre les Principautés roumaines et l'Europe occidentale existaient et n'étaient même pas si rares. Des princes comme Petru Cercel, Aron le Tyran, Radu Mihnea, Michel le Brave, des boyards aussi, avaient eu l'occasion d'aller à Vienne, à Prague, voire de pousser jusqu'aux villes italiennes ou en France. Ils avaient donc connu directement les centres du maniérisme et du baroque d'Occident. Mais les formules artistiques tellement en vogue là-bas n'ont eu aucun écho dans nos pays³. On retrouve en effet ces princes et ces boyards peints dans la même hypostase et dans les mêmes costumes de fondateurs traditionnels, comme si à leur retour ils avaient accompli un geste purificateur. Un tel geste, dans le sens propre du terme, nous est d'ailleurs connu par un document, le seul à vrai dire dont nous ayons connaissance. Voici de quoi il s'agit : en 1672, le prince Grigore Ghica,

¹ G. R. Hocke, trad. en roumain sous le titre *Lumea ca labirint . . .*, București, 1973, p. 27.

² Alexandru Dușu, *Romanian Humanists and European Culture*, Bucharest, Ed. Academiei, 1977, part 2: *Approach and Distance*.

³ Sur la prépondérance des éléments traditionnels dans l'architecture roumaine, par rapport aux rares monuments présentant des caractères évidents d'innovation, voir Corina Nicolescu, *Ambiance d'une résidence princière aux XVI^e–XVII^e siècles. La cour princière de Jassy*, « Synthésis », IV, 1977, p. 53–65.

après un long exil en Pologne, Autriche et Italie, rentra en possession du trône de Valachie, qu'il avait perdu huit années auparavant, et se mit en route vers Bucarest. Alors, dit la Chronique, «... [le prince] a fait venir la princesse de Venise [où elle se trouvait]. La princesse était habillée de vêtements occidentaux, d'une grande beauté, et elle est restée ainsi jusqu'au moment de son entrée dans Bucarest. Alors elle a ôté ces vêtements et a mis des vêtements valaques »⁴.

Geste qui avait une valeur symbolique : la pression du milieu était si forte, qu'elle annihilait toute influence étrangère novatrice. Une telle influence pouvait à la rigueur s'infiltrer avec le temps, en aucun cas être imposée par la volonté d'une personne.

Un peu plus d'un siècle auparavant, un aventurier de talent traversa notre histoire comme un météore. Ce prince, nommé Despot, n'a pas entendu « ôter » (ni au propre, ni au figuré !) les vêtements occidentaux avec lesquels il était venu. Humaniste de culture, Despot appartenait nettement au type baroque (avant la lettre !) par son comportement.

Chez lui, la « façade » immense cachait un édifice réduit qu'il a toujours négligé. Il s'est construit une existence faite de travestis, d'apparitions théâtrales, de faux bruits, de simulacres d'enterrement, de décors d'une pompe aveuglante, de déclarations fracassantes ou paradoxales du type « concordia discors » (« Je serai néanmoins un adversaire favorable » — alla-t-il jusqu'à déclarer à un évoyé de l'empereur)⁵.

Rien d'étonnant à ce que, dans son inclination au romantisme, Vasile Alecsandri ait été séduit par ce personnage de type baroque. En général, du reste, les romantiques roumains ont été attirés par cette partie de notre littérature ancienne qui, à partir du milieu du XVII^e siècle, accuse l'apparition d'un style nouveau.

Pour revenir à ces années de transition du XVI^e au XVII^e siècle, c'est un fait que les pérégrinations forcées des princes et des boyards moldaves à travers les territoires de la couronne polonaise ont pu leur faire connaître un baroque réinterprété, donc de source indirecte, connaissance cultivée par un contact quasi ininterrompu avec la Pologne⁶.

En dehors des visites de Roumains plus ou moins pressés en Occident, il faut tenir compte aussi des nombreux voyageurs étrangers qui ont traversé les Principautés roumaines. Vers la fin du XVI^e siècle et au début du siècle suivant, une véritable « invasion » d'Italiens se produit, envoyés soit pour tenter de convertir au catholicisme les Pays roumains (dont la richesse était notoire !), soit de mettre sur pied une coalition antiottomane. Mais, à l'exception de quelques établissements de jésuites en Transylvanie et Moldavie, ceux-là mêmes marqués par des interrup-

⁴ Radu Popescu, *Istoriile domnilor Țării Românești*, dans *Cronicari munteni* (cité désormais CM), vol. I, București, 1961, p. 421, cité ici dans la formulation plus claire de *Cronica anonimă a Moldovei (1661-1729)*, éd. Dan Simonescu, București, 1975, p. 115. Voir le commentaire de cette scène chez Al. Dușu, *op. cit.*, éd. 1974, p. 140.

⁵ *Căldări străni despre Principatele Române*, t. II, București, 1970, p. 252-256 ; C. C. Giurescu, Dinu C. Giurescu, *Istoria românilor*, t. II, București, 1976, p. 290-294.

⁶ Au sujet du baroque polonais et de ses relations avec la culture roumaine, voir H. D. Mazilu, *Barocul în literatura română din secolul al XVII-lea*, București, 1976 (avec la bibliographie des ouvrages antérieurs) ; Stan Velea, *Barocul polon* (ouvrage à l'état de manuscrit).

tions dramatiques, ces missions étaient accomplies à la hâte, se résumant à des constatations, sans possibilité d'intervention. En Valachie comme en Moldavie, les franciscains, religieux de province, souvent dépourvus de culture, sont restés isolés, imperméables à l'art et à la littérature locaux⁷.

On s'attendrait découvrir la démarche décisive pour l'introduction de formes nouvelles chez certains peintres roumains d'églises dont l'art atteste un contact direct avec la peinture de type occidental (tel que l'a manifesté par exemple, dès 1541, un Dragoș Coman, le « maître d'Arbore »⁸), ou de la part des artisans étrangers, dont la présence chez nous se fait plus d'une fois sentir. Or, s'ils innovent, c'est avec une grande discrétion, ainsi qu'il ressort, d'une part, de l'aspect différent qu'ont les commandes exécutées par les orfèvres saxons, suivant qu'elles s'adressaient à des nobles de Transylvanie ou à des princes ou des boyards valaques; d'autre part, des différences évidentes entre les décors des objets du culte donnés aux monastères du Mont Athos et celles à ceux de Roumanie exécutées par les mêmes équipes, ou du moins par des équipes contemporaines d'artisans roumains⁹.

Pendant, à partir du milieu du XVII^e siècle, et même plus tôt en Moldavie, on relève dans les beaux-arts des pays roumains une série de transformations qui attestent une modification de la sensibilité esthétique du temps : triomphe de l'individualisation sur l'hieratisme dans la représentation des figures humaines, prépondérance de l'esprit narratif, richesse de l'ornementation, intérêt pour le paysage et pour la matérialité du monde environnant¹⁰.

C'est seulement à la faveur de ce processus, dont la tradition faisait les frais, que certains traits du baroque, considérés jusque là avec indifférence, ont pu être intégrés dans l'art des pays roumains : moins dans le domaine de l'architecture que dans celui de la peinture murale et, surtout, dans ceux de la sculpture (sur bois et sur pierre), de la broderie et de l'enluminure, où l'influence du baroque étranger est si étroitement associée aux résultats du courant innovateur local, qu'il est à peu près impossible d'en discerner les frontières¹¹.

Au milieu du XVII^e siècle, le prince Vasile Lupu construisait à Jassy l'église des Trois-Hiérarques. La profusion des éléments extérieurs de sculpture y est telle, que le terme de « baroque » s'impose de prime abord à l'esprit. Mais il s'agit d'un baroque *sui generis*, dans lequel les lignes d'ensemble demeurent étonnamment simples, droites, rigides même. Et ce qui est encore plus surprenant, c'est que l'impulsion est venue

⁷ *Căldări străini...*, t. III, IV, București.

⁸ Vasile Drăguț, *Dragoș Coman, maestrul frescelor de la Arbore*, București, 1960, p. 26—31.

⁹ Nombreuses références dans *Istoria artelor plastice în România*, t. II, București, 1970.

¹⁰ *Istoria artelor plastice...*, vol. cité, p. 59—65, 77, 82, 83, 86, 136—138, 140, 142, 145—146, 157—172.

¹¹ A l'époque du règne de Matei Basarab — a-t-on relevé — il s'est produit dans le cadre des schémas traditionnels, d'une part, une évolution d'ensemble vers l'équilibre, la clarté et la logique et, d'autre part, mais seulement pour les questions de détail et dans des cas isolés, une pénétration de l'esprit de la peinture baroque. V Cornelia Pillat, *Tradiție și inovație în iconografia picturii Târziu Românești din epoca lui Matei Basarab*, « Studii și cercetări de istoria artei », seria Arta plastică, XX, 1973, n° 2, p. 273—295.

directement et manifestement de l'Orient, indépendamment semble-t-il de toute influence occidentale.

C'est justement ce baroque-là qui sera significatif pour les Pays roumains, un baroque qui est le résultat d'un cheminement propre, d'un contact direct — comme en Espagne — avec les éléments orientaux, associé à des suggestions venues, souvent par des voies détournées, du baroque d'Occident¹².

Ainsi, le riche décor des tombes du prince Matei Basarab et de sa famille est l'œuvre d'un sculpteur renommé de Transylvanie, Elias Nicolai, représentant typique d'un baroque local, édulcoré¹³. Du reste, sous le règne de Matei Basarab, une mutation évidente avait déjà eu lieu dans la conception de l'historiographie officielle, prélude de transformations ultérieures encore plus marquées, sur lesquelles nous reviendrons.

Dans un autre domaine, quoique dans le même ordre d'idées, il convient de souligner, dans les fondations restaurées par Matei Basarab, les dimensions impressionnantes des tours de clocher qui servent aussi d'entrée dans la cour de l'église, tours qui sont en disproportion évidente avec celle-ci. De leur rôle de simples annexes, ces tours sont devenues l'élément le plus frappant, à l'instar des façades de tant de monuments occidentaux. Cette étrange solution architecturale comporte, à notre avis, une explication technique. Toujours est-il que le goût artistique du temps l'a acceptée malgré la disproportion qu'elle entraîne, encore un signe d'un changement de mentalité dans le sens qui nous occupe.

Des éléments de baroque ont été signalés de même — et exposés de façon plus ou moins convaincante — dans le domaine de la littérature roumaine du XVII^e siècle¹⁴.

Dans les pages qui suivent, nous nous sommes proposé de mettre en lumière quelques-uns des traits qui démontrent que, vers le milieu du siècle, une manière nouvelle de considérer les événements humains, autre que celle des années précédentes, commence peu à peu à se faire jour dans les écrits du temps. Des événements autrefois passés sous silence sont maintenant ceux qui suscitent le plus d'intérêt et des formes artistiques propres ou baroque sont décrites dans un esprit évident d'admiration.

Au début du dernier quart du XVII^e siècle, Miron Costin eut l'idée d'offrir au prince Antonie Ruset un jardin en forme de labyrinthe¹⁵. Le labyrinthe était à cette époque l'un des motifs préférés de l'Europe occidentale, autant en matière de jardins proprement dits que d'allé-

¹² Au sujet des rapports compliqués entre l'influence orientale et l'influence occidentale (directe ou indirecte) sur un fonds de traditions locales vivantes et autoritaires, voir Dan Ionescu, *Le Baroque en Moldavie au XVII^e siècle. Une introduction*, « Synthésis », IV, 1977, p. 79—97. Nous en retenons, à titre de conclusion, que « chaque fois que la nouveauté se laisse assimiler, cela se fait seulement après que les accents les plus hardis ont été tempérés, sinon étouffés, par la tradition ».

¹³ Bibliographie chez N. Stolcescu et C. Molsescu, *Tirgoviştea și monumentele sale*, Bucureşti, 1976, p. 112—113.

¹⁴ Les études sur le « baroque » littéraire roumain ont paru en si grand nombre ces derniers temps qu'il est permis de diagnostiquer l'existence d'une « mode ».

¹⁵ Miron Costin, *Opere*, édition critique P. P. Panaitescu, Bucureşti, 1958, p. 328, 442.

gories¹⁶. Mais il avait perdu sa signification primordiale d'« énigme », pour devenir une simple forme à la mode. Or, Miron Costin s'éloigne encore plus de la valeur attribuée à ce symbole au XVI^e siècle. Le jardin « à quatre coins » est chez lui, de toute évidence, une figure de rhétorique et non pas une réalité. Del Chiaro, pour sa part, parle du jardin du palais princier de Bucarest, habité et embelli par Constantin Brâncoveanu, comme étant « de forme carrée et dessiné d'après le bon goût italien »¹⁷. Ce « bon goût » se référerait-il encore, à la fin du XVII^e siècle, au jardin-labyrinthe ?

Un quart de siècle plus tard, un chroniqueur dont le nom est resté inconnu décrit l'admiration et l'étonnement suscités par le jardin aux eaux courantes¹⁸ du palais de Jassy de Grigore II Ghica. « À côté du palais, il y avait des bassins, des kiosques, des balcons et autres édifices ; l'eau coulait d'un bassin à l'autre sur de la pierre et pouvait être amenée dans tout le jardin, lequel était plein de toutes sortes de fleurs. De telles choses, aucun prince ne les avait jamais faites ! Qui pourrait, en effet, décrire complètement la beauté des édifices et de tant d'autres choses ? Il suffit de dire qu'en nommant ce jardin „Frumoasa” [frumos-oasa = beau - n.n.], on l'a justement nommé, car il en est bien ainsi et le nom restera... ». « Donc, après la Saint-Pierre, ... à Frumoasa... le prince donna une très belle fête. La gaieté régnait, avec des jeux et toutes sortes de musique. Lorsque le soir tomba, on alluma des bougies sur la terre et sur l'eau, parmi les bassins, chose qui n'avait jamais été faite encore ici en Moldavie »¹⁹.

Quoique non mentionnés dans les chroniques internes, les spectacles qui avaient lieu à la cour de Constantin Brâncoveanu n'ont pas échappé à l'attention des voyageurs étrangers. L'un d'entre eux (maître verrier de Bohême, région puissamment réceptive au baroque²⁰, parle d'une courte scène guerrière ayant pour décor une forteresse autrichienne qui, assiégée et bombardée par l'artillerie turque, a dû se rendre ; ont suivi « un grand nombre d'autres jeux et toutes sortes de danses : turques, arabes, chinoises, tatares, françaises, espagnoles et polonaises, qui ont duré toute la nuit, jusqu'au jour »²¹.

Forteresses qui s'écroulent, décors dressés devant les spectateurs, tohu-bohu de costumes et de coutumes sur la scène²², voilà une atmosphère qui n'est pas sans rappeler le goût de ces Occidentaux qui appréciaient

¹⁶ G. R. Hocke, *op. cit.*, ainsi que *Manierismul în literatură* trad. roum., București ; 1977 p. 39—43. Les voies de pénétration du motif dans les écrits de Miron Costin sont, décrites par H. D. Mazilu, *op. cit.*, p. 205—218.

¹⁷ P. Simionescu, P. Cernovodeanu, *Cetatea de scaun a Bucureștilor*, București, 1976, p. 50.

¹⁸ J. Rousset, trad. en roumain sous le titre *Literatura barocului în Franța...*, București 1976, p. 147—172.

¹⁹ *Cronica anonimă a Moldovei*, éd. citée, p. 143, 147. Le chroniqueur mentionne qu'autant les édifices que le jardin de Frumoasa sont l'œuvre d'artisans de Constantinople, ce qui constitue encore un argument en faveur de l'existence de liens directs entre le baroque roumain et la civilisation orientale. Sur les étapes des relations littéraires, voir Mircea Anghelescu, *Literatura română și Orientul*, București, 1975.

²⁰ *O baroknl kultuře. Sbornik statf.*, Brno, 1968, vol. édité par les soins de Milan Kopecký. ²¹ Paul Cernovodeanu, *Societatea feudală românească văzută de călători străini, secolele XV—XVIII*, București, 1973, p. 246, note 437.

²² J. Rousset, *op. cit.*, p. 18—37 ; A. Marino, *Dicționar de idei literare*, București, 1973, p. 229—230. Le spectacle décrit ici a aussi des similitudes évidentes avec les spectacles de saltimbanques et autres, spécifiques pour l'Orient.

d'autre part les jardins à « grandes eaux », encore que Brâncoveanu préférât, quant à lui, le calme des lacs de Mogoșoia et de Potlogi.

Mais alors que chez les Occidentaux le faste de la mise en scène était allié à une évidente gratuité, à la cour du voïevode roumain le spectacle était moins un « ballet » qu'un écho du jeu avec la mort que les spectateurs ne connaissaient que trop bien.

Le changement de décor, le contraste entre la réalité et l'apparence, la vicissitude des choses humaines et le réveil brutal de ceux qui s'étaient laissé abuser par l'illusion²³, telles sont les composantes du scénario occasionné par le dénouement du complot de Staico l'échanson, Preda Prooroceanu et quelques autres boyards. A l'instigation de Constantin Cantemir, ceux-ci avaient essayé par les manœuvres les plus hasardeuses, y compris bien sûr la méthode habituelle de la dénonciation à la Porte, de faire destituer Constantin Brâncoveanu. Mais Preda Prooroceanu fut perdu, en grande mesure, par son entêtement à s'habiller, même à Constantinople, selon la mode occidentale. Car les Turcs, sur l'appui desquels il comptait, mais que tenaient en suspicion tout ce qui, de près ou de loin, avait un parfum d'Occident, envoyèrent les conspirateurs à Constantin Brâncoveanu afin qu'ils soient punis. Le prince leur fit un accueil où le spectacle, la vie et le rêve (défini comme tentative d'entreprendre des actions irréalisables) se confondaient, cette fois-ci, non pas en un jeu étincelant, mais dans une mise en scène tragi-comique²⁴, au goût amer : « ... [le prince] ordonna à tous les gens de la cour et aux habitants de la ville de s'assembler pour voir amener [les conspirateurs]... Et il fit aller au devant d'eux le bourreau armé d'un gourdin, tel le grand chambellan, car on raconte que Staico avait aspiré à devenir prince de Valachie.

Voici donc comment le voïevode Constantin l'honora : en le faisant accueillir par le bourreau au lieu du grand chambellan, avec une gaule en guise de sceptre, et précédé du grand prévôt, ce qui laissait présager le sort qui lui était réservé. Devant eux marchaient les boyards qui avaient été envoyés à Constantinople pour les arrêter et, de part et d'autre, tous les gens de cour, depuis la maison d'*efendi* jusqu'au grand conseil, par catégories ; les boyards de second rang [étaient réunis] dans la grande salle de cérémonies, le prince et tous les boyards de premier rang dans le cabinet de travail du prince, les portes grand ouvertes. Eux [les conspirateurs] avaient été amenés de Constantinople par une troupe de cavalerie, soutenus par les aisselles, chaînes aux pieds et des menottes aux poignets. C'est ainsi, pieds et poings liés et avec une pompe comme celle-là, qu'ils furent conduits devant le voïevode Constantin et mis à genoux (...). Le prince dit : „Prévôt, prends-les et mène-les dans la prison qu'ils se sont préparés eux-mêmes, car nous avons affaire aujourd'hui, et d'abord buvons". Ils les relevèrent et les menèrent en prison, et le prince avec tous les boyards sont restés à table jusqu'à la nuit, parmi toutes sortes de musiques et les coups de canon, comme il est d'usage chez les princes, car ce jour-là il y avait eu aussi un mariage »²⁵.

²³ Baltasar Gracian, en roumain sous le titre *Criticonul*, București, 1975, t. I, p. 241, 243, 250 et la Préface de Sorin Mărculescu, p. XXVI, XXXVIII, XLV, XLVI.

²⁴ J. Rousset, *op. cit.*, p. 250.

²⁵ *Cronica anonimă despre Brâncoveanu* (désormais : *Anonimul brâncovenesc*), CM, II, p. 296, 298–299.

Le sens de cette mise en scène est clair et a été dévoilé dès le début : les principaux coupables devaient s'attendre à la peine de mort. Mais à plusieurs reprises cette mascarade, ce mélange d'attitudes réelles et feintes est si subtil, que la vérité et la contre-vérité sont prêtes à se confondre. Là-dessus, Dumitrașco l'échanson de Corbi essaya de venir en aide à Staico l'échanson, le boyard en exil et félon dont il a été question ci-dessus. Un serviteur de ce Dumitrașco — qui « savait le turc et, à Constantinople, fréquentait assidûment les fils d'anciens princes, notamment les fils de Grigore Ghica » (ennemi du clan Cantacuzène-Brâncoveanu) — avoua imprudemment à « un capitaine de mercenaires », qui avait été persécuté par Brâncoveanu, l'intention de son maître de trahir le prince. Le capitaine de mercenaires, dans l'espoir de regagner la faveur du voievode, fit semblant, sur la suggestion du « grand capitaine », d'aider les conspirateurs, mais de fait il aida à les démasquer. Tombé dans le piège, Dumitrașco l'échanson essaya de s'en sortir en s'attribuant à lui-même le mérite du double jeu qu'il aurait mené — prétendait-il — par fidélité envers Constantin Brâncoveanu. Mais cet imbroglio d'intrigues n'est pas, comme dans les pièces du baroque occidental, un ambigu « jeu du hasard ». La justice intervient implacablement (« tout cela, il le leur disait en vain, car on ne pouvait y croire » — C.M., II, p. 303) et il ne faisait aucun doute que tout serait tiré au clair.

Le même penchant pour le spectacle — non pas pour les spectacles de la scène, mais pour ceux montés dans la vie réelle — incitait l'un des copistes de la Chronique des Cantacuzènes à compléter la description antérieure du châtement infligé au grand *vornic* (magistrat suprême) Stroe Leurdeanu par des détails de mise en scène qui, à quelques petites différences près, se retrouvent chez le chroniqueur Radu Popescu : « Ils le firent sortir avec ses lettres de dénonciation et montrèrent celles-ci à la foule ; puis ils le mirent dans une charrette à un seul boeuf et fixèrent sur sa tête une gaule fourchue à laquelle ils accrochèrent les trois lettres écrites de sa main, afin que tout le monde sache qu'il s'était rendu pareil à Judas et que Dieu l'a découvert comme il avait découvert Caïn. Ils l'ont conduit ensuite au monastère de Snagov afin qu'il se fasse moine, prenant le nom (d'abord, quand on demanda au *vornic* Stroe comment il désirait, s'appeler comme moine, il répondit [par ironie — n.n.] „*Regep*”) monastique de Silivestru »²⁶.

Dans les deux cas mentionnés, l'innovation ne consiste pas dans la modalité des châtements, mais dans le besoin qu'éprouvent certains chroniqueurs de décrire ceux-ci par le menu, tandis que d'autres continuent, même au début du XVIII^e siècle, à rapporter les événements sans tous ces détails de mise en scène²⁷.



²⁶ *Istoria Țării Românești (1290–1690)*, *Letopiseșul cantacuzinesc*, éd. C. Grecescu — D. Simonescu, București, 1960 (désormais : *Let. cant.*), p. 162. Cf. Radu Popescu, *Istoriile ...*, CM, I, p. 406.

²⁷ La singulière « réception » faite à Stroe l'échanson et à Preda Prooroceanu n'est même pas mentionnée par Radu Greceanu, CM, II, p. 68.

Déjà présent dans la littérature médiévale²⁸, le sentiment de la fragilité de la vie, de la permanence de mort et de la désagrégation dans un temps qui s'écoule éternellement était devenu, dans la littérature occidentale, prétexte à des descriptions macabres, délibérément minutieuses et sinistres, ou incitation à chercher un équilibre dans le transcendant²⁹.

Lorsqu'il nomme la vie « Ecume de la mer et nuage fugitif au ciel », ou qu'il dit que « Les jours passent comme une ombre, comme les ombres en été », Miron Costin ne fait qu'employer quelques-uns des symboles les plus prégnants de l'époque. Pourtant, l'inanité de la gloire, de la puissance et de la vie ne suscite chez lui ni visions macabres, ni désir de s'évader d'un monde aussi instable. A l'éternelle instabilité des choses il oppose le caractère éternel des bonnes actions, des actions exemplaires³⁰ : « Prends garde donc, ô homme, à ce que tu es dans le monde [Tel un peu d'écume flottante tu resteras sans nom]. Seule une action te maintiendra, une bonne action, [T'élèvera pour ton bonheur éternel aux cieux] ».

Quelques années plus tard, le *stolnic* Constantin Cantacuzino écrira une autre « Vie du monde », en prose, dont les idées sont axées sur des thèmes fort proches de ceux du grand logothète de Moldavie. Mais alors que Miron Costin n'envisage qu'une fin, la disparition — « que seul le souvenir d'une bonne action peut empêcher » — le *stolnic*, adepte d'une certaine attitude philosophique, considère la disparition comme l'une des composantes de « tout ce qui existe sous la lune » (et non pas sous le soleil, symbole de l'immutabilité). Il professe cependant, à l'instar de son prédécesseur, le respect le plus absolu pour les bonnes actions, les seules qui puissent vous assurer « le bonheur de survivre dans la mémoire des hommes »³¹.

En échange, le chroniqueur Radu Popescu se situe — ou plutôt semble se situer — au pôle opposé lorsqu'il décrit avec une satisfaction non dissimulée la mort d'un de ses ennemis (naturellement, l'une des personnes qui avaient essayé de détrôner le prince Nicolae Mavrocordat) : « On raconte que le *sărdar* (commandant de la cavalerie) Barbu, l'instigateur des troubles et des malheurs du pays, le chef des voleurs et des brigands, a crevé et s'en est allé au diable, mais d'une mort mauvaise et horrible (...), son corps s'est gonflé et est devenu noir et, alors qu'il était encore en vie, ses deux yeux ont sauté hors de sa tête. Puis, trois jours après sa mort, des vers sont sortis de sa tombe, avec une odeur nauséabonde qui a rempli l'église (...). C'étaient de grands vers blancs, à tête noire ».

Cette scène, singulière en apparence, dérive d'un motif assez fréquent dans la littérature hagiographique. Radu Popescu l'emploie d'ailleurs aussi pour d'autres personnages de ses *Histoires* : « Ghinea, capi-

²⁸ Ramiro Ortiz, *Fortuna labilis. Storia di un motivo poetico da Ovidio al Leopardi*, București, 1927, p. 218–236; H. D. Mazilu, *op. cit.*, p. 218–236; Pavel Chihala, *Sfârșit și început de ev*, București, 1977.

²⁹ J. Rousset, *op. cit.*, p. 86–123, 124–148.

³⁰ Al. Dușu, *op. cit.*; E. Negrici, *Narațiunea în cronicile lui Gr. Ureche și M. Costin*, București, 1927, p. 216–218; H. D. Mazilu, *op. cit.*, p. 236–242 (la tentative de ce dernier de porter un jugement sur le poème de Miron Costin en éliminant la partie finale, donc sur la base d'une analyse partielle, mène à des conclusions contraires à la vérité).

³¹ Constantin Cantacuzino, *Istoria Țării Românești...*, CM, I, p. 56, 57, 63, 64; Virgil Căndea, *Stolnicul în tre contemporani*, București, 1971, p. 146.

taine du voïevode Șerban... , après avoir été malade quelque temps, lorsque ses bras et ses jambes et tout son corps sont devenus noirs, lui étant encore en vie, a rendu son âme au diable. Ce Ghinea était auprès du voïevode Șerban en tant que tueur de boyards ; au moment de sa mort, voyant son corps tout noir, il dit qu'il voyait de ses propres yeux, maintenant, ses péchés »³².

Sans devenir le point central de l'attention, mais seulement l'un des degrés d'une échelle symbolique du salut ou de la damnation, le moment de la décomposition du corps humain est employé aussi, comme argument polémique, par Gabriel le Protos (dont l'écrit hagiographique rédigé au début du XVI^e siècle n'a acquis sa valeur de chronique qu'au XVII^e siècle). Le voïevode Neagoe Basarab aurait eu — d'après les dires de l'auteur de la *Vie de Niphon* — la vision suivante : « Les crampons de fer et le couvercle du tombeau du voïevode Radu [Radu le Grand, prince de Valachie 1495—1508, n.n.] se sont brisés ; aussitôt on ouvrit la tombe et l'on y vit le corps du voïevode Radu horrible et tout noirci, plein de pus et nauséabond ». Et encore : « Le maudit Bogdan », celui qui « devait mourir d'une vilaine mort », eut un sort encore plus horrible : « Son corps, ni les bêtes sauvages, ni les oiseaux, ni la terre n'ont pu en venir à bout, mais il a brûlé et noirci pour le malheur de tout le monde »³³.

Toujours au début du XVI^e siècle, dans un esprit typiquement médiéval, Neagoe Basarab avait honoré de quelques paroles les « ossements » de sa mère. Mais rien n'y évoquait la putréfaction du corps. La mort était une idée, où ce qui comptait n'était pas la première phase, celle de la destruction, mais l'étape suivante, celle de la vie future, en vue de laquelle toute la vie était réglée³⁴.

Radu Popescu ne retient — au contraire — que le moment lamentable de la fin. Mais même dans ce cas, tout en devenant un spectacle où le sentiment d'horreur est remplacé par le goût pour l'ornement et pour la description détaillée de la décomposition de la matière, la mort ne parvient pas à acquérir une valeur scénique en soi, illustrant simplement le fait que, à la différence des hommes qui se survivent par leurs bonnes actions, ceux qui ont vécu dans le péché commencent à se décomposer de leur vivant³⁵.

Le désir d'échapper à un monde hostile, où il est difficile de se réaliser comme personne humaine³⁶, donne lieu à des solutions différentes. Les uns choisissent une vie ascétique, les autres préfèrent la formule opposée, du type « carpe diem »³⁷ ; d'autres, enfin, se mettent en quête d'un espace idéal, souvent symbolisé par une montagne d'un accès

³² Radu Popescu *op. cit.*, CM, I, p. 523, 461.

³³ *Let. cant.*, p. 24, 27.

³⁴ Tous ces détails si révélateurs nous empêchent d'accepter l'idée qu'il pourrait exister chez Neagoe Basarab des signes aussi précoces d'un baroque roumain (Edgar Papu, *Barocul ca mod de existență*, București, 1977, p. 258 et suiv.).

³⁵ En sa qualité d'écrivain du « rez-de-chaussée » de l'édifice culturel (v. Al. Duțu, *op. cit.*), contrairement à Miron Costin, représentant des écrivains de la « loggia », Radu Popescu a une conception moins élevée en ce qui concerne les « bonnes actions ».

³⁶ B. Gracian, *op. cit.* t. I, p. 7, 139, 224, 243, etc. ; *Préface*, p. XXXVI, XXXIX, XL.

³⁷ J. Rousset, *op. cit.* p. 129 ; A. Marino, *op. cit.*, p. 229, 232—233.

pénible³⁸. La montagne et la grotte, en tant que lieux possibles d'une épiphanie, devenues ensuite les symboles d'une re-naissance ou de la perfection morale, ont des origines bien plus anciennes que l'ère du baroque. Sur le territoire de la Roumanie, elles représentaient une tradition pratique et culturelle à laquelle se heurte toute tentative d'expliquer leur présence dans les écrits du XVII^e siècle par des influences extérieures³⁹.

Bien qu'il aspire à une vie tranquille — d'une tranquillité qui n'est point indolence, mais le recueillement actif nécessaire à l'accomplissement de « la bonne action » —, Constantin Brâncoveanu est contraint par les événements à satisfaire en permanence les inquiétudes d'une grande puissance qui pressent sa fin. Pour se soustraire, ne fût-ce que temporairement, à la « Cité de l'Epithymia », le prince valaque essaye de se créer un refuge, une « montagne » moins accessible aux forces du mal. C'est pourquoi il restaure le château de Tirgovîste, qui apparaît dès lors comme le symbole d'un passé glorieux, idéalisation qui ira en s'accroissant avec le temps : « ... Là-dessus la Porte ordonna au prince Ghica, qui avait succédé au prince Mihnea, d'abattre les édifices [de la cour princière de Tirgovîste — n.n.], et il les a démolies entièrement, afin qu'il n'y ait plus là de résidence princière, car les Turcs craignaient que la proximité des montagnes ne favorise une rébellion. (...) Le voïévode Constantin Basaraba (...) entreprit la restauration des édifices, car il ne pouvait laisser une ancienne résidence princière comme celle-là, qui avait appartenu aux ancêtres de Son Altesse, à l'abandon »⁴⁰.

Le va-et-vient entre Bucarest et Tirgovîste n'est pas une simple alternance de séjours commandée par les saisons. Il correspond aux efforts du prince pour échapper à des temps défavorables, qui l'empêchaient de se réaliser selon sa voie naturelle.

Un autre effet de la pression des temps, c'est la dissimulation, qui dans ce cas n'est pas un simple jeu intellectuel, mais une condition même pour survivre. Certes, la dissimulation, les tromperies, les mensonges ont existé de tout temps. Leur nouveauté consiste dans la minutie des descriptions et dans l'abondance des épisodes de cet ordre à travers les chroniques du temps. On relève une curiosité, agrémentée d'ironie mordante, pour les processus intérieurs et les combinaisons de l'esprit, qui n'étaient consignés jusque là que par l'intermédiaire des actions qu'ils avaient déterminées⁴¹.

En même temps, on se complait maintenant à démystifier, à réduire les exagérations des autres au niveau de leur médiocrité, quitte à user quant à soi d'hyperboles. On n'essaye que trop rarement de réhabiliter

³⁸ B. Gracian, *op. cit.*, t. II, p. 233, 284, 288—290 et *Préface*, p. LIV; D. Cantemir, *Istoria ieroglifică*, éd. P. P. Panaitescu—I. Verdeș, București, 1967, p. 175; D. Curticăpeanu, *Orizonturile vieții în literatura veche românească*, București, 1975, p. 164.

³⁹ Mircea Eliade, *De Zalmoxis à Gengis-Khan* . . . , Paris 1970. Pour les étapes suivantes, on pourra consulter les ouvrages sur les monuments rupestres (presque tous situés dans des zones montagneuses) de Basarabi, des Monts du Buzău, des monastères des Bistrița (d'Olténie) et de Tismana, etc., cf. Pavel Chihaia, *De la Negru Vodă la Neagoe Basarab*, Ed. Academiei, București, 1976.

⁴⁰ Radu Greceanu, *op. cit.*, CM, II, p. 68.

⁴¹ CM, I, p. 481, 489, 490; CM, II, p. 278—279, 288, 318, 341—342, etc.

les personnes calomniées injustement : il est si tentant de diffamer les personnes en place ! « Desengaño » a souvent pour correspondant roumain une propension remarquable à la médisance ⁴².

Les points de vue se multiplient, le même personnage est en même temps bon et mauvais, un certain geste a ou n'a pas une certaine signification, telle famille de boyards mérite d'être traînée dans la boue ou portée aux cieus. Les affirmations contradictoires sur un même événement ou une même personne se rencontrent non seulement dans des ouvrages contemporains, mais aussi chez le même auteur : Radu Greceanu dans ses deux variantes sur les Cantacuzènes, Radu Popescu au sujet de cette même famille, anonymement, ou sous sa signature. Du reste, cet auteur est l'incarnation de la propension à briser les illusions, un démolisseur des statues que tout « monument » irrite. Tout éloge à l'égard d'un contemporain l'exaspère, aussi démystifie-t-il méthodiquement, même lorsqu'il s'agit de morts qu'au fond de lui-même il admire ⁴³.

Radu Popescu — tel Miron Costin dans *La vie du monde* ou Constantin Cantacuzino dans son *Histoire* — manifeste un intérêt particulier pour le bon renom posthume : « Les louanges ne siéent qu'aux bonnes actions accomplies par quelqu'un de son vivant ; lui mort, il reste sa bonté louée par les autres ». Dans ce contexte d'idées, qui correspond fort bien à la mentalité du temps, son attitude calomniatrice à l'égard de Constantin Brâncoveanu se révèle on ne peut plus clairement ⁴⁴.

★

Sous l'influence, sans doute, de la présentation graphique, manifestement d'inspiration occidentale, de la première édition des *Homélies* de Varlaam (Jassy, 1643), on a tenté d'y trouver des sources catholiques de type baroque en ce qui concerne le contenu même de l'ouvrage. Or, le métropolite de Moldavie s'est adressé à un texte on ne peut plus orthodoxe : le *Trésor* de Damascène le Stoudite, édité pour la première fois en grec à Venise en 1557—1558 et par la suite diffusé sous forme de nombreuses traductions et adaptations en slavon. Varlaam a renoncé aux recueils d'homélies utilisés comme source par ses prédécesseurs du XVI^e siècle, pour recourir à un auteur qui soutenait que la *Bible* ne doit pas rester en dehors de la compréhension, « telle un labyrinthe ou une énigme du Sphinx ». Dans la riche tradition des homélies byzantines, elles-mêmes dérivées de modèles antérieurs, Damascène le Stoudite a puisé des procédés de rhétorique qui expliquent que l'on ait cherché des sources de type baroque pour la variante roumaine de ces textes ⁴⁵. Trois quarts de siècle plus tard, un autre auteur de prêches fameuses, Antim Ivireanul, n'aura plus recours à aucune source étrangère, se bornant à tirer parti des suggestions multiples d'une culture remarquable.

La littérature du moyen âge possédait déjà une tradition bien établie de l'emploi d'un certain nombre de symboles, ainsi qu'une tradi-

⁴² Constantin Grecescu, *Mărturiile comisului Iștoc...*, « Revista istorică română », VIII, 1938, p. 87—94 ; *Let cant.*, p. 144. Les ajouts sont l'œuvre du copiste déjà mentionné à propos de Stroe Leurdeanu.

⁴³ Radu Popescu, *op. cit.*, CM, I, p. 329 ; Mircea Angheliescu, *Asupra cronicilor muntene din a doua jumătate a secolului al XVII-lea*, « Revista de istorie și teorie literară », XXV, 1976, n° 1, p. 65—69.

⁴⁴ *Anonimul brâncovenesc*, CM, II, p. 336—337 ; Radu Popescu, *op. cit.*, p. 483—484.

⁴⁵ P. Olteanu, *Sintaxa și stilul paleoslavet și slavonet*, București, 1974, p. 336—350 ; H. D. Mazilu, *op. cit.*, p. 181—188.

tion de la littérature héraldique, dérivée de la connaissance des armoiries. Or, Antim Ivireanul associe des symboles du domaine de l'homilétique à ses explications d'armoiries, tellement à la mode au XVII^e siècle⁴⁶. Chacun de leurs éléments bien connus — le corbeau, le soleil, la lune — acquiert une signification nouvelle, inattendue, susceptible d'être retenue par l'auditeur parce que, aussi surprenante qu'elle soit⁴⁷, cette signification est à la fois plausible et bien amenée par les explications antérieures.

Il convient de souligner à cet égard l'art consommé avec lequel Antim Ivireanul assigne au même symbole des valeurs contradictoires, sans que la logique de la démonstration en souffre. Dans une prêche, par exemple, la lune est désignée, d'une part, comme « le signe du péché » et, d'autre part, comme le signe de Saint Paul, dès lors que celui-ci a eu pour mission « d'éclairer les peuples dans la nuit obscure qui régnait alors sur le monde ». Et pour donner plus de force à cette dernière signification, ainsi que pour justifier la présence de l'astre dans les armes de la Valachie, le métropolitite lui adresse des éloges qui, tout comme d'autres passages de ses écrits, ont des résonances pré-éminesciennes : « La lune est la parure de la nuit (...) et maîtresse de la mer »⁴⁸.

Les lignes consacrées aux armes du pays avaient un sens anti-ottoman très précis, clairement dévoilé dans la péroration de cette prêche, où l'érudit prélat souhaite au prince Brâncoveanu de vaincre, à côté de ses sujets, « toutes les mauvaises intentions des adversaires de la chrétienté ». Les analogies établies par Antim Ivireanul attestent sa conviction que la Valachie était à ce moment le principal bastion de la sauvegarde des valeurs culturelles dans cette partie du monde.



Outre les quelques symptômes disparates, énumérés plus haut, d'un certain type de renouvellement dans la littérature qui est à cheval sur le XVII^e et le XVIII^e siècle, on discerne des modifications plus profondes, affectant le mode lui-même d'organisation des données concrètes, en vue d'une rédaction que chaque auteur cherchait à rendre aussi convaincante que possible.

Vers le milieu du XVII^e siècle, lorsque le slavon disparaît définitivement comme langue des chroniques roumaines, celles-ci bénéficiaient déjà d'une tradition de l'exposé qui, pour la Valachie, peut être résumée comme suit : on ne relate qu'une catégorie d'événements, directement reliés au personnage central, le prince, descendant d'une certaine souche ; celui-ci s'appuie sur « le pays » et sur la divinité, de sorte que quiconque le trahirait risque d'être assimilé à Judas. L'expression est dépourvue d'artifices de style, ce qui ne veut pas dire qu'elle soit sans beauté ; la phrase se développe selon un rythme rapide ; l'exposé est bref, se résumant à l'essentiel, et n'entre que rarement dans les détails⁴⁹. Les ajouts des copistes, qui apparaissent dès la fin du XVII^e siècle, ont pour effet

⁴⁶ H. D. Mazilu, *op. cit.*, p. 123–156 ; M. Moraru, *El sentido político de la emblemática en la obra de Antim Ivireanu*, « Synthesis », III, 1976, p. 65–74.

⁴⁷ A. Marino, *op. cit.*, p. 242–246.

⁴⁸ Antim Ivireanul, *Opere*, éd. G. Strempele, București, 1972, p. 59, 62–63.

⁴⁹ Cătălina Velculescu, *Continuitate și salt în transmiterea variantelor Letopiseșului Cantacuzinesc*, RITL, XXV, 1976 n° 1, p. 51–63.

d'estomper cette ligne centrale très nette par la multiplication informe des passages de leur cru, au point que ces informations supplémentaires, loin d'apporter plus de clarté, n'aboutissent qu'à la désagrégation de la structure initiale si simple. Un exemple caractéristique du fait nous est fourni par les adjonctions de Simion Dascăluș à la *Chronique* de Grigore Ureche.

Le fragment sommaire, conservé dans la *Chronique des Cantacuzènes*, concernant la période antérieure au règne de Radu le Grand, a inspiré plus que tout autre les interventions des copistes. Au moins si leur zèle s'était appliqué à corriger les erreurs évidentes de dates ; mais ce qui les a préoccupés, c'est de recueillir des récits de provenances diverses qui, plus d'une fois, s'écartent de la vérité historique encore plus que le texte original. Leurs préférences — sans distinction de la provenance : sources étrangères ou tradition orale — vont vers tout ce qui sort du commun, avec une prédilection pour les scènes de cruauté, ainsi que pour les explications venant à l'encontre des événements connus.

Ainsi, après le paragraphe sur Dan 1^{er} (qui a régné deux ans et quelque, de 1383 à 1386, et non pas 23 ans, à partir de 1350, comme l'affirme la *Chronique des Cantacuzènes*), certains manuscrits fournissent des détails sur la conquête de Brousse par les Turcs : « Ils rassemblèrent tous les enfants en bas âge des chrétiens en un lieu sans obstacles et les firent piétiner à mort par des chevaux ; les uns, ils les ont jetés à l'eau, les autres ils les ont exposés au soleil, jusqu'à ce qu'ils soient morts de soif... ». Les autres prisonniers, « les uns ils les pendaient, les autres ils les noyaient, d'autres encore ils les rôtaient comme des poissons, à d'autres ils ouvraient la bouche pour y introduire de la braise ardente, d'autres ils les liaient à la queue des chevaux et les traînaient jusqu'à ce qu'ils fussent mis en pièces et rendissent ainsi l'âme... ».

Une ligne seulement plus bas, le même copiste truffe le texte ancien de plusiers informations, dont cette anecdote : « ...Ce Lazare, prince des Serbes, avait un serviteur fidèle nommé également Lazare ; or, lorsque celui-ci vit qu'ils avaient tué son maître, il en fut très affligé et se mit à guetter une occasion propice pour tuer Amourad et venger son maître. Il portait donc sur soi une petite arme, à savoir un couteau. Or, un beau jour une occasion se présenta et il lui donna un coup de couteau et le tua en l'an 4881 ». (En réalité, le sultan Mourad 1^{er} fut tué par Miloš Obilić en 1389, après la bataille de Kossovopolje, et non pas en 1373 comme le prétend le texte ajouté.)

Passant au règne suivant, celui de Mircea l'Ancien (où il se garde bien d'intervenir pour rectifier les nombreuses erreurs du texte authentique), notre copiste ajoute, d'après une source étrangère, à côté d'une brève description, dans un style archaïque, de la bataille de Nicopolis, ces lignes sur la fin lamentable de Bayazid Ilderim : « ...or Tzambirkhan [Tamerlan — n.n.] fut vainqueur ; et il fit prisonnier Bayazid et le lia avec des chaînes en or et l'enferma dans une cage et il lui prit toute l'Asie et la Syrie et le tint captif jusqu'à la fin de sa vie »⁵⁰.

⁵⁰ Quelques-unes des adjonctions signalées ici apparaissent aussi dans *Letopiseșul Bănenilor* ; l'auteur de cette chronique a fait un commentaire et une reconstitution des anciennes chroniques, pour la période allant jusqu'au règne de Șerban Cantacuzino, dans l'esprit spécifique pour la fin du XVII^e siècle.

La chute de Constantinople, de même que tous les événements de l'étranger, n'est pas mentionnée dans la chronique ancienne. Or, dans la même copie d'où nous avons extrait les passages susmentionnés, se trouve une longue description de la lutte finale, dont le détail suivant : « Constantin Paléologue, voyant tant de discorde parmi eux, alla à Sainte-Sophie (...) et, enlevant ses vêtements impériaux, s'habilla des vêtements les plus simples, comme le premier soldat venu, et alla au combat avec quelques boyards, et ils livrèrent un combat très dur, réussissant à repousser les Turcs hors de la brèche. Et l'empereur se battit entre autres avec un Sarrasin très grand et terrible, tel un géant ; et, le frappant de son épée, il le trancha en deux »⁵¹.

Cette impression d'explosion de la structure initiale si simple, chaque nouvelle variante, de quelque copiste qu'il s'agisse, nous la donne. Mais le phénomène est encore plus frappant si, rassemblant toutes les variantes, on essaye de cerner le point de vue des « intellectuels » moyens du temps sur ce qui mérite de retenir l'attention de leurs lecteurs.

Or comment procèdent nos copistes ? Ils font appel à des sources plus anciennes, et essaient de relier avec leur aide les passages qui leur semblent « expressifs ». Mais le goût du détail estompe leur perspective et fait disparaître la qualité d'ensemble de l'ouvrage. Il arrive plus d'une fois que des passages appartenant à des époques et à des styles différents soient ainsi amalgamés, afin de fournir le maximum d'information non pas historique, mais simplement narrative.

Par exemple, dans la variante qui semble provenir des *Annales slavonnes*, l'assassinat de Mihnea cel Rău à Sibiu est relaté en quelques lignes et fort clairement. Or, dans la *Vie de Niphon*, le même épisode se perd dans tout un dédale de comparaisons et d'allusions aux anciens écrits hébraïques, aux ouvrages patristiques ou à la littérature hagiographique. En échange, le texte d'un ajout tardif se distingue par le nombre des détails, attestant l'existence d'un témoignage contemporain ou l'enregistrement d'une tradition orale : « Alors Dumitru, fils de Iakšić, et Danciul, le fils du voïévode Vlad l'Empaleur, sont venus avec des lettres du roi, ils se sont rendus à l'église catholique et se sont rencontrés avec le voïévode Mihai [sic, au lieu de Mihnea] sur les marches de l'église, car il avait renié la foi orthodoxe et s'était fait catholique. Et là, dans la cohue, ils lui donnèrent un coup de poignard et l'égorèrent. Aujourd'hui encore, la tête du voïévode Mihai est peinte sur le mur à l'endroit où il a été poignardé. Puis Dumitru, fils de Iakšić, courut vite, monta au haut de la tour et cria de toutes ses forces : que chacun sache que j'ai poignardé le voïévode Mihnea sur l'ordre du roi Mathias. Là-dessus, un fusilier du voïévode Mihnea posa son fusil sur un trépied et l'atteint entre les sourcils, faisant ainsi mort pour mort. Et Danciul, le fils de l'Empaleur, fut tué par les habitants de la ville ». Certains copistes introduisent dans la *Chronique des Cantacuzènes* non seulement la *Vie de Niphon*, qu'ils

⁵¹ *Let. Cant.*, p. 197—198, 199, 201. Les adjonctions mentionnées ne se sont conservées que dans les copies datant de la seconde moitié du XVIII^e siècle ou de la première moitié du XIX^e siècle, copies qui proviennent incontestablement d'un original plus ancien.

préfèrent à la variante ancienne des *Annales*, mais aussi cette variante tardive, qui remplace avantageusement, par une relation concrète, les allusions vagues des précédentes ⁵².

★

Les fragments cités ou mentionnés au cours de notre exposé présentent des similitudes évidentes avec les traits caractéristiques du baroque occidental, similitudes que nous avons tâché chaque fois de souligner. Mais nous devons souligner aussi que ces références à l'Occident sont faites à titre de comparaison et n'impliquent qu'exceptionnellement l'existence d'une source d'inspiration. Peut-être serait-il désirable, afin d'éviter toute confusion, de trouver une désignation autre que celle de « baroque » pour les modifications évidentes qui ont eu lieu dans la littérature roumaine à la fin du XVII^e siècle. Mais pour éviter cette fois-ci de charger outre mesure la terminologie critique, nous avons jugé suffisant d'esquisser ce qui nous a paru spécifique pour le baroque roumain par rapport à celui du reste de l'Europe ⁵³, au risque de nommer pareillement deux notions différentes.

Si, du stade de la détection et de l'énumération des innovations (souvent la manifestation d'un progrès d'ordre strictement intérieur), on passe à une autre phase des recherches sur la littérature roumaine, la démarche qui s'imposera sera l'étude synchronique et diachronique de la place qui leur revient dans le système de valeurs de la culture dont elles font partie ⁵⁴. On s'apercevra alors, sans aucun doute, que la tentative de placer la plus grande partie de la littérature roumaine de la fin du XVII^e siècle et du début du XVIII^e siècle sous le signe du baroque n'est guère justifiée ⁵⁵.

⁵² *Lct. cant.*, p. 20.

⁵³ Ainsi que l'ont fait, par exemple, pour l'humanisme, I. C. Chițimia, *Probleme de bază ale literaturii române vechi*, București, 1972, p. 159—196 et Alexandru Duțu, *Romantan Humanists*... București 1977.

⁵⁴ Alexandru Duțu, *L'étude comparée des modèles culturels et des formes d'universalité*, « Synthesis », I, 1974, p. 69—75; idem, *Cultura română în civilizația europeană modernă*, București, 1978, p. 159, 231.

⁵⁵ Citons à cet égard la tentative de Milorad Pavić, *Исторја српске књижевности барокног доба XVII—XVIII век*, Beograd, 1973, de démontrer que les vers dédiés en slavon des livres imprimés à Tirgoviște sous l'égide d'Udriște Năsturel ou de sa soeur la princesse Elena, épouse de Matei Basarab, annonceraient le baroque serbe.

VICO, CRITIQUE DE DESCARTES

RENÉ GENTILS
(Saint-Etienne)

Tout essai de définition de la méthode vichienne doit nécessairement passer par l'examen de la méthode cartésienne. Le *De nostri temporis studiorum ratione*, qui peut être considéré comme le discours de la méthode du philosophe napolitain, est typique à cet égard. En effet, il se présente tout entier comme une réponse au *Discours de la méthode* de Descartes et il est rare que Vico expose sa méthode sans critiquer plus ou moins violemment la philosophie de Descartes et des adeptes du cartésianisme. On trouve même dans la *Vita* des passages où, contrairement à ce qu'il affirmait dans la conclusion du *De nostri temporis studiorum ratione*¹ en soulignant la modération pour ne pas dire la bienveillance de ses critiques à l'égard de ses adversaires, l'animosité la plus franche se déclare.

Peut-être plus assuré de son propre génie qu'à l'époque où il prononçait et rédigeait le *De nostri temporis studiorum ratione*², Vico accuse de mauvaise foi son adversaire préféré³. Il lui reproche de s'être paré des plumes du paon et d'avoir emprunté sa physique à Epicure et sa métaphysique à Platon. Bien plus, non content de l'accuser d'éclectisme et même de le taxer d'incohérence⁴, il lui attribue seulement une grande ambition : celle de vouloir régner dans les cloîtres pour y détrôner l'aristotélisme.

¹ « Etenim ut, aequanime lector, vidisti, ubi incommoda censui, authores praecidi; et sicubi eos appellare necesse fuerit, eos non sine summa honoris significatione, uti et me homuncionem et illos tales tantosque viros decuit, nominavi. Ipsa autem incommoda per sedulitatem quanto potui maiorem attenuata modestissime exposui. » G. B. Vico, *De nostri temporis studiorum ratione*, Bari, Laterza, 1968, p. 120.

² Le discours fut prononcé le 18 octobre 1708.

³ « Perché Renato, ambiziosissimo di gloria, si come — con la sua fisica machinata sopra un disegno simile a quella di Epicuro, fatta comparire la prima volta sulle cattedre di una celebratissima università di Europa, qual è quella di Utrecht, da un fisico medico — affettò farsi celebre tra professori di medicina; così poi disegnò alquante prime linee di metafisica alla maniera di Platone — ove s'industria di stabilire due generi di sostanze, una distesa, altra intelligente, per dimostrare un agente sopra la materia che materia non sia, qual egli è 'l « dio » di Platone — per avere un giorno il regno anche tra i chiostrì, ne'quali era stata introdotta fin dal secolo undecimo la metafisica d'Aristotile. » G. B. Vico, *Opere*, Milano — Napoli, Ricciardi, 1953, p. 22.

⁴ « Ma, nell'unità delle sue parti, di nulla costa in un sistema la filosofia di Renato, perchè alla sua fisica converrebbe una metafisica che stabilisse un solo genere di sostanza corporea, operante, come si è detto, per necessità, come a quella di Epicuro un sol genere di sostanza corporea, operante a caso... » *ibid.*, p. 23.

A cela va s'ajouter un autre grief, celui de fausseté intellectuelle⁵. Selon notre auteur, Descartes a fait preuve de peu d'honnêteté en évoquant ses années de formation car, ainsi que le fait remarquer fort judicieusement Vico, le *Discours de la méthode* n'est pas seulement une méthodologie, mais aussi un texte autobiographique. Et c'est précisément la partie autobiographique du texte qui, d'après Vico, serait trompeuse, masquant et déformant les apports décisifs de l'éducation de Descartes pour la constitution de sa méthode et de son système. En somme, Descartes a triché en passant sous silence, ou en minimisant l'importance, la partie de ses études que l'on rangerait aujourd'hui dans la rubrique des « Lettres et Sciences Humaines ». Il n'accorde d'intérêt qu'aux mathématiques, puis évoque son illumination dans un poêle en Allemagne et donne enfin la méthode « pour bien conduire sa raison » qui fait table rase de tout et ne laisse de place qu'aux « idées claires et distinctes » et à la déduction, aux « longues chaînes de raisons »⁶.

Que veut donc nous faire croire Descartes avec cette fiction de la table rase sinon qu'il est un autodidacte, que par l'opération du doute méthodique, il s'est refait une virginité intellectuelle? Or tout cela est impossible car lui, Vico, est un véritable autodidacte et sait que la recherche et la découverte de la vérité ne sont pas choses simples. Il rappelle qu'il s'est formé tout seul pour l'essentiel et n'a fréquenté l'école que de façon épisodique, ce qui lui permet d'affirmer que la route est longue et difficile, que la vérité n'est pas une chose transparente donnée immédiatement. Aussi la méthode de Descartes n'apparaît-elle aussi simple et aussi aisée qu'aux prix de graves manquements à la vérité. L'homme n'est pas Minerve sortant tout armée et casquée du crâne de son père et le Descartes adulte se trompe ou plutôt nous trompe en évinçant l'enfant et son histoire, car l'on commence à apprendre dès son plus jeune âge alors que Descartes semble vouloir nous faire croire que son éducation a commencé par une illumination, le 10 novembre 1619, à l'âge de vingt-trois ans.

La partie critique du *De nostri temporis studiorum ratione* consacrée aux « instrumenta »⁷ commence par un examen de la méthode cartésienne, que Vico appelle la « critica ». Cette priorité n'est pas seulement due au fait qu'elle est l'instrument commun de toutes les sciences et de

⁵ « Non fingerassi qui ciò che astutamente finse Renato delle Carte d'intorno al metodo de' suoi studi, per porre solamente sù la sua filosofia e matematica ed atterrare tutti gli altri studi che compiono la divina ed umana erudizione; ma con ingenuità dovuta da istorico, si narrerà fil filo e con ischiettezza la serie di tutti gli studi del Vico, perché si conoscano le proprie e naturali cagioni della sua tale e non altra ruscita di letterato. » G. B. Vico, *Opere*, Milano—Napoli, Ricciardi, 1953, p. 5.

⁶ André Brlidoux rapporte l'anecdote suivante, qui est significative de l'attitude de Descartes : « Il ne lisait guère. A un visiteur qui désirait voir sa bibliothèque, on raconte qu'il montra un veau ouvert (vitulum apertum). » Descartes, *Œuvres et lettres*, Bibliothèque de la Pléiade, Introduction, p. 9.

⁷ Vico divise la méthode en trois parties : les instruments (instrumenta), les auxiliaires (adiumenta), le but (finis). Les « instrumenta » sont les éléments constitutifs de l'expérience scientifique, soit les outils purement intellectuels (géométrie, algèbre), soit les outils matériels suppléant à la faiblesse des sens humains (télescope, boussole).

tous les arts ⁸, mais également parce que c'est elle qui inaugure les études ⁹. Aussi n'est-ce pas la méthode de Descartes en elle-même qui est critiquée ici, mais l'erreur qui consiste à faire commencer les études par le « cogito », car celui-ci ne se limite pas à faire table rase des erreurs, mais il exclut aussi les « vera secunda » et les « verisimilia » ¹⁰. Vico précise qu'il ne conteste pas les résultats de la méthode dans l'absolu, mais qu'il n'accepte pas la priorité qu'on lui donne dans les études en raison même de la radicalité du doute cartésien qui ne peut que nuire aux adolescents ¹¹, à cause de leur nature spécifique.

La première critique formulée contre Descartes est donc d'ordre pédagogique. Pour la pédagogie, il n'y a pas de choix qu'entre le vrai et le faux : entre les deux il y a le vraisemblable, qui est le lieu par excellence du sens commun, comme la vérité est celui de la science et l'erreur celui du faux ¹². Et si la méthode cartésienne enseignée trop tôt à des adolescents ne peut donner plus tard que des adultes ratés, par contre le développement du sens commun est ce vers quoi il faut tendre dans l'éducation ¹³. Car l'ordre des matières défendu par Vico n'est pas un ordre arbitraire, mais un ordre rationnel conforme aux stades du développement de l'homme, depuis l'enfance jusqu'à l'âge adulte : l'ordre des matières doit coïncider avec l'ordre des facultés et toute infraction à cet ordre aura pour résultat une mutilation de l'homme adulte ¹⁴.

La défense et illustration du sens commun est le second aspect de la critique adressée à Descartes. Si l'on compare ce que dit Descartes du bon sens dans le *Discours de la méthode* ¹⁵ et ce que dit Vico du sens commun, on s'aperçoit qu'ils ne sont d'accord ni sur la nature ni sur le rôle de cette faculté dans leur méthode. Pour Descartes, ce bon sens qui « est la chose du monde la mieux partagée », est toujours actuel. C'est une faculté permanente de l'homme et quand il y a erreur de la part de ce dernier, il ne s'agit pas d'une éclipse ou d'un amoindrissement passager du bon sens, mais en quelque sorte d'une erreur d'aiguillage ¹⁶, ce qui est tout à fait conforme à l'intellectualisme cartésien. Vico, de son côté, soutient une thèse opposée : le sens commun n'est pas une faculté innée, naturellement développée chez l'homme. Comme toutes les facultés humaines, il est d'abord seulement virtualité et c'est l'éducation qui va l'actualiser au moment de l'adolescence, c'est-à-dire au stade de la crois-

⁸ G. B. Vico, *De nostri temporis studiorum ratione*, introduction, éd. cit., p. 78.

⁹ « Et principio, quod ad scientiarum attinet instrumenta, a critica hodie studia inauguramur . . . », *Ibid.*, p. 81.

¹⁰ . . . (critica), quo suum primum verum ab omni, non solum falso, sed falsi quoque suspitione expurget, vera secunda et verisimilia omnia aequae ac falsa mente exigi iubet. • *Ibid.*, p. 81.

¹¹ . . . nam adolescentibus quam primum sensus communis est conformandus, ne in vita agenda aetate firmati in mra erumpant et insolentia. • *Ibid.*, p. 81.

¹² *Ibid.*, p. 81.

¹³ « Itaque, cum maxime adolescentibus sensus communis educi deberet, verendum ne iis nostra critica praefocetur. » *Ibid.*, p. 81.

¹⁴ « Nam ut senectus ratione, ita adolescentia phantasia pollet : neque sane pueris, quae beatissimum futurae indolis specimen semper habita est, excaecari ullo modo oportet. » *Ibid.*, p. 81.

¹⁵ Descartes, éd. cit., p. 126.

¹⁶ . . . et ainsi que la diversité de nos opinions ne vient pas de ce que les uns sont plus raisonnables que les autres, mais seulement de ce que nous condisons nos pensées par diverses voies, et ne considérons pas les mêmes choses. • *Ibid.*, p. 126.

sance où il peut se développer. Car pas plus que le sens commun ne peut se développer chez un enfant, pas davantage le bon sens ne peut accéder au vrai. La conséquence de la position cartésienne est que le bon sens peut parvenir à la vérité ; celle de la position vichienne que c'est le savoir qui connaît la vérité. Pour Descartes, l'homme peut en permanence atteindre la vérité ; pour Vico, il faut d'abord qu'au terme d'une évolution naturelle et nécessaire, l'homme ait développé toutes ses facultés et aussi capitalisé un savoir. Descartes pense que toutes les facultés que Vico valorise sont négatives en ce qui concerne la recherche de la vérité et les réduit à la portion congrue dans la conduite de la vie. Descartes a une conception statique de l'esprit et de la personnalité, Vico une conception dynamique, car toutes les facultés de l'enfant et de l'adolescent sont une promesse pour l'avenir. Pour lui l'enfant n'est pas un néant, mais il est le père de l'homme et contient virtuellement tout ce qui fera l'homme adulte.

Logiquement, le point de vue de Vico ne dévalorise a priori aucune faculté et par conséquent aucune activité intellectuelle. Libre à Descartes de donner le primat à la « critica », la dernière venue mais la première en importance. Cependant, elle ne doit pas étouffer les autres facultés¹⁷ et elle ne les étouffera pas si elle est cultivée en temps opportun. En somme, on peut dire que la conception vichienne est à la fois topique et dynamique.

La reconnaissance de la spécificité de l'enfance et de sa valeur est un fait trop rare à l'époque classique pour ne pas être souligné. Il n'est que de comparer la manière dont Descartes et Vico parlent de leur enfance : Descartes n'en parle pour ainsi dire pas. L'autobiographie philosophique n'est pas un genre alors pratiqué couramment. L'enfance n'est rien. Selon Bossuet, « l'enfance est la vie d'une bête »¹⁸. Ce rejet de l'enfance par le cartésianisme est justifié par la distinction de la substance pensante et de la substance étendue et le primat ontologique accordé à la première : « Mais enfin me voici insensiblement revenu où je voulais ; car, puisque c'est une chose qui m'est à présent connue, qu'à proprement parler nous ne concevons les corps que par la faculté d'entendre qui est en nous, et non point par l'imagination ni par les sens, et que nous ne les connaissons pas de ce que nous les voyons, ou que nous les touchons, mais seulement de ce que nous les concevons par la pensée, je connais évidemment qu'il n'y a rien qui me soit plus facile à connaître que mon esprit »¹⁹. Il est clair que l'imagination est rejetée du côté de la substance étendue

¹⁷ « Et memoriam, quae cum phantasia, nisi eadem, certe pene eadem est. In pueris, qui nulla alia mentis facultate praestant, excoli impense necesse est : neque ingenia ad artes, quae phantasia, vel memoria, vel utraque valent, ut pictura, poetica, oratoria, iurisprudencia, quicquam sunt hebetanda : neque critica, quae omnium artium scientiarumque instrumentum nostris commune est, ulli debet esse impedimento. » G. B. Vico, *De nostri temporis studiorum ratione*, éd. cit., p. 81.

¹⁸ Cité par Gusdorf, *La révolution galiléenne*, Payot, 1969, t. II, p. 277. Gusdorf cite aussi (ibid., p. 278) Snyders, *La pédagogie en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, P. U.F., 1965, p. 71-72 : « ... l'enfance est une espèce de péché originel dans l'ordre du savoir. (...) L'état d'enfance cause et entretient une pensée confuse dont la confusion consiste à mêler ce qui appartient à la res cogitans et ce qui appartient à la res extensa... »

¹⁹ Descartes, *Méditation seconde*, éd. cit., p. 283.

et, en tout cas, on lui dénie tout pouvoir de connaître. C'est ce que Vico conteste, toujours au nom de la pédagogie²⁰.

Après la méthode, la « critica », conformément à l'ordre annoncé, Vico traite de la géométrie. Mais comme il vient d'exposer les inconvénients de la « critica nova », il ne va pas parler de la géométrie analytique moderne, mais lui opposer la géométrie des anciens, une géométrie encore proche des données de l'expérience commune. C'est la géométrie du *Ménon* où, sous l'impulsion des questions de Socrate, un esclave arrive à découvrir un théorème de géométrie qu'il ne connaissait pas. Il s'agit là d'une première logique, d'une première méthode pour bien conduire sa raison, à l'usage de la jeunesse, car elle se pratique sur des formes, des figures, c'est-à-dire des objets de l'imagination²¹. Ainsi, pour Vico, la géométrie a une valeur pédagogique et heuristique : c'est à la fois une méthode d'enseignement à l'usage de la jeunesse et une initiation à la recherche. La position de Descartes est différente puisque chez lui c'est la méthode qui est à l'origine de la géométrie et non pas la géométrie qui engendre la méthode. La géométrie, qui est un effet de la méthode, constitue une preuve a posteriori de la validité de cette dernière. Pour Vico, la géométrie est au contraire une méthode particulière, celle de l'imagination et de l'enfance, qui va permettre d'avancer dans la connaissance, alors que pour Descartes l'imagination, tout comme le rêve, ne trouve pas, mais ne fait rien d'autre que de disposer différemment des choses déjà connues²².

La critique de Vico se développe : après la critique pédagogique et psychologique, notre auteur aborde la partie proprement méthodique de sa critique. Jusqu'ici, il avait surtout reproché aux cartésiens d'initier trop tôt les adolescents à l'exercice du doute méthodique au risque de leur déformer l'esprit, mais il n'avait pas encore traité la question de fond, c'est-à-dire la validité du doute méthodique lui-même. Après avoir refusé de donner la première place au « cogito » dans l'ordre du temps au nom de la pédagogie et de la psychologie de l'enfant et de l'adolescent, il va refuser de lui donner la première place dans l'ordre rationnel au nom même de la découverte de la vérité.

L'argumentation de Vico est extrêmement simple : l'invention des arguments précédant par nature l'appréciation de leur véracité, la doctrine topique doit précéder la doctrine critique²³. Pour la première fois, Vico donne la formule de ce qui le sépare de Descartes. Quand celui-ci

²⁰ « Denique nostri critici ante, extra, supra omnes corporum imagines suum primum elocant verum. Sed id adolescentibus immature atque acerbe praecipunt. » G. B. Vico, *De nostri temporis studiorum ratione*, éd. cit., p. 81.

²¹ « Talché con ragione gli antichi stimarono studio proprio da applicarvisi i fanciulli quello della geometria e la giudicarono una logica propria di quella tenera età, che quanto apprende bene i particolari e sa fil filo sporgli, tanto difficilmente comprende i generi delle cose... » G. B. Vico, *Vita*, éd. cit., p. 16. Dans le passage immédiatement précédent, Vico donne en preuve sa propre expérience : il n'a pas pu dépasser la cinquième proposition d'Euclide, car « alle menti già dalla metafisica fatte universali non riesce agevole quello studio proprio degli ingegni minuti... » *Ibid.*, p. 16.

²² Descartes, *Première méditation*, éd. cit., p. 269–270.

²³ « Deinde sola hodie critica celebratur; topica nedum non praemissa, sed omnino posthabita. Incommodè iterum: nam ut argumentorum inventio prior natura est, quam de eorum veritate diiudicatio, ita topica prior critica debet esse doctrina. » G. B. Vico, *De nostri temporis studiorum ratione*, éd. cit., p. 82.

écrit : « L'ordre consiste en cela seulement, que les choses qui sont proposées les premières doivent être connues sans l'aide des suivantes, et que les suivantes doivent après être disposées de telle façon qu'elles soient démontrées par les seules choses qui les précèdent »²⁴, à première lecture, on pourrait croire que rien ne le sépare de Vico. Seulement, il parle là de la méthode géométrique et son ordre est celui des raisons qu'il sépare de celui des matières. Vico au contraire pense qu'on ne peut pas séparer l'ordre des matières et l'ordre des raisons, car, du point de vue du développement de la faculté de raisonner et donc de la recherche de la vérité, l'ordre des matières et l'ordre des raisons ne sont qu'une seule et même chose. Les cartésiens s'imaginent qu'à partir d'une seule vérité découverte par l'exercice du doute, on peut de proche en proche découvrir la totalité du réel sans avoir appris la topique. Mais comment peuvent-ils être sûrs d'avoir fait le tour du réel²⁵? Le reproche adressé à Descartes est de ne pas se mettre à l'école du réel, de penser que « la philosophie se développe comme une géométrie pure qui tient toute sa certitude de l'enchaînement interne de ses raisons, sans aucune référence à la réalité extérieure » et que « invoquer l'expérience "selon l'usage commun" contre telle ou telle raison de la chaîne est aussi dépourvu de sens que de vouloir réfuter les vérités démontrées de la géométrie au nom de l'expérience »²⁶.

A l'apriorisme cartésien, Vico oppose la topique. Qu'est-ce que la topique? C'est l'art de découvrir et d'utiliser les « topoi » (que le latin traduit « loci communes »); c'est une technique de l'argumentation et, comme telle, c'est une partie de l'art oratoire. Que la topique relève de la rhétorique peut nous amener à penser que l'on s'éloigne du domaine de la vérité. A ce sujet, Descartes a des idées fort précises²⁷: l'éloquence ne s'apprend pas, c'est un don de l'esprit; d'autre part, l'éloquence n'est qu'un ornement, car s'il a les idées claires, un homme, fût-il le plus ignorant de tous, saura exposer sa pensée. Contre cette affirmation, Vico s'inscrit en faux, au nom de la réalité: un imbécile ne sera sûrement jamais un bon orateur ni même un médiocre, mais cela n'a pas pour conséquence nécessaire qu'un homme intelligent est toujours un bon orateur. A l'esprit solitaire de Descartes, Vico oppose toujours la situation de l'homme pris dans le tissu de l'existence sociale et imagine par plaisanterie un cartésien saisi par le doute au milieu d'une plaidoirie²⁸. L'exemple montre qu'avant d'être clair l'idée doit être éclaircie, ce qui ne se fait pas instantanément. Or, parfois, les exigences de la réalité veulent que ce hiatus soit comblé ou tout au moins en ait l'air. Ce qui démontre surabondamment que les dons de l'esprit ne font pas toute l'éloquence et que la concep-

²⁴ Descartes, *Réponses aux secondes objections*, éd. cit., p. 387.

²⁵ « At enim eam nostri facessunt, et nullius usus putant: nam sat est, inquit, homines modo critici sint, rem doceri, ut quid in ea veri inest inveniant; et quae circumstant verisimilia, eadem ipsa veri regula, nullam topicam docti vident. Sed qui certi esse possunt vidisse omnia? » G. B. Vico, *De nostri temporis studiorum ratione*, éd. cit., p. 82.

²⁶ Martial Gueroult, *Descartes selon l'ordre des raisons*, Aubier-Montaigne, 1968, t. I, p. 22.

²⁷ « J'estimais fort l'éloquence, et j'étais amoureux de la poésie; mais je pensais que l'une et l'autre étaient des dons de l'esprit, plutôt que des fruits de l'étude. Ceux qui ont le raisonnement le plus fort, et qui digèrent le mieux leurs pensées, afin de les rendre plus claires et intelligibles, peuvent toujours le mieux persuader ce qu'ils proposent, encore qu'ils ne parlent que bas breton, et qu'ils n'eussent jamais appris de rhétorique. » Descartes, *Discours de la méthode*, première partie, éd. cit., p. 129-130.

²⁸ G. B. Vico, *De nostri temporis studiorum ratione*, éd. cit., p. 82.

tion selon laquelle celle-ci ne serait que pure ornementation est erronée. Entre le langage de l'erreur et celui de la vérité doit prendre place un langage intermédiaire, celui de l'homme aux prises avec l'action : la topique, qui est comparée à l'alphabet. C'est elle qui permet de lutter contre le temps dans des circonstances où le cartésien ne le trouverait pas²⁹. On pense avec des mots et la topique, c'est la trousse de secours de la pensée dans les situations où le langage de la vérité est défaillant. C'est en somme le langage du vraisemblable, pierre d'attente dans la recherche de la vérité. Aussi, dans la conception vichienne, le vraisemblable n'est-il pas un domaine neutre mais, de façon dynamique, ce qui ouvre la voie à la vérité. Et la méthode correspondante est la topique, équivalent dans le domaine du vraisemblable du doute cartésien dans le domaine de la vérité.

Par ailleurs, si la topique est le chemin vers la vérité, c'est un chemin qui passe par l'assentiment de l'autre. La topique est la science de la communication du vraisemblable et elle présuppose toujours la présence critique de l'interlocuteur. Même si le point de vue de Vico n'est pas aussi technique que celui de l'Aristote des *Topiques*, il est remarquable qu'il en ait retrouvé l'esprit qui n'est pas celui d'une argumentation vaine plus proche de l'éloquence fleurie que de la philosophie, puisque ce traité est le plus ancien des ouvrages qui constituent l'*Organon*. Tout ce qu'Aristote dit de l'objet propre de son traité, Vico ne le renierait pas³⁰. Son argumentation à ce sujet est articulée de la façon suivante : premièrement, le vrai peut n'être pas vraisemblable³¹ ; deuxièmement, l'esprit de l'homme est limité et imparfait comme cela a été souligné dans l'introduction du discours ; troisièmement, il faut par conséquent en passer par la catégorie du vraisemblable pour que la vérité puisse être atteinte et reconnue. Ainsi, la méthode topique se situe exactement à l'opposé de la méthode critique : celle-ci, partant d'une idée claire et distincte et procédant par déduction, finit par englober tout le réel, y compris le vraisemblable ; la première, au contraire, doit partir du vraisemblable pour avoir l'espoir d'accéder à la vérité.

Il s'agit bien d'un espoir, et si Vico invoque Cicéron contre le grand Arnauld, il ne donne pas raison à l'un contre l'autre. Il se limite à poser une question, de façon bien légitime d'ailleurs, puisque conformément à ce qu'il affirmait dans son introduction, il n'y a pas de progression linéaire de la connaissance, mais seulement des disciplines qui apparaissent et disparaissent, des connaissances qu'on oublie ou qu'on délaisse,

²⁹ « Delinde in topica, sive medii invenlendi doctrina exerciti . . . cum iam norint omnes argumentorum locos in disserendo, ut scribendi elementa percurrere, iam facultatem habent ex tempore videndi quicquid in quaque causa insit persuadibile. » *Ibid.*, p. 82.

³⁰ « Le présent traité se propose de trouver une méthode qui nous rendra capables de raisonner déductivement, en prenant appui sur des idées admises, sur tous les sujets qui peuvent se présenter, comme aussi, lorsque nous aurons nous-mêmes à répondre d'une affirmation, de ne rien dire qui lui soit contraire. » Aristote, *Topiques*, éd. Jacques Brunschvicg, Les Belles Lettres, 1967, p. 1.

³¹ « Ad haec, tota eloquentiae res nobis cum auditoribus est, et pro eorum opinionibus nos nostrae orationi moderari debemus, et natura ita comparatum est, ut saepe qui pollutissimis rationibus non moventur, fidem aliquo levi argumento de sententia delictantur. » G. B. Vico, *De nostri temporis studiorum ratione*, éd. cit., p. 82.

pour le plus grand dommage de l'homme, comme la topique. Car le langage, et en particulier le langage philosophique, fait problème. Le problème philosophique et le problème de l'expression sont connexes, ainsi que le prouvent les exemples choisis par Vico : les Stoïciens, qui sont si proches des cartésiens, parce qu'ils veulent faire de l'esprit la règle du vrai ³², ont un style extrêmement dépouillé ; les philosophes de la première Académie sont au contraire « abundantes et ornatissimi » ³³. Il semble donc que les rapports nécessaires entre la pensée et les techniques d'expression ne soient pas permanents, définitifs, mais que chaque philosophie doive négocier son rapport au langage. Bien mieux, on dirait qu'à un certain type de pensée correspond un langage donné. Car si les Epicuriens furent « aliquanto amplius explicati » si on les compare aux Stoïciens, ils furent également « puri » ³⁴, alors que les Académiciens anciens et nouveaux eurent une éloquence extrêmement riche ³⁵. Or il est possible d'établir une distinction générale entre ces écoles philosophiques : d'une part, il y a le stoïcisme et l'épicurisme, deux doctrines monolithiques, n'admettant pas de moyen terme entre le vrai et le faux, deux systèmes de pensée clos sur eux-mêmes, l'alpha et l'oméga de la philosophie ³⁶ ; d'autre part, face à ces deux dogmatismes, il y a ce qu'on pourrait appeler les philosophies de l'ignorance : la première Académie issue de Socrate qui affirmait qu'il savait qu'il ne savait rien, et la nouvelle Académie, qui disait ne même pas savoir qu'elle ne savait rien ³⁷. Avec une progression vers le scepticisme : dans ses dialogues, à l'issue de la discussion, quand la solution conforme au vrai n'a pas été trouvée, Platon accepte la plus vraisemblable ; Carnéade, lui, défend deux positions contradictoires. Il faudrait en conclure que plus on est dogmatique, moins on est éloquent. Dans l'autre sens, nous avons le cas typique de Carnéade qui, avec la même habileté, soutient successivement les deux thèses opposées. Quoi qu'il en soit, Carnéade prouve dans les faits l'extrême importance de l'art oratoire dans la philosophie. La langue est la meilleure et la pire des choses et si un philosophe peut démontrer avec le même pouvoir de persuasion un jour une chose, le lendemain la chose contraire, alors le penseur ne peut pas éviter d'affronter le problème de l'expression et déclarer que, la vérité étant une et indivisible, elle sera toujours proclamée et reconnue, même si elle s'exprime en bas breton, comme le dit Descartes.

Il est difficile d'accéder à la vérité. C'est peut-être ce que Carnéade a voulu prouver aux Romains ³⁸. Vico déclare que les deux méthodes, la critique et la topique, sont défectueuses. Le criticisme cartésien l'est, parce qu'il rejette dans les ténèbres extérieures le domaine du vraisemblable et limite le vrai à un territoire extrêmement restreint qu'il présente

³² *Ibid.*, p. 83.

³³ *Ibid.*, p. 83.

³⁴ *Ibid.*, p. 83.

³⁵ *Ibid.*, p. 83.

³⁶ Il est bien évident qu'ici Vico tire la couverture à soi : il oublie que le dogmatisme stoïcien est tempéré par la morale des préférables.

³⁷ *Ibid.*, p. 83.

³⁸ « Atque haec omnia inde orta, quia verum unum, verisimilia multa, falsa infinita. » *Ibid.*, p. 83.

abusivement comme la totalité de la nature humaine, au prix de simplifications appauvrissantes : l'indifférence de Descartes devant les problèmes du langage est typique à cet égard³⁹. La topique présente le défaut exactement inverse : elle finit par accepter même le faux⁴⁰. Ainsi, aucune des deux méthodes n'est ni entièrement vraie ni entièrement fausse. Or la vérité est une. Dans ces conditions, comment échapper au risque de tomber dans le scepticisme, illustré par le précédent exemple de Carnéade ?

Il ne s'agit pas d'établir une cote mal taillée entre des prétentions différentes. La solution va se trouver dans l'intégration de la dimension temporelle dans l'élaboration de la méthode. C'est la personne humaine, dans l'unité de son développement historique, qui va non pas tenter une conciliation plus ou moins réussie des deux méthodes en les mettant sur le même plan, puis en essayant d'éliminer les défauts et de réunir les qualités de chacune, mais tenter de les intégrer dans sa propre histoire. Et bien entendu, l'instrument de cette intégration sera pédagogique, la pédagogie vichienne qui considère que toutes les étapes du développement de la personnalité sont positives et que le critère de la méthode est de développer au maximum chacune des possibilités humaines au moment opportun : ainsi la jeunesse est l'époque de la floraison de la mémoire et de l'imagination. L'enseignement de la topique va concourir au développement de ces facultés et les orienter vers la connaissance et l'action ; il contribue à la formation du sens commun, à l'acquisition de la prudence⁴¹ et de la maîtrise du discours, toutes qualités qui relèvent du domaine du vraisemblable, de la vie pratique. Une fois que l'adolescent aura acquis toutes les connaissances théoriques et pratiques qui sont le propre de son âge et représentent le stade précritique de l'éducation, alors il pourra être initié au doute méthodique, car il aura appris le maximum de ce qu'il doit savoir pour pouvoir le soumettre à la critique avec profit et exercer sa capacité de jugement⁴². Enfin, ce n'est qu'une fois toutes ces qualités arrivées à maturité que l'homme peut imiter Carnéade. En effet, au terme de toute cette évolution, l'homme peut soutenir l'une et l'autre thèse : cet exercice n'est plus alors un témoignage de virtuosité gratuite, mais un acte dialectique, une ascèse de l'intelligence et une démonstration de liberté. A l'issue de sa formation, l'homme a la possi-

³⁹ Descartes, Lettre à Mersenne du 20 novembre 1629, éd. cit., p. 911-915.

⁴⁰ « Quare utraque disserendi ratio viciosa : topicorum, quia saepe falsa arripiunt ; criticorum, quia verisimilia quoque non assumunt. » G. B. Vico, *De nostri temporis studiorum ratione*, éd. cit., p. 83-84. Il est à noter que Vico écrit « disserendi ratio », c'est-à-dire méthode de dissertation, de discussion. Cicéron emploie « ratio disserendi » pour traduire « dialectique ». La recherche de la vérité passe par la discussion, mais Descartes peut-il être un homme de discussion, selon Vico ?

⁴¹ Vico emploie ici le mot « prudentia » en son sens aristotélicien de « phronesis ». La prudence, vertu rationnelle en son principe, est dans la pratique référence à l'autorité de l'homme prudent, avisé et riche d'expérience, critère vivant de la droite règle. Pendant le stade précritique qui est celui de l'enfance et de l'adolescence, la prudence est la seule référence.

⁴² « Igitur, ut utrumque vitetur vicium, existimem, adolescentes scientias artesque omnes integro iudicio doceri, quo topicæ dñent locos, ac interea sensu communi ad prudentiam et eloquentiam invalescant, phantasia et memoria ad artes, quæ his præstant mentis facultatibus, confirmentur ; deinde discere criticam ; tum de integro de his quæ edocti sunt suo ipsorum iudicio iudicent ; et in discernere in utramque partem disserendis sese exerçant. » G. B. Vico, *De nostri temporis studiorum ratione*, éd. cit., p. 84.

bilité de se livrer à ce genre d'exercice sans tomber nécessairement dans l'ornière du scepticisme. Son éducation a fait de lui à la fois un penseur capable de discerner le vrai du faux et un homme d'action capable, grâce à l'étendue de son information, de trancher dans le domaine de la vie pratique dans un sens qui ne contrarie pas son exigence de vérité dans le domaine de la vie intellectuelle. L'éducation a ainsi atteint son but : former des intellectuels qui soient aussi des citoyens au sens plein du terme. Mais ce résultat ne peut être obtenu qu'en respectant la nature, c'est-à-dire en ne contrariant pas le développement de l'enfant. C'est à cette condition qu'on évitera les deux échecs majeurs d'une éducation, ceux qui aboutissent à l'avortement d'une personnalité, et qui sont incarnés par les deux types suivants : le raisonneur d'une part, qui discute à tout propos et hors de propos (c'est ici que l'exemple des pythagoriciens qui gardaient le silence pendant cinq ans prend tout son relief⁴³) ; d'autre part la copie, celui en qui le respect des paroles du maître a étouffé toute initiative au point qu'il ne parvient plus à penser et à agir par lui-même.

A l'époque de Vico, seul le professeur qu'il était pouvait élaborer la méthode qu'il nous présente, dont nous venons d'exposer la partie critique, dirigée contre Descartes et les cartésiens. En effet, si nous passons en revue les grands philosophes des dix-septième et dix-huitième siècles, nous constatons que pour aucun d'entre eux l'activité de penseur ne se double d'une pratique de l'enseignement. Descartes, né dans une famille appartenant à la noblesse de robe, vit de ses revenus dans le calme de sa retraite hollandaise et n'a de contacts avec le monde qu'épistolaires. Spinoza, le juif exclu de sa communauté, vit dans une retraite presque aussi complète et gagne son pain en polissant des lentilles. Leibniz, le moins retiré du monde des trois, fait montre d'une activité prodigieuse : diplomate, historiographe, sa curiosité est universelle. Pourtant, il n'enseigne pas. Plus tard, Kant est le premier grand philosophe à faire exception à cette règle et à consacrer sa vie à l'enseignement. Ce nouveau visage de la philosophie, qui traduit à la fois son changement de fonction, le déplacement des centres vitaux de la culture et la décadence des universités, explique la réaction de pédagogue de Vico que sa fréquentation permanente de la jeunesse et sa qualité de père de famille nombreuse devaient conduire à évaluer positivement un aspect de la personne humaine auquel son époque à peu près unanimement déniait tout intérêt, du moins d'un point de vue philosophique.

Dans ces conditions, Vico ne pouvait que s'opposer au cartésianisme qui rayonnait alors sur toute l'Europe. La méthode et la métaphysique de Descartes proposent une image de l'homme que le penseur napolitain ne peut accepter, au nom de son expérience de la nature humaine et de l'enseignement. La certitude instaurée par le « cogito » cartésien consacre la division de l'homme en une substance pensante et une substance étendue, c'est-à-dire qu'elle sépare radicalement l'esprit du corps. Ce dualisme conduit inévitablement au solipsisme, car la partie la plus haute dans l'homme, celle qui pense, celle qui est la seule à pouvoir rendre compte du réel, ne trouve de certitude absolue que dans la considération

⁴³ *Ibid.*, p. 84.

de sa propre pensée. D'autre part, sur la base du « cogito », le seul processus intellectuel qui permette d'atteindre la vérité dans tous les domaines, c'est l'enchaînement des raisons, c'est-à-dire la méthode hypothético-déductive, avec les deux risques qui lui sont inhérents : tout d'abord, par son apriorisme, cette méthode risque de négliger l'observation du réel — c'est là le reproche que Vico adresse à la physique cartésienne — et de ne plus tenir compte que de la perfection de son propre fonctionnement, c'est-à-dire de se méprendre sur le sens de la vérité ; corollairement, s'il se glisse une seule erreur dans l'enchaînement des raisons, c'est la base même du raisonnement qui est mise en cause. Par ailleurs, le cartésianisme est une philosophie incomplète, car dans sa synthèse abusive parce que prématurée il exclut de nombreux éléments de l'expérience humaine : sa morale, qui n'est proposée qu'à titre de morale par provision, ne saurait se donner pour une preuve du contraire. En somme, l'ambition totalisatrice du cartésianisme, légitime en soi, puisque le fondement même de toutes les philosophies consiste en une tentative d'expliquer la totalité du réel, débouche sur un résultat contraire à l'intention philosophique car, pour les besoins de sa synthèse, elle sépare au lieu de réunir. C'est en bref une pensée qui ne sait pas résister au piège du dogmatisme, considérant que toute la vérité du réel se trouve contenue dans ses prémisses et que n'importe quelle nouvelle acquisition doit trouver sa place dans le système, sous peine de se voir rejetée et taxée de fausseté.

A cet intellectualisme abusif, Vico oppose, avec des ambitions similaires, un retour au réel. La philosophie, en effet, prend sa source dans une volonté de comprendre le réel, tout le réel, et de l'expliquer. Aussi ne saurait-on privilégier tel domaine au détriment de tel autre. En droit, toute la réalité est du ressort de la philosophie qui ne peut s'assimiler à une discipline ou à un groupe de disciplines. C'est pourquoi amputer cette réalité sur un a priori est contre le véritable esprit philosophique. La nostalgie de l'Un que traduit l'activité philosophique ne peut se satisfaire de synthèses partielles et partiales.

Aussi Vico nous montre-t-il les divisions réelles de l'homme, qui sont celles de ses facultés : la coupure introduite par Descartes n'est pas réelle, mais théorique. Certes, l'homme est divisé, mais cela est dans sa nature même. Descartes nous parle d'un adulte sans histoire, alors que de la naissance à la mort, nous passons par plusieurs métamorphoses qui sont autant de stades sur le chemin de la vie. A la vision statique de Descartes, Vico substitue une vision dynamique : l'homme se transe forme ; la philosophie est aussi philosophie de l'action. C'est en effet l'action qui permet à l'homme de tracer un trait d'union entre le domaine du vrai, que l'intellect ne peut embrasser, et celui de la pratique. Ce qui donne son sens à l'action n'est pas le vrai connu par idées claires, mais le vrai comme horizon du faire humain, le vrai comme sens cryptique de l'action. Dans cette perspective, l'éloquence et le droit retrouvent toute leur dignité dans le cadre de l'activité sociale du citoyen. Toute activité étant philosophique, la méthode véritable consiste à développer chez l'homme toutes les qualités qui lui permettront de déployer son action dans les meilleures conditions possibles. C'est une méthode de vie et de sagesse.

LA CIRCULATION DE L'ŒUVRE DE VOLTAIRE EN TRANSYLVANIE AU XVIII^e SIÈCLE*

IACOB MĂRZA

La période qui est à cheval sur la seconde moitié du XVIII^e siècle et les premières décennies du siècle suivant a été marquée, dans les pays roumains, par une grande effervescence intellectuelle, par l'interpénétration des traditions nationales et de l'esprit novateur de l'époque des Lumières, enfin par le début d'un ample processus de laïcisation des mentalités dans une société féodale agonisante. Dans le cadre de ce processus on assiste, au cours des dernières décennies du XVIII^e siècle, à la pénétration par différentes voies — traductions ou ouvrages originaux, notamment en français ou en allemand — des idées des principaux représentants des Lumières européennes, idées progressistes qui ont trouvé un terrain fertile autant en Valachie et Moldavie qu'en Transylvanie.

Dans cette ambiance de renouveau spirituel, une place de premier plan, par ses conséquences ultérieures, revient à la circulation, qui ne se fait pas attendre, que ce soit dans les éditions originales ou dans des traductions en roumain ou en grec, des œuvres de Voltaire (1694—1778), écrivain, érudit et philosophe de dimensions européennes, la plus brillante incarnation de l'esprit des Lumières¹.

C'est un fait bien connu que Voltaire, de par le contenu de son œuvre, a joui d'une audience considérable dans les pays roumains, et cela non seulement chez les intellectuels progressistes, mais aussi parmi certains cercles rétrogrades du temps, chez lesquels ses idées révolutionnaires suscitaient une véritable panique. Ce n'est point là une affirmation gratuite, mais une incontestable vérité historique, attestée par la présence de son œuvre dans maintes archives et bibliothèques de notre pays et confirmée par le grand nombre d'études ou même d'ouvrages de synthèse qui lui ont été consacrés, dans un passé plus ou moins éloigné ou de nos jours².

* Une variante de cet article a fait l'objet d'une communication au Symposium *Lumières roumaines — Lumières européennes*, organisé par la chaire d'Histoire de l'Université « Babeș-Bolyai » de Cluj-Napoca, le 15 juin 1976.

¹ En ce qui concerne les dimensions de la personnalité de Voltaire, voir la monographie de Tudor Vianu, *Voltaire*, Editura tineretului, București, 1955 et Th. Besterman, *Voltaire*, Longmans, London, 1969.

² Cf. Pompiliu Ellade, *De l'influence française sur l'esprit public en Roumanie*, Ernest Leroux, Paris, 1898; Ariadna Camariano-Cioran, *Spiritul filozofic și revoluționar francez combătut de Patriarhia ecumenică și Sublima Poartă*, dans « Cercetări literare », IV, 1940, p. 115—138; idem, *Voltaire și Giovanni del Turco traduși în limba română pe la 1772*, dans *Amintirea lui Constantin Gturescu*, București, 1944, p. 175—182; idem, *Spiritul revoluțio-*

Dans la présente étude, nous nous sommes proposé de faire le point en ce qui concerne la présence de l'œuvre de Voltaire dans les principales bibliothèques de livres anciens de Transylvanie.

La Bibliothèque Batthyaneum d'Alba Iulia — fondée dans la seconde moitié du XVIII^e siècle par le comte Ignatius Batthyani — comprend un fonds précieux de livres des représentants européens et roumains des Lumières. Parmi eux se trouve un grand nombre d'ouvrages de Voltaire, entrés dans la bibliothèque à différents moments et par différentes voies. Pour être plus précis, nous avons relevé 23 ouvrages, représentant 43 volumes, qui ne sont guère autre chose que différentes éditions de l'œuvre de Voltaire. En les faisant connaître aux historiens de la littérature tant de Roumanie que de l'étranger, nous pensons faire œuvre utile par les conséquences qu'il est possible d'en tirer en ce qui concerne la pénétration, la circulation et la conservation de l'héritage voltairien — et de celui du siècle des Lumières en général — dans cette aire du sud-est européen. Dans l'évaluation du rôle que de tels livres peuvent jouer dans l'histoire des idées en Europe, nous citerons cette intéressante opinion de François Furet, à savoir que le livre constitue, surtout pour l'époque qui nous occupe, « ... un véhicule privilégié de la circulation des idées »³.

Nos observations sur les 43 volumes de l'œuvre de Voltaire conservés dans la Batthyaneum d'Alba Iulia se référeront à leur contenu, en rapport avec les premières éditions de ces ouvrages, mais aussi — et surtout — à leurs éléments caractéristiques jugés dans l'ensemble; enfin, nous nous sommes efforcé d'en établir la provenance, toutes les fois où nos recherches nous ont mené à des conclusions valables. Nous avons réparti les 23 ouvrages en trois catégories: éditions des œuvres de Voltaire, recueils de ses œuvres composés par différents éditeurs et œuvres auxquelles Voltaire a pu collaborer en personne. Pour chacune de ses catégories, nous présenterons les ouvrages en ordre chronologique⁴.

I. 1. *Histoire de Charles XII, roi de Suède*. Par M. de V***. Quatrième édition, revue et corrigée de plusieurs fautes qui s'étoient glissées dans les trois précédentes. Tome premier et second. A Basle, chez Chris-

nar francez și Voltaire în limba greacă și română, Cartea românească, București, 1946; Olga Cosco, *Primele cărți franceze traduse în românește. Istoria lui Carol al XII-lea de Voltaire*, dans « Cercetări literare », I, 1934, p. 102—117; Ioan I. Nistor, *O traducere din Voltaire în arhiva mănăstirii Putna*, dans « Junimea literară », XXVIII, n° 1—12, 1939, p. 1—5; V. Cristian, *Voltaire și problema colonizării*, dans « Analele științifice ale Universității "Al. I. Cuza" din Iași », III^e section, Histoire, X, 1964, p. 129—140; Al. Dușu, *Explorări în istoria literaturii române*, Editura pentru literatură, București, 1969, p. 65—85; M. Bodinger, *Un voltairian moldovean de la sfârșitul secolului al XVIII-lea?*, dans « Revista de filozofie », XXIII, 3, 1976, p. 317—329 (cette bibliographie n'est pas exhaustive).

³ François Furet, *Histoire du livre dans la société moderne: recherches, méthodes, problématique*, dans « Revue roumaine d'histoire », IX, 1970, 3, p. 507—516. Des suggestions précieuses se trouvent également chez Alphonse Dupront, *Livre et culture dans la société française du XVIII^e siècle*, Mouton et Co., Paris et La Haye, 1965, p. 185—238.

⁴ Pour chaque ouvrage de Voltaire nous indiquons entre parenthèses la cote à laquelle il se trouve actuellement à la bibliothèque.

tophe Revis, M.D.CC. XXXII /1732/, in-12^o, /2/ f. + 2 + 384 p. + /1/ f.v. (T₂ VIII 4) ⁵.

Edition de luxe, parue un an après la première édition, comprenant un discours sur l'histoire du roi de Suède Charles XII (p. I—VIII) et 4 livres par volume (vol. I, p. 1—195 ; vol. II, p. 199—384). Chaque livre est précédé d'un argument des problèmes.

2. *Eléments de la philosophie de Newton*. Contenant la Métaphysique, la Théorie de la Lumière, et celle du Monde. Par Mr. de Voltaire. Nouvelle édition, à Londres, M.DCC.XLI /1741/, in-8^o, /1/ f. + 12 + VIII + 471 p. + /2/ f.v. (A₄VI 7).

Le volume comprend un portrait d'Isaac Newton (P. Bapin sculp.), un court poème et un *Avant-propos*, dédiés à la marquise du Châtelet, avec des idées dans le domaine de la physique. Belle reliure de cuir marbré. En ce qui concerne la provenance de cette édition de Londres, mentionnons qu'elles appartient au fonds ancien de la Batthyaneum, ainsi qu'il ressort de sa cote : A₄ VI 7.

3. *L'Orphelin de la Chine*. Tragédie. De Mr. de Voltaire. Vienne en Autriche, dans l'Imprimerie de J. L. N. de Ghelen, M.DCC.LVII /1757/, in-8^o, 78 p. (V₄ VI 38, coll. 3).

La tragédie de Voltaire fait partie d'un volume de miscellanées, avec d'autres opuscules au contenu varié. Provenance inconnue dans le stade actuel des recherches.

4. *Zadig, ou la Destinée, histoire orientale*. Par Voltaire. A Londres, M.D.CCLXXII /1772/, in-8^o, /2/ f. + 95 p. (I₇ II 23) ⁶.

Le conte oriental *Zadig*, qui a été tellement lu, fait partie du cycle de contes philosophiques que l'auteur a commencé à composer avant la période suisse.

5. *Denkwürdigkeiten der Natur*. Aus dem Französischen /.../, Berlin und Leipzig, bei Benedickt und Söhne, 1786, in-8^o, /4/ f. + 180 p. + /1/ f. (U₇ II 20) ⁷.

La présence de cet ouvrage parmi les livres du conservateur de l'Observatoire astronomique d'Alba Iulia, Joh. Aem. Buczy, n'a rien d'étonnant, étant donné les préoccupations de cet érudit. Parmi les 38 chapitres du volume, qui comprend une gravure représentant Voltaire à sa table de travail (F. Asner sc.), son ancien propriétaire aura trouvé assurément maintes questions en rapport avec les mystères de l'univers dont il s'occupait.

6. *La Henriade de Voltaire avec les variantes*. Edition stéréotype.

⁵ Georges Bengesco, *Voltaire, bibliographie de ses œuvres*, I, Paris, 1882, p. 378, n°1262. Je dois à Marian Strola, rédacteur à « Revista de istorie » — que je remercie à nouveau chaleureusement — l'identification, d'après la bibliographie de G. Bengesco, de plusieurs titres de l'œuvre de Voltaire.

⁶ G. Bengesco, *op. cit.*, I, p. 348, n° 1423. L'étiquette marquée « G₄ 310 », à l'intérieur du plat supérieur, nous permet d'affirmer que ce volume aussi appartient à la donation Buczy.

⁷ *Conscriptio Librorum Reverendissimi Ioannis Aemilii Buczy, Canonici, dum viveret, Astronomi*, 1839, Bibliothèque Batthyaneum d'Alba Iulia, XI—420, 806. A l'intérieur du plat supérieur, « C₄ 151 ».

A Paris, de l'Imprimerie de P. Didot l'Ainé, An. VIII /1800/, in-18°, 206 p. + /2/ f. + /1/ f.v. (J₇ I 24) ⁸.

L'édition de la *Batthyaneum* comprend la préface du roi de Prusse (p. 5—19) et celle de Marmontel (p. 20—34), suivie des 10 chants (p. 35—179), avec les variantes connues (p. 180—206).

7. *Romans de Voltaire*, I, III. Edition stéréotypée, d'après le procédé de Firmin Didot, à Paris, de l'imprimerie et de la fonderie stéréotypées de Pierre Didot l'ainé et de Firmin Didot, An. VIII /1800/, in-18° (T₇ I 31, H₇ II 8) ⁹.

Nous n'avons découvert, dans la collection de Buczy, que deux des trois volumes de cette édition des *Romans de Voltaire*. Voici le contenu principal des deux volumes existants : vol. I^{er} (314 p.) — *Zadig* (p. 5—104) ; *Memnon* (p. 127—136) ; *Histoire des voyages de Scarmentato* (p. 141—151) ; *Micromégas* (p. 153—179) et *Candide* (p. 185—310), ce dernier roman traduit de l'allemand par le Dr Ralph ; vol. II (276 p.) — *Lettres d'Amabed* (p. 5—71) ; *Le Taureau blanc* (p. 185—231) ; *L'Aventure de la mémoire* (p. 250—254) ; *Le Voyage de la raison* (p. 260—272).

8. *La Pucelle*, poème en vingt-un chants, avec les notes par Voltaire. Edition stéréotype, d'après le procédé de Firmin Didot, à Paris, de l'imprimerie et de la fonderie stéréotypes de Pierre Didot l'Ainé et de Firmin Didot, An. X /1802/, in -18°, 299 p. (B₈ VI 37) ¹⁰.

Cette édition, qui fait partie des livres de Buczy, comprend la préface du bénédictin Dom Apuleius Risorius (p. 5—11), les 21 chants du poème (p. 12—260), les notes de l'auteur (p. 261—286), un avertissement (p. 290) et *Coriandre* (p. 291—299).

9. *Essai sur les moeurs et l'esprit des nations, et sur les principaux faits d'histoire depuis Charlesmagne jusqu'à Louis XIII*. Par Voltaire. Tome I—VIII. Edition stéréotype, d'après le procédé de Firmin Didot, à Paris, de l'imprimerie et de la fonderie stéréotypes de Pierre Didot l'ainé et de Firmin Didot, 1817, in-18° (T₇ I 22—27, n° d'inv. 55. 446—55.477) ¹¹.

Cette édition a paru dans la série des « Classiques français », précédée d'une note par M. Auger, de l'Académie Française ; elle fut en vente également à la librairie parisienne Hector Bossange.

10. *Siècles de Louis XIV, et de Louis XV*, par Voltaire, Tome I—V, Edition stéréotype, d'après le procédé de Firmin Didot, à Paris, de l'imprimerie et de la fonderie stéréotypes de Pierre Didot l'ainé et de Firmin Didot, 1817, in-18° (A₈ IV 65, coll. 2, T₇ I 19—21, 28) ¹².

Cette édition de 1817 de l'ouvrage tellement répandu de Voltaire a comme annexes à l'histoire des événements fondamentaux des deux

⁸ G. Bengesco, *op. cit.*, p. 114, n° 408. *Conscriptio librorum Rmi I. Aem. Buczy*... 350. Autres témoignages attestant que le livre a appartenu au traducteur de Platon : l'étiquette « K₆ 974 » à l'intérieur du plat supérieur et le nom du propriétaire « Emil Buczy » (p. 1).

⁹ G. Bengesco, *op. cit.*, p. 477, n° 1531. *Conscriptio librorum Rmi I. Aem. Buczy*... 306. Voir également l'étiquette « K₆ 982 » à l'intérieur du plat supérieur du vol. I et à la p. 1 du vol. II.

¹⁰ G. Bengesco, *op. cit.*, p. 138, n° 515. Cf. également p. 1, l'étiquette « K₆ 977 ».

¹¹ Cet ouvrage aussi provient de la bibliothèque de Buczy, ainsi qu'il ressort de l'étiquette « K₆ 985 » appliquée soit à l'intérieur du plat supérieur soit sur la f. /1 r / des 8 volumes.

¹² L'étiquette « K₆ 984 » sur les tomes I—IV de l'ouvrage prouve que l'ouvrage provient également du fonds Buczy.

règles, des chapitres sur les *Enfants de Louis XIV*, les *Gouverneurs de la Flandre*, les *Maréchaux de France*, les *Grands amiraux*, les *Généraux des galères*, les *Secrétaires d'Etat et les contrôleurs généraux des finances*, un *Catalogue des écrivains du siècle de Louis XIV*, etc., en tout 1389 pages et 43 chapitres.

11. *Dialogues et entretiens philosophiques*, par Voltaire, Tome I—II. Edition stéréotype, à Paris, de l'imprimerie de Firmin Didot, 1820, in-18° (Inv. n° 51. 529, T₇ I 18)¹³.

Ainsi qu'il ressort du titre de l'édition, pareille du point de vue graphique aux trois précédentes, il s'agit de problèmes variés de philosophie.

12. *Filosofia de Voltaire*. Traducida al español, Madrid, en la imprenta del censor, 1822, in-12°, /é/ f. + 345 p. + /1/ f. (Z₇ I 23)¹⁴.

Sans entrer dans les détails, mentionnons que le volume comprend des titres d'ouvrages connus, comme : *Poème sur le droit naturel* (d'après l'édition de Kehl), *Le Désastre de Lisbonne* (1755), *Idées républicaines*, *La paix perpétuelle*, *Le droit des nations*, etc.

13. *Mélanges historiques*, par Voltaire, Tome I—VI, Edition stéréotype, d'après le procédé de Firmin Didot, à Paris, chez Firmin Didot frères, 1834, in-18° (T₇ I 13—17, H₇ II 31)¹⁵.

Voltaire a abordé le problème de l'histoire tant nationale qu'universelle non seulement dans le cadre de ses ouvrages de synthèse, mais, plus d'une fois aussi, sous forme d'articles plus courts, écrits à diverses occasions, telles que discours de réception, compléments à des ouvrages antérieurs, etc. La présente édition en six volumes comprend dans ses /4/ f. + 1246 p. + /1/ f. : *Supplément au Siècle de Louis XIV*, 1753 (vol. I, p. 69—189; *Panégyrique de Louis XV* (vol. II, p. 83—121); *Lettres trouvées, indiennes et tatares* (vol. IV, p. 1—79); *Mensonges imprimés et le testament politique du cardinal de Richelieu* (vol. V, p. 1—36; *Fragments sur l'histoire* (vol. V, p. 137—221), etc.

14. Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, Paris, Ernest Flammarion éditeur, /s.a./, in-8°, /2/ f. + 335 p. + /8/ f. (A₇ IV 10). Nous n'avons pu dater cette édition relativement récente de l'ouvrage bien connu de Voltaire, qui ne comprend que 79 articles. Le volume est entré à la Bibliothèque Batthyaneum par la filière suisse, ainsi qu'il ressort d'un ex-libris (p. 1) : « Adolphe Vorbüchner stud. théol. Fribourg en Suisse » ; il s'agit donc d'une acquisition faite par le futur évêque d'Alba Iulia pendant ses années d'études théologiques à Fribourg. Une note à la p. 331 montre que le propriétaire du livre en a achevé la lecture le 19 mars 1925 à Braşov.

II. A côté des éditions susmentionnées, la Bibliothèque Batthyaneum abrite des œuvres de Voltaire imprimées sur l'initiative de différents typographes ou éditeurs, à savoir :

1. *L'oracle des nouveaux philosophes*, pour servir de suite et d'éclaircissement aux œuvres de M. de Voltaire /.../, à Berne, M.DCC.LX /1760/, in-8°, XII + 336 p. (Y₂ VI 22).

Cet ouvrage s'est proposé d'expliquer et, par la même occasion, de populariser certaines idées de Voltaire, sous forme de 9 conversations

¹³ L'étiquette « K₆ 986 » assigne ces deux volumes aussi à la bibliothèque de Buczy.

¹⁴ *Conscripti librorum Rmi I. Aem. Buczy* . . . , 215. La f. /1 r/ du volume conserve l'étiquette « L₆ 227 ».

¹⁵ L'étiquette « K₆ 981 » montre que ces volumes proviennent aussi du fonds I. E. Buczy.

imaginaires. Le volume a fait partie, à l'origine, de la bibliothèque particulière du cardinal de Vienne, Christophoro Migazzi, et est entré à la Bibliothèque Batthyaneum dans la seconde moitié du XVIII^e siècle¹⁶.

2. *Tractatus de tolerantia*. Per Dnum. de Voltaer. E Gallico sermone in Latinum translatus. Transferente, et ad Calamum dicante Ioanne Comite Lazar Lib. Ba. de Gyalakuta, Drassoviae, M.DCC.LXVII /1767/, in-4^o, /2/ f. + 224 p. + /3/ f.v. (XI-49)¹⁷.

Ce manuscrit représente une traduction en latin du célèbre *Traité sur la tolérance* de Voltaire, traduction qui suppose, bien entendu, une lecture attentive de l'ouvrage que l'on peut considérer comme un acte de culture de la part du comte Ioan Lazăr, baron de Gyalakuta. Un parallèle entre l'ouvrage original et la traduction mènerait assurément à des conclusions intéressantes sur la pénétration et la réception des idées voltairiennes dans certains cercles d'intellectuels transylvains de la seconde moitié du XVIII^e siècle¹⁸.

3. *Des Herrn von Voltaire vermischte Schriften*. Aus dem Französischen übersetzt, II-III, Frankfurt und Leipzig, in der Waltherischen Buchhandlung, 1769-1770, in-8^o, (N₄ VI 29-30).

Les /5/ f. + 745 p. des volumes II-III, comprenant 77 problèmes fondamentaux de la culture et de la science, se réfèrent à l'histoire, la philosophie, la linguistique, la physique, les discours académiques ou de réception, des allocutions occasionnelles, qui jouent un rôle si important dans les préoccupations de Voltaire.

4. Voltairius, *Henriados libri decem*, latinis versibus et gallicis /.../. Editio nova, probe recognita et castigata. Avctore Calcio Cappavelle /.../, Mannhemii, Impensis C. F. Schwan, M.DCC.LXXV /1775/, in-8^o, /1/ f. V. + LIII + 353 p. + /3/ F. + /1/ F.V. (V₄ VI 23).

Cette édition, qui comprend une préface (p. XII-XXXV), une invocation à l'auteur (p. XXXVI-XXXIX) et l'œuvre bien connue elle-même (p. 1-353), est encore un témoignage de la diffusion intense de l'œuvre de Voltaire en Europe, en l'espèce en Allemagne, d'où le volume est arrivé en Transylvanie, par des voies qui n'ont pu être déterminées.

5. Voltairius, *Henriados libri decem*, latinis versibus et gallicis /.../. Editio nova. Probe recognita et castigata, auctore Calcio Cappavelle /.../, Paris, apud L. la Porte, M.DCC. LXXVII /1777/, in-8^o, /1/ f.a. + XXXIII + 3 + 297 + /1/ f. a. (V₄ VI 22).

Cette édition parisienne a pour auteur le même Calcius Cappavelle que la précédente et s'en rapproche comme contenu. Elle témoigne également du succès dont jouissait auprès du public le *Poème de la Ligue*.

6. *Historische und kritische Nachrichten von dem Leben und den Schriften des Herrn von Voltaire und anderer Neuphilosophen unserer Zeiten*. Gesammelt und herausgegeben von Johann Christoph Zabuesnig,

¹⁶ *Catalogus Librorum Cardinalis Christophori à Migazzi*, Bibliothèque Batthyaneum d'Alba Iulia, XI-26, f. 306 r, n^o 4821. Au sujet de la Personnalité du cardinal, voir Cölestin Wolfsgruber, *Christoph Anton Kardinal Migazzi Fürstbischof von Wien*, Saulgau (Württemberg), Hermann Kiss, 1890.

¹⁷ Ant. Beke, *Index manuscriptorum Bibliothecae Batthyanianae diocesis Transsylvaniensis*, K. Fehérvár, 1871, p. 56, n^o 645; R. Szentiványi, *Catalogus concinnus librorum manuscriptorum Bibliothecae Batthyanianae*, Szeged, 1958, p. 261, n^o 540.

¹⁸ Au sujet de ce traducteur de Voltaire, voir Barth, *Gróf Lázár János élete és művei*, Budapest, 1914.

I—II Bände, Augsburg, bey den Gebrüdern Veith, Buchhändlern, 1777, in-8°; I : /2/ f. + 352 p. + /3/ f.; II : /2/ f. + 453 p. + /1/ f. (U₂ VI 41—42).

Pour le sujet que nous nous sommes proposé, seul le premier volume de l'anthologie de J. C. Zabuesnig présente de l'intérêt; il contient un portrait de Voltaire (I. M. Söckler sc. 1776) et 39 paragraphes consacrés à sa vie et à son œuvre.

7. *Die Irrthümer des Herrn von Voltaire*, aus dem Französischen des Herrn Abtes Nonnotte übersetzt, und mit nöthigen Anmerkungen versehen. Neue Auflage, Pressburg, in Verlag Michael Benedickt und Comp., 1781, in-4°, 96 + 387 p. (K₇ I 8)¹⁹.

Il s'agit, en somme, de l'édition allemande, en deux parties, de l'ouvrage de triste mémoire du jésuite Nonnotte, *Erreurs de Monsieur de Voltaire*, qui prétendait établir, autant par sa première partie (p. 1—97) que, tout particulièrement, par les 27 problèmes et les 10 articles (387 p.) de la dernière partie, le manque de pertinence de l'information de Voltaire, surtout en ce qui concerne ses opinions si courageuses sur l'Eglise et sur le système monarchique exprimées dans *Essai sur les mœurs...* Ainsi qu'il est connu, la mordante réplique de Voltaire n'a pas tardé, sous le nom de Damilaville et sous le titre de *Eclaircissements historiques à l'occasion d'un libelle calomnieux contre l'Essai sur les mœurs*, où tous les arguments, du reste des plus fragiles, du jésuite Nonnotte sont réduits à néant.

8. *Pensées et maximes de Voltaire*, recueillies par René Perrin, I, Paris, Rovet et Roussel, libraires, 1821, in-18° (O₇ I 35)²⁰.

De cette édition en deux volumes nous n'avons dépisté dans la Batthyaneum, jusqu'à ce jour, que le volume I^{er} (256 p.). Ce volume comprend, en 58 articles (p. 41—256), les sentences et les maximes les plus significatives de toute la pensée de Voltaire, précédées d'un *Avertissement des éditeurs* (p. I—VIII) et de l'*Eloge de Voltaire par un grand souverain philosophe* (p. 9—40). L'ouvrage a paru dans la prestigieuse *Collection des Pensées et des Maximes des Ecrivains illustres*, qui devait compter jusqu'à 25 volumes, illustrés des portraits des écrivains les plus représentatifs pour la pensée française.

III. Parmi les ouvrages à la rédaction desquels Voltaire a contribué en grande mesure, la Bibliothèque Batthyaneum d'Alba Iulia possède :

Anti-Machiavel, oder Versuch einer Kritik über Nich. Machiavel. Regierungskunst eines Fürsten. Nach des Herrn von Voltaire Ausgabe ins Deutsche übersetzt; wobey aber die verschiedenen Lesarten und Abweichungen der ersten Haagischen, und aller andern Auflagen, angefüget worden, Frankfurt und Lepzig, 1745, in-8°, /2/ f. + 397 p. + /1/ f. (B₇ III 33, coll. 1)²¹.

¹⁹ L'étiquette « K₆ 905 » à l'intérieur du plat supérieur démontre que cet ouvrage aussi a appartenu à la « donatio Bucziana »; cf. *Conscriptio Librorum Rmt I. Aem. Buczy...* 936. La Bibliothèque Batthyaneum possède les 4 volumes du *Dictionnaire philosophique de la religion*, par l'auteur des *Erreurs de Voltaire*, à Lyon, chez Regnault, M.DCC.LXXIII (V VII 31—34). Il s'agit, évidemment, d'un ouvrage de l'abbé Nonnotte.

²⁰ *Conscriptio Librorum I. Aem. Buczy...*, 260. L'étiquette « K₆ 969 » sur la p. 1 du vol. I atteste la provenance.

²¹ La provenance du volume — toujours le fonds Buczy — est attestée par deux ex-libris autographes à l'intérieur du plat supérieur, « Joh. Emil Buczy », ainsi que par l'étiquette « D 222 ».

Il s'agit d'une édition améliorée de l'ouvrage philosophique de Frédéric II, roi de Prusse, auquel Voltaire a, sans aucun doute, fourni une contribution substantielle dans sa dernière phase, au point que l'ouvrage peut dans une certaine mesure lui être attribué. Parue cinq ans après l'édition de la Haye (1740), la variante de la *Batthyaneum* comprend des observations historiques et politiques sur Amelot de la Houssaye (p. 1—204), la préface de l'auteur à l'édition de la Haye, datée du 12 octobre 1740, ainsi que le commentaire du sujet par Voltaire (p. 205—397). Entré dans la bibliothèque par l'intermédiaire de la donation Buczy, cet ouvrage évoque de manière prégnante un épisode important des relations entre Voltaire et le roi-philosophe.

Il ressort des données fournies au cours de l'exposé que la grande majorité des ouvrages de Voltaire présents dans la Bibliothèque *Batthyaneum* d'Alba Iulia proviennent de la *donatio Buczyana*, qui a eu lieu à la fin de la troisième décennie du XIX^e siècle. Quelques signatures de l'ancien propriétaire des volumes et l'existence d'une étiquette portant différentes cotes, spécifiques pour une bibliothèque particulière, sont des preuves certaines à ce sujet.

Johannes Aemilius Buczy (1782—1839), l'un des précurseurs de la littérature esthétique d'expression magyare de Transylvanie, était originaire de Cluj. Après de solides études dans plusieurs centres culturels de l'empire, Buczy deviendra professeur de rhétorique au Gymnase impérial de Sibiu, précepteur dans plusieurs familles de la noblesse transylvaine (1816—1821), professeur au Lycée épiscopal d'Alba Iulia et sera finalement (1833) envoyé à Vienne pour se spécialiser en astronomie. De retour en Transylvanie, Buczy sera nommé conservateur de l'observatoire astronomique d'Alba Iulia. En 1832, il fut élu membre de l'Académie Magyare des Sciences. Buczy compte parmi les fondateurs de la revue *Erdélyi Múzeum*, où il a publié des poésies et des études d'esthétique. On lui doit des traductions de Platon²².

Après cette brève incursion dans la vie et l'activité de J. Aem. Buczy, on est en droit de se demander, pour le sujet traité ici, par quel moyen il s'est procuré ce lot d'ouvrages de Voltaire. Il se pourrait qu'il en ait trouvé quelques-uns dans des librairies de Transylvanie, notamment à Sibiu, où il a professé pendant plusieurs années au Gymnase impérial, ou à Cluj, sa ville natale. Dans ces deux villes, celles de Transylvanie où l'ambiance culturelle était la plus marquée, se déployait l'activité du typographe et libraire Martin Hochmeister, dont les catalogues comprenaient entre autres des œuvres de Voltaire. Néanmoins, il y a de fortes chances que la plupart des volumes en question, Buczy se les soit procurés à Vienne, lors du séjour qu'il y a fait pour se spécialiser en astronomie, car on sait que les librairies parisiennes Didot et Bossange avaient des correspondants dans la capitale autrichienne et qu'il était donc facile d'y acheter les derniers ouvrages parus de Voltaire ou d'autres auteurs en vogue. Il ne faut pas exclure non plus la possibilité que Buczy ait acheté

²² En ce qui concerne la vie et l'activité de Joh. Aem. Buczy, voir : Lázár Bela, *Buczy Emil*, I—III, dans *Elgyelö*, XXIV, Budapest, 1888, p. 161—172, 264—277, 340—351 ; Szinyei József, *Magyar írók élete és munkái*, I, Budapest, 1891, col. 1380—1381 ; Gyulás Pál, *Magyar írók élete és munkái. Új sorozat*, IV, Budapest, 1942, p. 170 ; *Magyar irodalmi lexikon*, Főszerk Benedek Marcell, I, Budapest, 1963, p. 189, etc.

les livres dont il est question dans les librairies de Košice, où il a été à un moment donné pour études, ou à Pest, où il a fait plusieurs séjours.

Ces quelques données sur les volumes de Voltaire présents à la Bibliothèque Batthyaneum d'Alba Iulia peuvent et doivent constituer un point de départ pour des futures investigations dans le domaine, d'une richesse insoupçonnée, de l'héritage voltairien en Roumanie. En effet, les éditions de l'œuvre de Voltaire accumulées dans le fonds ancien de cette bibliothèque ne sauraient être considérées comme des exceptions. Les quelques sondages que nous avons faits dans d'autres bibliothèques de Transylvanie, semblables à plusieurs points de vue à celle d'Alba Iulia, ont révélé l'existence d'un assez grand nombre d'exemplaires de l'œuvre du philosophe français, dont beaucoup dans des éditions en langue française. Le fait est d'autant plus significatif que ces dernières se trouvent souvent dans des fonds d'anciennes bibliothèques privées de Transylvanie où c'est l'influence culturelle allemande qui était — et même très nettement — prédominante.

En conformité avec ce que nous venons d'avancer, mentionnons par exemple que la Bibliothèque documentaire Bethlen d'Aiud, fondée en 1622 par le prince Gabriel Bethlen auprès du collège académique d'Alba Iulia et transférée par la suite à Aiud, possède, dans un contexte assez bien fourni de la littérature des Lumières, non moins de 28 éditions de Voltaire. Plusieurs d'entre elles — en langue française, allemande ou hongroise — proviennent du fonds Mikó. On note particulièrement les ouvrages suivants : *Oeuvres*, à Paris, 1792 (2862) ; *Contes en vers, satires et poésies mêlées*, à Paris, 1816 (3521) ; *Histoire de l'empire de Russie sous Pierre le Grand*, 1759 (2664) ; *Mélanges de littérature, d'histoire et de philosophie*, 1756 (15.912) ; *Théâtre complet*, II, à Lausanne, 1772 (22.542), etc.

Dans une autre bibliothèque de proportions encyclopédiques, à savoir la Bibliothèque du département de Mureș, à Tirgu Mureș, ou plus précisément dans le fonds Teleki-Bolyai de cette bibliothèque, nous avons identifié 49 éditions d'ouvrages de Voltaire, de provenances variées : de l'ancienne bibliothèque professorale du Collège réformé de Tirgu Mureș, de la collection Sámuel Teleki (fondée en 1802), de la collection de la famille Teleki conservée à Gornești (départ. de Mureș), de la collection du Collège trinitaire de Cristuru Secuiesc. Beaucoup de volumes de Voltaire conservés dans cette bibliothèque sont dépareillés. Passant en revue les ouvrages du philosophe français présents dans cette bibliothèque de dimensions européennes, nous avons relevé : *Oedipe*, à Paris, 1719 (Bo 3439) ; *Examen du prince Machiavel*, à La Haye, 1741 (To 3320—3321) ; *Le Fanatisme, ou Mahomet le prophète*, à Amsterdam, 1743 (Bo 2641) ; *Théâtre*, I—IV, à Genève, 1756 (Td 171—174), *Le Micromégas*, Londres, 1752 (Bo 9883) ; *Annales de l'empire depuis Charlemagne*, I—II, à Francfort, 1754 (To 3320—3321) ; *Vermischte Werke des Weltweisens zu Sans-Souci*, I—III, s.l., 1763 (Bo 6310, coll. 1) ; *Traité sur la tolérance*, s.l., 1763 (To 621) ; *Œuvres complètes*, I—LXIX, Paris, 1784 (To 1846—1914) ; *Testament politique de M. de Voltaire*, à Genève, 1771 (Bo 6422) ; *Suite des mélanges de littératures*, à Londres, 1779 (Bo 16 560) ; *Vie de Voltaire*, Paris, 1829 (To 2445), etc.

Une autre bibliothèque de livres anciens qui vient confirmer nos affirmations sur l'importance et la variété de l'héritage voltairien dans

les bibliothèques de Transylvanie, c'est la Bibliothèque Brukenthal de Sibiu, fondée par Samuel Brukenthal, gouverneur de la Transylvanie sous le règne de Marie-Thérèse. Citons quelques-uns des titres que nous y avons relevés : *Abhandlung über die Religionsduldung*, Leipzig, 1764 (V II 6632); *Essai sur l'histoire universelle depuis Charlemagne*, I—IV, Basle, 1754—1758 (V I 9607); *Hérode et Marianne*, Paris, 1725 (V I 12.307 a); *Histoire de l'empire de Russie sous Pierre le Grand*, Amsterdam, 1759—1764 (V I 12.664); *La Henriade*, Londres, 1789 (V I 12.362); *Le nouveau volume du siècle politique de Louis XIV*, Sieclopolie, 1753 (V I 11.435); *Œdipe*, Paris, 1719 (V I 12.307); *Œuvres*, I—VI, Dresden, (V I 9.874), etc.

Enfin, pour compléter ces informations sur les ouvrages de Voltaire présents dans les grandes bibliothèques de Transylvanie, mentionnons qu'à la Bibliothèque du département d'Arad on relève des volumes fort intéressants du même grand écrivain. La plupart des 60 éditions que nous y avons dénombrées proviennent de l'ancienne bibliothèque de la famille bien connue Csáky²³. Parmi les éditions de Voltaire qui figurent dans le fonds de livres français de ladite bibliothèque (3800 titres = près de 5000 volumes rien que pour le XVIII^e siècle), nous avons noté : *Traité sur la tolérance*, 1763 (18.320); *Candide*, Londres, 1759 (16.363); *Voltaireiana*, I—II, Paris, 1748 (12.790); *L'Homme aux quarante écus*, Genève, 1768 (13.769); *David ou l'histoire de l'homme*, Londres, 1778 (15.946); *Annales de l'empire depuis Charlemagne*, Basle, 1754 (36.837); *Dictionnaire philosophique*, Lyon, 1756 (9540); *Prix de la justice et de l'humanité*, Ferney, 1778 (10.407); *Siècle de Louis XIV*, Amsterdam, 1774 (36.786), etc.

Il faut tenir compte qu'au début du XIX^e siècle, les grandes bibliothèques transylvaines — de Brukenthal, Teleki-Bolyai, Batthyaneum — sont devenues publiques; à partir de ce moment où une nouvelle génération de lecteurs venait de sortir des écoles fondées au milieu du XVIII^e siècle, les éditions des œuvres de Voltaire ont connu une diffusion plus large. Le grand historien Petru Maior possédait un exemplaire des *Lettres anglaises*; les autres lettrés roumains ont connu l'œuvre du patriarche de Ferney par le truchement des collections conservées dans les bibliothèques publiques ou mises à leur disposition par les librairies. Dans le cas de Ion Budai Delcanu — historien, linguiste et auteur du poème comique *Țiganiada* — le contact avec cette œuvre est tout à fait évident.

Il convient aussi de souligner que les éditions de Voltaire peuvent être dépistées aussi, en dehors des bibliothèques de Transylvanie sur lesquelles nous nous sommes arrêté exclusivement jusqu'ici, dans bien des bibliothèques publiques ou privées des autres pays roumains. Sans entreprendre une investigation méthodique dans ce domaine, mentionnons que la bibliothèque constituée par la famille Roznovanu, au début du siècle dernier, dans leur château de Stinca renfermait entre autres les œuvres complètes de Voltaire en 70 volumes²⁴.

²³ Eckhardt Sándor, *Az Aradi közművelődési Palota francis könyvei*, Arad, 1917; Otilia Sibli, *Epoca luminilor și colecțiile Bibliotecii municipale. Valoare și posibilități de valorificare*, dans *Comunicări și referate*, Arad, 1974, p. 105—112.

²⁴ Cornelia Teofana Papacostea, *O bibliotecă din Moldova de la începutul secolului al XIX-lea. Biblioteca de la Stinca*, dans « Studii și cercetări de bibliologie », V, 1963, p. 216—217.

Une source des plus utiles pour la connaissance de la circulation de l'œuvre de Voltaire dans les pays roumains nous est fournie par les catalogues de certains libraires et typographes transylvains de la fin du XVIII^e et du début du XIX^e siècle. Nous songeons, à cet égard, à Martin Hochmeister, W. H. Thierry, Joh. Tilsch et Joh. Barth, dont l'activité a contribué à la diffusion des ouvrages les plus importants de la littérature européenne de l'époque, y compris ceux de Voltaire, dans des milieux intellectuels variés.

En 1779, par exemple, figuraient dans les catalogue de Martin Hochmeister, parmi d'autres ouvrages en vente chez ce libraire de Sibiu, les ouvrages suivants de Voltaire : *Geschichte des Russischen Reichs unter Peter dem Grossen*, Frankfurt, 1761, au prix de 1 florin, 10 kreuzer ; *Versuch einer allgemeinen Weltgeschichte, worinnen zugleich diè Sitten*, I-IV, Dresden, 1760, au prix de 5 florins, 30 kreuzer ²⁵. Dans son catalogue de 1788, le même libraire offrait les volumes suivants de Voltaire : *Repentirs ou Confession publique*, Vienne, et *Denkwürdigkeiten der Natur*, Berlin und Leipzig, 1786, ce dernier volume au prix de 30 Kreuzer ²⁶. Le catalogue de Cluj pour l'année 1791 du même Martin Hochmeister offre d'autres suggestions précieuses en ce qui concerne la circulation des livres de Voltaire dans cette importante ville : on pouvait en effet acheter dans sa librairie de Cluj *Historia Caroli XII Sveciae Regis*, Viennae, 1790, au prix de 2 florins ; les traductions hongroises des pièces de théâtre *Mahomet* et *la Henriade*, imprimées à Bratislava, pour respectivement 20 Kreuzer et 1 florin, 42 Kreuzer, ainsi que la tragédie *Zayr*, imprimée en 1786 à Györ, au prix de 20 Kreuzer ²⁷.

Dans les catalogues ultérieurs du même libraire, l'attention est retenue par des titres d'ouvrages de Voltaire qui apparaissent comme quelque chose de plus que de simples lectures proposées à une clientèle habituelle, à savoir comme des lectures susceptibles d'influencer sérieusement la vision historique et les opinions politiques des lecteurs. Des titres comme ceux qui suivent sont significatifs à cet égard : *Gustav's des 3ten Königs der Schweden, Gothen und Wenden*, Hamburg, 1793, au prix de 24 Kreuzer ; *Briefe eines aufmerksamen Beobachters über England*, Leipzig, 1778, pour 1 florin et 40 Kreuzer ; *Tod Iulius Cäsar's*, 1792, pour 30 Kreuzer ; *Der schwarze Prinz*, Leipzig, 1789, pour 1 florin ²⁸, etc.

En dehors des librairies de Martin Hochmeister de Sibiu et de Cluj, les librairies de Joh. Tilsch et de W. H. Thierry étaient également à même de fournir des livres de culture et d'information européennes. Voici quelques titres : chez Joh. Tilsch, le *Nouveau dictionnaire français, Œuvres choisies*, *Pierre le Grand* en 6 volumes (11 florins), le *Théâtre* en 7 volumes

²⁵ *Catalogus librorum variarum linguarum* [...] qui venales insto prostant pretto. In officina libraria Martini Hochmeister [...] Cibinii, 1779, f. | 34 v |, | 80 v |.

²⁶ *Ibidem*, 1788, f. | 34 v |, | 80 v |.

²⁷ *A magyar, déak, és német, könyveknek* [...] mellyek fellátlatnak Kolo'sváron Hochmeister Márton, ts. k. typographus, a colegtumba lévő könyves boltgban, 1791, f. | 4 v, 5 v |, | 7 r-v |.

²⁸ *Verzeichniss der deutschen Bücher, welche bey Martin Hochmeister, k. k. priv. Dik. Buchdrucker und Buchhändler, in Hermannstadt* [...] zu haben sind, Hermannstadt, 1796, passim ; *Magyar és déak könyvek' laistroma mellyek Kolosváron és Szebenben Hochmeister Márton ts. k. dik. könyvnyomtata, és priv. könyvárosnál fel-jegyzelt árrok szerint talóllatnak*, 1798, passim.

(18 florins)²⁹; chez W. H. Thierry, en 1824—1825, *Die Henriade, Filosofia* (la version espagnole), *Histoire de Charles XII*³⁰, etc.

Si en Transylvanie l'œuvre de Voltaire s'est diffusée relativement vite, ainsi que l'attestent les nombreuses éditions du temps, en français ou autres langues de circulation internationale, présentes dans les bibliothèques de cette province ou dans les catalogues de ses principaux libraires, en Valachie et Moldavie l'œuvre de Voltaire a pénétré également par une série de traductions dues à l'activité du groupe d'intellectuels progressistes de la fin du XVIII^e siècle. Ces traductions doivent être envisagées, par leurs caractéristiques, comme des manifestations du processus de modernisation et de laïcisation de la culture roumaine encore inféodée à des mentalités moyenâgeuses. Et aussi comme l'expression des efforts de ces mêmes cercles d'intellectuels pour s'intégrer aux idées novatrices de l'Occident, à la veille de transformations révolutionnaires qui allaient avoir des répercussions profondes sur l'évolution des événements dans toute l'étendue de l'Europe.

Les premières traductions des œuvres de Voltaire dans les principautés roumaines ont été faites en néo-grec, et non sans intentions politiques. Citons dans cet ordre d'idées les traductions d'Eugène Voulgaris du *Tocsin des rois* et de *Traduction du poème de Jean Plokoj*³¹. Par la suite, des variantes roumaines ont été réalisées d'après le texte français. Ces traductions supposent certaines options politiques, en rapport avec l'atmosphère politique qui régnait après la paix de Kutchuk-Kainardji et avec le désir de certains esprits éclairés de préciser l'attitude politique roumaine à l'égard de la question d'Orient. C'est ce qui ressort du fait que le même ms. 499 de la Bibliothèque de l'Académie de la R.S. de Roumanie (rédigé après 1772) qui renferme les traductions en roumain des deux ouvrages susmentionnés (« *Toaca împăratilor* et « *Tălmăcire a facerii lui Ioan Plocof* ») comprend aussi la *Transcription des clauses de l'armistice de Focșani*. De même, le registre 1408, écrit en 1780 à Roman — où se faisait remarquer l'activité de Leon Gheuca, l'un des principaux représentants du mouvement de résistance antiphanariote et du courant patriotique de Moldavie —, contient, parmi d'autres sujets, un ouvrage dans le genre du *Miroir du prince*. Ces deux manuscrits suggèrent une première prise de contact de l'œuvre de Voltaire dans les principautés danubiennes, par le patriote érudit qu'Alexandru Duțu a identifié dans la personne de Leon Gheuca³².

Une étude de date récente attribuée, à titre d'hypothèse, à un membre de l'entourage du même Leon Gheuca les notes marginales d'un exemplaire du recueil de commentaires sur l'Ancien Testament par Nicéphore Theotokis (Leipzig, 1772), exemplaire conservé à la Bibliothèque centrale

²⁹ Verzeichniss der Bücher, welche bey Johann Tilsch in Clausenburg zu haben sind Preiss 24 zr., Clausenburg, 1815, p. 6, 80.

³⁰ Verzeichniss der Bücher, Landkarten etc., welche vom Januer bis Juny 1824 | . . . | zu finden in W. H. Thierry's Buch- und Kunsthandlung, in Hermannstadt und Cronstadt, 1824; Verzeichniss der Bücher, Landkarten, etc., welche vom July bis December 1825 | . . . | zu finden in W. H. Thierry's Buch- und Kunsthandlung in Hermannstadt und Cronstadt, 1825, passim.

³¹ Arlădna Camariano-Cloran, *Spiritul revoluționar . . .*, p. 139 — 140; Al. Duțu, *Explorări . . .*, p. 70—71.

³² Al. Duțu, *Explorări . . .*, p. 72.

universitaire « Mihai Eminescu » de Iași sous la cote CR VI—227, vol. I. Les gloses de ce voltairien sont interprétés comme une expression de l'influence exercée dans les pays roumains par l'attitude de rationalisme critique de Voltaire à l'égard des dogmes de la religion chrétienne ³³.

Il n'y a, de fait, rien d'étonnant à ce que justement le cercle des intellectuels patriotes de Moldavie, dont l'animateur était Leon Gheuca, ait donné encore un traducteur de Voltaire. Nous nous référons à Gherasim Clipa, auquel on doit la version roumaine de l'*Histoire de Charles XII, roi de Suède* intitulée *Istoria craiului Sfeziei Carol al XII-lea*, traduite d'après un intermédiaire français et diffusée en plusieurs copies ³⁴. En 1845—1846, D. Racoviță devait réaliser une nouvelle variante de l'*Histoire de Charles XII*, publiée à Bucarest.

De nouvelles traductions de Voltaire en grec ou en roumain apparaîtront au cours des premières décennies du XIX^e siècle. Ainsi l'*Essai sur les moeurs...* sera transposée en grec par Nicolae Caragea en 1806, en Valachie ³⁵. Puis, par l'intermédiaire d'un exemplaire grec, que l'on a retrouvé dans sa bibliothèque personnelle, Costache Negruzzi traduira en roumain 1822—1823 le conte de *Memnon* ³⁶, qui avait déjà — et même dès 1766 — été traduit en grec par Eugène Voulgaris, professeur à l'Académie princière de Bucarest. En 1831 est attestée une variante roumaine de l'*Histoire des voyages de Scarmentato*, cependant que Stanciu Căpățineanu achevait de traduire *Memnon* en vue de sa publication à la *Bibliothèque d'agrément*.

Un livre qui a eu beaucoup de succès, c'est la traduction de l'*Henriade* faite en 1838 par Vasile Pogor, homme de grande culture et représentant typique des Lumières en Moldavie, dont l'œuvre littéraire est nourrie presque exclusivement de Voltaire. Cette traduction était dédiée à Costache Conachi, autre admirateur enthousiaste de l'*Henriade*, dont il a traduit lui-même un fragment. La traduction de Pogor a connu une large audience aussi en Transylvanie et est mentionnée dans la revue *Foaie pentru minte, inimă și literatură* ³⁷, qui a publié plus d'une fois des fragments avec commentaires des œuvres de Voltaire. Pour en revenir à l'*Henriade*, ce poème était fort apprécié par les coryphées de la génération des écrivains de 1848, Eliade Rădulescu et Grigore Alexandrescu, et a suscité l'admiration d'hommes de lettres célèbres, comme Enăchiță Văcărescu et Costache Negruzzi, lequel l'a même choisi pour modèle de son poème *Aprodul Purice* ³⁸.

³³ M. Bodinger, *art. cit.*, p. 317—319.

³⁴ Ariadna Camariano-Cioran, *op. cit.*, p. 107—108, 143—145; Olga Cosco, *op. cit.*, *loc. cit.*; Al. Dușu, *Explorări...*, p. 72—73.

³⁵ Ariadna Camariano-Cioran, *op. cit.*, p. 98—104.

³⁶ D. Popovici, *Literatura română în epoca «luminilor»*, dans D. Popovici, «Studii literare», I, Postface d'Aurel Marin, édition parue par les soins et avec les notes de I. Em. Petrescu, Editura Dacia, Cluj, 1972, p. 77, 103; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Fundațiile regale pentru literatură și artă, București, 1941, p. 195.

³⁷ D. Popovici, *op. cit.*, p. 104, 420, 421, 425—426; G. Em. Marica, *Foaie pentru minte, inimă și literatură*. Bibliographie analytique et étude monographique, Editura pentru literatură, București, 1969, n° 2399.

³⁸ G. Călinescu, *op. cit.*, p. 95, 136, 147, 380; G. Ivașcu, *Istoria literaturii române*, I, Editura științifică, București, 1969, p. 296, 348, 386, 433. Voir également Gh. Drouhet, *Grigore Alecsandrescu și Voltaire*, dans *Omagiul lui I. Bianu din partea colegilor și foștilor săi elevi*, București, 1927, p. 175—192.

La culture roumaine témoigne vers la fin du XVIII^e siècle d'un esprit critique en profondeur, alimenté par l'activité d'intellectuels progressistes, esprit critique qui s'exerce en rapport avec une série de problèmes liés soit aux institutions publiques, soit à la politique intérieure ou étrangère, soit même tout simplement aux conditions de vie des hommes. Or, cette tendance est née non seulement des conditions intérieures — d'ordre social, politique, culturel — déterminantes à ce moment-là dans les pays roumains, mais aussi de la formation d'un esprit de contestation qui se laisse discerner de manière de plus en plus évidente à mesure que les œuvres maîtresses de Voltaire pénètrent dans l'espace roumain, sous forme de diverses éditions. Sous ce rapport, nous songeons non seulement aux éditions originales françaises ou à celles dans différentes langues de circulation internationale, anglais, allemand, latin —, mais aussi à celles en grec moderne et surtout à celles en roumain, qu'elles aient été publiées en volumes ou soient restées sous forme de manuscrits, les uns et les autres conservés aujourd'hui dans différentes bibliothèques de Roumanie. Parallèlement à ces éditions de Voltaire ont fait leur entrée dans la culture roumaine les grands thèmes de la pensée de celui-ci — l'autorité active, l'humanisme libéral et l'anticléricisme³⁹ — dont l'impact se fera sentir dans différents secteurs de la vie sociale, politique et culturelle. C'est en cela que consiste, en dernière analyse, l'importance de la circulation des œuvres de Voltaire dans les pays roumains.

³⁹ René Pomeau, *Politique de Voltaire*, Paris, A. Collin, 1963, apud Al. Dușu, *Explorări . . .*, p. 67.

L'ŒUVRE LITTÉRAIRE DE DINICU GOLESCU ET LES TRADITIONS DE LA RHÉTORIQUE ROUMAINE

MIHAIL DIACONESCU

L'histoire littéraire a depuis longtemps reconnu en Dinicu Golescu (1778—1830) l'un des auteurs roumains classiques du premier quart du XIX^e siècle, de ce que nous appelons l'époque pré-moderne. Sa célèbre *Însemnare a călătoriei mele* (Notes sur mon voyage), parue à Bude en 1826, a donné lieu à de minutieuses analyses, ou pour le moins à des références de la part de Petre V. Haneş, Constantin Stere et D. Panaitescu-Perpessicius, dans une première étape; celles-ci seront reprises par la suite, avec bien des nuances supplémentaires, par des critiques ou des linguistes, roumains et étrangers, préoccupés de questions de style et surtout des valeurs si expressives du lexique, tels que George Călinescu, Al. Piru, Al. Niculescu, Gh. Popp, Werner Draeger, Werner Bahner et autres.

Tous les jugements littéraires sur l'œuvre de Dinicu Golescu ont pour point de départ la constatation évidente du fait que *Însemnare a călătoriei mele* possède aujourd'hui encore une remarquable puissance d'attraction, qui découle de mérites d'ordre esthétique et de valeurs épiques où le pittoresque s'allie à l'exclamation lyrique, les attitudes moralisatrices aux paraboles marquées au coin de la sagesse, l'exactitude des notations à la spontanéité des réactions dénuées de tout artifice. Sur ce dernier point, par exemple, George Călinescu considérait que la valeur littéraire du livre tient en premier lieu au contraste frappant, que l'on peut relever à chaque page, entre la complexité des réalités modernes de l'Occident enregistrées par l'auteur et les modalités vétustes — mais non moins expressives pour autant — par lesquelles il nous les communique. « Par sa bonne foi — écrivait le critique —, par sa naïveté (qui appartient en propre à Golescu et pas forcément à son époque), ce livre constitue une lecture pleine de charme et, par endroits, de poésie. Car c'est justement sa simplicité qui permet à Golescu d'éprouver cette fraîcheur de sentiments devant le spectacle du monde occidental. Par son inaptitude à s'analyser, à se rendre compte des valeurs de son propre pays, il tombe en extase devant les choses les plus insignifiantes, exactement comme les boyards, ses congénères, se pâment en bons Orientaux devant les chants des violoneux »¹.

¹ *Istoria literaturii române* (Histoire de la littérature roumaine), t. II, Ed. Academiei, Bucureşti, 1968, p. 149.

Ailleurs, Călinescu qualifie la réaction esthétique de Golescu « un monument de naïveté », pour ajouter un peu plus loin : « Mais comme spectateur d'œuvres d'art et du beau, Golescu est sans conteste un primitif, combien inférieur au raffiné Cantemir ! »².

Or c'est là un jugement étrange, aussi catégorique que peu fondé. S'il a néanmoins fait école, c'est par le prestige de critique de Călinescu, prestige qui ne saurait toutefois couvrir tant d'assertions subjectives et tant de jugements de valeur pour le moins discutables. Il est du reste notoire que George Călinescu n'a accordé que peu d'intérêt à la littérature roumaine ancienne. Il va sans dire aussi que la sensibilité esthétique d'aujourd'hui n'est plus celle d'il y a deux cents ans ; que l'on ne saurait appliquer à Dinicu Golescu — pas plus qu'à aucune personnalité littéraire, culturelle ou historique de son temps — des critères d'appréciation calqués sur les mentalités et les goûts actuels. En réalité, l'art littéraire de Dinicu Golescu, qui a réussi à franchir le temps pour nous communiquer aujourd'hui encore tant d'impressions significatives, doit être compris dans son contexte historique, en rapport avec les grandes traditions de l'art d'écrire dont il avait lui-même hérité et avec les valeurs spécifiques de la littérature de son époque, sans parler de sa force personnelle d'expression et d'invention épique. L'originalité de Dinicu Golescu, dont le talent est incontestable, n'exclut en effet nullement, mais bien au contraire implique forcément une adaptation aux formes littéraires et aux structures épiques et discursives préexistantes, son intégration à une atmosphère intellectuelle et artistique solidement constituée. Quoiqu'il eût fondé, avec Heliade Rădulescu et Stanciu Căpățineanu, une « Société littéraire », Dinicu Golescu ne s'est jamais considéré un écrivain, comme beaucoup de ses contemporains qui avaient, en accord avec leur temps, la conscience très vive de leur profession littéraire³. Golescu, quant à lui, était un grand dignitaire, un esprit cultivé, un connaisseur avisé en matière de littérature et de philosophie roumaines ou étrangères, cultivant les idées élevées, sensible aux injustices et ouvert aux idées progressistes de son temps, promoteur de réformes et d'activités pragmatiques. Si, par la suite, ses écrits ont été promus au rang d'œuvres littéraires, le fait est dû à la manière exemplaire dont ils illustrent les modèles et les structures épiques perceptibles dans la littérature roumaine jusqu'au début du XIX^e siècle.

Ces structures sont en relation étroite avec l'art de la rhétorique, c'est-à-dire l'art de s'adresser, verbalement ou par écrit, de manière agréable, élégante et convaincante, à un public aussi large que possible — art cultivé avec soin dans les milieux scolaires, académiques et intellectuels roumains à travers tout le moyen âge. De fait, toute l'histoire littéraire roumaine de cette époque est liée étroitement à l'*ars rhetorica*, avec ses principales branches — *ars orandi*, *ars scribendi*, *ars predicandi*. Il ressort des documents historiques que la rhétorique était enseignée dans les écoles roumaines dès le XV^e siècle. Le rhéteur Eustație est attesté à l'Académie de Putna dans un document de 1493. Lucaci, un autre rhé-

² *Ibidem*, p. 148.

³ Cf. L. Volovici, *Apariția scriitorului în cultura românească* (L'apparition de l'écrivain dans la culture roumaine), collection *Humanitas*, Ed. Junimea, Iași, 1976.

teur qui s'auto-intitule aussi *scholiaste*, apparaît, toujours à l'Académie princière de Putna, en 1581. La rhétorique était enseignée, comme discipline de base, aussi bien en Moldavie et en Transylvanie qu'en Valachie, ainsi d'ailleurs que dans toute l'Europe. Cette pratique avait des racines profondes et anciennes dans notre système d'enseignement : Neagoe Basarab, Nicolae Olahus, Grigore Ureche, Miron Costin, Dimitrie Cantemir, Ion Neculce, le « stolnic » Constantin Cantacuzino et bien d'autres auteurs roumains du XVI^e au XVIII^e siècle ont écrit sous l'influence directe des principes de la rhétorique.

La formation intellectuelle de Dinicu Golescu est le produit de deux influences : celle de son père, le grand ban Radu Golescu, homme d'une culture choisie, possesseur d'une vaste bibliothèque et distingué polyglotte ; et celle de la célèbre Académie princière de Bucarest.

Fondée, suivant les uns, en 1679 par le prince Șerban Cantacuzino, sur les insistances de son frère, l'érudit « stolnic » Constantin Cantacuzino, suivant les autres par le successeur de Șerban Cantacuzino, Constantin Brâncoveanu, l'Académie bucarestoise de Saint-Sabbas, l'une des institutions d'enseignement supérieur les plus justement célèbres de tout l'Est et le Sud-Est de l'Europe, qui a d'ailleurs exercé une influence politique stimulante sur tous les peuples balkaniques à l'époque de leur renaissance nationale, comprenait bien entendu parmi les disciplines fondamentales qui y étaient enseignées la rhétorique. Plusieurs traités étaient utilisés à cette fin : l'*Introduction à l'art de la rhétorique* de Corydalée, de fait un commentaire détaillé de la *Rhétorique* d'Aristote ; une *Rhétorique* d'Hermogène et encore une due à Alexandre Mavrocordato l'Exaporite. En 1775, date à laquelle le prince Alexandru Ypsilanti entreprit la réorganisation des écoles et de l'enseignement en Valachie, y compris la construction d'un nouvel édifice pour l'Académie de Saint-Sabbas, le nouveau programme d'études comporte comme matières principales la *poétique* et la *rhétorique*⁴. L'art de la démonstration orale, du discours, de l'argumentation et de la persuasion, de l'exposé logique gradué préoccupait au plus haut point professeurs et élèves, sans parler des boyards qui jouaient ou aspiraient à jouer un rôle politique et, en fin de compte, des intellectuels de toute la société des trois pays roumains. C'est pour répondre à de telles préoccupations que Ioan Piuariu Molnar publia à Bude, en 1798, sa fameuse *Rhétorique, c'est-à-dire l'enseignement et l'élaboration du beau parler*. La Rhétorique de Molnar paraissait d'ailleurs après nombre d'ouvrages analogues en latin, dont des exemplaires ont été retrouvés dans plusieurs villes de Transylvanie⁵.

On accordait à cette époque une telle importance à la rhétorique que, le 2 novembre 1836, le prince moldave Mihail Sturza adressait à l'administration des écoles de Moldavie une ordonnance dans laquelle il exprime sa préoccupation prioritaire pour la manière dont cette discipline était enseignée et assimilée⁶.

⁴ Cf. Aurel Sasu, *Retorica literară românească* (La rhétorique littéraire roumaine), collection *Universitas*, Ed. Minerva, București, 1976, p. 82–98.

⁵ *Ibidem*, p. 104–105 ; voir également Ioan Piuariu Molnar, *Retorică adecă învățătura și întocmirea frumoasei cuvintări* (Rhétorique, c'est-à-dire l'enseignement et l'élaboration du beau parler), édition critique, préface, notes, glossaire et index par Aurel Sasu, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1976, p. 5.

⁶ Aurel Sasu, *Retorica literară românească*, p. 97–98.

Nous pourrions multiplier les exemples. Or, de toute évidence, on ne saurait comprendre l'art littéraire de Dinicu Golescu sans se référer systématiquement aux méthodes par lesquelles il a acquis ses moyens de démonstration, d'argumentation, d'expression nuancée dans le langage comme dans l'écriture, autrement dit sans invoquer certains des principes de rhétorique si soigneusement cultivés dans sa patrie. Comme pour la plupart de ses contemporains, la rhétorique a contribué dans une mesure considérable à la formation intellectuelle de Dinicu Golescu, à la direction où vont ses goûts, aux formes par lesquelles s'expriment ses propres dons littéraires et artistiques.

Au premier plan de ces formes expressives, nous noterons le discours solennel. Le but principal de la rhétorique était justement de former de bons orateurs pour des situations officielles, pour des pourparlers politiques, des sermons religieux, etc. Ion Piuariu Molnar s'y réfère lorsqu'il dit que la rhétorique est « un trésor des plus utiles aux hommes politiques, aux propagateurs de la parole de Dieu, afin qu'ils soient puissants dans leur discours »⁷.

Dans *Însemnare a călătoriei mele*, les pages où Dinicu Golescu consigne différents détails dignes de mention alternent avec des chapitres intitulés *Exposés spéciaux*, qui sont de véritables discours où il se déchaîne contre les réalités malheureuses de son pays. Leur tension émotionnelle est obtenue par une succession de propositions exclamatives dans le style de la plus pure rhétorique. « O ! Quel immense et permanent souci pour réaliser le bonheur général des peuples habite les gouvernants d'autres pays ! Que de formes d'aide pour les pauvres, ou pour d'autres afin qu'ils n'arrivent pas à la pauvreté ! Que d'hôpitaux à la portée de tous les échelons de la société ! Quelle multitude d'écoles par lesquelles ils s'efforcent d'éveiller leur peuple, de l'amener à la vraie connaissance, celle qui distingue vraiment l'homme des animaux dénués de parole ! O, comme l'amour de l'humanité s'est élevé ! ».

D'autres fois, le discours de Dinicu Golescu tente d'empoigner les lecteurs, comme s'ils étaient présents avec lui à une réunion publique. « Voyez, mes frères ! », s'exclame-t-il. « De grâce, mes révérends pères ! Criez aux moines (...) qu'ils ne me maudissent pas, mais qu'ils me bénissent ! ». Ces explosions passionnées, qui brisent les règles de la rhétorique par la participation émotionnelle de l'auteur, contribuent à donner aux *Notes* leur qualité de document psychologique et d'acte de prise de conscience.

Les questions répétées de Dinicu Golescu touchant à des principes généraux de gouvernement ou de vie publique sont elles aussi, sans aucun doute, d'essence rhétorique. « Comment, de chez qui et quand — écrit-il — le peuple a-t-il appris de quelle manière il faut se comporter envers son maître et dans tous ses devoirs, ou les grands envers les humbles et les humbles envers les grands, ou les riches envers les pauvres et les pauvres envers les riches, les charitables et les non charitables, ou bien les parents envers leurs fils et les fils envers leurs parents ? Et je demande encore : lesquels d'entre eux, quand et de chez qui l'ont-ils entendu, car toutes les bonnes choses se développent dans l'homme lorsqu'il écoute soit la

⁷ Ioan Piuariu Molnar, *op. cit.*, p. 38.

parole du prêtre, soit celle des professeurs, soit celle des théâtres, toutes choses qui ont fait défaut jusqu'à présent? ». Et ailleurs : « Qui peut affirmer que cela est agréable à Dieu? (...) De quelle utilité peuvent-il être à la patrie (...) s'ils passent leur temps dans les plaisirs et la débauche? ».

Ainsi qu'on l'a déjà relevé, tout ce plaidoyer réformiste de Dinicu Golescu, issu des principes généraux de la philosophie des Lumières et de ses propres sentiments de profond patriotisme, a pour méthode la comparaison permanente de l'état de choses régnant dans son pays et les choses vues par lui dans les lieux où il a voyagé. L'expression littéraire de cette comparaison est l'antithèse, procédé dont il use d'un bout à l'autre de son ouvrage. Or l'antithèse, figure de style connue dès la plus haute antiquité et qui est parvenue à une faveur toute spéciale dans la littérature romantique, figure à la place d'honneur dans tous les traités de rhétorique. Ioan Piariu Molnar, par exemple, lui consacre un chapitre entier de son traité, le chapitre 12, intitulé *Sur l'antithèse, c'est-à-dire la mention de deux choses contraires*⁸. Il est permis d'affirmer que la force de persuasion du mémorial de Dinicu Golescu lui vient en premier lieu de l'emploi délibéré de l'antithèse. L'alternance des scènes décentes ou fastueuses qui ont pour cadre les allées des parcs viennois avec les images atroces des paysans battus à la plante des pieds ou pendus la tête en bas est d'autant plus bouleversante que l'auteur insiste davantage sur les détails. De même, l'effroi des paysans chassés à travers les forêts comme des bêtes sauvages pour quelque taxe non payée et le suave tableau d'une fillette blonde jouant du piano le soir dans une auberge de campagne, plein de *Gemütlichkeit* romantique, sont exactement aux antipodes. Les conclusions de ces comparaisons, qui sont tantôt exprimées directement, tantôt impliquées dans les termes de l'antithèse, donnent à l'ouvrage toute sa portée politique et de philosophie réformiste. Hegel a fait remarquer que dans la triade thèse—antithèse—synthèse, c'est le deuxième terme, la négation ou l'opposition, qui a le rôle le plus dynamique. Dans les démonstrations de Dinicu Golescu, les descriptions des faits de vie pleins de bienséance observés dans les lieux qu'il visite sont régulièrement suivies, en antithèse, de l'évocation des paysages sociaux de son propre pays. Leur synthèse s'imprime profondément dans l'esprit du lecteur, constituant à la fois un avertissement et une invitation à l'action.

Rhétorique est, de même, chez Dinicu Golescu le procédé de l'accumulation progressive des éléments variés de la démonstration, qui finit par acquérir ainsi une valeur exemplaire, accrue par de savoureux apophtegmes. Dans l'économie des *Notes*, ces éléments sont donnés par les constatations si vivantes et compréhensives sur les hommes, les lieux et les institutions qu'il a visités. Quant aux fragments intitulés *Exposés spéciaux*, ce sont autant de paraboles illustrant les significations éthiques de ce qu'il a vu.

Des considérations ci-dessus sur le style rhétorique de l'ouvrage de Dinicu Golescu on pourrait déduire qu'il est l'adepte exclusif de procédés littéraires archaïques, plus ou moins désuets. Ce serait une profonde

⁸ *Ibidem*, p. 131.

erreur. Nourri de la mythologie gréco-latine et d'autres lectures classiques dans la maison de son père où se trouvaient les œuvres d'Hésiode, de Théocrite, d'Anacréon, de Pindare et d'Aristophane, initié de bonne heure à la politique et aux problèmes historiques de son pays (à preuve l'*Histoire abrégée du pays* qu'il écrira plus tard), formé par six années d'étude intense du grec ancien et du latin à l'Académie princière, se mouvant dans un milieu où était lus, traduits, commentés et édités des auteurs comme Condillac, Baumeister, Christian Wolff, Voltaire, Jean-Jacques Rousseau et les encyclopédistes français, assoiffé de nouveautés éditoriales, littéraires et politiques d'Occident, Golescu était un homme d'une vaste culture, maître de soi-même et de ses pensées. Il pouvait être surpris ou révolté par ses expériences, mais ni inhibé, ni désarçonné. L'éloge qu'il fait de Jean-Jacques Rousseau à la suite de la visite qu'il lui a rendue à Genève en 1826 est un document plein d'intérêt en ce qui concerne l'état d'esprit des couches cultivées des pays roumains au début du XIX^e siècle⁹.

Esprit ouvert aux nouveautés, accessible aux influences bénéfiques, Golescu a trouvé dans les mémoires de voyage la forme la plus adéquate pour faire part des sentiments et des idées que lui ont inspiré ses découvertes. Du reste, à la date où il écrit, ce genre bénéficiait d'une tradition solide dans la culture roumaine, étant illustré par des auteurs aux mérites incontestables, tels que le « stolnic » Constantin Cantacuzino, qui fit ses humanités à Padoue, le « spătar » Nicolae Milescu, auteur d'un récit de voyage en Chine, Mihai Popovici, Vartolomeu Măzăreanu et Barbu Știrbei, qui visitèrent respectivement le Mont Athos, la Russie et l'Europe centrale, Nicolae Roznovanu, voyageur et auteur de mémoires politiques, etc. On dépiste aisément dans les œuvres de tous ces auteurs des structures rhétoriques significatives pour l'art littéraire du moyen âge roumain.

L'œuvre littéraire de Dinicu Golescu illustre cette même tendance, à laquelle se superpose toutefois la réaction très moderne d'un esprit curieux, inquiet, toujours prêt à prendre parti, assoiffé de découvertes significatives. *Însemnare a călătoriei mele* est jusqu'à un certain point un reportage dans l'acception actuelle du terme, une relation détaillée d'informations recueillies sur les lieux, consignées par écrit et offertes au grand public par l'intermédiaire de l'œuvre imprimée. Dans le reportage, genre éminemment documentaire, la nature des moyens littéraires ou d'information mis en œuvre par l'auteur importe peu. Ce qui compte, c'est que la relation offerte au lecteur soit détaillée, instructive et significative. Or, tous ces critères sont, d'évidence, présents dans le récit de voyage de Dinicu Golescu. La description lyrique ou d'information générale des lieux visités y alterne avec des tableaux statistiques, des informations technico-économiques, des détails ou des anecdotes révélateurs, des remarques ironiques ou sarcastiques : tout cela dans le but de satisfaire pleinement la curiosité du lecteur. Lié au fait courant, le reportage a forcément un caractère éphémère. Il peut prétendre toutefois à la pérennité

⁹ Cf. *Istoria filozofiei românești* (Histoire de la philosophie roumaine), Ed. Academiei, București, vol. I^{er}, 1972, p. 174—176, le chap. (auteur Al. Dușu) *Învățași și cugetători din principale* (Erudits et penseurs des principautés).

lorsque les faits qu'il divulgue acquièrent une valeur de symbole, lorsqu'il contient des faits pleins de vie et de sens qu'il transmet avec une puissance de communication hors du commun, parce qu'il représente alors un fait de conscience vécu dramatiquement, une expérience personnelle. *Însemnare a călătoriei mele* possède incontestablement — a possédé dès le début — les attributs d'une œuvre capable d'affronter avec succès l'épreuve du temps.

Au demeurant, le reportage comme genre littéraire — ou plutôt comme forme de journalisme — apparaît dans la culture européenne au début du XIX^e siècle. En Valachie, à l'époque où Dinicu Golescu s'est formé, il existait une circulation régulière et considérable de publications périodiques venues de tous les coins de l'Europe. Un ouvrage récent, d'une importance capitale pour la compréhension de l'atmosphère intellectuelle qui régnait dans les principautés roumaines au début du siècle dernier, souligne leur intérêt, leur variété extraordinaire et les tendances idéologiques absolument contradictoires qui les animaient¹⁰. Nul doute que Dinicu Golescu — qui est intervenu pour obtenir en 1828 l'autorisation de publication du journal *Curierul românesc* — était un lecteur assidu de certaines de ces publications.

C'est la combinaison assez rare — en tout cas tout à fait personnelle — de procédés rhétoriques traditionnels et de moyens appartenant au journalisme moderne qui fait le charme de l'art littéraire de Dinicu Golescu : l'art curieux et très séduisant d'un esprit inquiet, d'un homme de bonne foi et de bonne volonté, auquel les rigueurs de la rhétorique ne suffisent plus lorsque sont en jeu ses peines ou ses enthousiasmes, les idées novatrices dans lesquelles il croit et dans l'esprit desquelles il a déployé son activité.

A ces qualités ajoutons la puissance d'évocation de Dinicu Golescu, qu'il s'agisse d'un miracle géologique comme dans la remarquable description de la Cascade du Rhin (un sujet si évidemment romantique), de l'atmosphère d'un lyrisme retenu du passage dédié à Schönbrunn, ou de la saveur tout orientale des données culinaires énumérées dans le chapitre consacré à la ville de Trieste.

Ces énumérations, qui annoncent les descriptions par agglomération d'éléments disparates des œuvres d'un Ion Ghica, d'un Matei Caragiale ou d'un Vasile Voiculescu, ont un charme inégalable. Dinicu Golescu constate qu'à Trieste « toutes les espèces de légumes et de légumes se trouvent à profusion, de même que les fruits : pommes, poires, cerises, griottes, prunes, noix, noisettes, coings, melons, pastèques, raisins, figues, abricots, pêches, nèfles, citrons, grenades ; les oranges ne coûtent qu'un *zwanzig* les vingt et le reste à l'avenant, car tout ce que l'on ne produit pas sur les lieux est importé d'ailleurs, à bas prix. Lorsque l'on décharge des bateaux de citrons ou d'oranges, on croit voir décharger un chariot à foin et construire une meule. La multitude et la variété du

¹⁰ Vlad Georgescu, *Ideile politice și iluminismul în principatele române 1750–1831* (Les idées politiques et les « lumières » dans les principautés roumaines 1750–1831), Ed. Academiei, București, 1972, p. 63.

poisson sont, de même, infinies... ». A côté des passages à contenu mythologique ou philosophique, pleines d'érudition et de respect pour les valeurs classiques, des pages aussi colorées et aussi réalistes offrent un contraste des plus plaisants.

D'ailleurs toutes ces *Notes* constituent une succession d'images aux vifs contrastes, dont la liaison est assurée par le but moral, éducatif que s'est fixé, en tant qu'adepte des Lumières, le boyard roumain. L'image de celui-ci, barbu, énergique, engoncé dans son lourd costume oriental, mais non moins prêt à transgresser toutes les interdictions pour voir et comprendre comment fonctionne la machine à vapeur de son bateau, symbolise assez bien cette époque de transformations, l'époque au cours de laquelle le monde roumain amorce son processus d'adaptation aux impératifs de l'ère moderne.

Pleine d'ombres et de lumières, frémissant de vie et de la passion indomptable de son auteur pour les initiations utiles, *Însemnare a călătoriei mele* s'impose à notre conscience comme une œuvre littéraire doublement représentative : pour un authentique talent littéraire et pour un tournant décisif dans l'évolution historique des pays roumains.

Ces vertus assurent à l'œuvre de Dinicu Golescu une place définitive dans l'histoire de la littérature roumaine.

DIE GESCHICHTE ALS MAKROEXEMPLUM: FRIEDRICH SCHILLER UND NICOLAE BĂLCESCU

ANDREI CORBEA

In einer hervorragenden Studie, *Historia magistra vitae*, die der Existenz und der Verbreitung eines der bekanntesten *topoi* des griechisch-lateinischen Altertums im Gebiet der europäischen Kultur gewidmet ist, legt Reinhart Koselleck einige der charakteristischsten Etappen fest, die den Ursprung und die Umrisse des modernen Begriffes der Historiographie kennzeichnen¹. Das Exemplarische der antiken *Historien* gründet sich in erster Linie auf die enge Beziehung zwischen dem historischen Geschehen und dem moralischen Gesetz, auf die Irreversibilität und die Wiederholbarkeit des Geschehens (Aristoteles betrachtet die Geschichtlichkeit nicht als Zeichen des Vergänglichen, sondern des Wiederholbaren), auf die relative Ungebundenheit an die natürliche Zeit² und nicht auf ihren eigentlichen sondern illustrativen Wert. Ciceros Formel umriß den begrenzenden und rechtfertigenden Rahmen der Geschichte als Bezugselement des Reellen und als Anzeichen dessen, was später, unter dem Zeichen der theologischen Lehren, *ordo temporum* genannt wurde. Die Humanisten der Renaissance schenkten eine neue Dimension sowohl der didaktischen Perspektive des Geschichtlichen, als auch der älteren, darauf bezogenen Theorie der Stoiker, sowie Angaben über den ewigen, von der Göttin Fortuna beherrschten Zyklus der Zerstörung und der Wiedergeburt, des Erblühens und des Untergangs der Zivilisationen. Es ist nun die Aufgabe des Historikers, Normen, Modelle und Muster, das einzig Bleibende in einer Welt des Vergänglichen und des Zufälligen zu bieten. „Fortuna gehörte sozusagen zur Lehre von den Geschichten, zur Historik. Dank ihrer Hilfe ließ sich die Historie ins Exemplarische überhöhen“³.

Auf struktureller Ebene bedeutet die Abwesenheit eines kausalen, dem Laufe der Geschichte gehörenden Gliedes, eine Opposition : Geschichte/Geschichten; es fehlt ein vereinheitlichender Begriff, der fähig ist, alle die *res gestae, pragmata, vitae*, welche der Historiker „als Fakten, im Gegensatz zu den Fiktionen, derer sich die Fabeln oder die Dichtung

¹ R. Koselleck, *Historia Magistra Vitae. Über die Auflösung des Topos im Horizont neuzeltlich bewegter Geschichte*, in *Natur und Geschichte*, Stuttgart, 1967.

² Idem, *Geschichte, Geschichten und formale Zeitstrukturen*, in *Geschichte — Ereignis und Erzählung* („Poetik und Hermeneutik“, V), München, 1973.

³ Idem, *Der Zufall als Motivationsrest in der Geschichtsschreibung*, in *Die nicht mehr schönen Künste* („Poetik und Hermeneutik“, III), München, 1970.

bedienen möchten“⁴ zu vereinigen. Karlheinz Stierle behandelte diese narrativen Mikroeinheiten als Exempla, rhetorische Figuren, die zu der Familie der Fabeln gehören und die, wie auch diese auf einfache erzählerische Schemata mit moralischem Wert zurückzuführen sind⁵. In seinen *Abhandlungen über die Fabel* beschreibt Lessing den umgekehrten Weg: „wir sehen wie eine Regel, ein Gesetzparagraph im Geschehen übergeht, ein Geschehen wird und dadurch, daß es von der Sprache ergriffen wird, als Geschehen Gestalt bekommt“⁶. Als Aufeinanderfolge von Beziehungen und moralischen Typen besitzt das Exemplum eine relativ einheitliche narrative Struktur, deren Ausgangspunkt eine gegebene Situation ist. „Das Exemplum zeigt, wohin es führen muß, wenn man sich in einer gegebenen Situation so oder so entscheidet“⁷. In der antiken Rhetorik wird das Exemplum, dessen verallgemeinernder Sinn von dem moralischen Gehalt des Motives verliehen wird (Wolfgang Kayser definiert das Motiv als abstraktes Schema einer wiederholbaren typischen Situation)⁸, als Quintessenz der historischen Unparteilichkeit betrachtet. Im Grunde genommen liegt dessen didaktischer Gehalt in der Gegenüberstellung – zu moralisierenden Zwecken – von allerlei Historien, die verschiedenen ethischen Kategorien untergeordnet sind. „Die Geschichte wird auf etwas außerhalb ihres Geschehens Liegendes bezogen, auf einen moralischen Typus, der der Zeit enthoben ist“⁹. Die Geschichte, die *magistra vitae*, ist als Aneinanderreihung von Mikroexempla „Chronik, Eloquenzübung, Vorwand zu moralischer Erbauung oder zu theologischer Beweisführung“¹⁰, selbst ein Makroexemplum, ein Ausdruck universeller Ausdehnung der moralischen Philosophie¹¹.

Eine entscheidende Wendung im historischen Denken brachte die Philosophie der Aufklärung mit sich; der Begriff des Fortschritts der Zivilisation, ein kausaler Mechanismus, der die Fähigkeit besitzt, früher anscheinend isolierte Fakten aneinanderzugliedern, schafft eine neue Vision der Geschichte, die nun als Entwicklungsprozeß mit innerer Dynamik betrachtet wird. Das Prinzip der Kontinuität, auf dem der moderne Begriff der Geschichte beruht, tritt allmählich anstelle des Fragmentarischen der alten Historien; die Opposition Geschichte/Geschichten ist ab dem 18. Jahrhundert endgültig gelöst. So wird in der Historiographie die unhistorische Kategorie des Zufalls, als Motivation der historischen Geschehen durch die kausale Kette, durch das Bewußtsein höherer historischer Gesetzmäßigkeiten bedrängt¹². Die Historiker der Aufklärung, doch insbe-

⁴ Idem, als Beitrag zum Thema „Das Ästhetische als Grenzerscheinung der Historik“, im Rahmen des Kolloquiums „Poetik und Hermeneutik“, in *Die nicht mehr schönen Künste*, München, 1970, S. 130.

⁵ Karlheinz Stierle, *Geschichte als Exemplum – Exemplum als Geschichte. Zur Pragmatik und Poetik narrativer Texte*, in *Geschichte – Ereignis und Erzählung*, München, 1973.

⁶ A. Jolles, *Einfache Formen*, Darmstadt, 1958, S. 16.

⁷ K. Stierle, *a. a. O.*, S. 357.

⁸ Wolfgang Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk*, Bern und München, 1967, S. 62.

⁹ Hugo Friedrich, *Die Rechtsmetaphysik der Göttlichen Komödie*, Frankfurt, 1942, S. 28.

¹⁰ Werner Krauss, *Studien zur deutschen und französischen Aufklärung*, Berlin, 1963, S. 186.

¹¹ K. Stierle, *a. a. O.*, S. 358; „Die Formel gibt das Perpektiv, durch die Geschichte allererst sichtbar wird. Schon die Geschichte konstituiert sich unter moralphilosophischem Gesichtspunkt“.

¹² R. Koselleck, *Der Zufall als Motivationsrest . . .*, S. 221.

sondere die Vertreter des romantischen Historismus, die bestrebt sind, Tatsachen zu beschreiben „wie es eigentlich gewesen ist“, glaubten immer mehr an die Objektivität der *Konsistenz* der historischen Geschehen, an die, einem absoluten kausalen Prinzip untergeordnete gegenseitige Abhängigkeit aller menschlichen Taten und Handlungen. Dieses erklärt im Grunde genommen die immer häufigere Anwendung ästhetischer Mittel in der Historiographie, die allein fähig sind, die Darstellung der scheinbar zerstreuten und widersprüchlichen Anhäufungen von Geschehnissen zu ordnen und sie in einem evolutiven Verlauf festzuhalten. „Wenn sich historische Vorkommnisse der Integration in den logisch einsehbaren Zusammenhang widersetzen, dann werden sie nicht mehr mit historischen, sondern mit ästhetischen Begriffen – wie das Tragische, das Glück, das Absurde – bezeichnet“¹³. In dieser Zeit war „die Geschichte... auch Literatur“¹⁴ soweit die bis dahin unwesentliche künstlerische Funktion eine entscheidende Rolle im Ausdrücken der Geschichtlichkeit erwirbt. „Aesthetic arrangements turn from an external embellishment into an internal requirement. In conjunction with the pressures put on story content, these arrangements are contrived to yield patterns which connect the unconnected, establish illusory contexts and... solidify the unity of temporal sequence“¹⁵. Die ästhetische *Konsistenz* trat anstelle der realen, historischen, bis sie damit verschmolz; die Grundcharakteristik der romantischen Historiographie besteht eben in der Wiedergabe der Geschehnisfolge „mit einheitsstiftenden oder wahrrscheinlichkeitsernöhenden Mitteln oder dramatischer Darstellung“¹⁶.

In diesem Kontext findet, nach Reinhart Koselleck auch „die Auflösung des Topos im Horizont neuzeitlich bewegter Geschichte“ statt, d.h. die allmähliche Auflösung der engen Beziehungen, die die Geschichte mit der Moral verband¹⁷. Der immer seltenere Bezug der historischen Tatsache auf das ethische Element wäre der engeren, von dem Gesetz des Konsistenten bestimmten, kausalen Gliederung zu verdanken, die diese in einen „Gegenstand reiner Erkenntnis, zum Schauspiel in ästhetischer Distanz“ verwandeln würde. „Je vollständiger das Inkonsistente der Geschichte rationalisiert wird, desto mehr verblaßt und verschwindet die moralische Problematik der geschichtlichen Erfahrung“¹⁸.

Wir betrachten diese Schlußfolgerung, die arbiträr ein umgekehrt proportionelles Verhältnis zwischen dem ethischen und dem ästhetischen Element der Historiographie aufstellt, aus mindestens zwei Gründen als vereinfachend und unbegründet. Der erste Grund wird von Manfred Fuhrmann in der Behauptung dargelegt, Kosellecks These betreffe „zu-

¹³ Wolfgang Iser, als Beitrag zum Thema „Das Ästhetische als Grenzerscheinung der Historie“, in *Die nicht mehr schönen Künste*, München, 1970, S. 571.

¹⁴ Silvian Iosifescu, *Literatura de frontieră*, Bukarest, 1971, S. 204.

¹⁵ Siegfried Kracauer, *General History and the Aesthetic Approach*, in *Die nicht mehr schönen Künste*, München, 1970, S. 120.

¹⁶ Hans Robert Jauss, als Beitrag zum Thema „Das Ästhetische als Grenzerscheinung der Historie“, *a. a. O.*, S. 573.

¹⁷ R. Koselleck, „*Historia Magistra Vitae*“... , *a. a. O.*,

¹⁸ Hans Robert Jauss, als Beitrag zum Thema „Das Ästhetische als Grenzerscheinung der Historie“, *a. a. O.*, S. 575.

allererst eine Veränderung im Bewußtsein bestimmter Intellektueller, von Lehrern und Universitätsprofessoren. Daneben aber scheint der Hang der Menschen, sich in ihrem Denken und Handeln an den Erfahrungen der Vergangenheit zu orientieren, unausrottbar fortzuexistieren“¹⁹. Der zweite und viel wichtigere Grund gehört dem Gebiet der Evidenz: Die Geschichte wurde während der Aufklärung immer weniger ein Fragmentarium von disparaten Fakten, von *Mikroexempla* mit individuellem, moralischem Wert. Nachdem sie sich zu einem einheitlichen und kontinuierlichen Bild ausdehnte und ihren ethischen Gehalt auf superindividuelle Kategorien (Menschheit, Nation) bezog, offenbart sich die Geschichte nun immer betonter als *Makroexemplum*²⁰. „Die Zuwendung zum nationalen Leben und zu seinen gesellschaftlichen Spannungen“, die von Werner Krauss als Grundmerkmal der romantischen und der Aufklärungshistoriographie betrachtet wird²¹, impliziert Einstellungen, Erklärungen und Argumentationen, mittels derer die Vergangenheit die moralische Grundlage der, von dem Bürgertum geforderten politischen Änderungen, in dieser Zeit tiefgehender ökonomischer und sozialer Umwälzungen bieten und rechtfertigen mußte. Wie der Philosoph, ist der Historiker nun auch ein „Vorkämpfer für eine gerechtere Staats- und Gesellschaftsordnung“²². Die spektakuläre Ausdehnung der Perspektive auf nationaler und sozialer Ebene, das Aneignen der ästhetischen Konsistenz, die unmittelbare Verankerung in der betreffenden Zeit, sind nur einige der Elemente, die der Geschichte als *Makroexemplum* (insbesondere in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts) einen noch nie dagewesenen Einfluß auf die Gegenwart verliehen haben.

Auf diesem Boden begegnen sich Friedrich Schillers und Nicolae Bălcescus historische Werke. Diese Nebeneinanderstellung ist kein Zufall, auch nur angesichts der zahlreichen bisher durchgeführten Studien, die bei jedem der beiden auf die „Grenzposition“ ihres historischen Schaffens hinweisen; es ist nur zu erwähnen, daß Herbert Cysarz Schiller als „den ersten historischen Literaten allergrößten Stils“²³ betrachtet und Tudor Vianu Bălcescu unter den originellsten rumänischen Prosaschriftstellern nennt²⁴. Unser Zweck ist jedoch nicht ein traditioneller Vergleich, der sich auf die Aufzählung analoger Elemente und ihre Interpretation auf der Ebene von Tatsachenberichten („rapports de fait“) beschränkt und die im allgemeinen Begriffe wie Einfluß, Rezeption, Nachahmung, Erfolg, Aufnahme, Wahl, Wirkung bedeuten. Die Daten, die möglicherweise in einer Quellenforschung anwendbar sind (der Widerhall, den Schillers Werk in der rumänischen Romantik fand, Bălcescus Pariser Lektüren und der Auszug aus der *Geschichte des Dreißigjährigen Krieges*, in fran-

¹⁹ Manfred Fuhrmann, als Beitrag zum Thema „Geschehen und Geschichte“, in *Geschichte – Ereignis und Erzählung*, München, 1973, S. 449.

²⁰ Silvian Iosifescu, a. a. O., S. 211; „Das 18. Jahrhundert und die Aufklärungphilosophie werden diesem Typ der Geschichte einen moralistischen Charakter verleihen, indem die Idee des Exemplarischen mit einem kategorischen Urteil über den in einem schwierigen Prozeß zur Erringung eines rationalen Verhaltens befindlichen Menschen ersetzt wird“.

²¹ Werner Krauss, *Der Streit der Altertumsfreunde mit den Anhängern der Moderne und die Entstehung des geschichtlichen Weltbildes*, in *Antike und Moderne in der Literaturdiskussion des 18. Jahrhunderts*, Berlin, 1966, S. XXII.

²² Werner Krauss, *Helvetius*, in *Essays zur französischen Literatur*, Berlin und Welmar, 1968, S. 250.

²³ Herbert Cysarz, *Schiller*, Halle/Saale, 1934, S. 148.

²⁴ Tudor Vianu, *Nicolae Bălcescu*, in *Arta prozatorilor români*, Bukarest, 1966.

zösischer Übersetzung 1846, bearbeitet und verwendet in seiner *Geschichte*²⁵, die kurze Erwähnung des Wallensteinschen Heeres in demselben Werk) sind sowohl disparat, als auch wenig aufschlußreich²⁶; kein typologischer Vergleich könnte in besonderer Weise unsere Aufmerksamkeit für den Vorzug beider Autoren für einen bestimmten Heldentyp (Wallenstein und Mihai Viteazul) auf sich lenken²⁷.

Die Analogien, die sich im Verlauf dieser Studie zeigen werden, weisen in erster Linie auf die enge Beziehung, die die ethische Dimension eines historischen Werkes mit der ästhetischen verbindet. Van Tieghem erklärt diese „Ähnlichkeiten ohne Einfluß“²⁸ zwischen den beiden Autoren, trotz aller zeitlichen und örtlichen Entfernung durch „gemeinsame Gründe“. Diese Gründe wären: ähnliche wirtschaftlich-soziale Bedingungen²⁹, synthetischer Geist der beiden für die Aufnahme von Kenntnissen und die Ausarbeitung origineller Anschauungen, die die von Schulen und Strömungen aufgezwungenen Grenzen überschreiten, ermöglichen, die in vielen Punkten gemeinsame Problematik, denen ihr historisches Denken gegenübergestellt wird. Daraus ergibt sich auch ihr nahes Verhältnis zur Vergangenheit, betrachtet als ein der Gegenwart entgegengehaltener moralischer Spiegel; es war der Ansporn ethischer Substanz, die sie zur Geschichtsforschung geführt hat. Die Untersuchung des Status als *Makroexemplum der Geschichte des Dreißigjährigen Krieges* und des *Români sub Mihai Voievod Viteazul* zeigt die militante Rolle, die historischen Werken im Rahmen des geistigen Lebens in Europa zukommt, unter dem Banner des Kampfes für Gleichheit, soziale und nationale Gerechtigkeit (Engels: „die Grundpfeiler, auf die der Bürger des 18. und 19. Jahrhunderts sein Gesellschaftsgebäude errichten möchte über den Trümmern der feudalen Ungerechtigkeit, Ungleichheit und Privilegien“³⁰). Ein weiteres Ergebnis einer solchen Untersuchung ist der Beweis der ideologischen Essenz einer jeden Historiographie³¹ und der Inkonsistenz der Theorien über die „Objektivität“ der historischen Erzählung in der modernen Historiographie.

Obwohl eine Reihe von Forschern die Tatsache betonten, daß „in der Tat... die Abhängigkeit Schillers von der Aufklärung nirgends so deutlich wahrzunehmen ist wie hier (in den historisch-philosophischen Schriften)“³² denken wir nicht, daß diese, unserer Meinung nach, ge-

²⁶ Siehe im Zusammenhang damit G. Zane und Elena G. Zane, *Note și materiale*, in N. Bălcescu, *Werke*, Bd. 1, Bukarest, 1974, S. 268 und Valeria Guțu-Romalo, *Utilizarea izvoarelor istorice în Români sub Mihai-voievod Viteazul*, in *Studii despre Bălcescu*, Bukarest, 1969.

²⁸ Wir teilen in diesem Sinn die Meinung der beiden Verleger von Bălcescus Werken, daß eine Reihe von Studien erschienen sind, in denen einige komparatistische Fehldeutungen vorkommen, G. Zane und Elena G. Zane, *a. a. O.*, S. 269.

²⁷ Interessante Anregungen bietet Nicolae Manolescu, *Cartea lui Bălcescu*, in „România literară“, Nr. 27, 1969, und Edgar Papu, *Un aspect din Wallenstein*, in „România literară“, Nr. 2, 1970, bezüglich der Beziehungen Schillers, bzw. Bălcescus, mit den Helden ihrer Werke.

²⁸ Paul van Tieghem, *Literatura comparată* Bukarest, 1966.

²⁹ Al. Dima, *Principii de literatură comparată*, Bukarest, 1972, S. 152; theoretische Erläuterungen zum Begriff des *Parallelismus* in Ulrich Weisstein, *Einführung in die vergleichende Literaturwissenschaft*, Stuttgart, 1968.

³⁰ Friedrich Engels, „Vorwort“ (zur ersten deutschen Ausgabe von Marx' Schrift *Das Elend der Philosophie*), in Karl Marx/Friedrich Engels, *Werke*, Berlin, 1957, Bd. 21, S. 179s

³¹ Siehe auch Roland Barthes, *Le Discours de l'Histoire*, in *Information sur les Science Sociales*, Paris, 1967.

³² Benno von Wiese, *Schiller*, Stuttgart, 1963, S. 331.

rechtfertigte Bemerkung, der Mittelposition der Schillerschen Historiographie zwischen Aufklärung und Romantik widerspricht. Indem er von Kant die „Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht“ als vereinheitlichendes Prinzip der Gesamtheit der auf die rationalistische Idee des Fortschritts begründeten historischen Tatsachen übernimmt, versteht Schiller die Geschichte als Ausdruck der Entfaltung eines erhabenen Planes der Natur. Dieser bedeutet die allmähliche Emanzipation des Individuums im Laufe eines harmonischen Prozesses, dessen Krönung die Vollendung der Menschheit ist³³. Von diesem Gesichtspunkt aus, findet auch Montesquieuus *L'Esprit des Lois* einen enthusiastischen Widerhall in Schillers Werken, denn „was ist den Menschen wichtiger als die glücklichste Verfassung der Gesellschaft, in der alle unsere Kräfte zum Treiben gebracht werden sollen“³⁴. Das Selbstbewußtsein der Aufklärung kommt hier zum vollen Ausdruck, besonders in der ihr eigenen Auffassung zur Weltgeschichte³⁵, die die höhere Entwicklungsstufe der Aufklärung rechtfertigt und das Kommen „einer neuen Epoche des Fortschritts“ verkündet.

Trotz aller Vorwürfe seitens der Historiker hinsichtlich seines unbeschränkten Vertrauens in den Zeitgeist³⁶ und der Vernachlässigung der „Individualität“ einer jeden Epoche, ist Schillers Rolle als Historiker in dem komplexen Prozeß des Aufbaus der historischen Schule der Romantik unanfechtbar. Friedrich Meinecke weist auf einen psychologischen Faktor hin, auf „die Doppelnatur Schillers, die eine rationale und eine irrationale Seele zugleich in sich trug“³⁷, auf die Neigung zum Individuellen, zum Besonderen, zum Heroischen, sogar Dämonischen, so wie diese z.B. aus den *Räubern* ersichtlich ist, das einzige Schillersche dramatische Werk, das sich der vollen Anerkennung der Romantiker erfreute³⁸. Das Nichtbegreifen der Gesamtheit der Zustände der französischen Revolution hatte als Folge die Überprüfung einiger früheren theoretischen Einstellungen, wie z.B. die Einstellung dem Mittelalter gegenüber, wobei er nun die von Kant abgelehnte individuelle Vernunft, die in der „heroischen Gesinnung und dramatischen Kraft, mit der er zeigte, wie gefährlich der Weg zur moralischen Freiheit zu allen Zeiten war“³⁹, annimmt.

Wir bestanden hier auf den theoretischen Voraussetzungen, die den Schillerschen Schriften zugrundeliegen, um die enge Verbindung zwischen diesen und dem „Zeitgeist“, der Ideologie des im Aufstieg begriffenen Bürgertums hervorzuheben. Daraus ergibt sich auch die didaktische

³³ Friedrich Schiller, *Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte* in *Werke*, Bd. 11/12, Berlin, 1910, S. 159; „Welche Zustände durchwanderte der Mensch, bis er . . . vom ungeselligen Höhlenbewohner — zum geistreichen Denker, zum gebildeten Weltmann hinaufstieg?“ usw.

³⁴ *Schillers Briefe*, Stuttgart, 1892, Bd. 2, S. 170.

³⁵ Friedrich Schiller, *a. a. O.*, S. 167; „Unser menschliches Jahrhundert herbeizuführen, haben sich . . . alle vorhergehenden Zeitalter angestrengt“.

³⁶ Johannes Janssen, *Schiller als Historiker*, apud Benno von Wiese, *a. a. O.*, S. 353.

³⁷ Friedrich Meinecke, *Schiller und der Individualitätsgedanke. Eine Studie zur Entstehungsgeschichte des Historismus*, Leipzig, 1937, S. 12.

³⁸ Ricarda Huch, *Romantismus german*, Bukarest, 1974, S. 169.

³⁹ Friedrich Meinecke, *a. a. O.*, S. 10.

Funktion der Geschichtsforschung⁴⁰, das einzige Mittel, wodurch die Menschheit die Erkenntnis des eigenen Weges zur rationell gewonnenen Freiheit erlangen könnte; dies durch Gesetze, die zur Festigung und zum Ansporn des Fortschritts ausgedacht worden sind. Ein weiteres Ergebnis ist der erzieherische Wert, „indem sie den Menschen gewöhnt, sich mit der ganzen Vergangenheit zusammenzufassen und mit seinen Schlüssen in die ferne Zukunft vorauszueilen“⁴¹, dessen Bedeutung sich im Sinne der Bestrebungen des Bürgertums bereichert: „In ihrem Kreise (der Geschichte) liegt die ganze moralische Welt. Durch alle Zustände, die der Mensch erlebte, durch alle abwechselnden Gestalten der Meinung, durch seine Torheit und seine Weisheit, seine Verschlimmerung und seine Veredlung, begleitet sie ihn“⁴². Das von Schiller, dem Historiker, seinen Zeitgenossen gebotene Modell ist das der Niederlande; das Bürgertum, das den Völkern echt menschliche Freiheit und damit die Unabhängigkeit gewährleistete, zeigte im Kampfe mit dem spanischen Goliath, Verkörperung einer blinden, retrograden, dem Fortschritt entgegengesetzten Kraft, seine Macht und seine moralische Überlegenheit, die es, trotz des offensichtlichen Unterschiedes an materiellen Möglichkeiten, schließlich zum Sieg führte. „Groß und beruhigend ist der Gedanke, daß gegen die trotzigen Anmaßungen der Fürstengewalt endlich noch eine Hilfe vorhanden ist, daß ihre berechneten Pläne an der menschlichen Freiheit zuschanden wurden, daß ein herzhafter Widerstand auch den gestreckten Arm eines Despoten beugen, heldenmütige Beharrung seine schrecklichen Hilfsquellen endlich erschöpfen kann“⁴³. Nichts ist klarer hier als der praktische Zweck des Niederschreibens der Geschichte im Dienste der zeitgenössischen politischen und geistigen Freiheitsgedanken. Sie sind „ein unverwerfliches Beispiel... was Menschen wagen dürfen für die gute Sache und ausrichten mögen durch Vereinigung“⁴⁴ und können jeden Augenblick in den politischen Wirbel der Gegenwart hinabsteigen: „Die Kraft also, womit es (das niederländische Volk) handelte, ist unter uns nicht verschwunden; der glückliche Erfolg, der sein Wagestück krönt, ist auch uns nicht versagt, wenn die Zeitläufe wiederkehren und ähnliche Anlässe uns zu ähnlichen Taten rufen“⁴⁵.

Von aller Anfang an läßt Schillers Beschäftigung mit dem Dreißigjährigen Krieg keinen Zweifel über die tief in der Realität der Zeit verwurzelten Gründe, die seine Wahl bestimmten⁴⁶, zur Möglichkeit in dem Wirrwarr von Fakten einen Übersinn zu finden, der sich sicherlich aus seinem theoretischen Denken ergibt: „Die Geschichte der Menschheit gehört als unentbehrliche Episode in die Geschichte der Reformation und diese ist mit dem Dreißigjährigen Krieg unzertrennlich verbunden.

⁴⁰ Joachim Streisand, *Geschichtliches Denken von der deutschen Aufklärung bis zur Klassik*, Berlin, 1964, S. 96.

⁴¹ Friedrich Schiller, *a. a. O.*, S. 166.

⁴² *Ibidem*, S. 151.

⁴³ Friedrich Schiller, *Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande von der spanischen Regierung*, in *Werke*, Bd. 8/9, S. 6.

⁴⁴ *Ibidem*, S. 6.

⁴⁵ Dieser Abschnitt aus der Einleitung zur ersten Auflage wurde später von Schiller weggelassen, wegen dem negativen Eindruck, den ihm die Übergriffe der französischen Revolution erweckten, apud Benno von Wiese, *a. a. O.*, S. 357.

⁴⁶ Karl-Heinz Hahn, *Die Begriffe Bürgerfreiheit und nationale Unabhängigkeit in Schillers historischen Schriften*, in *Weimarer Beiträge*, Sonderdruck, 1959.

Es kommt also bloß auf den ordnenden Geist des Dichters an, in einem Heldengedicht, das von der Schlacht bei Leipzig bis zur Schlacht bei Lützen geht, die ganze Geschichte der Menschheit ganz und ungezwungen und zwar mit weit mehr Interesse zu behandeln, als wenn dies der Hauptstoff gewesen wäre“⁴⁷. Dieses Zitat wurde absichtlich gewählt, weil es klar auf die grundlegende Neugestaltung der Historiographie im 18. Jahrhundert, auf die Annahme der ästhetischen Konsistenz, imstande, die Fakten zu ordnen, auf die offensichtliche Substitution zwischen *Geschichte* und *Dichtung* hinweist. Schillers nächster Schritt ist die Integration der Geschichte in das literarische Werk: „Die Geschichte ist überhaupt ein Magazin für meine Phantasie, und die Gegenstände müssen sich gefallen lassen, was sie unter meinen Händen werden“⁴⁸. Die Beziehung zwischen Geschichte als unbearbeiteter Stoff und Inhalt ist die zwischen Besonderem und Allgemeinem; das ästhetische Bewußtsein des Dichters läutert die Handlung von allem was das Exemplarische, den hohen moralischen Sinn, oder die Idealität auflösen könnte⁴⁹. Die Substitution zwischen Ethik und Ästhetik ist ein charakteristisches Merkmal des Schillerschen Schaffens⁵⁰ und die Historiographie, als Zwischenstufe zur Literatur und in einem gewissen Maße Literatur sogar, unterzieht sich demselben Paradigma.

Schiller betrachtet die Reformation weniger als religiöse Auseinandersetzung, sondern mehr als ein auf Staaten und Völker ausgedehnter Ausdruck des Emanzipationsdranges des Bürgertums, als eine seiner Entwicklungsstufen, die in enger Beziehung mit seinen Freiheits- und Gleichheitsprinzipien steht. In einem politisch zergliederten Deutschland konnte das von dem französischen Bürgertum gebotene Beispiel nicht ohne Wiederhall bleiben, wobei eine eventuelle revolutionäre Auseinandersetzung auf deutschem Boden ein ähnliches Blutbad verursachen hätte können, wie das, das später Schillers Mißfallen der französischen Revolution gegenüber erregte. Deshalb fühlt er sich verpflichtet, die Aufmerksamkeit seiner Zeitgenossen auf die Reformation und ihre Folgen zu lenken: „Wenn das Recht nicht entscheiden kann, so tut es die Stärke“⁵¹...

Rund um dieses moralische Urteil baut sich die ganze Geschichte des Dreißigjährigen Krieges als Makroexemplum auf: „und so geschah es“. Es muß von Anfang an bemerkt werden, daß es in der *Geschichte des Dreißigjährigen Krieges* keine Opposition zwischen der ästhetischen Konsistenz des literarischen Werkes und seinem moralischen Hintergrund gibt. Diese paßt sich notwendigerweise den narrativen Forderungen des Exemplums an; die drei Momente: „Situation – Entscheidung – Ausgang der Situation“⁵² sind klar erkennbar in: a) dem Bekenntnisfrieden in Augsburg „ein Werk der Not und der Gewalt, nicht vom Gesetz der Gerechtigkeit diktiert, nicht die Frucht berechtigter Ideen über

⁴⁷ Schillers Briefe, Bd. 3, S. 170.

⁴⁸ *Ibidem*, Bd. I, S. 2.

⁴⁹ Siegfried Seidel, *Neue Position in der Theorie Schillers während der Arbeit am „Wallenstein“*, in *Welmärer Beiträge*, Sonderdruck, 1959.

⁵⁰ Hans-Jürgen Geerdts, *Theorie und Praxis in Schillers Schaffen, dargestellt am „Wallenstein“*, in *Welmärer Beiträge*, Sonderdruck, 1959.

⁵¹ Friedrich Schiller, *Geschichte des Dreißigjährigen Krteges*, in *Werke*, Bd. 10, S. 12.

⁵² K. Stierle, a. a. O., S. 357.

Religion und Religionsfreiheit“, das so „die Flamme des Bürgerkriegs auf ewige Zeiten ersticken sollte“⁵³; b) dem Ausbruch und Verlauf des Krieges; c) dem Westfälischen Frieden, „dieses mühsame, teure und dauernde Werk der Staatskunst“⁵⁴.

In diesem Sinne kommentiert Benno von Wiese Schillers Auffassung als Erzähler, die zur Einteilung und Ordnung der Masse von Ereignissen beitrug; es muß nur hinzugefügt werden, daß die „vorwiegend künstlerischen Gründe, die für diese Art der Einteilung maßgebend waren“⁵⁵, sich hier mit der Bemühung des Historikers verbinden, um den moralischen Gehalt, der sowohl für das Ganze, als auch für jede einzelne Episode gültig ist, hervorzuheben. Folgende Erklärung Schillers ist aufschlußreich: „Ich suche absichtlich in den Geschichtsquellen eine Begrenzung, um meine Ideen durch die Umgebung der Umstände streng zu bestimmen und zu verwirklichen“⁵⁶. Spätere Vorwürfe, die Schiller bezüglich der ungenügenden und arbiträren Anwendung der Geschichtsquellen⁵⁷ gemacht wurden, sind eigentlich der Konzentration der Erzählung auf Momente mit maximalem erzieherischem Wert zu verdanken. „Die Schwierigkeit, warum das Studium (der Geschichte) für das bürgerliche Leben noch immer so fruchtlos geblieben“ liege eben in dem Kontrast „zwischen der heftigen Gemütsbewegung des handelnden Menschen und der ruhigen Stimmung des Lesers, welchem diese Handlung vorgelegt wird“; „Die Belehrung geht mit der Beziehung verloren und die Geschichte, anstatt eine Schule der Bildung zu sein, muß sich mit einem armseligen Verdienste um unsere Neugier begnügen“⁵⁸. Von Pufendorfs oder Khevenhillers⁵⁹ Sammlungen an Mikroexempla zu Schillers *Geschichte des Dreißigjährigen Krieges* legt die Historiographie den Weg zum *Makroexemplum* und gleichzeitig zur ästhetischen *Konsistenz* zurück. Unter diesen Umständen wird die ästhetische *Konsistenz* ein Bestandteil des *Makroexemplums*.

Der breite Rahmen des Makroexemplums erlaubt jedoch gleichzeitig die Entfaltung eines nicht schematischen, in gewissem Sinne dialektischen Bildes der Geschichte. Schillers Art, das Mittelalter zu behandeln, ist aufschlußreich; er sieht eine Reihe von Zwischenwerten in einer Frage, die bis dahin nur aus einem absoluten moralischen Gesichtspunkt betrachtet wurde, der der Antinomie Böse: Mystizismus, Tyrannei/Gut: Toleranz, Freiheit⁶⁰. Die Ebene der Narration beinhaltet das, was von Stierle „Problematisierung von Schemata pragmatischer Sprachhandlungen als einer der großen Quellenbereiche für den Ursprung poetischer Formen“⁶¹ genannt wird; die individuelle Ebene der Gestalten und Handlungen impliziert eine Auflösung der *Makroexemplarität*. Im Verhältnis dazu

⁵³ Friedrich Schiller, *a. a. O.*, S. 15.

⁵⁴ *Ibidem*, S. 360.

⁵⁵ Benno von Wiese, *a. a. O.*, S. 381.

⁵⁶ *Schillers Briefe*, Bd. 2, S. 69.

⁵⁷ Johannes Janssen, *a. a. O.*

⁵⁸ Friedrich Schiller, *Der Verbrecher aus verlorener Ehre*, in *Werke*, Bd. 11/12, S. 4.

⁵⁹ Elnige Quellen, die Schiller für die *Geschichte des Dreißigjährigen Krieges* dienten: Samuel von Pufendorf, *Commentariorum de rebus Suecicus libri*, XXVI, Utrecht, 1686; Franz Christoph Khevenhiller, *Annales Ferdinandi*, 10.–12. Tell, Leipzig, 1724.

⁶⁰ Benno von Wiese, *a. a. O.*, S. 373.

⁶¹ K. Stierle, *a. a. O.*, S. 361.

erreichen Gestalten und Handlungen eine relative Unabhängigkeit, die ihnen zur Bildung von komplexen, im Vergleich zu dem eindeutigen und allgemeinen Sinn des *Makroexemplums*, von eigentümlichen Strukturen verhilft. Die textuelle Pragmatik definiert diese als Kasus, als „einfache Formen“, die zum Unterschied von Exempla „die Fragen stellen, aber die Antworten nicht geben können“⁶²; es sind Voraussetzungen für Texte, die von der phänomenologischen Ästhetik, infolge ihrer vielfältigen Interpretationsmöglichkeiten als „literarisch“ betrachtet werden⁶³. Die Geschichte des Erzbischofs Gebhard von Köln, der aus Liebe zu einer Frau zum Protestantismus übertrat⁶⁴, oder der Bericht der Flucht Friedrich von der Pfalz' aus Prag⁶⁵, wären nur zwei der vielen Möglichkeiten in diesem Sinne. Die Personen sind nun mehr als einfache Illustrationsmittel einer bestimmten Idee, sie werden im Rahmen des Makroexemplums durch eigenes Bewußtsein und Individualisierung hervorgehoben. Wenn im Falle von Heinrich IV.⁶⁶ die Charakterisierung noch die Einseitigkeit besitzt, die die Identifizierung der Gestalt mit einer bestimmten moralischen Idee erlaubt — in diesem Falle die Toleranz —, so gibt es andere Gestalten, die schon mit einem zwiespältigen Charakter versehen sind, infolge der Annäherung und des Zusammenstoßes einiger widersprüchlichen Eigenschaften: So z.B. die drei Habsburger, Rudolf II., Mathias und Ferdinand II.; einerseits sind sie dem *Makroexemplum*, in dem ein jeder die aktiv-negative Dynastiepolitik vertritt, untergeordnet („das ununterbrochene Schauspiel von österreichischer Herrschbegierde und österreichischem Landdurst“)⁶⁷, andererseits sind sie komplexe Doppelnaturen: Rudolf schwankt zwischen seiner kaiserlichen Pflicht und seinen friedlichen Neigungen, Mathias zwischen dem Wunsch, den Thron zu besteigen und der Unfähigkeit, tatsächlich zu herrschen, Ferdinand zwischen der Überzeugung, eine heilige Aufgabe zu erfüllen und seiner eigenen menschlichen Schwäche. Schiller schwärmt für die „Urbildzüge des dämonischen Politikers“⁶⁸, und betrachtet das „Politische als überzeitliches Problem“⁶⁹; er wählt seine Haupthelden aufgrund ihrer doppelten, ihnen eine exemplarische symbolische Kraft verleihenden, Abhängigkeit, einerseits von der Notwendigkeit und den moralischen Gesetzen, und andererseits von der Komplexität des Individuellen. „Ein unablässiger Prozeß zwischen Notwendigkeit und Freiheit läßt die Geschichte zur Tragödie werden“⁷⁰. Schiller übernahm bewußt von Herder die Kategorie der „Nemesis“, „eine Machthaberin über Glück und

⁶² A. Jolles, *a. a. O.*, S. 191.

⁶³ Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, Tübingen, 1972, S. 150.

⁶⁴ Friedrich Schiller, *Geschichte des Dreißigjährigen Krieges*, S. 36.

⁶⁵ *Ibidem*, S. 75, Friedrichs Kasus hat die Tendenz zu einem *Mikroexemplum* zu werden dank des dem Geschehen innewohnenden moralischen Wertes, der von Schiller synthetisch in den Worten, die Friedrich selbst zugesprochen werden, wiedergegeben sind: „Es gibt Tugenden, welche uns nur das Unglück lehren kann, und nur in der Widerwärtigkeit erfahren wir Fürsten, wer wir sind“.

⁶⁶ *Ibidem*, S. 47.

⁶⁷ *Ibidem*, S. 24.

⁶⁸ Hermann Pongs, *Schillers Urbilder*, Stuttgart, 1935, S. 22.

⁶⁹ Friedrich Sengle, *Das historische Drama in Deutschland*, Stuttgart, 1969, S. 55.

⁷⁰ Herbert Cysarz, *a. a. O.*, S. 310.

Unglück, eine einschränkende Bewahrerin des Glückes“, eine Göttin der Gerechtigkeit, die über den moralischen Charakter der individuellen, an der Grenze zwischen absoluter Freiheit und moralischem Gesetz⁷¹ befindlichen Handlungen wacht.

Schiller interpretiert das Schicksal der beiden großen, entscheidenden Persönlichkeiten der *Geschichte des Dreißigjährigen Krieges*, des Schwedenkönigs Gustav Adolf und des kaiserlichen Generalissimus Wallenstein, durch das Prisma dieser moralischen Kategorien, die beide in demselben Augenblick ausschalten, in dem ihre Individualitäten drohen die ethischen Gebote, denen sie untergeordnet sind, zu überschreiten. Beide Helden machen eine Entwicklung durch: Gustav Adolf, im negativen Sinne, von der Verkörperung der Gedankenfreiheit des Protestantismus, zu einer Gefahr für Deutschlands nationale Freiheit, und Wallenstein, im positiven Sinne, von einem rohen Instrument des katholischen Despotismus, zu der Möglichkeit der Tyrannei entgegenzuwirken und sie zu zerstören. Die moralische Waage neigt sich in die von der historischen Notwendigkeit angegebene Richtung; für Schiller war Gustav Adolf „kein Held der nationalen Einigung, ja daß die einzige Gestalt, in der sich damals das reale Streben nach der Schaffung eines einigen Deutschen Reiches durch die Gewalt von oben hieß Wallenstein“⁷². Das *Makroexemplum* der Geschichte widerruft Gustav Adolf, weil „der Ehrgeiz des schwedischen Monarchen“ seine Neigung zu einer „Gewalt in Deutschland, die mit der Freiheit der Stände vereinbar war, und nach einer bleibenden Besetzung im Mittelpunkt dieses Reiches“ nicht verbirgt, und in diesem Augenblick ist „der größte Dienst, den er der Freiheit des Deutschen Reiches noch erzeigen kann, . . . zu sterben“⁷³. Wallensteins Untergang hat ebenfalls eine objektive und eine subjektive Bestimmung, die in einer engen, dialektischen Wechselbeziehung stehen. Seine persönlichen Pläne, trotzdem sie ein Ausdruck seines dämonischen Machtdranges sind, entsprechen durch den Zusammenstoß mit dem Hause Österreich und dem Versuch, dieses zu beseitigen, einem der teuersten Ziele der Protestanten: Die wichtigste katholische und konservative Figur von der deutschen politischen Szene zu beseitigen⁷⁴. Da er sich auf keine soziale Kraft des Fortschritts und nur auf sein Heer, eine außerhalb jedwelchen moralischen Gesetzes befindliche Macht, stützen konnte („der Soldat herrschte, und dieser brutalste der Despoten ließ seine eigenen Führer nicht selten seine Ohnmacht fühlen“)⁷⁵ ist Wallenstein gezwungen, einen Pakt mit dem Feind zu schließen, um sein Ziel zu erreichen. Vom Standpunkt des absoluten moralischen Gesetzes wäre dies der Ursprung des Falles des Generalissimus. Doch wenn Wallenstein keinen Verrat beging, wie Schiller uns am Ende zu verstehen gibt, welcher historischen Notwendigkeit ist dann sein Tod zu verdanken? Die Antwort liegt innerhalb Wallensteins, des Individuums, trotz der Tatsache, daß „die Tugenden des Herrschers

⁷¹ Benno von Wiese, *a. a. O.*, S. 363.

⁷² Alexander Abusch, *Schiller. Größe und Tragik eines deutschen Genius*, Berlin und Weimar, 1965, S. 153.

⁷³ Friedrich Schiller, *a. a. O.*, S. 259.

⁷⁴ H. G. Thalheim, *Volk und Held in den Dramen Schillers*, in *Weimarer Beiträge*, Sonderdruck, 1959.

⁷⁵ Friedrich Schiller, *a. a. O.*, S. 313.

und Helden, Klugheit und Gerechtigkeit, Festigkeit und Mut in seinem Charakter kolossalisch hervorragen“, bestimmt doch die Abwesenheit dieser „sanfteren Tugenden des Menschen, die den Helden zieren und dem Herrscher Liebe erwerben“⁷⁶ endgültig sein Schicksal. Die Aufmerksamkeit des Historikers wechselt von der Ebene des objektiven *Makroexemplums* auf die des Psychologisch-Subjektiven; der gewaltsame Tod des Generalissimus, von den Habsburgern geplant und bezahlt, erreicht nun, nachdem der Verdacht des Verrates beseitigt wurde, die Tragik des Märtyrertums, die *exemplarische* Kraft des Opfers im ewigen Widerspruch zwischen Recht und Unrecht, Freiheit und Despotismus, Widerspruch, der den Weg des Fortschritts in der Geschichte begleitet. Wallensteins „Schuld“ wird auf anderer Ebene gedeutet, die Ebene des Tragischen der menschlichen Bedingtheit: „wenn man seine Grenzen überschreitet, wird man bestraft, wenn man sie nicht überschreitet, ist man kein Mensch“⁷⁷. Von hier an überläßt der Historiker seinen Platz dem Schriftsteller.

Es wurde schon bemerkt, daß die Aufklärung in Rumänien, die viele von ähnlichen Bewegungen in Frankreich und England abweichende Merkmale aufweist, sich in vielen Gesichtspunkten der deutschen Aufklärung nähert, besonders angesichts der nationalen Färbung der Werke ihrer Hauptvertreter, am Ende des 18. Jahrhunderts⁷⁸. Der Übergang [zur Romantik ist um so natürlicher; vom *Sturm und Drang* zur Buntblüte der deutschen Romantik und von der *Școala ardeleană* zur „Dacia literară“ herrscht eine oft kundgegebene Kontinuität. Die Historiographie ist keine Ausnahme dieses Phänomens. Friedrich Meinecke betont den Beitrag des ganzen deutschen „18. Jahrhunderts“ von Lessing, Winckelmann und Schiller bis Moser, Herder und Goethe zur Geburt des Historismus⁷⁹. Unsere Historiographie verzeichnet eine ähnliche Begründung der Romantik auf nationalen Grundbestrebungen, die schon von der Aufklärung hervorgehoben und gepflegt worden sind.

Chronologisch gesehen, aber auch durch die Richtung seiner theoretischen Option, gehört Nicolae Bălcescu zum romantischen Historismus. Wenn seine Meister die der französischen historischen Schule sein sollten, und zwar: Thierry, Guizot, Thiers, Michelet, Quinet, von denen er das Interesse für die philosophische Deutung der Fakten geerbt hat, „die Eigenschaft sich von den Prinzipien auf die innere, unersichtliche Ordnung der Notwendigkeit zu erheben“⁸⁰, kann im methodologischen Sinne sein Historismus sowohl vom Denken der Aufklärung, besonders der französischen, als auch von seiner praktischen historischen und politischen Tätigkeit abgeleitet werden⁸¹. Er lernte Kants Werke durch Krug kennen und aus seinen Lektüren ist ein echtes Verstehen der antiken Historiker

⁷⁶ *Ibidem*, S. 305.

⁷⁷ Gabriel Lîlceanu, *Tragicul, o fenomenologie a limitei și depășirii*, Bukarest, 1975, S. 44.

⁷⁸ Pompillu Teodor, *Evoluția gândirii istorice românești*, Cluj-Napoca, 1970, S. XXXII.

⁷⁹ Friedrich Meinecke, *Entstehung des Historismus*, München und Berlin, 1936, Bd. II, S. 309.

⁸⁰ Paul Cornea, *N. Bălcescu și problemele filozofiei istoriei*, in *Studii despre N. Bălcescu*, Bukarest, 1969, S. 30.

⁸¹ Gh. Toma, *Nicolae Bălcescu. Concepția asupra istoriei*, in *Studia Universitatis Babeș-Bolyai*, „Historia“, Fasc. 1, 1974.

Xenofon, Tucidides, Cäsar, Plutarch zu erkennen. Die aufklärerischen Ideen vom ständigen Fortschritt erhalten bei Bălcescu einen, von Michelet übernommenen providenziellen Einschlag; von ihm übernahm er auch die Tendenz, in der Geschichte einen Sinn und eine kausale Motivation zu entdecken, die Überzeugung, daß die Geschehnisse das notwendige Resultat der universalen Gesetze sind⁸². Durch das Gleichgewicht zwischen Rationalismus und Fatalität in seinem Werk ist er eher zu den Schülern der Aufklärung zu zählen, besonders, wenn man die Art der Verbindung zwischen der Idee des Fortschritts und der der Vervollkommnungsfähigkeit des menschlichen Wesens berücksichtigt⁸³. Sein im Grunde genommen dialektisches Denken enthält auch einige materialistische Akzente; z.B. die Rolle des Volkes ist in der Geschichte bis zu ihm, in der rumänischen Historiographie, nie so deutlich hervorgehoben worden⁸⁴. Keine echte Berufung kann sich isoliert von den geistigen Strömungen der Zeit entwickeln, ohne sich die frühere Erfahrung der Menschheit anzueignen — so kommentiert Paul Cornea diese wahrhaftig synthetische Neigung Bălcescus⁸⁵, die ihm ein schnelles Begreifen der ideologischen Grundlage und die Identifizierung, ähnlich Schiller seinerzeit, mit den Bestrebungen des Bürgertums, der entsprechenden historischen Etappe ermöglicht. In diesem Sinne enthält Bălcescus revolutionärer Demokratismus die ganze Fortschrittlichkeit des Denkens des rumänischen Bürgertums der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, das effektiv im Kampf für nationale Einheit und Unabhängigkeit, für soziale Gerechtigkeit einbezogen war.

Kosellecks Behauptung: „Auch, daß man aus Historien nicht lernen könnte, blieb schließlich eine Erfahrungsgewißheit, eine geschichtliche Lehre, die den Wissenden einsichtiger, klüger oder . . . weiser machen konnte“, auf diese Zeit der rumänischen Historiographie zu übertragen, wäre ein Fehler⁸⁶. Die praktische Seite der ideologischen Auseinandersetzung mit den reaktionären Kräften verwendete die Geschichte um „den Lauf der Revolution in der Geschichte der Rumänen“ aufzuzeigen und die gegenwärtige zu rechtfertigen. Der Bezug der Gegenwart auf die Vergangenheit ist unmittelbar: „das Schreiben über den Wojewoden Mihai Viteazul“ ist für Bălcescu wichtig, um „einen Grundstein der nationalen Einheit“⁸⁷ zu legen, um „an die Not und die heroischen Kämpfe unserer Ahnen“⁸⁸ zu erinnern und dadurch die nationale Würde wieder aufzurichten. Der moralisch-erzieherische Wert des historischen Exemplums entspringt den wichtigsten Gedanken der rumänischen 48-er Revo-

⁸² Paul Cornea, *Nicolae Bălcescu, democratul revoluționar și scriitorul*, in *Studii de literatură română modernă*, Bukarest, 1962.

⁸³ Radu Pantazl, *La conception philosophique de Nicolae Bălcescu*, in „Revue Roumaine de Sciences Sociales“, Jahr 14, Nr. 4, 1970.

⁸⁴ G. Zane, *Conceptia istoriografică a lui N. Bălcescu*, in *N. Bălcescu. Opera, omul, epoca*, Bukarest, 1975, S. 32.

⁸⁵ Paul Cornea, *N. Bălcescu și problemele filozofiei istoriei*, S. 32.

⁸⁶ Siehe Pompiliu Teodor, *a. a. O.*, S. XXVII, „Die Geschichte kann also durch Exempla zur Vervollkommnung der anachronischen Gesellschaften, die rettenden Reformen, Glück auf Erden verhindern, beitragen. Der neue Historiker ist ein engagierter Historiker der die Aufgabe hat, einen Zweck zu erreichen und führt ein feindlich gesinntes Gespräch mit den bestehenden Mächten der alten Welt . . . denen er die Ideale, von dem historischen Philosophen geschaffene Welt entgegensetzt“.

⁸⁷ N. Bălcescu, *Werke*, Bd. IV, Kritikausgabe von G. Zane Bukarest 1964, S. 268.

⁸⁸ N. Bălcescu, *Campania românilor în contra turcilor de la anul 1595*, in *Opere alese*, von Andrei Rusu betreute Ausgabe, Bukarest, 1960, S. 229.

lution. „Mögen wir uns überzeugen, daß ein Volk, das eine so glorreiche Vergangenheit besitzt, nun nicht, im Jahrhundert der Aufklärung und der Freiheit dem Untergang bestimmt sein kann. Diese Überzeugung würde uns den Mut geben, an unserer nationalen Zukunft zu schaffen, diese Überzeugung würde uns erretten“⁸⁹. Für die Generation von Bălcescu und Kogălniceanu ist die Geschichte um so mehr ein „Kampfinstrument, eine Richtlinie der großen nationalen und sozialen Interessen“, das bestimmt ist, „den Kampf der unterworfenen Völker und der unterdrückten sozialen Klassen zu begeistern, in der Vergangenheit das Recht eines Vokes oder einer Klasse zu einem neuen Leben zu finden“⁹⁰.

Bezeichnend für die Erforschung des Paradigmas des Beispielhaften in der Geschichte der Rumänen unter dem Wojewoden Mihai Viteazul scheint uns die Rechtfertigung der Historiographie selbst durch zeitgenössische Notwendigkeiten zu sein. Die Wahl des Themas erfolgt aufgrund derselben Kriterien, die eine Didaktik der großen Nationalpflichten einschließen, die aus tiefen Verständnis der Heldentaten der Vergangenheit entspringen. Die Antithese Vergangenheit / Gegenwart hat die erregende Rolle dessen, was „in uns das Pflichtgefühl wecken könnte, dieses wertvolle Erbe für die Nachkommenden zu bewahren und zu vergrößern“⁹¹. Schiller überträgt die der Aufklärung spezifische Idee der Freiheit und der religiösen Toleranz in das 16. Jahrhundert, um seinen Zeitgenossen zu beweisen, welche Opfer in ihrem Namen aufgebracht wurden⁹². So betrachtet auch Bălcescu den modernen Begriff der Nation als ein Produkt des Mittelalters und als Mobil der von den rumänischen Wojewoden gegen die Eroberer geführten Kriege⁹³. Die betreffende Lizenz hat einen offenbarenden Sinn für die Gestaltung der Erzählung der „gewaltigen Kämpfe für nationale Freiheit und Einheit, mit denen die Rumänen unter der Weisung des größten ihrer Wojewoden, das 16. Jahrhundert beendeten“⁹⁴ als Makroexemplum. Das Schauspiel der Mitte des 19. Jahrhunderts, das uns ein Bürgertum zeigte, das immer stärker überzeugt war, seine Ziele erreichen zu können und trotz der äußeren Hindernisse die Vereinigung der Nation zu einem einzigen Staat durchzuführen, die nationale Unabhängigkeit zu erreichen und eine würdige Rolle im Konzert der europäischen Völker wiederzuerlangen – fand einen Gleichwert in der Nationalgeschichte. Die moralische Solidarität, auf die Bălcescu das Prinzip der Nationalität aufbaut, eine Bedingung *sine qua non* solcher Leistungen⁹⁵ („die Nationalität überlebt oft die Unabhängigkeit und nur sie kann sie wiedergewinnen“) erscheint als Grundlage der Siege im Mittelalter, der „Heldentaten“ und wunderbaren Vorbilder der Opferbereitschaft für das Vaterland⁹⁶.

„...Die Rumänen sahen, daß... sich ihr Land in einem der großen Augenblicke befand, in dem eine Nation entweder untergehen muß, oder

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ G. Zane, *N. Bălcescu, precursor al democrației*, in *N. Bălcescu. Opera, omul, epoca*, S. 13.

⁹¹ B. Bălcescu, *România sup Mihai-Voievod Viteazul*, in *Opere alese*, Bd. II, S. 17.

⁹² Karl-Helz Hahn, *a. a. O.*

⁹³ G. Zane, *Conceptia istoriografică a lui N. Bălcescu*, S. 30.

⁹⁴ N. Bălcescu, *a. a. O.*, S. 17.

⁹⁵ G. Zane, *N. Bălcescu și ideea de națiune*, in *N. Bălcescu. Opera, omul, epoca*, Bukarest, 1975, S. 16.

⁹⁶ N. Bălcescu, *a. a. O.*, S. 17.

*Mut aus ihren Leiden und ihrer Verzweiflung fassend sich — wenn auch durch große und ernste Bemühungen, selber retten muß*⁹⁷. Dieses ist im Wesentlichen der Inhalt der Erzählung der acht Jahre (1593–1601), die sich als Makroexemplum für Bălcescus Zeitgeschehen gestalten. Um zu der zu Beginn dieser Studie erwähnten Definition zurückzukehren, zeigt er die Konsequenzen einer in einer gegebenen Situation getroffenen Entscheidung; die drei Momente des narrativen Schemas sind eben in der oben erwähnten Ausführung enthalten. Es ist nicht mehr notwendig zu zeigen in welcher Art der Glaube an eine historische *Konsistenz* (diese ständige Verwandlung, die progressive Bewegung der Menschheit, diese Entwicklung des menschlichen Fühlens und Denkens in allen inneren und äußeren Formen, in Zeit und Raum)⁹⁸ in der ästhetischen Konsistenz von Bălcescus Werk ausgedrückt wird; zahlreiche Studien behandeln diese nur vom streng literarischen Standpunkt aus gesehen, besonders, da „es wenige historische Erzähler gibt, denen es wie Bălcescu gelang, durch stilistische Nuancen alle Absichten ihres Denkens und Fühlens wiederzugeben“⁹⁹. Das Ästhetische dient, wie wir auch bei Schiller bemerkten, den Erfordernissen des Ethischen: „die Technik des Basreliefs“¹⁰⁰ die heroische Perspektive und die ironische Perspektive¹⁰¹, die Eposbreite¹⁰², der klingende periodische Satz¹⁰³, die Rhetorik ist sowohl in dem exemplarischen Gehalt einer jeden Episode als auch in der gesamten „Geschichte...“ vorzufinden. Unsere Aufmerksamkeit wird auf die Neigung zur Anekdotik, ähnlich der Schillers gelenkt; nur ist bei Bălcescu der moralisch-didaktische Gehalt dieser kurzen Episoden betonter, wobei einige sogar eine relative Unabhängigkeit vom Ganzen erreichen, eine individuelle Mikroexemplarität, wie die Geschichte der „einzigsten, ehrlichen und angemessenen Indiskretion“, die den Türken Ali Gian vor der Schlacht in Bukarest rettete¹⁰⁴, des Lebens und des Todes von Ștefan Răzvan¹⁰⁵ oder die der Ungnade und des Mordes von Ștefan Iojica¹⁰⁶. Sie beeinträchtigen die Gesamtstruktur nicht, im Gegenteil, sie bilden durch ihre Verschiedenheit ein Gegengewicht zu der Einmaligkeit der *Makroexemplarität*.

Das moralische Ideal findet jedoch seinen beredsamsten Ausdruck erst in der Personengestaltung Bălcescus „Geschichte...“. Der Großteil davon besitzt keine Individualität, beschränkt sich nur auf den dramatischen Rahmen der Geschelnisse und bewegt sich nur innerhalb der vom Makroexemplum bestimmten Grenzen (z.B. die Erzherzogin Maria Cristina, ein Werkzeug des habsburgischen Willens)¹⁰⁷. Einige Gestalten, die in zwei Lager eingeteilt werden könnten, heben sich hervor: auf einer

⁹⁷ *Ibidem*, S. 19.

⁹⁸ *Ibidem*, S. 6.

⁹⁹ Tudor Vianu, *Tehnica basoreliefului in proza lui N. Bălcescu*, in *Arta prozatorilor români*, Bd. II, Bukarest, 1966.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ Ioana Em. Petrescu, *Perspectivă eroică și perspectivă ironică in opera lui N. Bălcescu*, in „Tribuna“, Nr. 48, 1972.

¹⁰² N. Iorga, *Șișe de literatură română*, Iași, 1895, S. 144.

¹⁰³ P. P. Panaitescu, *Introducere la N. Bălcescu — Scrieri istorice*, Craiova, 1930.

¹⁰⁴ N. Bălcescu, *a. a. O.*, S. 37.

¹⁰⁵ *Ibidem*, S. 156.

¹⁰⁶ *Ibidem*, S. 206.

¹⁰⁷ *Ibidem*, S. 222.

Seite Mihai Viteazul, auf der anderen, seine Gegner : Sinan Pascha, Andrei Báthory, Sigismund Báthory, Georg Basta. Der erstere, als Symbol der Freiheits- und nationalen Unabhängigkeitsidee ist am wenigsten individualisiert; durch ihn wirkt die historische Notwendigkeit, der Fortschritt und zugleich „die evangelische Mission des rumänischen Volkes“¹⁰⁸. Das Messianische und das Visionäre, die ihn beherrschen bilden eigentlich die Quintessenz der Bestrebungen des Volkes, das großer Siege fähig ist¹⁰⁹ (*Călugăreni* und *Die nationale Einheit*) *das da es nicht untergehen will, sich selbst erretten muß*. Die anderen vier Haupthelden sind, im Gegenteil, stark individualisiert, Grund, aus dem sie widerspruchsvoll und unvorsehbar handeln, da sie nur ein kurzes Aufblühen des Vergänglichen sind, des Zufälligen¹¹⁰, die den Weg des Fortschritts, der Notwendigkeit zwar hemmen, aber nie aufhalten können. Umso bezeichnender ist deshalb Mihai Viteazuls Untergang; er wurde von der höchsten Instanz, *der Nemesis*, bestraft, da er, indem er ein menschliches Zögern aufwies, die Gebote seiner Mission nicht zur rechten Zeit erfüllte¹¹¹. Er begeht einen Fehler dem Volk gegenüber, er stützt sich nicht genügend auf dessen Kraft, er glaubt mehr an die Söldner, die jederzeit fähig sind, Verrat auszuüben, er läßt die Bauern an die Scholle binden und gibt in Siebenbürgen den rumänischen Bauern ihre Rechte nicht wieder. Bălcescu spricht mit Bitterkeit das moralische Urteil der Geschichte aus: „So sei es! Mögen sie untergehen, denn sie haben ihren Untergang verdient. Unglücklicherweise verstand Mihai nie, daß im Volke und nur im Volke all seine Kraft und all sein Beistand lag“¹¹². Mihai erlangt nun alle Eigenschaften des tragischen Helden und „fügt der Reihe der Märtyrer für die nationale Einheit einen neuen Namen hinzu“¹¹³. Es ist das Exemplum und der Preis des Beweises, daß das Volk selbst der wirkliche Held der Geschichte ist. „Der Patriotismus eines Volkes ist viel größer als jedwelches große individuelle Genie. Wenn sein Geist vom großen Gedanken der nationalen Wiedergeburt entflammt sein wird, und es den Entschluß fassen wird, sich selbst mit seinem eigenen Blute zu wehren, dann erst wird es keine Macht der Welt besiegen können“¹¹⁴.

¹⁰⁸ *Ibidem*, S. 7.

¹⁰⁹ Şerban Cioculescu, *Începuturile literaturii artistice*, in *Istoria literaturii române moderne*, Bukarest, 1971, S. 58.

¹¹⁰ Ioana Em. Petrescu, *a. a. O.*

¹¹¹ Şerban Cioculecu, *a. a. O.*, S. 58.

¹¹² N. Bălcescu, *a. a. O.*, S. 333.

¹¹³ *Ibidem*, S. 241.

¹¹⁴ N. Liu, *Finalul necunoscut al unei capodopere*, in „Contemporanul“, Nr. 50, 1971.

BALZAC EN ROUMANIE

ANGELA ION

Présenter la fortune de Balzac en Roumanie c'est écrire l'histoire d'une « réputation en devenir », comme disait Tudor Vianu¹, construite le long d'un siècle et demi, en fonction de l'orientation principale de la littérature roumaine à divers moments de son évolution. L'étude des documents qui attestent la présence de l'œuvre de Balzac en Roumanie à partir de 1833 impose dès le début une constatation qui définit un élément d'interférence littéraire de première importance : le roman balzacien a suscité chez les lecteurs et les écrivains roumains un intérêt qui n'a cessé de s'accroître, au fur et à mesure que le roman roumain s'affirmait comme forme littéraire constituée.

Le premier pas dans le processus d'assimilation du roman balzacien par la culture roumaine a été, comme il était normal dans un pays où les relations roumano-françaises avaient déjà une assez longue tradition, la lecture des romans de Balzac en version originale². L'œuvre de Balzac est entrée dans la vie culturelle roumaine au cours de la quatrième décennie du XIX^e siècle, par la voie des librairies, des cabinets de lecture et des bibliothèques publiques, à une époque où dans les Pays Roumains la lecture des romans français était fait courant parmi les nombreux connaisseurs de la langue française, intellectuels, boyards cultivés, etc., dont plusieurs avaient fait leurs études ou de fréquents voyages en France. A ce moment-là Balzac avait publié seulement quelques-uns des romans qui allaient constituer *La Comédie humaine* (*Le Dernier Chouan ou la Bretagne en 1800*, *Physiologie du mariage*, la première série des *Scènes de la vie privée*, les *Romans et Contes Philosophiques*, la première série des *Scènes de la vie de province* contenant, entre autres, *Eugénie Grandet*, etc.); admirée ou contestée, son œuvre était déjà célèbre, à preuve cette affirmation faite par Sainte-Beuve dans ses *Portraits contemporains* (1834) : « Il est temps d'en venir au plus fécond, au plus en vogue des écrivains contemporains, au romancier du moment par excellence ».

Le début de la diffusion de l'œuvre de Balzac dans les Pays Roumains coïncide avec un moment décisif dans la vie et la création de Balzac : pendant les années 1833—1834 il écrit le roman *Le Père Goriot* et conçoit le procédé du retour des personnages qui révolutionnera la technique du roman, rencontre Madame Hanska qui deviendra la grande préoccupation de sa vie sentimentale, fréquente assidûment les salons parisiens et entreprend des voyages à l'étranger.

¹ Tudor Vianu, *Studii de literatură universală și comparată*, București, Ed. Academiei, II^e éd., 1963, p. 5.

² Cf. Angela Ion, *Opera lui Balzac în țara noastră în timpul vtefti romancierului*, în *Analele Universității București, Seria Literatură universală și comparată*, anul XIX, no. 1, 1970.

Les premiers documents littéraires qui attestent la diffusion des romans de Balzac dans les Pays Roumains sont les listes des livres commandés en France et soumis à la censure en 1833 par les libraires de Jassy, publiées par l'historien Radu Rosetti³. On y trouve surtout les noms des écrivains français des XVII^e et XVIII^e siècles, mais aussi les œuvres des écrivains contemporains, Victor Hugo, Lamartine, Béranger, Paul-Louis Courier, etc. Dans ces listes Balzac figure avec les *Contes philosophiques*, les *Contes drolatiques*, les *Scènes de la vie militaire* (probablement *Les Chouans*), *Histoire des Treize*, etc., des romans parus tout récemment, ce qui indique la rapidité avec laquelle les livres français étaient importés dans les Pays Roumains.

Les romans de Balzac figurent aussi dans les catalogues des cabinets de lecture et des bibliothèques publiques ouverts entre 1830–1860 à Bucarest et à Jassy : le catalogue publié en 1838 par le cabinet de lecture créé par Walbaum à Bucarest (*Catalogue des livres français qui se donnent en lecture à la librairie de la Cour de Frédéric Walbaum*) comprend 1028 titres, des ouvrages appartenant aux écrivains français des siècles précédents, aux écrivains français de la première moitié du XIX^e siècle, Chateaubriand, Benjamin Constant, Victor Hugo, Mérimée, Musset, Ch. Nodier, G. Sand, Sainte-Beuve, Madame de Staël ; mais on y trouve aussi des auteurs mineurs fort goûtés à l'époque par les lecteurs moins exigeants, Alphonse Karr, Paul de Kock, Frédéric Soulié, etc. Balzac est présent avec 19 titres, tout ce qu'il avait écrit jusqu'alors, puisque certains titres couvrent des séries de romans, les *Scènes de la vie privée*, *Scènes de la vie de province*, *Scènes de la vie parisienne*, etc. (des éditions publiées à Paris, mais aussi de nombreuses contrefaçons belges, contre lesquelles Balzac se révolte avec véhémence dans sa correspondance). De nombreux romans balzaciens figurent dans le *Catalogue des ouvrages qui se trouvent dans le cabinet de lecture de la librairie d'Adolphe Hennig*, publié en 1843 à Jassy (46 titres), dans le *Catalogue des livres français qui se donnent en lecture à la librairie de C. A. Rosetti et Winterhalder*, publié à Bucarest en 1846 (11 titres) et dans d'autres documents de l'époque (catalogues des bibliothèques privées comme celle de l'écrivain Al. Odobescu, notes de voyage⁴ et fragments de roman écrits autour de 1840)⁵, qui indiquent tout d'abord la fréquence et l'ampleur des échanges littéraires franco-roumains, le rythme rapide de pénétration des romans de Balzac dans les Pays Roumains (en grande majorité l'année même de leur parution), l'intérêt très vif des lecteurs roumains pour le roman — le roman balzacien en l'occurrence —, signe révélateur pour la direction dans laquelle allait s'inscrire le roman roumain quelques années plus tard.

Il est d'autant plus intéressant de constater que, malgré cette ample diffusion des romans balzaciens en version originale, Balzac ne figure pas en tête de la liste des écrivains français traduits en roumain pendant la première moitié du XIX^e siècle, loin de là. La publication de l'œuvre

³ Radu Rosetti, *Despre cenzura în Moldova*, in *Analele Academiei Române, seria II*, tomul XXIX, 1906–1907, tomul XXX, 1907–1908.

⁴ Alecu Russo, *Iașii și locuitorii lui în 1840*; Ignațiu Weinberg, *Schițe din Moldova (Iașii în vara anului 1840)*.

⁵ Ion Ghica, *Istoria lui Alecu* (* Sophie avait des principes, mais . . . elle était le matérialisme incarné, elle était entichée du Père Goriot et Vautrin lui semblait un héros . . . *).

de Balzac en traduction roumaine a débuté d'une manière plutôt inattendue : deux grandes personnalités de la culture roumaine ont porté leur choix sur Balzac, mais elles se sont arrêtées à des œuvres moins caractéristiques pour le génie de Balzac, pour des raisons qui justifient difficilement ce choix — surtout des considérations morales.

En 1836, Ion Heliade Rădulescu, auteur de nombreuses traductions des écrivains français classiques et modernes (Balzac, Al. Dumas, Mme de Genlis, J. Janin, J. Joubert, A. Karr, La Bruyère, Lamartine, La Rochefoucauld, Rousseau, George Sand, E. Sue, Voltaire, etc.), publie dans son journal *Curierul de ambe sexe*⁶ une traduction de Balzac intitulée *Scrisoarea unui tată către fiul său* (*Lettre d'un père à son fils*), « imitation du *Lys dans la vallée* ». Les lecteurs du roman *Le Lys dans la vallée* auraient de la peine à reconnaître dans cette traduction la lettre de Henriette de Mortsauf à Félix de Vandenesse, car Heliade fait subir aux textes de Balzac de telles transformations qu'une lettre d'amour écrite par une femme mariée à un jeune homme qui fait ses débuts parisiens devient, pour des raisons éthiques, la lettre d'un père adressée à son fils. Les libertés du traducteur vis-à-vis de l'original ne s'arrêtent pas là : Heliade élimine tout ce qui a trait aux sentiments d'amour, les conseils visant à préparer Félix pour l'entrée dans la société aristocratique de Paris, des allusions littéraires considérées probablement incompréhensibles pour le lecteur roumain ; en échange il fait de longues digressions concernant l'évolution des sociétés et le rôle du citoyen patriote, fidèle en cela à ses opinions politiques, qui étaient celles de ses contemporains préoccupés par le progrès national et social des Pays Roumains.

Modifiée de la sorte, cette première traduction balzacienne a surtout la valeur d'un document d'histoire littéraire, qui atteste la connaissance que les écrivains roumains avaient de l'œuvre de Balzac.

Le succès qu'avait connu en France la *Physiologie du mariage* s'est répercuté dans les Pays Roumains, où cette œuvre de jeunesse de Balzac, qui stimula la création de toute une série de « physiologies » (Negruzzi, Kogălniceanu), fut traduite partiellement par le même Ion Heliade Rădulescu⁷, qui donna dans sa revue quatre chapitres en version roumaine (*Les Pensionnats, La Lune de miel, Les premiers symptômes, De la douane*).

Contaminé par la mode française des « physiologies » qui avait ses adeptes dans les Pays Roumains, le futur homme d'État Mihail Kogălniceanu, attiré dans les années 1838—1850 par l'activité littéraire, entreprit lui-même la traduction de la *Physiologie du mariage*, mais il publia seulement quelques fragments dans son *Almanach* de 1845⁸.

Deux ans après la mort de Balzac, en 1852, un certain C. Gane, traducteur inconnu cette fois-ci, publia à Jassy la première traduction intégrale d'un roman balzacien, *La Femme de trente ans*⁹, traduction modeste

⁶ *Curierul de ambe sexe*, Periodul I (1836—1838), no. 3, p. 49—56.

⁷ *Curierul de ambe sexe*, Periodul IV (1842—1844), no. 3, p. 37—40, 40—46 ; no. 5, p. 65—72 ; no. 9, p. 148—155.

⁸ *Bărbați, femei și amorezi*, in *Almanachul de învățătură și petrecere pe 1845*, p. 57—73.

⁹ *Scene din Vieța privată sau Același istorie* de Dl. de Balzac. Tradus din franțuzește de C. Gane — Iași, 1852. Tipografia româno-franceză.

d'un roman sans grand éclat, qui a dû passer inaperçue dans le flot des traductions qui paraissaient à l'époque dans les Pays Roumains. Selon une statistique publiée par Paul Cornea, entre 1780—1860 on a traduit 128 romans, dont 73 pendant la décennie 1850—1860, mais en tête de la liste des auteurs étrangers traduits en roumain se trouvaient Al. Dumas (22 titres, 45 volumes), Byron (19 titres, 26 volumes), Florian (18 titres, 11 volumes), George Sand (11 titres, 15 volumes), etc.¹⁰.

Si l'on jugeait ces chiffres en eux-mêmes, détachés du contexte social et culturel de l'époque, on pourrait situer Balzac dans une zone périphérique de la vie littéraire roumaine, ce qui est loin d'être vrai. La quasi-absence de Balzac de la liste des livres traduits en roumain au XIX^e siècle n'exprime pas — comme on le verra — un jugement de valeur sur le roman balzacien. La structure des traductions porte l'empreinte du moment historique : à une époque où le mouvement littéraire roumain était préoccupé par la lutte pour l'unité nationale et le progrès social, l'intérêt des personnalités culturelles roumaines était attiré par des œuvres qui répondaient d'une manière plus directe à ces préoccupations. En outre, le roman d'inspiration sociale n'avait pas encore un équivalent dans la littérature roumaine. A cela s'ajoutent des considérations liées à la publication et à la consommation du livre, devenues une entreprise qui devait rapporter, or le roman balzacien n'était pas fait pour divertir cette catégorie du public moins exigeante, qui goûtait plutôt l'intrigue facile et le sensationnel des romans d'Eugène Sue, Paul Féval ou Frédéric Soulié.

C'est à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle que l'œuvre de Balzac entre impétueusement dans le circuit littéraire par la voie des traductions, à une époque où la presse d'orientation socialiste (*Lumea nouă*), les critiques C. Dobrogeanu-Gherea et Garabet Ibrăileanu réclamaient la multiplication des traductions pour faire connaître les littératures étrangères et pour cultiver le goût du public. A partir de 1895 paraissent, à un rythme soutenu, de nombreuses traductions (quelquefois accompagnées par des préfaces), un volume de *Nouvelles* (*Facino Cane, La Maison du Chat-qui-pelote*), *Eugénie Grandet* (1896), *Le Chef-d'œuvre inconnu* (1908), *Le Père Goriot* (1909), *Le Colonel Chabert* (1910), *Gobseck* (1911), *La Recherche de l'Absolu* (1912), etc. Vingt-six nouveaux volumes de traductions sont publiés pendant l'entre-deux-guerres, mais c'est seulement après la deuxième guerre mondiale que l'on a entrepris la traduction de tous les grands chefs-d'œuvre balzaciens et la publication d'une série organisée d'*Œuvres* (douze volumes entre 1955—1964), à laquelle s'ajoutent de nombreux volumes publiés séparément qui couvrent tout l'univers de *La Comédie humaine*.

Considérée dans son ensemble, l'activité de traduction de l'œuvre de Balzac présente cette particularité de ne pas coïncider totalement avec le processus d'assimilation du roman balzacien par la littérature roumaine : tandis que la critique littéraire et les écrivains roumains font preuve d'une connaissance profonde des grands romans balzaciens (*Le Père Goriot* et *Illusions perdues*, par exemple, sont cités dès 1840), d'une exception-

¹⁰ Cf. Paul Cornea, *Traduceri și traducători în prima jumătate a secolului al XIX-lea, în De la Atecsandrescu la Eminescu*, București, Ed. pentru literatură, 1966, p. 49.

nelle réceptivité vis-à-vis du roman balzacien dès la première moitié du XIX^e siècle, les traducteurs et la librairie mettent du temps à lancer dans la circulation littéraire *La Comédie humaine* en version roumaine. En 1895 lorsque démarre cette activité, qui se poursuivra dorénavant à un rythme constant, le roman balzacien était devenu un terme de référence courant dans la critique littéraire et la littérature roumaine avait déjà enregistré, en 1863, avec le roman *Ciocoii vechi și noi (Les Parvenus d'ancienne et de nouvelle date)*, une première réussite dans la création du roman d'inspiration sociale qui présente des analogies évidentes avec le roman balzacien.

★

Un petit livre paru en 1841 à Jassy faisait connaître aux lecteurs roumains le titre d'un roman balzacien des plus célèbres, *Illusii perdute. Un întâiîu amor*¹¹ (*Illusions perdues. Un premier amour*). La nouvelle de Mihail Kogălniceanu, publiée sous ce titre, était une satire des milieux sociaux de Jassy, le tableau des mœurs de la société de Moldavie, avec la présomption et la fatuité de la « haute société » et la mesquinerie des parvenus. Bien que l'intrigue n'eût pas de rapport direct avec le roman de Balzac, Mihail Kogălniceanu, qui avait fait un séjour en France à Lunéville en 1834–35 et qui dans son impressionnante bibliothèque avait un très riche fonds de littérature française, connaissait sûrement l'œuvre de Balzac et le grand roman *Illusions perdues* (dont les deux premières parties avaient déjà paru, *Les Deux poètes* en 1837 et *Un Grand homme de province à Paris* en 1839). D'ailleurs, le nom de Balzac est cité deux fois dans la nouvelle, à propos de la *Physiologie du mariage* dont Kogălniceanu avait entrepris la traduction.

Il n'est pas interdit de penser que le jeune provincial qui raconte à une petite société de Jassy la perte de ses illusions sentimentales soit un lointain parent de Lucien de Rubempré venu d'Angoulême à Paris en quête du bonheur et de la réussite et qui subit l'échec que l'on connaît. Ce qui est encore plus intéressant c'est que tout lecteur de Balzac peut reconnaître dans le petit récit de Kogălniceanu les éléments de la formule romanesque balzacienne, à commencer avec le début *in medias res* qui indique avec précision la date et le lieu de l'action, pour introduire une ample description satirique du Jassy de la première moitié du XIX^e siècle.

La connaissance profonde que Mihail Kogălniceanu avait du roman balzacien est confirmée d'une manière encore plus évidente par le fragment de roman *Tainele inimei (Les Secrets du cœur)* paru sans signature en 1850 dans le journal *Gazeta de Moldavia* publié par Gh. Asachi¹². Après l'identification de l'auteur du roman par N. Iorga et N. Cartoian, les historiens de la littérature, Perpessicius, Șerban Cioculescu, etc. n'ont pas manqué de remarquer que pour présenter une « étude des mœurs » de l'époque, l'auteur a employé les procédés de la technique narrative balzacienne et en premier lieu la description, avec force détails, du milieu et des personnages.

¹¹ *Illusti perdute. Un întâiîu amor. Iași, La Cantora Folei Sătești, 1841.*

¹² *Gazeta de Moldavia*, XXII, no. 1–3, 13, 16, 18, 20; 9 janvier–23 mars 1850.

Le roman commence avec une fresque du Jassy de l'année 1844, où Kogălniceanu ironise, avec un exceptionnel sens de l'humour, les aspects rétrogrades de la vie économique et sociale de la capitale de la Moldavie. Après une vue panoramique de la ville, l'auteur se rapproche progressivement du lieu de l'action, la confiserie de Félix Barla, présentée de l'extérieur vers l'intérieur (tout comme la pension Vauquer dans le roman *Le Père Goriot*, par exemple).

Le temps de la diégèse est indiqué dès le début par une des formules balzaciennes qui font la joie des connaisseurs : « Par une soirée d'automne de 1844, cinq jeunes hommes étaient assis autour d'une table qui se trouvait devant la porte qui donne sur la grande rue... ».

L'entrée en scène de chaque personnage entraîne l'interruption du récit et une anachronie narrative, un de ces « retours en arrière » balzaciens (analepse) où l'auteur présente l'histoire du personnage pour expliquer le présent par le passé, conformément au principe de la connexion des phénomènes et de l'enchaînement des causes et des effets exprimé avec insistance par Balzac : « De part et d'autre, tout se déduit, tout s'enchaîne. La cause fait deviner un effet, comme chaque effet permet de remonter à une cause ». (*La Recherche de l'Absolu*).

Les deux personnages principaux, le colonel Leșescu et le boyard Stihescu, font l'objet d'une ample description dans laquelle l'auteur présente, avec une profusion de détails, signes révélateurs pour leur état social et moral, les vêtements et la physionomie en corrélation, car pour Kogălniceanu, tout comme pour Balzac, l'aspect extérieur d'un personnage dévoile sa personnalité. Le colonel Leșescu, par exemple, est « un élégant, un dandy, un lion », dont la mise prétentieuse et étudiée révèle un soin excessif pour sa personne, qui jouit de la protection de quelques dames d'un certain âge. Présenté de la sorte, le colonel Leșescu fait partie de la famille des Rastignac, de Marsay, Lucien de Rubempré.

Les deux écrits de Kogălniceanu marquent l'entrée dans la prose roumaine de certains éléments propres au discours narratif balzacien, à l'aide desquels l'auteur présente une fresque sociale objective et critique, dans l'intention ouvertement déclarée de réformer les mœurs et hâter le progrès social de son pays.

Au milieu du XIX^e siècle, en 1850–1851, les spectateurs de Jassy pouvaient assister, au Théâtre National, au spectacle *Fata sgîrcitului*¹³, dramatisation du roman *Eugénie Grandet*, que Balzac avait publié en 1833. Le manuscrit de la pièce prouve qu'il s'agit d'une traduction de la comédie-vaudeville écrite par J.-F. A. Bayard et P. Dupont, créée au *Gymnase dramatique* le 7 janvier 1835, avec le grand acteur Bouffé dans le rôle de Grandet¹⁴.

Le prestige de la scène et le talent de l'acteur roumain Matei Millo, le directeur du Théâtre National de Jassy en 1850–1852, ont beaucoup contribué à faire connaître les personnages du roman de Balzac, même dans cette version appauvrie et simplifiée (le roman sera traduit en

¹³ *Fata sgîrcitului*, Bibliothèque de l'Académie, ms. 5639 et ms. 2850.

¹⁴ Cf. Angela Ion, *Eugénie Grandet pe scenele românești în 1850–1852*, in *Analele Universității București, seria Literatură universală și comparată*, anul XX, no. 1, 1971.

roumain bien plus tard, en 1896). En 1852—1854, lorsque Millo fut nommé directeur du Théâtre National de Bucarest, il y fit représenter la pièce en une version modifiée. Quelques années plus tard, en 1870, Matei Millo allait jouer, toujours à Bucarest, la pièce de Balzac *Mercadet* et l'on racontait qu'à la dernière représentation Millo, couvert de dettes comme son personnage, serait sorti de son rôle en s'adressant au public pour lui dire qu'à la différence de Mercadet, il n'avait pas un Godeau qui puisse le sauver¹⁵.

Au fur et à mesure que le réalisme devenait l'orientation esthétique dominante dans la littérature roumaine et que les tentatives de créer le roman roumain d'inspiration sociale se multipliaient, le nom de Balzac revenait avec une fréquence de plus en plus grande sous la plume des prosateurs roumains, quelquefois par la voix de leurs personnages. Dans son roman *Elena* (1862), qui traite des souffrances d'une femme délicate mariée à un homme inférieur, Dimitrie Bolintineanu fait lire le roman *Le Lys dans la vallée* par le jeune Alexandru Elescu, amoureux sans espoir comme Félix de Vandenesse, et l'analogie avec le roman balzacien devient transparente.

En 1861—1862, le journal *Independința* de Bucarest publia sans signature le fragment de roman *Donjuanii din București* (*Les Don Juan de Bucarest*), attribué plus tard à Ion Ghica (Eugenia Carcalechi, G. Bogdan-Duică, N. Iorga), à Pantazi Ghica (G. Călinescu), ou au rédacteur en chef du journal Radu Ionescu (Ghiță Florea). Le fragment de roman est précédé d'une importante lettre adressée au rédacteur en chef du journal, véritable manifeste en faveur du roman de mœurs, forme romanesque moderne, capable de refléter une réalité sociale plus complexe. Selon l'auteur anonyme, la société roumaine offre au romancier la substance pour une *Comédie sociale*, comparable à *La Comédie humaine* de Balzac (qui est citée pour la première fois sous le titre avec lequel elle est entrée dans l'histoire de la littérature universelle), dont la création a exigé « le génie de Balzac, et ses études étendues, et son extraordinaire et infatigable travail, qualités importantes qu'a eues Balzac et par lesquelles il a réussi à créer une œuvre grande, colossale . . . ». Le plaidoyer de l'auteur en faveur du roman social (de type balzacien) exprime la tendance à synchroniser la littérature roumaine avec les littératures étrangères, française et anglaise notamment, où le roman réaliste avait marqué de grandes réussites.

Associé aux premières ébauches de roman original, le nom de Balzac est intimement lié à la parution du premier roman réaliste roumain, *Ciocoi vechi și noi sau Ce naște din piscă șoareci mănîncă* de Nicolae Filimon (1863). L'analogie avec le roman balzacien suggérée par certains commentateurs (G. Călinescu, Șerban Cioculescu, Aurel Martin, etc.), repose tout d'abord sur une vision du monde réaliste, commune aux deux écrivains, qui ont présenté (avec les moyens dont ils disposaient) les mutations dans la structure sociale et des mœurs propres à une période de transition. Dinu Păturică inaugure dans la littérature roumaine la série des jeunes hommes ambitieux et sans scrupules, capables de tout

¹⁵ Ioan Massoff, *Teatrul românesc*, II, București, Ed. pentru literatură, 1966, p. 280.

pour réussir à acquérir une fortune considérable. Il peut être comparé à ces jeunes ambitieux balzaciens partis à l'assaut de la fortune et de la gloire, Eugène de Rastignac, Lucien de Rubempré, de Marsay et tant d'autres.

D'une manière très évidente, qui révèle une lecture active du roman balzacien, chez Nicolae Filimon cette vision du monde s'exprime en une forme romanesque adéquate, qui se trouve être la formule du roman balzacien, forme classique de narration objective, dans ses éléments les plus connus, dont on pourrait signaler : le début *in medias res* (l'exposition, selon certains spécialistes de Balzac) qui situe le roman dans le temps et l'espace : « Par une matinée du mois d'octobre de l'année 1814, un jeune homme de 22 ans, de petite taille, le visage basané, les yeux noirs, pleins de malice, un nez droit à bout retroussé, qui indique l'ambition et l'orgueil grossier . . . » ; les anachronies narratives (distorsions dans l'ordre du récit par rapport à l'ordre des événements de la diégèse), ces retours en arrière explicatifs, introduits par des phrases du type : « Laissons en paix notre ambitieux parvenu / . . . / et faisons connaître à nos lecteurs le maréchal de la cour Andronache Tuzluc », et raccordés au récit premier d'une manière tout aussi explicite ; des effets de rythme caractérisés : l'interruption du récit par des pauses descriptives, marquées par des phrases du type : « Nous nous arrêtons un instant dans cette narration pour donner à nos lecteurs une brève idée de l'endroit où se trouvait le palais du prince régnant à ce temps-là et de sa forme architecturale . . . », puis l'accélération du récit par des sommaires qui condensent une grande durée en un espace textuel restreint ; la prédilection pour les détails à fonction référentielle concernant l'architecture, les meubles, les vêtements ou la physiognomie de personnages (la relation homme-milieu environnant), qui font de la description — symbolique et explicative comme chez Balzac — un élément important du discours narratif dans le roman de Filimon.

Ajoutons à cela l'objectivité totale du récit (absence de toute référence spatiale et temporelle à l'instance narrative) et la création de personnages objectivés, ayant une existence autonome par rapport au narrateur, qui s'efface complètement derrière les personnages.

Assimilés à l'avenir d'une manière plus subtile et plus originale, les éléments du discours narratif balzacien seront profondément marqués du cachet de la personnalité des écrivains roumains, libérés progressivement de la pression de l'imitation d'un modèle étranger.

L'analogie formelle du roman *Ciocoi vechi și noi* avec le roman balzacien n'était pas due au hasard d'une rencontre littéraire sans portée et sans signification. Pendant les dernières décennies du XIX^e siècle, le mouvement littéraire roumain, préoccupé par l'esthétique du réalisme, trouvait dans *La Comédie humaine*, conçue par Balzac comme une représentation de la réalité, un *speculum mundi* de proportions gigantesques (le concept de mimésis est au centre de l'esthétique balzacienne), un argument de premier ordre en faveur du roman social, création objective inspirée par les réalités sociales de l'époque. Dans la presse socialiste, *Contemporanul* (1881—1891), *Școala nouă* (1889—1890), *Literatură și știință* (1893—1899), *Evenimentul literar* (1893—1894), *Munca științifică și literară* (1894), *Lumea nouă literară și științifică* (1895—1896), dans

certaines publications qui se trouvaient sous l'influence de la presse socialiste, *Lupta* (1884—1895) ou *Adevărul literar*, les noms de Balzac, Flaubert, Maupassant ou Zola sont fréquemment cités à l'appui de la littérature réaliste, mais souvent sous une dénomination indifférenciée, une incertitude terminologique faisant confondre à l'époque le réalisme et le naturalisme.

En 1883, la revue *Contemporanul*, qui sous la plume de Ion Nădejde, Sofia Nădejde, C. Mille, etc. recommandait le roman balzacien comme modèle de littérature objective, inspirée par les réalités sociales et implicitement critique, présentait à ses lecteurs le livre de Alexandru C. Djuvara *Idealism și naturalism. Cercetări critice (Idéalisme et naturalisme. Recherches critiques)*, livre qui mérite une mention à part pour la richesse des informations qu'il donne sur les écrivains réalistes français et notamment sur Balzac. Le chapitre consacré à Balzac est la première étude monographique sur l'auteur de *La Comédie humaine* publiée chez nous. Après avoir souligné l'importance pour la littérature réaliste de la connaissance du « milieu extérieur » qui détermine les actions des personnages, Djuvara insiste, dans le chapitre consacré à Balzac, sur la grande innovation balzacienne dans le roman, à savoir l'introduction des conditions matérielles qui déterminent en dernière instance la vie et la psychologie des personnages, avec toutes les conséquences que cette innovation aura sur l'évolution du genre.

Dans les études théoriques et les articles de critique ou d'histoire littéraires publiés par C. Dobrogeanu-Gherea dans la revue *Contemporanul* et dans d'autres publications socialistes, les références à l'œuvre de Balzac s'inscrivent dans le même contexte théorique — la défense du réalisme en littérature¹⁶. Balzac est vu non seulement comme le créateur d'une formule romanesque qui a puissamment marqué l'évolution du genre; le roman balzacien est considéré l'expression d'une vision du monde déterministe, sociologique et historiste et d'une esthétique qui repose sur l'idée de la littérature comme représentation du réel.

Dans les pages du journal *Lupta* fit ses débuts dans la critique littéraire le futur grand historien Nicolae Iorga, qui publia, entre 1890 — 1891, cinquante feuilletons littéraires, qui sont autant de commentaires de la littérature française du XIX^e siècle et en même temps une prise de position en faveur du roman réaliste. Balzac bénéficie d'appréciations élogieuses; Iorga souligne le caractère typique des situations et des personnages dans les romans de Balzac¹⁷, par exemple dans *Eugénie Grandet* ou *Le Lys dans la vallée*¹⁸. Il trouve même que Balzac est supérieur à Molière dans la création de certains types déterminés par les conditions sociales, Grandet, par exemple, comparé à Harpagon¹⁹. Pour Nicolae Iorga, Balzac est le créateur du roman moderne, un tempérament complexe, capable de créer des « visions colossales » qui peuvent triompher du temps²⁰.

¹⁶ *Schife critice*, in *Contemporanul*, VI, 1888, no. 9; *Critica criticei*, in *Contemporanul*, VI, 1887, no. 3; *O problemă literară* in *Lumea nouă*, mars 1895; *D. Panu asupra criticeii și literaturii*, in *Lumea nouă*, 1896, etc.

¹⁷ *De la Vrancea*, II, *Lupta*, VII, 1179, 22 juillet 1890.

¹⁸ *Realul în artă*, *Lupta*, VII, 1262, 4 novembre 1890.

¹⁹ *Impersonalii*, *Lupta*, VII, 1168, 8 juillet 1890.

²⁰ *Teatrul nostru și realismul*, *Lupta*, VIII, 1310, 6 janvier 1891.

Au début du XX^e siècle, la prestigieuse revue *Viața Românească* (parue en 1906), dont l'animateur sera, pendant trois décennies, Garabet Ibrăileanu, affirmait que la culture nationale ne peut pas se développer en dehors du contact avec toute la culture humaine, mais celle-ci doit être profondément assimilée et intégrée dans la culture nationale. Une bonne connaissance de la littérature française permettra à G. Ibrăileanu de faire couramment appel aux écrivains français — Balzac, Flaubert, Maupassant, Daudet, Zola — pour soutenir le réalisme en littérature et la création du roman social. En 1919, dans les articles publiés dans la revue *Însemnări literare* de Jassy, Ibrăileanu constatait que, dans les nouvelles conditions sociales et historiques de l'après-guerre, « il faudra un Balzac, qui probablement apparaîtra », pour écrire le « roman social, *touffu*, plein de problèmes et de documents humains »²¹, capable de refléter la complexité de ces phénomènes. Adeptes de la *création* qu'il considère supérieure à l'*analyse*, Ibrăileanu estime que Balzac est « le plus grand créateur de types de la littérature occidentale »²².

Pendant l'entre-deux-guerres, les articles et les études d'histoire et de critique littéraire où l'on fait de références à l'œuvre de Balzac (signés par des personnalités prestigieuses de la culture roumaine, Nicolae Iorga, E. Lovinescu, Paul Zarifopol, L. Blaga, Mihail Ralea, G. Călinescu, Alexandru Al. Philippide, Perpessicius, Tudor Vianu, Pompiliu Constantinescu, Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu, etc.²³) mettent en relief les analogies entre le roman balzacien et toute une direction du roman roumain, illustrée par Nicolae Filimon (*Ciocoii vechi și noi*), Liviu Rebreanu (*Ion*), Cezar Petrescu (*Calea Victoriei*), G. Călinescu (*Enigma Otiliei*), Ion Marin Sadoveanu (*Sfârșit de veac în București*), en insistant toutefois sur l'idée que, dans des circonstances historiques, sociales et culturelles caractéristiques, les créateurs roumains ont assimilé le modèle balzacien d'une manière originale, pour donner des œuvres puissamment marquées par la personnalité de la culture roumaine.

L'exemple le plus convaincant a été le roman *Enigma Otiliei* (*L'Enigme d'Otilia*), publié par G. Călinescu en 1938 et considéré par la critique littéraire et l'auteur lui-même un roman de type balzacien. La prédilection de G. Călinescu pour le roman balzacien apparaît clairement dans les nombreuses références à *La Comédie humaine* qu'il fait dans des études et dans sa massive *Histoire de la littérature roumaine* (1941). Pour G. Călinescu, Balzac est un Molière de son siècle, qui a su dégager l'universel, la signification profonde des faits et des événements; car l'art du romancier est « la force de se laisser entraîner par les faits, en pénétrant leur signification intime et en les ordonnant selon leur mouvement interne »²⁴.

²¹ *Romanul social*, *Însemnări literare*, I, 6, 10 mars 1919.

²² *Creație și analiză*, *Viața românească*, no. 2—3, 1926.

²³ Cf. Angela Ion, *Balzac în fața criticii literare românești*, în *Analele Universității București*, seria *Literatură universală și comparată*, anul XIX, no. 2, 1970.

²⁴ *Adevărul literar artistic*, XI, 620, 25 septembre 1932.

Les romans de Balzac, si solides et si universels, si documentaires en apparence, sont pleins d'une haute signification humaine²⁵.

À la parution du volume de Camil Petrescu *Teze și antiteze (Thèses et antithèses)*, qui proclamait la supériorité du roman d'analyse créé par Proust, G. Călinescu prend position en faveur du roman balzacien, en affirmant que nos écrivains doivent adopter le type du roman objectif, qui correspond aux conditions de la littérature roumaine, préoccupée par le sens du monde et les circonstances de la vie²⁶.

Le roman *Enigma Otiliei* a suggéré dès sa parution des analogies avec le roman balzacien, tout d'abord par son caractère de fresque sociale (l'action est située en 1909), avec ses types caractéristiques, fortement marqués par leur « socialité ». Les personnages du roman sont puissamment dessinés et individualisés, mais tout comme chez Balzac, ils sont dominés par une passion unique, qui les rattache à une catégorie générale de l'humanité. Enrichi par un siècle de culture et les expériences modernes de l'analyse psychologique, l'art du portrait acquiert une souplesse supplémentaire, les deux jeunes gens Otilia et Félix ont une complication intérieure particulière, des psychologies incertaines, mouvantes, à réactions inattendues et inexplicables. Le narrateur n'est plus extradiégétique, il est profondément impliqué dans le récit par une subjectivité déclarée. Otilia est « ma typisation, fondamentale, en hypostase féminine. Otilia est mon miroir d'argent », écrivait Călinescu²⁷.

Le roman débute — délibérément — d'une manière typiquement balzacienne, par une phrase d'« exposition », qui fixe l'action dans le temps et l'espace. Comme son illustre prédécesseur, G. Călinescu a un goût très marqué pour les détails d'architecture, dans lesquels Balzac voyait une matérialisation du passé, comme il le dit dans les premiers paragraphes du roman *La Recherche de l'Absolu*. La description détaillée de la maison de Costache Giurgiuveanu révèle l'union étroite qui existe entre l'homme et le milieu où il vit, principe déterministe que Balzac a introduit pour la première fois dans le roman, en transformant profondément le caractère du personnage littéraire et la structure narrative du genre.

Malgré ces analogies évidentes, le roman *Enigma Otiliei* a une liberté d'allure qui, ajoutée à la finesse de l'analyse psychologique, lui confère un caractère très particulier, cette puissante originalité dans laquelle on reconnaît le grand créateur.

L'exemple des romanciers roumains qu'on est convenu de considérer dans la perspective d'une possible filiation balzacienne, Cezar Petrescu, G. Călinescu ou Ion Marin Sadoveanu, prouve que dans le processus d'approfondissement du réalisme dans la littérature roumaine et de création de la prose objective, d'inspiration sociale, Balzac a stimulé les créateurs roumains par sa vision du monde déterministe, socio-

²⁵ *Citeva cuvinte despre roman, Adevărul literar și artistic*, XIX, 918, 10 juillet 1938.

²⁶ *Camil Petrescu, teoretician al romanului, Viața românească*, XXXI, 1, 1939.

²⁷ G. Călinescu, *Croniclele optimistului*, București, Ed. pentru literatură, 1964, p. 303.

logique et historiste, par les particularités de sa formule romanesque qui a influencé toute l'évolution du roman universel. Michel Butor écrit à ce propos : « L'œuvre de Balzac est incomparablement plus révolutionnaire qu'il n'apparaît à une lecture superficielle et fragmentaire ; parmi les nouveautés qu'elle apporte, certaines ont été exploitées systématiquement au cours du XIX^e siècle, d'autres n'ont trouvé d'échos que dans les œuvres les plus originales du XX^e siècle, et cette fécondité est bien loin d'être encore épuisée »²⁸.

A la suite d'un long processus d'assimilation, par la contribution de la critique littéraire roumaine qui ne cesse d'analyser de nos jours encore l'univers de *La Comédie humaine*, Balzac est aujourd'hui profondément intégré dans la conscience littéraire roumaine.

²⁸ Michel Butor, *Balzac et la réalité*, in *Balzac*, Collection « Génies et Réalités », Paris, Hachette, 1959, p. 249.

ТОЛСТОЙ И СОВРЕМЕННОСТЬ

ТАТЬЯНА НИКОЛЕСКУ

В своем выступлении перед студентами Принстонского Университета в 1939 г. Томас Манн назвал Льва Толстого «современным романистом, может быть самым великим из всех».

Понятие «современный» по отношению к Толстому принимает для нас два значения. Русский писатель, несомненно, наш современник, его читателей и поклонников, живущих в 70-ые годы 20-го века, потому что и своей биографией и своим творчеством (хотя бы, частично, последним этапом) он принадлежит этому бурному и противоречивому столетию и в его произведениях последних лет отражены социальные потрясения и нравственные поиски людей, в предверии первой социалистической революции. Но, быть может, он еще в большей степени наш современник тем, что он живет в нашей душе, в нашем уме, в наших спорах, в нашем сознании, тем что его произведения звучат актуально, тем что они не утратили для нас ни своей живости, ни своего блеска.

Актуальность писателя после его смерти, на расстоянии в десятилетия, вопрос сложный и, несомненно, интересный; очень неоднозначно проявляет себя эта злободневность, эта актуальность от случая к случаю, от одной творческой личности к другой, от одного произведения к другому. Актуальность Толстого это, во-первых, непреходящая слава его произведений, привлекающая непрерывно внимание читателей: характерно следующие воспоминания французского писателя Пол Ваттелэ, который рассказывает что во время второй мировой войны «в книжных лавках, на вокзалах раскупали, рвали из рук тома романа *Война и мир*. Люди противоположных политических убеждений зачитывались им. Несомненно и одни и другие читали выборочно эту гениальную книгу, великую как вселенная; причем выбор мог быть странным, одни находили в ней хвалу Наполеону, другие, наоборот, хвалу тем, кто оказал ему сопротивление. Это создало очень благоприятные исторические условия для распространения романа, который в силу внешних обстоятельств становился весьма злободневным... при чем если раньше читали преимущественно страницы «мира», опуская то что касалось «войны» то теперь проделывали обратный путь...» И заключал французский писатель свои воспоминания такими знаменательными словами: «*Война и мир* окажет решающее влияние на развитие романа в ближайшее будущее»¹.

¹ Paul Wattelet, *Grandeur et misère des romanciers*, Confluences, nr. 21–24, p. 414.

Зачитывались Толстым в разные годы, раньше, до войны или после войны самые разные читатели и писатели, из различных стран, с различными воззрениями, политическим и эстетическим „credo“, с различными интересами — художественными и общественными. Можно было бы назвать Ромэн Роллана и Роже Мартэна дю Гара, Томаса Манна, Анну Зегерс, Болеслава Пруса и А. Ивашкевича, Алоиса Ирашека и Марию Пуйманову, Михаила Садовяну и Марина Преду и многих других.

Михаил Садовяну, полюбивший Толстого еще с юношеских лет и уверовавший с тех пор в бессмертие его произведений, сказал в 1910 г. после кончины русского писателя. «Нет мой друг не умер... Мой друг жив и будет молод как моя душа». Через почти полвека в 1953 г. он подтвердит свои слова, полностью проверенные жизнью и скажет «Толстой войдет навсегда в сознание будущего человечества, как сказочный демиург»².

Отдельные произведения или все творчество взято в целом, они утвердились в сознании многих писателей XX века, как открытия, как воплощение прекрасного, как образцы новаторского искусства. Так воспринимается роман *Война и мир* Флобером и Ролланом, Томасом Манном и Гейнрихом Манном, Анной Зегерс и Марией Пуймановой, *Анна Каренина* Джозефом Голсуорси и Г. Ибраэилян, народные рассказы и в особенности *Много ли человеку земли нужно* Дж. Джойсом и т.д. Конечно, восприятие Толстого было сложным, далеко не однозначным, так же как сложно, неоднозначно и его творчество. При жизни писателя и некоторое время после его смерти в сознании многих сильно звучали призывы доктринёра, философа, который в некоторых случаях соперничал с художником и даже пытался затмить его. В некрологе, напечатанном в журнале *Вяца Ромыняскэ* известный критик Г. Ибраэилян, большой почитатель русского таланта писал: «Романист Толстой не был современником нашего поколения. Нашим современником был общественный реформатор...»³.

В наши дни утопическая философская проповедь Толстого утратила почти полностью свой общественный резонанс оставаясь достоянием чисто кабинетного научного исследования.

При чем неоднозначность в восприятии Толстого распространяется и «по вертикали» его творчества, т.е. следует отметить неравномерность интереса к различным произведениям и «по горизонтали», т.е. во времени, с отливами и приливами в течении десятилетий прошедших со дня его смерти. Кривая того, что можно было бы назвать «мировым значением» Толстого или «мировым интересом» к его творчеству представляется: весьма любопытной, с яркими взлетами и не менее резкими падениями. Такую кривую особенно интересно рассмотреть в сопоставлении с другими близкими писательскими судьбами и тут естественно, как бы напрашивается сопоставление с Достоевским, писателем, представляющем ту же национальную культуру, близкому по эпохе и в ряде аспектов его творчества хотя в то же время и очень отличному по некоторым внутренним свойствам своих произведений. Во всяком случае в последние десятилетия многие литературоведы разных стран ставят рядом эти два та-

² Mihail Sadoveanu, *Evocări*, București, 1954, p. 232.

³ *Tolstol*, *Viața Românească*, 1910, nr. 11, p. 292.

ланта, часто проианосят рядом эти два имени. И нужно признаться, что в ряде случаев это делается для того чтобы подчеркнуть острую современность злободневность Достоевского, его близость поискам романа XX века, в его новейших проявлениях и усомниться в таких достоинствах, когда идет речь о творчестве Толстого. Другими словами проблема ставится скорее в плане «Толстой или Достоевский» нежели «Толстой и Достоевский».

Однакоже и в данном случае упрощение и абсолютизация того или иного мнения не может привести к научным выводам. И в данном случае тоже нет однозначности. Для некоторых литератур среди которых литературы социалистических стран, в первом десятилетии после окончания войны, примерно, был особенно близок опыт Толстого автора романа *Война и мир*, в первую очередь. Во Франции в период увлечения романо-м «нового вала» наоборот особенно часто и авторитетно звучало имя Достоевского. И в некоторых других литературах говорилось, да и продолжает говорить, о «закате» славы Толстого и о бурно возросшем интересе к Достоевскому. Если говорить обобщенно, то можно отметить в ряде литератур большее увлечение Достоевским, нежели Толстым. Однако же не стоит видеть в этом закономерность нашей эпохи. Скорее всего следует прислушаться в мнению высказанному Франсуа Мориаком, который писал в 1960 г. по случаю юбилея Толстого. «Перечитывая роман *Война и мир* я понимаю, что мы находимся не перед пройденным этапом, а перед утраченным секретом»⁴.

Еще в самом начале литературного пути Толстого, Некрасов определил в следующих словах то новое, что внес в русскую литературу совсем молодой еще писатель: «Это именно то, что нужно теперь русскому обществу: правды, — правда, которой со смертью Гоголя так мало осталось в русской литературе. Эта правда в том виде, в каком вносите Вы ее в нашу литературу, есть нечто у нас совершенно новое...»

Правда жизни, — это может быть самое емкое и в то же время точное определение творческого секрета великого русского писателя. Точное и простое определение, как проста и точна сама эта правда жизни. Многие писатели и критики восхищались и восхищаются той конкретностью, осязаемостью, достоверностью жизни, действительности, которые отмечают роман *Война и мир*, *Анна Каренина*, *Воскресенье*, или *Смерть Ивана Ильича*, *Севастопольские рассказы* и т.д. Чтение романов Толстого дает особое впечатление, особое чувство сопричастия к описанной жизни, личного знакомства с героями, причувствия при описанных событиях. Читатель становится участником того грандиозного и живого мира творцом которого является Толстой. Ибраилу передали очень хорошо это необычное ощущение, это особенно сильное впечатление, после чтения произведений Толстого: «Какой творец ни в чем непохожий на других этот русский гений!... Как он творит эту жизнь с самых первых страниц романа *Война и мир*, в той главе где мы присутствуем в полном смысле этого слова, на вечере у Анны Павловны... Там собран целый мир... столько мужчин, столько женщин... и сколько жизни и разнообразия. И сколько уверенности в распоряжении этим миром... Ты забываешь,

⁴ «Le Figaro littéraire», 1960, 4 martie.

что у тебя в руках всего навсего книга, выдуманное произведение, что с тобой беседует писатель. Ты ушел из дому и находишься в другом мире. И книга тебя ведет за собой, но ты этого не замечаешь. не замечаешь, что она тебя ведет в офицерское общество, в общество девушек, в усадьбу к генералу, на поле битвы под Аустерлицам, к родственнику Ростовых, . . . И *никогда* в действительности ты не был среди стольких людей, которых бы ты так хорошо знал. В течении семи дней сколько длится чтение романа, тебе кажутся чужими твои родные, друзья как-будто уходят куда-то вдаль. Всех их оттесняет этот мир в котором ты живешь, и, который оказывается более действительным, более живым. . . . Роман Толстого движется горделиво, внушительно, и несет в себе сотни людей, как небольшая планета, людей разных, каждый со своей жизнью, со своим прошлым и будущим. Покойный мой друг . . . задыхался, рыдал от эстетического восхищения этим творением, единым в литературе всего мира.

Существует ли на протяжении веков более великий писатель нежели Лев Николаевич?

Стремление к небу у Данте, трагическая поэзия быстротечности всего человеческого у Шекспира, растворение гения во вселенной у Гёте, не возвышаются до этого прекрасного творчества, огромного, богатого и спокойного как бесконечность и более живого, чем сама жизнь»⁵.

Поэтика Толстого глубоко диалектичная по своему существу, утверждающая как основным принцип движения, постоянного развития действительности, жизни и людей, («Нет ничего *stable* в жизни. Все равно как приспособятся к текущей воде. Все — личности, семьи, общества, все изменяется, тает и переформируется как облака»), всеобщую связь событий и человеческих судеб, микрокосмоса и макрокосмоса открывала новые перспективы перед искусством, перед жанром романа, в первую очередь. Принципы на которых она основывается глубоко отличны от тех на которых стоял роман до толстовского периода — традиционный по отношению к нему принимавший общество, действительность, личность как нечто стабильное, уже сформированное, и ставивший перед собою задачу лишь исследование этого отстоявшегося стабильного мира. Видение Толстого заменяет стабильность текучестью, диалектикой, движением и тем самым приближается к тем постулатам который наш век утвердил путем научных открытий в области бытия и мышления, во вселенной, в мире доступном нашему разуму и нашей осязаемости, в теории и в практике, и которые взяла на вооружение и современная литература, в первую очередь роман.

В поэтике Толстого живут на равных правах мир внешний и мир внутренний, мир конкретный, осязаемый „плоти“ и мир духовных поисков, душевных переживаний, мир глубинных исследований человеческого «я» и мир ярких красок, музыки, живой жизни. Это гармоническое сочетание того что «вне» и «внутри» человека их диалектическое соединение приводит к ощущению, что перед нами не вымысел, а сама жизнь, сама природа. Что и приводило многих писателей из самых разных стран восхищаться именно этой необычной действительностью искусства Толстого. «Мы стоим перед произведениями Толстого, как перед второй действитель-

⁵ • *Vlața Românească* •, 1926, nr. 2—3.

ностью, проясненной силой гения — она является нам более понятной, чем действительность окружающая нас, потому что она как бы очищена от мелочей, от всего второстепенного, от того, что мачта заслоняет нас в повседневной жизни людей и события» — пишет Клод Прево⁶. Между высказыванием Ибраэилян и французского писателя расстояние в пол века, насыщенное многими изменениями не только в социальном мире, но и в литературном, многими открытиями в эпическом искусстве, в жанре романа. Однако же мысли румынского и французского писателя представляют много общего. Так же как перекликаются с ними и более давнее высказывание Михаила Садовяну, о том, что герои Толстого дают читателю глубокое ощущение бесконечности жизни или следующего слова Чезара Петреску: «Люди настолько живые, что до них хочется дотронуться и прожитая ими жизнь навсегда западает в нашу душу»⁷.

Толстовская поэтика правды жизни — разносторонняя и сложная, богатая по тем предпосылкам, которые она содержит и которые нашли свое дальнейшее утверждение и дальнейшую разработку в романе XX века. Так же как у Достоевского и у Толстого многочисленное и очень разнообразное потомство. Идет речь не о случаях прямого и очевидного влияния, как например в романе Иона Атырбичану *Закон плоти* или о творческих репликах и параллелях, как это происходит, ничуть не уменьшая своеобразия и художественное достоинство произведения в первой части *Саги-Форсайт* по отношению к *Анне Карениной*. Идет речь о тех продолжениях, развитиях, разработках, иногда даже в иных сферах, на ином уровне, как те, которые мы можем отметить в романе Марселя Пруста в технике «потока сознания» и внутреннего монолога, даже при том, что и сами высказывания автора и ряд приемов отсылают нас и к традиции Достоевского. Так же, как и тот же принцип текучести, всеобщего движения — жизни внутренней и жизни внешней — определяет логику развития героев Романа Роллана (Жана Кристофа или Аннеты Риввер) или Роже Мартинадоу Гара (братьев Тибо, Жака и Антуана).

Такие продолжения толстовской традиции, толстовской поэтики далеко не однообразны, их можно проследить в различных художественных планах, выявить их наличие в разнообразных художественных приемах или разрешениях. Это дает возможность говорить одинаково о толстовской традиции в творчестве столь разных художников, как Хэмингуэй и Роллен Роллан. Несомненно, степень и манера использования этой традиции ее продолжения не одинаково. Для Хэмигуэя, как об этом говорит Ю. Алеша важна была у Толстого «не любовь и литературщина», которая вполне соответствовала его собственным воззрениям. Для Романа Роллана вопрос ставится более сложно и в разных планах — типологическом и жанровом. С именем Толстого связано, среди других новаторских разрешений, обновление типологии русского романа за счет образов правдоискателей и тех новых черт, которыми он обогатил изображение представителей народной массы.

Одна из центральных проблем романа XX века, и не случайно, принимая во внимание исторические сдвиги, катастрофы и трагедии,

⁶ Цит. по Т. Мотылева, *Толстой и художественные искания зарубежных писателей XX века*, Иностранная литература, 1978, т. 1, стр. 193.

⁷ Cezar Petrescu, *Însemnări de călător, reflecții de scriitor*, București, 1958, p. 3.

которые познало человечество на протяжении его семидесятилетий, это проблема поиска идеала, правды и справедливости, который воодушевляет многих героев будь то Романа Роллана или Томаса Манна, Чезара Петреску или Камилла Петреску, Ивашкевича или Марии Пуймановой. Несомненно, в ряде случаев этот герой наделен новыми чертами, — иногда в нем особенно подчеркиваются черты повышенной интеллектуальности, духовности (так у Томаса Манна) или выдвигаются действительные, энергические импульсы его мышления и жизненной практики (у Арагона, в частности в романе *Коммунисты*).

Проблема народного характера ставилась Толстым в плане индивидуализированно, достоверного изображения человека из народа, и в плане создания коллективного образа народа, массы. Ленин сказал однажды, что до графа Толстого «не было подлинного мужика в русской литературе», подчеркнув тем самым и новаторство и достоверность крестьянских образов, широту и полноту их изображения. Не менее чем индивидуальный тип крестьянина Толстого интересовал коллективный тип, масса крестьянства. Их диалектическое сочетание, соединение одна из интересных и плодотворных мыслей писателя и художественных его открытий, в эпоху когда история выдвинула так интенсивно народ, массу на авансцену. Литературы стран с патриархальным, аграрным укладом, с большой крестьянской массой пробуждавшейся в XX веке к историческому созиданию могли найти много ценного в этом плане, в романе *Война и мир* или *Воскресенье*, в *Казаках* и *Поликушке*, даже в народных рассказах. *Крестьяне* Реймонда или романы Ливиу Ребряну *Ион*, *Мятеж*, некоторые произведения Чезара Петреску (цикл *1907*) или Михаила Садовяну, а ближе к нам Захария Станку в большей или меньшей степени связаны с традицией Толстого.

Историческая поступь, историческое движение связывается всегда на литературном процессе, и не в меньшей мере на отношения того или иного писателя, к традиции. Если раньше опыт Толстого в создании народных образов интересовал и советских и зарубежных писателей в плане движения масс, изображения масс в борьбе, создания массовых сцен, в плане создания коллективного образа, то в последние годы «писатели-крестьяне» (Ф. Абрамов, В. Белов, В. Астафьев, В. Распутин) обратили внимание в первую очередь на духовный мир крестьянина, и именно в духе близком к нравственным идеалам всегда утверждаемым Толстым, стали говорить настойчиво о необходимости сберечь этот источник живой воды от грубых посягательств и вторжений извне техники, новых нравов, быстроразвивающегося городского уклада жизни.

Но, может быть, легче и яснее всего говорить о традиции русского писателя в жанровом плане, в утверждении такого типа романа, который давал бы возможность широкого и глубокого охвата правды жизни, действительности в ее бурном развитии. Толстой программно старался обновить традиционную форму романа, в основном бальзаковского типа, считая ее узкой для тех целей, которые он ставил перед собой и ставила практически русская литература. Наиболее интересными и плодотворными оказались поиски и решения которые привели к созданию романа *Война и мир*. Многие исследователи уже писали о широком применении жанра

романа — эпопеи тех или иных литературах, включая в единую сферу различные виды монументального жанра, такие как романы-циклы, романы-потоки (*roman fluviu*) и обвешистые «монументальные» романы и подлинные романы-эпопеи. Таким образом, стояли в одном ряду и *Жан-Кристоф* и *Сага-Форсайт*, *Доктор Фаустус*, *Будденброки* и *Тихий Дон* и многие другие. Правда, нужно признать, что роман *Война и мир* настолько многочислен и сложен, настолько разнообразен в своих жанровых примерах, богат в своем идейном содержании, в художественных приемах, причем один из первых образцов «большой» «монументальной» формы, что дает возможность связывать с ним самые разные решения в области развернутого эпического произведения. Поэтому он и мог послужить для ряда произведений, отражавших близкую по своему типу тематику (важное, национальное событие — борьба за свободу против врага, захватчика, решающая роль народной массы в борьбе, становящейся тем самым подлинным героем истории и т.д.) и подходящие в большей или меньшей степени под категорию исторических (но в своей основе довольно разнородны).

Так можно считать продолжающими толстовское начинание такие романы как *Тихий Дон* М. Шолохова и *Никоарэ Поткоавэ* Михаила Садовяну, *Ф. Л. Вёк* Алоиса Працека и *Коммунисты* Л. Арагона, *Мертвые остаются молодыми* Анны Зегерс и т.д.

Однако же нужно указать, что и в данной сфере есть своя закономерность, существуют свои критерии отбора и принципы развития. Мы можем отметить преимущественное обращение к такому типу романа в годы больших исторических потрясений или вскоре после них, с желанием осмыслить их уроки, разобраться и понять их содержание, или те драматические коллизии, которые их озаменовали. Пример романа *Коммунисты* или *Мертвые остаются молодыми*, *Живые и мертвые* К. Симонова, *Горькие корни* Захарии Станку и т.д. подтверждает это. Поэтому в социалистических странах в первые годы становления новой литературы, в ходе борьбы за новую социалистическую жизнь проявилась несомненная тяга к такому виду романа-эпопеи (Трилогия Марии Пуймановой, роман Ивашкевича *Хвала и слава*, роман М. Садовяну, *Буря* И. Эренбурга и т.д.). Шло осмысление близкого или даже более отдаленного опыта в целях извлечения полезных уроков для настоящей борьбы. Такое же влечение к роману-эпопея отмечается и у некоторых западных писателей в первые годы после войны.

Можно сказать, что интерес писателей не ограничивался специфической формой романа-эпопеи, что в большинстве случаев шла речь вообще о проблемах композиции, построения произведения, его архитектоники. У Толстого было чему поучиться, и в первую очередь взоры, естественно были обращены к роману *Война и мир*. «Он нас научил как нужно строить роман» признает Еуджен Барбу, выражая свое восхищение искусством толстовской композиции. Подчеркивая, что у Толстого «сочетаются гениальным образом анализ и творчество, и потому он современен, всегда нов», и Титус Попович признает огромное значение произведения русского писателя.

Именно это обращение к приемам создания фрески, стремление понять, «расшифровать» секрет монументального изображения жизни приводит под знамёна русского писателя весьма различные таланты. Тот же

Клод Прево, замечая, «что романы широкого масштаба, написанные в «трудном жанре большой политической и исторической фрески» есть и в литературе последних десятилетий... называет *Страстную неделю* Арагона, *Живые и мертвые* К. Симонова, *Век просвещения* А. Каринтьева, *Сто лет одиночества* Г. Гарсиа Маркеса»⁶.

Однако же Толстой никогда не был художником чисто формального поиска, для него форма жила всегда как воплощение содержания, идеи, чувства, и содержание в искусстве было для него неразрывно связано с нравственным началом. Как и большинство русских писателей, но может быть более подчеркнуто нежели другие, он был человеком высоких нравственных идеалов, которые стремился утвердить не только в своих произведениях, но, как известно, и в своей жизненной практике. Тот луч чистоты и нравственности, который освещает и очищает душу и жизнь человека (например Балконского или Нехлюдова, Никиты из *Власти тьмы*, и т.д.) придает особое звучание произведениям и подчеркивает их принадлежность к родословной толстовского творчества. Именно этот своеобразный нравственный «отпечаток» связывает, на наш взгляд, некоторые произведения советской литературы последних лет и дает возможность отметить продолжение и в этом плане толстовских поисков и начинаний. Не то же ли стремление к очищению человеческой души, к ее нравственному облагораживанию, к ее духовному взлету чувствуем мы в пьесах А. Вампилова. В духовности отказано многим из его героев, но тем не менее тяга к нравственному свету воплощена зачастую в женских образах (Валентина, Ирина), утверждается автором вопреки всему. К этому свету пробиваются, стремятся те, кто еще способен на нравственные воскресения, как тот же Шаманов. И не в свете таких же нравственного воскресения завершается трагически жизнь героя *Калины красной*? «Для души нужно жить» призывал В. Шукшин и всем своим творчеством утверждал эту мысль, как бы вторя давним призывам Толстого и его героев, обретших в душе и духовности смысл и счастье жизни.

Тем самым подтверждается еще раз современное звучание богатого наследия великого русского писателя. Оно меняется в зависимости от эпохи, от ее интересов и запросов, в нем выступают на первый план то один, то другие мотивы, звуки, а другие отступают на второй план. Но оно не исчезает, и не меркнет слава великого русского писателя.

⁶ Т. Мотылёва, *art. cit.*, p. 193.

ÉCHOS FUTURISTES DANS LA LITTÉRATURE ROUMAINE*

ADRIAN MARINO

Il n'existe — ni en langues étrangères, ni en roumain, sauf quelques mentions passagères¹, et une contribution documentaire², aucune étude d'ensemble sur la fortune du futurisme dans la littérature roumaine. Essayons de combler cette lacune, tout au moins en partie, en insistant sur quelques points particuliers : découverte du futurisme par les Roumains, premiers contacts des lettres roumaines avec F. T. Marinetti et le futurisme (premières relations et échos, traductions, commentaires, prises de position, etc.), rapports entre le futurisme et l'avant-garde roumaine (traductions, échos, influences, réception des idées nouvelles), relations directes, personnelles, de F. T. Marinetti avec la Roumanie ; enfin, dans ces grandes lignes, l'image que l'avant-garde roumaine s'est faite de ce mouvement. L'ensemble de ces précisions ajoutera quelques pages au dossier de l'histoire de l'avant-garde roumaine et, en général, de l'esprit littéraire roumain moderne. Ce chapitre, assez mal connu en général, est loin d'être négligeable.



C'est de 1906 que date la première mention roumaine de la personnalité et de l'activité de F. T. Marinetti. Il est loué par Ovid Densusianu, le directeur de la revue *Vieaşa Nouă*, pour avoir osé réciter des poésies (françaises), dans une langue autre que l'italien. La revue roumaine — accusée de « cosmopolitisme »³ — trouvait dans cet exemple un bel argument en faveur de ses propres préoccupations (traductions et études des poètes symbolistes français), violemment mises en cause par ses adversaires. Quelques années plus tard, en 1908—1909, les contacts roumains

* Communication présentée au *Colloque International F. T. Marinetti* (Paris, 15—17 juin 1976), cf. *Cahiers roumains d'études littéraires*, 4/1976, pp. 147—148.

¹ Récemment, en français : Giovanni Lista, *Marinetti et Tzara*, in : *Les Lettres Nouvelles*, 3/1972, p. 87 ; des rapprochements chez Ion Pop, *Avangardismul poetic românesc* (« L'Avant-garde poétique roumaine »), Bucureşti, 1969.

² Michaela Şchiopu, *Ecouri şi opinii despre futurism in periodicele româneşti ale vremii* (« Echos et opinions sur le futurisme dans les périodiques roumains de l'époque »), in : *Revista de istorie şi teorie literară*, 4/1977, pp. 595—603, article publié après la rédaction de la présente étude (avril 1976).

³ *Nepatriotism literar* (« Non-patriotisme littéraire »), in : *Vieaşa Nouă*, II, 6, 1906, pp. 137—138.

avec F. T. Marinetti et le futurisme, commencent à se multiplier. En effet, c'est dans cette période que se sont produits trois faits littéraires indépendamment l'un de l'autre mais cependant convergents : le premier compte rendu roumain (à notre connaissance) d'une œuvre de F. T. Marinetti ; la première collaboration roumaine de taille à la *Poesia* et les premières traductions roumaines suivies de commentaires, parfois assez vifs, du *Manifeste du Futurisme* (*Le Figaro*, le 20 février 1909). Si la présence roumaine dans *Poesia* est surtout mondaine, avec une nuance bas-bleu bien marquée, le lancement du *Manifeste* est accueilli par la presse roumaine comme un élément à sensation, en tant que nouvelle de « dernière heure » d'une grande portée européenne. La preuve en est que les publications qui présentent F. T. Marinetti au public roumain ou celles qui annoncent le *Manifeste*, le résumant et le commentent, ne sont pas exclusivement des revues littéraires, mais aussi des journaux attentifs à ce genre de remous.

L'existence de certaines relations, tout au moins épistolaires, entre le publiciste et critique d'art roumain Th. Cornel et F. T. Marinetti, peut être tenue pour sûre. Le fait est que le pamphlet *Les Dieux s'en vont, D'Annunzio reste* (Paris, Sansot, 1908) est recensé assez vite par Th. Cornel dans le journal bucarestois d'expression française *La Roumanie*, dans des termes de sympathie aussi bien que de vive curiosité :

« M. F. T. Marinetti, directeur de la très intéressante revue milanaise *Poesia*, est un critique littéraire italien fort apprécié dans son pays et en France, plus encore en France qu'en Italie, à considérer la lenteur que mettent toujours les compatriotes à reconnaître leurs hommes de valeur . . . M. F. T. Marinetti est un ironiste très fin, un esprit observateur surtout par le côté satirique, plus qu'un chirurgien littéraire, doué du réel talent du verbe, dont l'exposé un peu étincelant maintient l'œuvre au degré littéraire qui lui convient ».

Expédiée à Milan, cette coupure de presse est reproduite avec, pour signature, les initiales T. C. dans *Poesia* en même temps qu'une autre, antérieure, non signée (insérée en guise de chapeau) et que *Poesia* attribue au même auteur :

« Le livre de M. Marinetti est écrit dans un style, si l'on peut dire, moitié figue, moitié raisin. Hyperboliquement laudatif par moments, ce biographe sait être aussi cruellement ironique . . . Tel qu'il est d'ailleurs, son volume est d'une lecture instructive. Il réjouira ceux que le puffisme du divin Gabriel exaspère . . . »⁴

Le contexte roumain de ce premier écho est passablement étendu. *Poesia* était assez lue dans les milieux littéraires roumains de l'époque, aussi bien dans la capitale, qu'en province. Quelques revues la recevaient (*Vieța Nouă*, à Bucarest, *Ramuri* à Craiova), ainsi que des savants, des écrivains et critiques connus : N. Iorga, Sextil Pușcariu, D. Tomescu, I. Slavici. Même . . . M. Eminescu, « rédacteur de la revue *Ramuri* » bien que décédé depuis 1889, d'où une note mordante de cette revue⁵.

⁴ Dalla « Roumanie » di Bucarest, in : *Poesia*, IV, 8, 1908, p. 12 ; reproduction de *D'Annunzio reste*, in : *La Roumanie*, XI, 2801, 4 (17 juillet), 1908, p. 2 et Th. Cornel, *Les Dieux s'en vont, D'Annunzio reste*, idem, IX, 2825, 1 (14 août 1908, p. 2.

⁵ *Din mișcarea intelectuală* (« Du mouvement intellectuel »), in : *Vieța Nouă*, II, 2, 1906, p. 47 ; *Cronică* (« Chronique »), in : *Ramuri*, IV (1909), p. 605.

L'épisode anecdotique révèle néanmoins l'esprit d'initiative et de relations de F. T. Marinetti, s'étendant dans toutes les directions, y compris ces parages. Revue très internationale, *Poesia* donnait une place dans ses pages à des femmes de lettres roumaines, telles Smara et Hélène Vacaresco, qui prennent part également à l'*Inchiesta internazionale di « Poesia » sul Verso Libero*. La première se prononce contre (n^{os} 9—10—11—12, II, 1906—1907), la seconde est — heureusement — pour (n^{os} 6—7—8, II, 1906). Très courtois, F. T. Marinetti avait même donné une « traduction en vers libres français » d'*Avril* (« Poème roumain ») par Smara (n^{os} 3—4—5, II, 1906, p. 35).

On peut signaler d'autres présences roumaines dans *Poesia* (un Lahovary, une annonce publicitaire de *Românul*, etc.), mais la plus importante est celle d'Alexandru Macedonski, grand poète roumain, auteur bilingue aussi, dont les relations internationales atteignent également F. T. Marinetti et *Poesia*. Le trait d'union fut, probablement, Th. Cornel ou Hélène Vacaresco, bien que les relations parisiennes d'Alexandru Macedonski à cette époque incluent certains milieux fréquentés aussi par F. T. Marinetti (Rachilde, par exemple). Alexandru Macedonski enverra donc deux sonnets d'inspiration italienne : *Florence* et *Au Pays de l'ombre*, le dernier dédié « À l'ami mort : Riccardo Bergamasco »⁶, l'un et l'autre « traduits du roumain par l'auteur » (7—8—9, V, agosto—settembre—ottobre 1909, p. 46)⁷. Par une coïncidence, F. T. Marinetti publie dans le même numéro son fameux texte *Tuons le clair de lune*, considéré comme le « deuxième manifeste futuriste ». Nous ne connaissons pas les réactions d'Alexandru Macedonski au futurisme, mais les deux poètes sont restés en relations de politesse assorties de dédicaces. On lit sur un exemplaire du *Roi Bombance* : « A Alexandre Macedonski hommage d'une profonde admiration littéraire, F. T. Marinetti »⁸. Citons également une lettre (que nous connaissons seulement dans la traduction roumaine publiée), dans laquelle F. T. Marinetti veut savoir si Alexandre Macedonski a bien reçu *Poesia* avec « vos admirables sonnets » et où il lui promet de publier les vers fortement recommandés d'un disciple roumain (V. G. Paleolog). Cette lettre donne aussi une information d'un intérêt plus général : celle que F. T. Marinetti rendra compte dans le même numéro des violentes polémiques suscitées par « notre admirable triomphe au Théâtre Rossetti de Trieste », où le fondateur du futurisme a reçu les applaudissements de plus de trois mille jeunes, en dépit de la

⁶ Florentin, ami de jeunesse du poète, lors de son séjour en Italie en 1872, cf. Adrian Marino, *Viața lui Alexandru Macedonski* (« La vie d'Alexandre Macedonski »), Bucarest, 1966, pp. 83—85.

⁷ Signalés pour la première fois par Al. Piru, *Macedonski și futuriștii* (« Macedonski et les futuristes »), in : *Gazeta literară*, XIII, 52, 22 decembrie 1966, données reprises par Ion Pătrașcu, *Macedonski și avangardismul italian* (« M. et l'avant-garde italienne »), in : *Comentariile macedonskiene* (« Commentaires sur M. »), București, 1971, pp. 145—150, avec quelques faux renvois bibliographiques.

⁸ B. C. S. = (« Bibliothèque Centrale d'Etat », Bucarest), n^o 11099.

« camorra » des professeurs⁹. Mais ces relations en sont restées, vraisemblablement, à ce niveau.

Plus significative est la diffusion des idées futuristes et les réactions qu'elles ont engendrées dans la presse roumaine. On peut tenir pour certains les faits suivants : les premières ondes de choc déclenchées par la publication du *Manifeste du futurisme* atteignent très vite la presse roumaine où ce texte fait — naturellement — figure de « bombe » journalistique. Lancé par F. T. Marinetti dans un grand journal parisien, le *Manifeste* arrive très vite en Roumanie, envoyé par l'auteur lui-même (on ne sait par quel canal) à un obscur publiciste de province, de Craïova, un certain Mihai Drăgănescu. Celui-ci s'empresse de publier ce message, suivi de la première traduction roumaine du *Manifeste*. La coïncidence, la surprise, voire la bizarrerie de l'affaire fait que cette traduction roumaine paraisse le même jour que l'original français publié dans *Le Figaro* (20 février 1909)¹⁰. Ce fait prouve que Marinetti envisageait un lancement simultané dans plusieurs pays à la fois. Que son initiative ait eu un écho et un retentissement immédiat et, plus encore, parfaitement synchronisé, en France et en Roumanie, l'événement est à attribuer au jeu de l'amour et (à coup sûr) du hasard. Par conséquent, détail inconnu jusqu'à présent, le *Manifeste* a bénéficié d'un double lancement en « première européenne absolue ». En effet, ce Mihai Drăgănescu fait paraître dans *Democrația* (I, 19, 20 février 1909, pp. 2-7) un article : *O nouă școală literară* (« Une nouvelle école littéraire »), accompagné d'un portrait de Marinetti portant l'indication : « dessin du peintre Grandi (du volume *Il poeta Marinetti* par Tullio Panteo) ». On peut y lire les précisions suivantes, somme toute assez surprenantes :

« Monsieur Marinetti, le brillant poète italo-français, directeur de la revue internationale "*Poesia*" de Milan, nous envoie une lettre avec l'invitation d'adhésion à la fondation d'une nouvelle école littéraire appelée le *Futurisme*, accompagnée d'un *Manifeste*, que nous publions ci-contre, avec nos opinions là-dessus.

« *Poesia* »

Milano, via Senato 2

Rassegna Internazionale

„Mon cher confrère,

Je vous prie de bien vouloir de m'envoyer votre opinion sur le *Manifeste du futurisme* ainsi que votre adhésion totale ou partielle.

En attendant votre réponse qui sera publiée dans „*Poesia*” je vous prie de recevoir mes remerciements anticipés et les hommages de ma profonde admiration.

ss F. T. Marinetti” ».

Le texte du *Manifeste* (papier avec en tête : « *Poesia* », « *Rassegna internazionale* /Directeur/ F. T. Marinetti) est donné en traduction rou-

⁹ V. G. Paleolog, *Al. Macedonski și futuristii* (« A. M. et les futuristes »), in : *Ramuri*, IV, 1, 15 ianuarie 1967 ; *Al. Macedonski, Opere, IV, Poezii* (« Oeuvres, IV, Poésies ») éd. Adrian Marino, Bucarest, 1967, pp. 224-225, 229-230.

¹⁰ Nous avons signalé ce fait dans notre article *Dalla Romaniaa... in Futurismo-Oggi*, IX, 9, novembre-décembre 1977, pp. 1-2.

maine intégrale, avec un long commentaire sous forme de lettre ouverte (adressée « Cher confrère ») où Mihai Drăgănescu expose ses vues sur le futurisme. On y reviendra. Notons pour l'instant que la presse roumaine — à la suite du *Figaro* ou bien de la *Democrația* — s'empare de l'affaire, de cette « dernière nouvelle ». C'est ainsi que s'explique la parution d'une autre traduction résumée mais assez détaillée du *Manifeste*, 17 jours seulement après sa parution parisienne (et roumaine), dans un journal transylvain de Sibiu, *Țara Noastră* (« Notre pays »), pourtant hostile à la littérature moderne roumaine¹¹. Son orientation conservatrice n'empêche pas un grand coup de chapeau :

« Les revues de certains jeunes poètes et esthètes d'Italie et de France ont trouvé une nouvelle formule pour le courant littéraire qu'ils veulent créer. Cette formule se résume brièvement dans le mot *Futurisme* ou littérature du futur. Le nouveau courant du futurisme différera essentiellement de tout symbolisme ou décadentisme, s'orientant dans une voie nettement opposée. Un jeune italien de grand talent, F. T. Marinetti, a fait récemment connaître les dix commandements ou les tables de la loi à ses camarades, en affichant le programme suivant . . . ».

Le commentaire qui suit est — vu l'orientation du journal, l'ambiance spirituelle de l'époque et surtout de la Transylvanie — pour le moins surprenant :

« Tel est le programme des "futuristes" le poète Marinetti en tête — un programme, comme vous avez pu le voir, vaste et sain, auquel beaucoup de monde pourrait adhérer s'il ne s'y trouvait quelques points d'exagération et d'affectation. Ce qui frappe c'est surtout l'aversion résolue de ces nouveaux poètes pour le « féminisme ». Nous ne nous imaginons pas que les futuristes puissent faire une poésie lyrique sans érotisme, malgré leurs tendances belliqueuses et âpres ».

Ni le *Manifeste*, ni son commentaire ne passent inaperçus : une édition italienne est vite reçue et mentionnée par la revue *Ramuri*, une autre revue littéraire (*Biblioteca Modernă* de Bucarest) reproduit le texte et le commentaire de *Democrația*¹². Plus encore : ces textes déclenchent une réaction en chaîne dont l'ambiguïté est révélatrice. D'une part, ces idées nouvelles attirent, agitent, provoquent une prise de conscience et des adhésions. De l'autre, des réserves surgissent, par confrontation directe avec les réalités roumaines de l'époque. Ce dialogue polémique donne le ton des premières réactions envers la première avant-garde « historique » européenne. Le futurisme fait d'un coup figure de facteur polarisateur : nouveauté, originalité, déchaînement de forces vitales, nouveaux objectifs de lutte idéologique à atteindre. L'adhésion est tempérée de fortes réserves : mouvement passablement « exotique », étranger aux réalités nationales, très enclin à se périmer lui aussi, etc.

On trouve une première ébauche de cette dialectique qui témoigne du sérieux de la controverse et de la gravité avec laquelle le futurisme

¹¹ *Literatura viitorului* (« La littérature du futur »), in : *Țara Noastră*, III, 8, 22/7 martie 1909.

¹² Enrico Cavachioli, *Le Ranocchie Turchine — col manifesto del Futurismo di F. T. Marinetti*, Edizioni di Poesia, 1909, cf. *Bibliografia*, in : *Ramuri*, IV (1909), p. 480 ; *Biblioteca Modernă*, II, no. 11 (23), 14 iunie 1909, pp. 3-5 (information A. Tănăsescu).

est pris en considération en Roumanie dès son commencement dans une réplique donnée aux éloges prodigués par *Țara Noastră*. Le gant est levé toujours à Craïova — pour l'instant le futurisme fait figure marginale dans tous les sens du terme — par le même publiciste qui venait de « lancer » le futurisme en Roumanie : *Viitorismul și «Țara Noastră»*¹³. Mihail Drăgănescu reconnaît que « l'art, en effet, ne doit pas dormir dans les musées et les bibliothèques des académies ». « Le jour d'hier est une chose bien vieille ». « Notre inspiration doit surgir des besoins d'aujourd'hui et de demain, des jours dans lesquels nous vivons et nous vivrons ». « Le monde d'aujourd'hui, le caractère de notre époque, imposent en vérité la transformation de la poésie ». On constate que la définition futuriste du « beau » est en concordance avec le mouvement de la nature, « où tout est pris par un courant vertigineux ». Le point capital du *Manifeste* est approuvé sans réserves : « La poésie du siècle est la poésie de la vitesse et de la violence . . ». Cette poésie s'accorde avec les « inventions de ce siècle mécanique, de ce siècle où tout bouge ». Mais, en même temps, notre critique suggère un élargissement de l'esprit activiste du *Manifeste* dans un sens démocratique, voire de « gauche » : « J'aime la vigueur de l'art que vous propagez — dit l'auteur aux futuristes — la poésie subversive dont vous rêvez pour réveiller les opprimés ». Cette nuance sociale est une retombée qui dépasse, sinon l'esprit, en tout cas la lettre du *Manifeste*. L'esprit de combat, l'élan futuriste sont invoqués ensuite pour défendre le « droit à la vie », « l'égalisation des hommes en général ». « Travaillons et luttons pour défier les étoiles qui ne rassasient pas les ventres vides des persécutés de la vie ». Nouveauté impérieuse, activisme, « révolution », l'apparition de ces notions démontre que le futurisme commence à porter ses fruits.

A la suite des initiatives du même auteur, *Democrația*, la revue qui a donné la première traduction roumaine du *Manifeste*, signale également la parution du *Manifeste* dans le *Figaro*, y compris la note de la rédaction parisienne jugée trop favorable. Elle en donne pourtant la traduction avec ce commentaire : « Nous avons le souci d'ajouter que nous laissons au signataire la totale responsabilité pour les idées trop osées et pour un acharnement souvent injuste envers des œuvres éminemment respectables et, heureusement, partout respectées. Mais le texte étant intéressant, nous avons réservé à nos lecteurs la primeur de cette manifestation, quel que soit le jugement qu'ils porteront là-dessus ». De son côté, F. T. Marinetti a connu la revue roumaine qui a traduit son *Manifeste* : la *Démocratie* laquelle fait savoir à ses lecteurs que le directeur de la revue (Mihai Drăgănescu) a reçu « un bel et élégant volume de poésies » d'Enrico Cavachioli, *Le Ranocchie Turchine, col manifesto del futurismo*, « avec la dédicace : *con profonda ammirazione*, signée par le poète Cavachioli et le poète F. T. Marinetti, directeur de la revue *Poesia*. La

¹³ Mihail Drăgănescu, *Meditațiuni* (« Méditations ») (Craïova, 1911), pp. 65—70 ; *O curiozitate literară* (« Une curiosité littéraire ») ; c'est le texte de *Democrația*, publié avec un titre modifié, pp. 71—73.

rédaçtion de la *Democrația* présente ses hommages aux poètes italiens et leur envoie ses remerciements pour cette délicate attention¹⁴.

Le programme futuriste touche aussi de plein fouet les milieux artistiques. Les mêmes innovations qu'en poésie sont revendiqués pour la peinture dans un article également polémique, mais paru cette fois-ci dans un hebdomadaire important de Bucarest. L'auteur, Ch. Poldy¹⁵ réclame pour la peinture le même droit à la « révolte » : « Nous avons détruit en poésie les règles du classicisme, nous avons apporté quelque chose de neuf capable de satisfaire les aspirations d'aujourd'hui... ». « En peinture, comme en littérature, un même renouvellement s'impose. Un art nouveau vient de remplacer la vieille peinture, la peinture immobile, un art qui ira la main dans la main avec la poésie nouvelle ». « L'impressionnisme a joué, en son temps, ce rôle ». « Aujourd'hui les peintres d'un mouvement plus nouveau, voulant faire avancer l'oeuvre commencée, ont créé une nouvelle école, l'Ecole futuriste ». La définition proposée est — certes — assez dilettante, mais non dépourvue d'orientation : « Cette école veut aussi rompre avec le passé, briser tout rapport avec le classicisme. La peinture ne doit pas non plus rester figée sur la toile, mais bouger, mais vivre. Elle doit produire des sensations nouvelles, bizarres, elle doit satisfaire le siècle malade où nous vivons. Pourquoi la peinture doit-elle figurer la seule attitude d'un individu et pourquoi n'exprimerait-elle pas aussi un état d'âme dans sa complexité ? S'il fallait donner une définition du Futurisme, il faudrait dire que c'est une peinture *psychologique* ».

L'intérêt de l'article réside ailleurs : l'auteur donne ses impressions directes sur quelques tableaux futuristes : *Souvenir d'une nuit* et *La révolte* de Luigi Russolo, *La danse de panpan chez Monico* de Gino Severini, *Ceux qui s'en vont* d'Umberto Boccioni. On peut supposer que Ch. Poldy a vu ces toiles à Paris, à l'exposition *Les Peintres Futuristes italiens* (Galerie Bernheim Jeune, 5—24 février 1912), ou qu'il a vu tout au moins le catalogue de cette exposition. L'analyse est mi-psychologique, teintée de considérations « symbolistes », mi-impressionniste. La conclusion reste ferme : « Quoiqu'on dise, le *Futurisme* est la plus haute expression (de l'art) en peinture ».

Les prises de position négatives ou les considérations critiques que le futurisme commence à inspirer donnent la teneur de la première confrontation importante de l'esprit roumain avec l'esprit d'avant-garde. La réception du futurisme se trouve ainsi intimement associée aux débats sur la modernisation et à la justification des innovations (esthétiques, littéraires) de la littérature roumaine rapportées à ses conditions spécifiques. Grâce au futurisme, ces problèmes deviennent subitement une préoccupation très actuelle pour les publications roumaines et qui plus est un fait d'histoire littéraire. Le nouveau courant commence à jouer un rôle ferme d'incitation et de catalyseur.

D'autre part, le futurisme ne manque pas de heurter, par son esprit négatif, démolisseur, les consciences les mieux disposées à l'accueillir.

¹⁴ *Știri literare* (« Nouvelles Littéraires ») et *Felurite* (« Variétés »), in : *Democrația*, II, 2, 8 iunie 1909, p. 7 (renseignements communiqués par A. Tănăsescu).

¹⁵ Ch. Poldy, *Futurism*, in : *Rampa*, II, 316, 8 noiembrie 1912.

On fait vite la remarque — d'ailleurs très pertinente — que dans un pays dépourvu d'une grande tradition muséale et antiquaire, démolir les musées et les bibliothèques est un geste privé de sens. « Nous n'avons pas de musées-cimetières ». D'autre part, l'esprit impérieux et cassant du *Manifeste* est ressenti comme une atteinte à la liberté spirituelle : « Vous, qui aimez la liberté absolue, les progrès de la civilisation moderne, avez-vous l'intention de lui enlever sa beauté et son indépendance, en contraignant les esprits à embrasser la nouvelle école ? »¹⁶. L'ardeur belliciste, le slogan « la guerre — seule hygiène du monde », l'esprit violent du *Manifeste* choquent aussi certaines consciences pour qui la glorification de la guerre, lors de la campagne de Tripolitaine (*La Bataille de Tripoli* est citée à la même époque)¹⁷, ne représente qu'une manifestation exhibitionniste tumultueuse. Le jugement porté sur la peinture futuriste est également négatif. Un critique déclare ingénument n'y avoir « rien compris », n'avoir vu qu'« un fouillis bizarre de lignes courbes et de droites courant dans différents sens ». Ce texte polémique présente cependant l'intérêt d'enregistrer (brièvement) les noms des futuristes connus en Roumanie en 1912. Le fait est expédié en quelques lignes :

« *Poètes* : G. P. Lucini, Paolo Buzzi, A. Palazzeschi, E. Cavacchioli, Liberi Altomare, Luciano Folgore, Armando Mazza, etc., et leur chef F. T. Marinetti. *Peintres* : U. Boccioni, C. F. Carrà, L. Russolo et G. Severini¹⁸. Je ne connais qu'un seul *musicien*, Balilla Pradella, et aucun *sculpteur* ».

On cite aussi, pour en finir, « quelques œuvres du chef ». Les titres sont donnés parfois en traduction roumaine, parfois en italien : *Cucerirea stelelor* (« La Conquête des étoiles »), *Distringere* (sic !), *Momia singeroasă* (« La Momie sanglante ») — poèmes épiques ou dramatiques. Puis : *Re Baldoria*, *Păpuși electrice* (« Les Poupées électriques ») et le « roman » *Mafarka Futuristul* (« Mafarka le futuriste »). La conclusion tombe comme une sentence : « C'est à peu près tout ce que doit savoir un homme quelconque sur le Futurisme »¹⁹.

A travers ce courant le procès de l'avant-garde continue et on peut relever le fait notable qu'à l'époque, en 1913, l'opinion littéraire roumaine était à peu près fixée sur quelques points importants : 1. Les conditions et la sensibilité de la vie actuelle, moderne, exigent un profond renouvellement poétique et esthétique ; 2. Chaque nouveauté commence par scandaliser les esprits conservateurs ; 3. La contestation et la révolution légitime ne visent pas seulement la poésie, mais aussi les arts plastiques ; 4. L'avant-garde finit par être acceptée, récupérée (admise aux expositions, bien cotée à la bourse des valeurs). Ces principes reparaitront plus clairement encore, accompagnés de réserves, dans un autre texte (non signé) sur le futurisme, qu'on peut attribuer au grand critique G. Ibrăileanu. Après une référence très précise au *Manifeste tech-*

¹⁶ Mihail Drăgănescu, *ouvr. cité*, p. 71, 72.

¹⁷ *Bibliografii : la Bataille de Tripoli*, (26 oct. 1911), Edizioni futuriste di « Poesia », Milano, 1912, cf. *Ramuri*, VII (1912), p. 292.

¹⁸ On cite également, dans la presse, *Les peintres futuristes italiens*, in : *Ramuri*, VII (1912), p. 164.

¹⁹ Laur, *Futurismul ; F. T. Marinetti* (« Le Futurisme ; F. T. Marinetti »), in : *Rampa*, I, 254, 26 august 1912.

nique de la Littérature futuriste (« l'inanité ridicule de la vieille syntaxe héritée d'Homère ») dont on cite les principaux points (1. *Il faut détruire la syntaxe*; 2. *Il faut employer le verbe à l'infini*; 3. *Il faut abolir l'adjectif*; 4. *Il faut abolir l'adverbe*; 5. *Chaque substantif doit avoir son double*; 6. *Plus de ponctuation*²⁰, principes à peine paraphrasés, ce qui prouve une lecture directe), le critique se livre à des considérations plus générales. D'abord sur la révolution intégrale que le futurisme préconise : « ... La littérature, tout particulièrement, est menacée d'une transformation si profonde, qu'on ne peut plus parler d'un "courant" ou d'une nouvelle "école". Dans le champ uniforme et vaste de la littérature millénaire, le classicisme, le romantisme, le naturalisme apparaissent comme des nuances imperceptibles, face à l'éruption de ces principes révolutionnaires ». On prévoit ensuite — et non sans ironie — la proche apparition d'un futurisme roumain avec un décalage de trois décennies, à l'instar du symbolisme. Mais, compte tenu du fait qu'entre temps ces « nouveautés » vieilliront, elles seront aussi rejetées dans l'ombre par les futures avant-gardes surgies entre temps. Elles paraîtront démodées, comme aujourd'hui c'est le cas du symbolisme et comme ce sera, à son tour, celui du futurisme, quoique ces mouvements aient, chacun, traité de « rouillés » les mouvements antérieurs²¹. Ce mécanisme de vieillissement et de récupération circulaire, une des « lois » des avant-gardes²², est ainsi bien saisi par une très courte, mais pénétrante analyse du futurisme. A cette période, la presse littéraire roumaine se montre également attentive à l'ascension et à la diffusion internationale du futurisme. Ainsi, une autre revue roumaine signale, d'après une nouvelle de *Berliner Tageblatt* (18 février 1913) une « excursion de propagande » de F. T. Marinetti à Berlin. Elle présage à cette occasion que « l'Allemagne aura d'ici peu ses futuristes, ce genre de choses ayant du succès aux bords de la Sprée »²³.

★

La première étape de la diffusion du futurisme dans la littérature roumaine, qui dure jusqu'à la première guerre, s'avère ainsi un phénomène de contagion et de synchronisation naturelle, accompagné d'un commencement de réflexion critique qui tranche sur l'engouement de l'heure. La deuxième étape, de loin la plus importante et la plus profonde, se situe après la Grande Guerre (1914—1918). Elle coïncide — étroitement mêlée d'ailleurs — avec les destinées de l'avant-garde roumaine dans son ensemble. De ce fait, le « futurisme roumain » subit le sort de l'avant-garde roumaine avec laquelle il se trouve solidarisé : décalage sinon retard chronologique par rapport à l'avant-garde européenne, tendance à l'éclectisme et à la synthèse, récupération et réfraction très particularisées des idées en vogue en Occident, etc. On peut se demander également s'il a existé *réellement* un courant bien délimité, nettement

²⁰ Giovanni Lista, *Futurisme, Manifestes, Documents, Proclamations*, Lausanne, 1973, pp. 133—134.

²¹ *Miscellanea: Futurismul*, in : *Viteja românească*, VIII, 1, Ianuarie 1913, pp. 137—138.

²² Adrian Marino, *Essai d'une définition de l'avant-garde*, in : *Revue de l'Université de Bruxelles*, 1/1975, pp. 112—114.

²³ Ovid Densusianu, *Mișcarea intelectuală* (« Le mouvement intellectuel »), in : *Viteja Nouă*, IX (1913), p. 79.

futuriste, ou à prédominance futuriste, à l'intérieur de l'avant-garde roumaine. Il serait plus exact de parler — comme on le verra d'ailleurs — d'échos futuristes puissants et intermittents, mélangés d'autres voix et d'autres courants d'avant-garde. Il n'en reste pas moins que : 1. le futurisme fait organiquement partie de l'ambiance générale de l'avant-garde roumaine avec laquelle il se confond ; 2. il répand et renforce un certain nombre de principes essentiels d'avant-garde, et, en premier lieu, le concept-clef d'« avant-garde » ; 3. il fait circuler en même temps des principes qui lui sont spécifiques et qui coexistent avec des idées et des prises de position d'autre provenance (constructivistes, surréalistes, dadaïstes, etc.). Tout se fonde dans le courant général de contestation et de régénération littéraire « révolutionnaire » très actif à l'époque.

Que le futurisme constitue, en 1922, et non seulement en Roumanie, un phénomène objectivement « dépassé », cela n'échappe pas non plus aux observateurs de l'époque. S'il est pris pourtant en discussion, conjointement avec le cubisme, l'expressionnisme ou le dadaïsme, le fait s'explique par des circonstances locales qui ont produit un retard d'information. Mais, le futurisme apparaît dès à présent comme une des sources vives et essentielles de l'art moderne. S'il est vrai que le futurisme « a créé d'innombrables futurismes » — comme le soutiendra d'ailleurs F. T. Marinetti lui-même dans *Le Futurisme mondial, ou Idéologie du Futurisme et des mouvements qui en découlent* (1924) — « dans ce cas-là il faut considérer la peinture et la sculpture cubiste comme un aspect du futurisme »²⁴. Le futurisme est donc reconnu d'emblée comme une source majeure de l'art moderne. Ce qui justifie la promotion de Marinetti sur la liste des *leaders* de l'avant-garde européenne, mentionné en cette qualité par le *Manifeste* de la revue *Unu* (Directeur Sașa Pană, I, 1, avril 1928), *avant* « Breton, Vinea, Tzara, Ribemont-Dessaignes, Arghezi, Brincuși, Theo Van Doesburg hourraaaaa hourraaaaaa hourraaaaaa »²⁵. Composante majeure de l'esprit moderne et de l'avant-garde, le futurisme est reconnu et proclamé plus d'une fois comme tel. Ses titres de noblesse sont inscrits dans « le Gotha des grandes réformes, au-dessus des formules impraticables et des écoles littéraires en panne de moteur ». Il constitue en même temps « une réclame obligatoire affichée simultanément sur tous les murs des conceptions modernes », etc.²⁶. « Être futuriste » est devenu le synonyme de « très moderne » ou « d'avant-garde ». Cette sémantique cumulative est une caractéristique de toutes les avant-gardes littéraires de l'est de l'Europe.

L'image que donneront du futurisme les lettres roumaines aura pour point de départ ces données fondamentales. C'est une image très nouvelle, surprenante à bien des égards, qui trace les contours de la première avant-garde européenne connue en Roumanie. Ce qui frappe, en premier lieu, c'est le profil moral du futuriste en tant que type humain d'avant-garde : « conquérant » et « destructeur », violent, héroïque, impétueux, acharné, qui « met ses gants de boxe pour boxer la dynamite avec les idées ». C'est

²⁴ F. Aderca, *Ce e viitorismul?* (« Qu'est-ce que le futurisme ? ») in : *Năzuința*, I, 6, noiembrie 1922, pp. 30—40.

²⁵ Sașa Pană, *Antologia literaturii române de avangardă* (« Anthologie de la littérature roumaine d'avant-garde »), (București, 1969), p. 558.

²⁶ Ernest Cosma, F. T. Marinetti, in : *Integral*, III, 12, 1927, pp. 1—3.

le portrait d'un militant et d'un « révolutionnaire ». Le futuriste est jeune, intrépide, bien armé, offensif. Sa définition ? « Revolver, audace, enthousiasme, spontanéité, rébellion »²⁷. On peut avancer la constatation que le futurisme, plus que tout autre courant d'avant-garde, contribue à l'implantation dans les milieux littéraires roumains du mythe de la révolution intégrale : « Le Futurisme n'est pas seulement une révolution dans le domaine de l'esthétique littéraire, selon l'opinion commune ; il impose son caractère en peinture, dans la couture, dans le confort, dans le mobilier, comme dans la politique ». Les définitions les plus répandues vont — toutes — dans ce sens. Le futuriste est par définition « rebelle », « toujours révolutionnaire », « une hémorragie de lave, une révolution... »²⁸. La lecture des publications futuristes consolide ces convictions passablement séditeuses. Un compte rendu de *Der Futurismus* (Berlin, octobre 1922) est l'occasion de belles citations tirées de *La Balza* (janvier 1922) : « Le futurisme n'est pas une école mais un nouveau point de vue sur le monde, un nouveau droit d'aimer la vie, un drapeau de la jeunesse, de la puissance, une bombe de dynamite qui fera voler en éclats les ruines, ensuite un mépris souverain pour la sensibilité commune... »²⁹. Mélangeant des objections et des éloges, un autre critique reconnaît au futurisme la grande qualité d'être une « réaction bienvenue », « une révolte justifiée contre la banalité coutumière et l'esprit d'imitation », « une haute hygiène spirituelle », « un geste violent », « un désir d'émancipation », une protestation résolument anti-philistine malgré sa « psychologie morbide ». Mais tous « les désirs d'émancipation » restent « saints »³⁰. Ce qui veut dire que le futurisme se voit assimilé de plus en plus à un mouvement « révolutionnaire » qui combat pour l'émancipation, pour la liberté, la « vigueur active d'une téméraire libération ». L'objectif à démolir est « l'enceinte réactionnaire », la « réaction ». On reproduit dans ce sens (d'après *Der Futurismus*) un slogan de Domonique Braga : « Les hommes et les écoles du progrès doivent leur liberté à la révolution futuriste ». Dans les milieux d'avant-garde, il ne fait point de doute qu'en « essayant son nouvel hymne, Marinetti plaçait en fait les dynamites du futurisme »³¹. Nuance franchement révolutionnaire, qui préfigure, à travers le domaine littéraire, une approche ouvertement subversive. Cette ambiguïté est d'ailleurs fréquente dans cette catégorie de textes d'avant-garde. L'idée de révolution politique et sociale, très vive immédiatement après la grande révolution d'octobre, fait sa réapparition dans un contexte nouveau. La nuance messianique également. Le futurisme ouvre les grandes perspectives de l'avenir, « monté » (expression citée en original) *sul promontorio estremo dei secoli*³². Le futurisme trace ainsi la voie à suivre. Grâce à ce mouvement, l'avant-

²⁷ E. C. Nolițe : *I nuovi poeti futuristi*, in : *Integral*, III, 12, aprilie 1927, pp. 13—14 ; Ernest Cosma, *ouvr. cité*, in : *Integral*, III, 12 aprilie 1927, pp. 1—3.

²⁸ F. Aderca *ouvr. cité*, in : *Năzuința*, I, 6 noiembrie 1922 p. 30 ; Ernest Cosma, *ouvr. cité*, in : *Integral*, III, 12 aprilie 1927, p. 1, 3.

²⁹ V. R. S., *Revista Revistelor Străine*, in : *Flacăra*, VII, 43, 27 octombrie 1922, p. 707.

³⁰ N. Davidescu, *Variații pe manifestul viitoriştilor* (« Variations sur le manifeste futuriste »), in : *Aspecte și direcții literare* (« Aspects et directions littéraires »), București, 1921, I, pp. 38—43 ; voir aussi : *Aspecte și direcții literare*, éd. Margareta Feraru, București, 1975, pp. 537—539.

³¹ Ștefan Roll, *Ospățul de aur* (« Le festin d'or »), București, 1969, p. 208.

³² Ernest Cosma *ouvr. cité*, p. 45 ; V. R. S. *Revista Revistelor Străine* in : *Flacăra*, VII, 43, 27 octobre, 1922, p. 707.

garde roumaine trouve, à partir des années 1920³³, une de ses alternatives, un but à atteindre, et elle oblige ses critiques à des confrontations idéologiques des plus aiguës.

Ce radicalisme reste pourtant d'ordre esthétique en premier lieu. Grâce au futurisme, l'idée de nouveauté connaît dans les lettres roumaines un nouveau pas en avant. Ses définitions deviennent plus tranchantes, plus polémiques, plus radicales. Les prises de position antérieures ou similaires, du symbolisme et des autres courants littéraires, se trouvent dépassées. C'est d'ailleurs la vocation de toute avant-garde. Certains critiques n'hésitent pas à assimiler le futurisme à un mouvement de « profonde rénovation de tous les moyens artistiques... ». Ce mouvement, on le sait bien, ne date pas d'aujourd'hui. « Il existe depuis longtemps sous diverses étiquettes assez compromises. Nous les engloberons toutes sous le titre le plus compromis de tous : *le futurisme* ». Preuve de contamination involontaire de l'esprit d'avant-garde : même les critiques qui se veulent les plus objectifs adoptent des définitions audacieuses qui prennent à leur tour allure de manifeste : «... L'idée qu'il faut tuer en littérature le commun et le banal clair de lune est des plus toniques ». Le futurisme s'est élevé en même temps contre « toutes les formes d'imitation et a prôné toutes les formes de l'originalité. Il a soutenu qu'il faut balayer tous les sujets périmés... ». Ce passage si précis pourrait être signé par n'importe quel avant-gardiste de l'époque. La motivation avancée relève du même système de pensée. Il s'agit d'« une esthétique de commencement d'époque », qui « essaie, avec les éléments mêmes de la décomposition, de réaliser une nouvelle civilisation profondément différente de celle des deux derniers millénaires ». L'idée de renversement et de rupture est ainsi très clairement exprimée. La synchronisation avec la vie moderne, l'expression de l'actualité la plus immédiate — argument-clé de tout mouvement d'avant-garde — est également recommandée : «... Exprimer notre vie moderne étourdissante », « s'adapter au pouls de l'actualité », voilà le but à atteindre. Le poème futuriste est dédié lui aussi au « lyrisme électrique des siècles »³⁴. A ce stade-là, tout en faisant sien et en consolidant le concept de l'avant-garde littéraire avec laquelle il se confond, le futurisme « roumain » n'accuse pas encore des traits bien marqués, ni très spécifiques.

Sa physionomie particulière est à chercher surtout dans les textes futuristes eux-mêmes, dont on peut constater une consultation directe. L'échantillon considéré comme le plus représentatif est, paraît-il, *Bataille/Poids + Odeur*, qui figure dans le *Supplément au manifeste technique de la littérature futuriste*, dont un fragment est donné comme pièce à conviction, à prendre ou à laisser³⁵. En matière de manifestes, l'avant-garde littéraire roumaine est mieux renseignée — et de loin — que les journalistes qui ont « découvert » le futurisme. Par conséquent les revues

³³ Voir aussi l'article compréhensif de Jean Grimod : *Propos littéraires. Le mouvement futuriste et le mouvement dada*, in : *L'Indépendance roumaine*, 26 septembre et 3 octobre 1920.

³⁴ F. Aderca, *ouvr. cité*, p. 30, 39–40 ; N. Davidescu, *ouvr. cité*, p. 40–41 ; Ernest Cosma, *F. T. Marinetti*, p. 2 ; *Notițe*, in : *Contimporanul*, 93–94–95/1930.

³⁵ N. Davidescu, *ouvr. cité*, p. 38–39.

d'avant-garde s'avisent de donner de tels textes représentatifs en premier lieu pour des raisons de propagande. Le *Contemporanul* publie, par exemple, à des intervalles irréguliers, des textes importants, parfois très connus : *Cuvinte în libertate* (le paragraphe *Les Mots en liberté* du manifeste, *Imagination sans fils et les mots en liberté* de F. T. Marinetti, 1913, III, 1920, pp. 50—51), et *Sensibilitatea futuristă* (du même manifeste, le paragraphe portant le même sous-titre : *La Sensibilité futuriste*, II, 44, 7 iulie 1923)³⁶. Les points essentiels du manifeste *Les mots en liberté futuriste*, sont résumés avec soin d'après une édition ultérieure (Milan, 1919) par F. Aderca, dans son article déjà cité : *Ce e viitorismul?* (« Qu'est-ce que le futurisme? », 1922). La lecture des manifestes futuristes dépasse d'ailleurs largement les cercles d'avant-garde. La critique constate à la même époque (1925) à propos de ce nouveau « genre littéraire », et avec des citations à l'appui, qu'« il semble que les choses les plus belles que la littérature futuriste ait produit jusqu'à présent, sont ses manifestes » (Lucian Blaga, *Manifestele*, dans *Gîndirea*, 11/1925, p. 337)³⁷. La revue *Integral* (III, 12 avril 1927) donne (« *Notițe* ») une nouvelle traduction des 11 points du *Manifeste du Futurisme*, en même temps qu'un compte rendu de *I Nuovi poeti futuristi* (Roma, Edizioni di « Poesia »), signé E. (rnest) C. (osma), déjà mentionné. *Le Tactilisme* (janvier 1921) est signalé également par la grande presse. Cette nouvelle est assortie de quelques courtes réflexions, plutôt sceptiques, d'esthétique vitaliste (*Mișcarea culturală* — « Le mouvement culturel », dans *Gazeta Ardealului*, I, 72, 29 mai 1921). Rappelons également d'autres brèves considérations sur la sculpture futuriste, vaguement descriptives et assez réticentes à l'idée de suggérer le mouvement d'un cheval au galop (Nomo Filax, *Arta Nouă*, « L'art nouveau », dans *Înfrățirea*, III, 660, 10 novembre 1922), ou sur la peinture de Boccioni qui figurent dans le compte rendu de *Der Futurismus*. Le point de vue d'Oscar Walter Cisek, inspiré par *L'Exposition internationale de la revue « Contemporanul »* (*Gîndirea* 7/1925), est un peu plus étendu et plus argumenté. Les artistes plastiques futuristes n'y manquent pas : Marinetti, Boccioni, Severini, Carrà. Ces peintres « rompaient l'impression de la réalité en morceaux . . . ». « Le Futurisme, n'a été au commencement qu'une réaction assez juvénile contre l'art classique et les anciennes conceptions, dans lesquels se sont noyées beaucoup de forces de l'Italie »³⁸. On y cite aussi des sculptures « bi-et tridimensionnelles », ainsi que le manifeste *La Plastique libre* de Rognoni. Pour illustrer la formule plastique futuriste, la revue *Flacăra* (VII, 43, 27 octobre 1922, p. 707) reproduit un dessin de Depero. Telles sont, en gros, les sources futuristes connues et citées directement en Roumanie entre 1920—1930. Mais leur rayonnement et leur pouvoir d'impact dépassent largement cette présence dans la presse.

La nouvelle définition de la poésie — que l'avant-garde fait transmettre à la littérature roumaine de l'époque — est redevable au futurisme de quelques contributions de premier ordre. Quoiqu'il soit assez difficile

³⁶ Giovanni Lista, *ouvr. cité*, p. 142—143, 144.

³⁷ Lucian Blaga, *Ceasornicul de nisip* (« Le Sablier »), Cluj, 1973, pp. 120—121.

³⁸ Oscar Walter Cisek, *Sufletul românesc în artă și literatură* (« L'âme roumaine en art et en littérature »), Cluj, 1924, pp. 71—72.

de dissocier les idées spécifiquement futuristes de leur contexte organique et du mouvement général de l'avant-garde, certaines définitions ont un relief particulier et une identité qui ne laisse point de doute quant à leur provenance. La leçon du *Manifeste technique de la littérature futuriste* porte visiblement ses fruits et la presse littéraire fera état de la « conception propre à Marinetti — la pulvérisation de la grammaire et de la pensée », action menée jusqu'à ses limites par Dada³⁹. C'est de la même source que proviennent les théories sur l'analogie poétique et sur les images (principes qui correspondent aux points 8, 9 et 10 du *Manifeste technique*) : « Partout le poète contemporain crée son monde d'analogies. Partout, mais pas chez nous, où l'échelle des analogies (voir le point 9 : *la chaîne des analogies*) s'est rendue suspecte aux critiques littéraires ». L'éloge rendu aux onomatopées « directes », « indirectes », « abstraites » ou visuelles (dessinées) est un écho direct, sans doute, de *La Splendeur géométrique et mécanique de la sensibilité numérique* par F. T. Marinetti (1914), points 6 et 8, a, b, d'où provient également la citation du mot-libriste Cangiullo : *FUMER*⁴⁰. Très pénétré du style et des idées futuristes est aussi *Manifeste activiste câtre tinerime* (« Manifeste activiste à la jeunesse ») de *Contimporanul* (III, 46, mai 1924). Après les négations (« A bas l'art... », etc.), surgissent les revendications parmi lesquelles, en premier lieu le « prodige du mot nouveau est replié sur soi-même » ; « l'expression plastique, stricte et rapide des appareils Morse ». « La libération du sentimentalisme, de la littérature et de l'anecdote », le culte du reportage⁴¹ — idées largement répandues par tous les mouvements d'avant-garde — sont du même cru. Un autre article-programme *Gramatică* (« Grammaire ») d'Illarie Voronca (*Punct*, I, 6—7/1924) combine les mêmes théories « sur le mot considéré en soi », de provenance italienne (Marinetti y est d'ailleurs cité) et russe,⁴² avec « l'anéantissement des règles connues de la grammaire » et « le libre alignement des mots »⁴³. Tous ces principes sont visiblement calqués sur *l'Imagination sans fils et les mots en liberté* (1913) de F. T. Marinetti et les autres manifestes de l'époque : *Manifeste technique* (1912), *Supplément au manifeste technique...* (1912), *La splendeur géométrique et mécanique...* (1914).

Ce qui frappe dans tous ces textes c'est surtout l'instigation à la « révolution » du langage poétique, son bouleversement dans sa grammaire et son vocabulaire. « Le verbe sans précurseurs » fait « saigner l'expression anémique », « pulvérise le dictionnaire », donne « une fonction poétique aux termes déconsidérés auparavant », « élargit d'une manière explosive la sphère de la spontanéité où le dictionnaire périmé déclare forfait », révolution poussée jusqu'à « l'onomatopée incisive, au cri expressif et inarticulé, au cri absurde »⁴⁴. A tout cela s'ajoute l'incitation permanente

³⁹ F. Aderca, *ouvr. cité*, pp. 33—38.

⁴⁰ Saşa Pană, *ouvr. cité*, pp. 547—548.

⁴¹ Saşa Pană, *ouvr. cité*, pp. 547—548.

⁴² *Le mot en tant que tel* (1913), *Déclaration du mot en tant que tel* (1912—1933), in *Manifestes futuristes russes*, choisis, traduits, commentés par Léon Robel, Paris, 1971, pp. 27—31.

⁴³ Illarie Voronca, *Act de prezență* (« Acte de présence »), éd. Ion Pop, Cluj, 1972, p. 195, 197.

⁴⁴ Ernest Cosma, *F. T. Marinetti*, pp. 1—2.

à une poésie radicalement nouvelle, reflet de la vie moderne et de sa sensibilité rajeunie de fond en comble. L'enquête ouverte par F. T. Marinetti à cet effet dans *Gazzetta del Popolo* (1931) est reprise par *Contimporanul* qui reproduit le questionnaire en l'équivalant à un vrai programme : « 1. Quelle est la situation actuelle de la poésie dans le monde ? ; 2. Quelles sont les nouvelles sensibilités qui se révèlent et qui se dirigent vers la recherche d'un nouveau matériel d'inspiration et de formes originales ? ; 3. Y a-t-il une nouvelle poésie qui s'inspire de la civilisation mécanique du présent ? ; 4. Quelles sont les nouvelles possibilités techniques de la poésie, quelle valeur peut-on attribuer à son évolution, qui s'est orientée de la métrique restrictive vers le vers libre et, au-delà, vers les mots en entière liberté? »⁴⁵.

Il n'y a aucun doute : les fréquentes références à la civilisation « moderne », « mécanique », « électrique », « industrielle », qu'on peut rencontrer dans la presse littéraire roumaine d'avant-garde des années 1920—1930, sont également de source futuriste. On dirait que c'est l'aspect le plus immédiatement saisissable de la doctrine, sa conséquence la plus directe. *Le Manifeste activiste* . . . (1924), déjà cité, constate — en guise de synthèse — que « nous (les Roumains) entrons dans la grande phase activiste industrielle »⁴⁶. Un texte littéraire de Tudor Arghezi : *Romantica industrială* (« La romantique industrielle »), publié dans *Cugetul românesc*, 2, 1922, consacre un véritable hymne aux machines et au progrès technique, à « la splendeur messianique de la mécanique appliquée ». L'inspiration futuriste de ce texte a été déjà signalée par la critique⁴⁷. Enfin, dans un article qui date également de 1922, Lucian Blaga parle, lui aussi, de *Frumusețea în tehnică* (« La Beauté de la technique »), dans un esprit assez proche du futurisme⁴⁸.



Cette adhésion si manifeste est nourrie par les relations personnelles qu'entretenaient certains avant-gardistes roumains avec F. T. Marinetti. Il était d'ailleurs très disposé à ce genre de liaisons qui frisaient, comme de coutume dans son cas, la propagande et le prosélitisme. Une certaine correspondance semble avoir eu lieu entre Bucarest et F. T. Marinetti, qui ne manqua pas l'occasion de saluer et d'encourager ses amis roumains. Un message d'allure très télégraphique, publié par *Contimporanul* (III, 47, septembre 1924), *Marinetti și Prampolini ne scriu* (« Marinetti et Prampolini nous écrivent »), apporte une preuve dans ce sens. Le voici, dans notre traduction (le texte étant publié en roumain) :

« Chers amis, en attendant le grand plaisir de vous voir à Bucarest nous lançons mille fervents souhaits, acier, vitesse, originalité, lumière intense, élégance spirituelle, splendeur plastique, musicale et vers-libriste.

A Vous, à Nous, la grande victoire décisive sur tous les passésismes.
ss. F. T. Marinetti — E. Prampolini ».

⁴⁵ O importantă anchetă asupra poeziei moderne (« Une importante enquête sur la poésie moderne »), in : *Contimporanul*, 100/1931 p. 12.

⁴⁶ Sașa Pană, *ouvr. cité* p. 548.

⁴⁷ Ov. S. Crohmălniceanu, *Tudor Arghezi*, București, 1960, pp. 61—62.

⁴⁸ Lucian Blaga, *ouvr. cité*, pp. 60—62.

L'agent de liaison entre le groupe de l'avant-garde roumaine et F. T. Marinetti semble avoir été Ernest Cosma, résidant — alors — à Milan. C'est à lui, en tout cas, que le groupe de la revue *Integral* de Bucarest s'est adressé pour recevoir une caution et un message de salutation de la part du « chef » du futurisme pour le numéro que cette revue a consacré à Marinetti, reconnu comme figure représentative de l'avant-garde européenne. Un texte théorique le citait d'ailleurs (de pair avec Jean Cocteau, Max Jacob, Tristan Tzara, Joseph Delteil, Alfred Jarry)⁴⁹, dans la première ligne — quelque peu mélangée — des grands ténors de la littérature ultra-moderne. Marinetti connaissait déjà le manifeste de la revue (I, 1^{er} mars 1926), le numéro que celle-ci lui consacrait (III, 12, avril 1927) contenant à cet égard une référence précise. Pour une raison qui nous échappe, Marinetti ne répond pas, cette fois-ci, avec la fougue et l'abondance verbale qui lui sont coutumières :

« Comme réponse à notre manifeste lancé aux artistes du futurisme et de l'avant-garde italienne, nous recevons de la part de F. Marinetti par l'intermédiaire de notre collaborateur Ernest Cosma, la lettre suivante :

„Cher Cosma, séquestré par d'innombrables occupations, je n'ai pas encore pu écrire la grande lettre futuriste à mes chers amis intégralistes de Bucarest. Saluez-les chaudement pour moi en publiant ces paroles dans le numéro dédié au Futurisme.

Affectueusement et à toute vitesse, F. T. Marinetti ».

Integral comptait sur une certaine diffusion de son numéro festif dans les milieux parisiens (dans le même numéro, un texte très notable : Ilarie Voronca, *Marchez au pas. Tristan Tzara parle à « Integral »*). La revue donne aussi en français le message de Marinetti qui, à en juger d'après le petit fac-similé de la couverture, *Caro Cosma . . .*, était en italien. C'est un numéro assez composite : à part ce message poli, il contient aussi une poésie de F. T. Marinetti, en français, *Température du corps d'un nageur* (« Poésie thermique — mots en liberté »). Sur la couverture une photo des « futuristes italiens » indiqués dans l'ordre : Tabbelli, Depero, Prampolini, Azari, Balla, Marinetti, Escodami, Cassavola, Pinna, Carli, Russolo, Settinelli, Vianello, Mazzi. Au sommaire, en dehors des textes cités de Marinetti, nous trouvons l'article qui lui consacre Ernest Cosma, un compte rendu de *I nuovi poeti futuristi*, du même auteur (tous deux déjà mentionnés), une interview de Th. Solacolu avec Anton Giulio Bragaglia, au sujet duquel une note de la rédaction précise qu'en dehors du « groupe des futuristes extrémistes représentés par Marinetti » il en existe encore un autre, celui « des futuristes dissidents, les modérés qui ont énormément contribué au développement moderne de l'art italien ». Une pièce intéressante est constituée à cet égard par l'hommage poétique de Ștefan Roll, *F. T. Marinetti*, en vers roumains, à l'allure d'un poème-manifeste : « Futuristes, nous mordons dans le soleil comme dans une pomme ». « Ouvrons les livres dans les vitrines comme une

⁴⁹ *Prețisărit* (« Précisions »), in : *Integral*, 5/1925.

pluie torrentielle dans l'art ». Ou : « Ultra-poètes, nous atterrissons sur les stades, pour écrire des poèmes et provoquer des matches de boxe ». Citons la première strophe en roumain :⁵⁰

« Neîntrerupta siluetă — scy-screapers (sic) — strînsă-n dinți, ca un pumnal
Vreau să-ți mîngii gîtul cum urc turnul eiffel sau beau vitriol,
Prin ochiul tău să trec submarin un frumos cowboy de metal.
Din distanță—in distanță cuvintele umplu glandele cu alcool.*.

Ce style entrecoupé, claudicant, télégraphique, procédant par des analogies très éloignées, pénètre également dans les textes critiques consacrés au futurisme, notamment dans ceux d'Edgar Cosma, chez qui le programme et le style du mouvement fusionnent. D'ailleurs ses textes offrent les plus typiques, sinon les meilleurs exemples de prose futuriste roumaine.

Une forme notable de l'assimilation du futurisme, qui constitue en même temps une méthode pour le dépasser (l'avant-garde roumaine réitérant — une fois de plus — le mouvement intérieur de toute avant-garde : le devancement des avant-gardes antérieures) consiste dans l'absorption de ce mouvement dans une nouvelle formule de synthèse. C'est dire que le futurisme se voit assimilé en tant que note particulière d'un phénomène plus général défini à plusieurs niveaux. Le plus élémentaire est celui de la « sensibilité moderne », celle du XX^e siècle : « Le nom et les enseignes multiples (Futurisme, Expressionnisme, etc.) n'ont été que les visages variés de la même sensibilité, . . . utilisés séparément et sous d'autres emblèmes ». Plus significatif est le point de vue qui, tout en conservant la dichotomie *art ancien/art nouveau* (« la pré-histoire »/« l'histoire »), rejette en vrac dans le secteur « ancien », « préhistorique », les avant-gardes précédentes. Donc, le porte-parole du mouvement *Integral* (Mihail Cosma le futur Claude Sernet) fera le raisonnement suivant : l'histoire commence avec « nous », avec notre « enfance », avec laquelle Marinetti est contemporain. « Par conséquent, nous ne connaissons que : L'Art Ancien et l'Art Nouveau. L'art ancien : le futurisme, l'expressionnisme, le cubisme, le dadaïsme et l'art nouveau : *Integralul* »⁵¹. Ce dernier mouvement ne répudie cependant pas totalement le futurisme. Il le récupère d'une manière sélective en l'englobant dans sa formule nouvelle. On peut signaler deux variantes roumaines de ce repêchage. Le « synthétisme » est représenté par Ilarie Voronca : « Le mot vrai n'est pas encore prononcé : cubisme, futurisme, constructivisme ont déferlé dans le même cercle : la *Synthèse* »⁵². L'intégralisme a pour théoricien

⁵⁰ Ștefan Roll, *ouvr. cité*, pp. 81—82.

* « Silhouette interrompue — scy-screapers (sic) — serrée entre ses dents comme un poignard,

Je veux caresser ton cou comme je monte la tour eiffel ou comme bois un vitriol,
Passer sous-marin à travers ton œil en beau cow-boy de métal.

Petit à petit les mots remplissent les glandes d'alcool ».

⁵¹ Mihail Cosma, *De la futurism la integralism* (« Du Futurisme à l'intégralisme »), in : *Integral*, 6—7 1925.

⁵² Ilarie Voronca, *Glasuri* (« Voix »), in : *Punct*, 8/1925 (*Ouvr. cité*, p. 202 ; voir aussi p. 205).

Mihail Cosma qui le conçoit en tant que « synthèse scientifique et objective de tous les efforts esthétiques accomplis jusqu'à présent (futurisme, expressionnisme, cubisme, surréalisme, etc.) sur des bases constructivistes, en cherchant à refléter la vie intense et grandiose de notre siècle travaillé par les vitesses mécaniques, la froide intelligence de l'ingénieur et le sain triomphe du sportsman »⁵³.

Cette synthèse opère en même temps des délimitations et des dissociations, parfois très sévères, et le futurisme doit en subir les effets. Dans les milieux d'avant-garde il fait à un moment donné, malgré lui, figure usée, périmée. Sa « révolution » est révolue, celle de la « néo »-avant-garde montante l'a bel et bien surclassée. On s'avise que « le futurisme a épuisé la dynamique et toutes ses possibilités, en démontrant en même temps « l'absence totale d'esprit d'abstraction et de dissociation associative ». Quant à sa révolution, elle passe parfois pour très superficielle, réduite à un emploi abusif de termes techniques : « L'opinion répandue est que la simple utilisation d'un vocabulaire de contre-maître d'usine, qui passe pour des "mots en liberté", suffit pour être un poète moderne. C'est une révolution lexicale. C'est une conception de coiffeur autodidacte. Pour quelle date alors la révolution de la sensibilité, — la vraie »⁵⁴.

La trajectoire du futurisme après l'avènement du fascisme⁵⁵, qui connaît, chez nous aussi, des réactions négatives⁵⁶, ainsi que sa fortune européenne très mouvementée, avec des succès et des revers, la confrontation avec le groupe viennois de Ludovic Kassak⁵⁷, par exemple, sont enregistrés également par la presse roumaine. Considérées en bloc, les dernières étapes de sa carrière sont loin de procurer au futurisme des louanges et des adhésions inconditionnelles.



Le dernier épisode important de cette petite *saga* de futurisme roumain est le débarquement de F. T. Marinetti en personne à Bucarest, en mai 1930. Cette fois-ci, il fait figure « officielle », très académique, loin de tout exhibitionnisme et fracas d'avant-garde. Pourtant une certaine publicité tapageuse bat son plein : notices, entrefilets, caricatures. F. T. Marinetti — devenu entre temps « l'académicien F. T. Marinetti » — reste néanmoins « le célèbre créateur du mouvement futuriste ». Raison pour laquelle la grande presse l'accueille avec intérêt et avec une visible sympathie. Invité par l'« Association Culturelle italo-roumaine », Marinetti arrivera à Bucarest le 10 mai pour donner trois conférences en langue française : *Le Futurisme mondial*, *L'art plastique moderne* et *La Littérature italienne contemporaine*. « Toutes les conférences seront accompagnées de projections »⁵⁸. Le rituel est celui d'une visite diplomatique. F. T. Ma-

⁵³ M. Cosma, *De vorbă cu Luigi Pirandello* (« Entretien avec L. P. »), in : *Integral*, 8/1925.

⁵⁴ Mihail Cosma, *ouvr. cité*, in : *Integral*, 6-7/1925 ; Ion Vinea, *Punct*, 20 février 1925.

⁵⁵ *Futurism și fascism* (« Futurisme et fascisme »), in : *Contimporanul*, III, 45, avrill 1925.

⁵⁶ Lucian Blaga, *Ultrafascismul* (« L'ultrafascisme »), in : *Patria*, V, 139, 30 iunie 1923.

⁵⁷ Lucian Blaga, *Manifestele* (*ouvr. cité*, p. 121).

⁵⁸ F. T. Marinetti *la București* (F. T. M. à Bucarest), in : *Adevărul*, 43, 14221, 7 mai 1930.

rinetti est accueilli à la gare du Nord par un nombreux public, par les membres de la colonie italienne, la légation italienne lui offre un thé où elle invite un « cercle restreint d'admirateurs et d'amis »⁵⁹. L'avant-garde est devenue entre temps mondaine et protocolaire. Marinetti est présenté d'ailleurs par « M. Ghika, ancien ministre plénipotentiaire de la Roumanie à Rome ». Il fait observer que « notre pays a eu la joie d'avoir dernièrement parmi ses hôtes deux académiciens, représentants de l'esprit et de la sensibilité de l'Italie d'aujourd'hui : Fermi et Marinetti ». La visite démarre à grande allure, chapeau melon et gants glacés.

La première conférence (sur *Le Futurisme mondial*) reprend très probablement, à en juger d'après un compte rendu de presse, les idées des articles et des conférences de 1924, sur *Le Futurisme Mondial*. C. Brâncuși y est cité, lui aussi, parmi les futuristes de Bucarest⁶⁰. Le Futurisme est présenté comme une réaction nécessaire et impérieuse contre la monotonie de la vie littéraire. « Un frisson nouveau, une nouvelle formule de vie, une expression puissante et dure de l'âme », telles sont les causes du futurisme. Malgré le nombre et la puissance de ses adversaires, le mouvement s'est répandu en Europe avec « une vitesse stupéfiante ». Mais chaque pays a interprété diversement cette formule et cela en concordance avec son principe le plus profond : tourment et recherche d'une nouvelle expression, indifféremment de la manière d'interprétation. Autour de ce courant se sont groupées toutes les manifestations artistiques (plastique, sculpture, musique, architecture), animées par divers courants, l'expressionnisme, le cubisme, le dadaïsme, etc. Finalement le conférencier, suivi par un « public nombreux et enthousiaste », a récité quelques-unes de ses œuvres « écrites dans sa manière futuriste »⁶¹. La deuxième conférence, sur *L'Art plastique italien d'aujourd'hui*, dont le titre diffère de celui annoncé, traite des peintres Balla, Depero et Prampolini, « les créateurs de la plastique futuriste ». « Le conférencier s'est occupé aussi de nouveaux courants dans la scénographie et dans l'architecture »⁶². On n'a pas d'indications très sûres sur la troisième conférence, mais on conserve par contre un document beaucoup plus intéressant : le projet d'une interview de l'écrivain Gib Mihăescu avec F. T. Marinetti et qui, pour une raison inconnue, n'a pas été publiée à l'époque. Il faut reconnaître que les questions — adressées au conférencier en français — ne sont pas des plus incitantes. D'où le laconisme des réponses, qui peut traduire aussi une certaine lassitude :

1. « Le Futurisme a créé une nouvelle divinité : la Machine. Ne vous semble-t-il pas que cette divinité ressemble à celle créée par le paganisme ?

Non !

2. Quelles sont vos opinions en ce qui concerne le Christ ?

C'est l'Idéal futuriste non inscrit dans notre mouvement.

⁵⁹ Conferințele lui Marinetti (« Les Conférences de Marinetti »), *idem*, 43, 14225, 13 mai 1930.

⁶⁰ Giovanni Lista, *ouvr. cité*, p. 97.

⁶¹ Conferința dîlui F. T. Marinetti (« La Conférence de F. T. Marinetti »), in : *Adevărul*, 43, 14226, 14 mai 1930.

⁶² *Idem*, in : *Adevărul*, 43, 14229, 17 mai 1930.

3. En contemplant le Panthéon de Rome les futuristes n'ont-ils point l'envie de le transformer en garage d'automobiles ?

Les futuristes créent et ne transforment pas . . .

4. Que vous semble-t-il plus intéressant : un camion-automobile ou une femme ?

Une femme automobile qui ne ressemble pas à un camion.

5. En ce qui concerne les sensations tactiles, que vous semble-t-il plus délicieux comme caresse sur le front — le froid d'une lame d'acier ou la main de votre femme ?

Une froide lame d'acier durant le jour et une chaude main de femme durant la nuit.

6. Les œuvres créées par la nature vous intéressent-elles ?

*Oui, quand elles ne tuent pas les œuvres artificielles*⁶³.

Plus agréables ont été, sans doute, pour F. T. Marinetti, le banquet offert par la Société des Ecrivains roumains, sous la présidence du romancier Liviu Rebreanu, avec des hôtes de marque, de toasts et la récitation finale du *Bombardement d'Adrianople* par l'auteur lui-même⁶⁴, ainsi que la réception à l'Académie roumaine, salué par le très officiel académicien Ion Bianu. Marinetti a répondu « au nom de la jeune Académie italienne ». Il a dû, cependant, subir une savante et bien passéiste communication historique sur un . . . espion roumain faufile dans le camp du roi Sobieski, lors du siège de Vienne par les Turcs⁶⁵. L'histoire a parfois ses malices . . .

Mais que font les avant-gardistes, bien oubliés dans toute cette histoire ? Les retrouvailles ont eu lieu sans doute et *Contimporanul* s'est ingénié à offrir à Marinetti, à son tour, une réception à sa manière, forcément, marginale⁶⁶. Le groupe a également organisé, semble-t-il, une excursion à Moreni, en pleine région pétrolifère de la Roumanie, localité devenue célèbre par un incendie de sonde qui durait depuis des années. F. T. Marinetti a su exploiter cette image roumaine de *vivere pericolosamente*, dans une poésie écrite pour la circonstance et récitée lors de sa première conférence : *L'Incendio della sonda*, ainsi que dans un texte plus long, toujours en italien mais en prose : *Incendiul sondei din Moreni* (« L'incendie de la sonde de Moreni »), traduit par Alexandru Marcu (*Contimporanul*, X, 96—97—98, janvier 1931, pp. 2—3). Le texte véhicule, dans un reportage lyrique brillamment écrit, des notions typiquement futuristes : beauté, force, héroïsme, vitesse, « la vallée éternelle de la Beauté de la Force et de l'Héroïsme ». La composition du groupe futuriste de l'époque qui a accueilli Marinetti et qui a reçu, pour ainsi dire, son patronage n'est pas dépourvue d'intérêt : les sculpteurs Milița Pătrașcu et I. Codreanu, les peintres Marcel Iancu, M. H. Maxy,

⁶³ Leon Baconsky, *Gib Mihăescu și . . . futurismul* (« Gib Mihăescu et . . . le futurisme »), in : *Steaua*, 20/1973.

⁶⁴ *Un banchet în cinstea lui Marinetti* (« Un banquet offert à Marinetti »), in : *Adevărul*, 43, 14227, 15 mai 1930.

⁶⁵ *Primitrea lui F. T. Marinetti la Academia Română* (« La réception de F. T. Marinetti à l'Académie Roumaine »), in : *Adevărul*, 43, 14230, 18 mai 1930.

⁶⁶ *Note, Cărți, Reviste* (« Notes, livres, revues »), in : *Contimporanul*, IX, 93—94—95/1930.

les écrivains Ion Minulescu (?), Ilarie Voronca, Ion Vinea. Tous ces noms assortis de définitions éclairs sont cités dans le même texte : « Avec des bonds méditerranéens, les futuristes roumains rompent leurs rangs » (suit la liste). Cette inspiration et collaboration — malgré son caractère occasionnel — reste néanmoins l'écho le plus louable et le plus significatif de la visite de F. T. Marinetti en Roumanie, en 1930.

La note introductive est à citer en entier :

« Notre ami, F. T. Marinetti, le créateur de l'art futuriste et le grand animateur du modernisme, envoie à la Roumanie par ce numéro de *Contimporanul* un signe de son souvenir et de l'amour qu'il nous porte, l'hommage chaleureux de l'œuvre émouvante que nous publions : *L'Incendie de la sonde de Moreni*.

Contimporanul est heureux d'enregistrer cet écho de l'intérêt voué à notre pays, qui a su le cultiver par une activité ininterrompue de quinze années, par des relations et des échanges intellectuels avec des personnalités de l'Occident créateur de la taille de Marinetti.

Cette occasion permet à notre revue de relever aussi un autre succès de notre pays dû à la même activité déployée par le groupe de *Contimporanul* pour entretenir des relations avec l'étranger. Il s'agit de la récente manifestation de F. T. Marinetti aux fêtes d'Arles, au centenaire de Mistral quand, dans sa qualité et porte-parole des pays latins, il a rendu aux intellectuels roumains, devant les représentants de la culture mondiale, un éloge enflammé qui a provoqué un intérêt unanime pour notre pays. Nous ajoutons à titre d'information que le texte reproduit ci-contre sera suivi très prochainement par le poème *L'Incendio della sonda*, que Marinetti a récité lors d'une de ses conférences données à l'Académie de commerce et dont le coloris et la sonorité ont enthousiasmé à cette occasion les milliers d'auditeurs ».

Les réverbérations de la personnalité de F. T. Marinetti ne s'arrêtent évidemment pas là. Des critiques littéraires des plus en vue discutent très sérieusement ses idées, prenant pour point de départ les idées exprimées dans les conférences de Bucarest⁶⁷. C'est un autre chapitre passablement nourri, de la présence, toujours controversée, du futurisme et de Marinetti en Roumanie. Les prises de position, réticentes ou négatives, à commencer par celles d'Ovid Densusianu⁶⁸, le théoricien de plus en plus attardé du symbolisme, en passant par Tudor Vianu, Oscar Walter Cisek, jusqu'aux détracteurs violents de la poésie moderniste tels que Gh. Adamescu, *Curenta « moderniste » în literatură* (« Courants "modernistes" en littérature ») (București, 1930), où Const. I. Emilian, *Anarhismul poetic* (« L'Anarchisme poétique ») (București, 1932) exigeraient une analyse particulière. Mais celle-ci dépasserait largement les heures et les malheurs de l'avant-garde roumaine et de ses relations avec le futurisme.

⁶⁷ Pompiliu Constantinescu, *Glose despre Marinetti și futurism* (« Gloses sur Marinetti et le futurisme »), in : *Vremea*, 117, 12 juin 1930; *Scriseri* (« Écrits »), București, 1972, VI, pp. 468—474.

⁶⁸ Ovid Densusianu, *Sufletul latin și poezia nouă* (« L'Âme latine et la nouvelle poésie »), București, 1922, II, pp. 49—50, II, pp. 22—28.

RILKE IN RUMÄNIEN

NICOLAE BALOTĂ

Es gibt wenig Dichter, die gleich Rainer Maria Rilke um die Wanderung des Gedichts in Raum und Zeit wußten. „Atmen, du unsichtbares Gedicht!“ — damit beginnt eines der Sonette an Orpheus (*Sonette an Orpheus*, II, 1). Der unsichtbare Atem des Gedichts geht — Rilke hat es klar erkannt — ähnlich der Stimme des Orpheus von Mund zu Mund, von Sprache zu Sprache, durch die Zeiten. „Wie viele von diesen Stellen der Räume waren schon innen in mir? „fragt der Dichter im selben Sonett. Er selbst empfing den heiligen Atem aus so vielen „*bouches d'ombre*“, wie der französische Dichter sagen würde. Die Dichter Österreichs, die Dichter Deutschlands, Frankreichs, die Dichter Europas und der ganzen Welt haben Rilkes Weg bereitet. Wir wundern uns also nicht, wenn der Dichter, der den unbestechlichen Valéry bezauberte, der selbst den so besonnenen T. S. Eliot begeisterte, auch unter den Dichtern unseres Landes seine Verehrer gefunden hat.

Ich möchte am Beginn dieser kurzen Ausführungen über Rilke in Rumänien die schönste Huldigung dem rumänischen Genius für Rainer Maria Rilke in Erinnerung rufen — Lucian Blagas Verse zum Gedenken an Rainer Maria Rilke, die bezeichnenderweise mit „*Der Dichter*“ überschrieben sind. Nach dem Tode Rilkes entstanden und im Bande *Ungeahnte Stufen* erschienen, ist dieses Gedicht eine Hineinschau Rilkes in das Bild des Dichters schlechthin.

„Freundin, sprechen wir nicht mehr den müßigen Klang aus,
mit dem ihn die Menschen riefen!
Nun, da für alle er spricht
hat er keine Gestalt, keinen Namen — der Dichter!“

Spielt Lucian Blaga hier nicht an jene Freundin des Todes, die großherzige Mutter, an jene Trösterin an, die Rilke in einer letzten, im Schloß Berg am Ischel im Dezember 1920 entstandenen unvollendeten Elegie besingt? In Blagas Gedicht wird jener Tod Rilkes, über den der orphische Dichter so oft nachgesonnen hat, zum Tode des Dichters überhaupt, zum Tod des Orpheus, schmerzvolle Andacht der Natur, kosmisches Verstummen.

„Die Stundensänger in unseren seltenen Gärten
sind im Licht verstummt, das umsonst
und zeichenlos aufgeht sether.

Und ich wüßte auf Erden nichts mehr,
was wieder zum Singen
sie brächte.“

Lucian Blagas erste Bekanntschaft mit der Dichtung Rilkes fällt in die Zeit seines Studiums an der Philosophischen Fakultät der Wiener Universität (1918–1920). Damals übersetzte er zum erstenmal aus dem *Buch der Bilder*. Zu gleicher Zeit, jedoch in einer anderen europäischen Hauptstadt, in Paris, stößt ein anderer großer rumänischer Dichter, Ion Pillat, auf Rilke. Er wird später einer der bedeutendsten rumänischen Übersetzer des Dichters, mit dem er brieflich in Verbindung steht und dessen Werk er Essays und Studien widmet. In einem Brief an Pillat kommt Rilke auf die Übersetzungen aus seinem Werk zu sprechen. In Zusammenhang mit Pillats Nachdichtung der *Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke* schreibt er: „Si je regrette une chose c'est que ce soit ce travail de jeunesse qui accapare l'honneur d'entrer à peu près dans toutes les langues européennes; écrites, autrefois, dans une seule nuit d'automne, ces pages n'ont d'autre mérite que celui de leur prime-sautière allure juvénile... Mais il faut croire que la jeunesse a raison sous toutes les formes, — et que c'est elle qui, à travers ces rythmes ingénument sincères, s'impose à tant de lecteurs bienveillants. N'étant pas étranger au métier de traducteur, je crains d'ailleurs qu'avec mes travaux plus mûrs, je m'éloigne de plus en plus de la possibilité des équivalents.“ Aber gerade die Schwierigkeit, „Entsprechungen“ zu finden, regte die Übersetzer in so vielen Ländern, darunter auch in Rumänien, dazu an, sich an die *Sonette an Orpheus* oder die *Duineser Elegien* zu wagen.

Ion Pillat ist einer der wichtigsten Deuter Rilkescher Dichtung. Sein Aufsatz *Valéry, Rilke und die Poesie pure* (erschienen 1929, neu in dem Band *Portrete lirice — Lyrische Porträts*) ist zugleich Biographie, Exegese und vergleichende Analyse einiger Aspekte der Dichtungen Paul Valérys und Rainer Maria Rilkes. Pillat deckt Analogien und kontradiktorische Aspekte in jenem Kontinuum auf, das er die „lyrische Seele Europas“ nennt. Der Dichter und Forscher schließt sich mit einigen Vorbehalten den Thesen Henri Bremonds über die reine Dichtung an, und stellt sich in seiner Rilke-Exegese auf den Standpunkt der „Poésie pure“. In seiner späteren Studie *Dichtung und Plastik* (erschienen in *Portrete lirice*) kommt er auf Rilke zurück und befaßt sich hier vor allem mit den Bild- und Klangelementen in Rilkes Lyrik.

Es ist bezeichnend, daß die subtilsten kritischen Analytiker Rilkes im literarischen Raum Rumäniens die Dichter waren. Nach Blaga und Ion Pillat widmet Alexandru Philippide, Rilke, als einem seiner exemplarischen Dichter, eine Studie *Însemnări despre poezia lui Rilke — Aufzeichnungen über Rilkes Dichtung* (erschienen in *Scritorul și arta lui — Der Schriftsteller und seine Kunst*). Für Philippide, ist Rilke Romantiker von „Natur und Berufung“. Die traumhaften Elemente, die Kontemplation, die pseudo-mystische Extase, die Auslotung der Dämmergründe der Seele, die Faszination des Mysteriums wie auch einige Motive der Dichtung Rilkes werden hier in ihrer Beziehung zu bestimm-

ten romantischen Quellen untersucht. Philippide analysiert die Verfahren zur Sensibilisierung der Natur, der Dinge, den poetischen Animismus Rilkes wie auch die Wechselbeziehungen zwischen Religiösem und Dichterischem in seinem Schaffen. Zu erwähnen sind auch die Betrachtungen rumänischer Schriftsteller über die Sonette an Orpheus und die Duineser Elegien, besonders die Formanalysen einiger Texte. Gegenstand von Untersuchungen sind ferner die Beziehungen Rilke-Jacobsen und Rilke-Hölderlin.

Ein weiterer rumänischer Dichter-Exeget Rilkes ist Dan Botta. Wie Ion Pillat und Al. Philippide hat auch Dan Botta aus Rilke übersetzt. Es ist vielleicht so, daß gerade die intime Kenntnis der Texte, das Eindringen in ihre Substanz, die ja am Beginn der Übersetzung stehen müssen, diese Schriftsteller zur Reflexion über Rilkes Werk und zum Schreiben ihrer Kommentare veranlaßte. Dan Botta veröffentlichte einen interessanten Essay unter dem Titel *Rainer Maria Rilke: „Fenestre“* — *Rainer Maria Rilke: „Fenster“*, in dem er den in französischer Sprache geschriebenen Zyklus *Fenêtres* interpretiert und zwei Gedichte in rumänischer Übersetzung vorlegt.

Umfangreiche Studien und Untersuchungen stammen aus der Feder einer ganzen Reihe von Kritikern, Ästhetikern und Literaturhistorikern. Darunter befinden sich auch solche mit Monographiecharakter, d. h. Gesamteinschätzungen von Leben und Werk des Dichters. Da ist z. B. das Buch von Marcel Saraş: *Rilke. Momente din evoluția spirituală — Rilke. Stufen der geistigen Entwicklung*, erschienen 1943 in Craiova. Eine in der Anlage ähnliche Studie ist Mihai Raleas *Note despre Rainer Maria Rilke — Bemerkungen zu Rainer Maria Rilke* (erschieden in *Interpretări*, 1927, neu in *Înțelesuri*); es ist dies vielleicht die originellste Arbeit, die ein rumänischer Denker dem großen Dichter widmete. Ralea umreißt das Bild Rilkes, untersucht die religiösen Erfahrungen des Dichters — seinen Animismus und Pantheismus —, seine Auffassung vom Tode, außerdem Einzelaspekte wie den Infantilismus, den Feminismus des Dichters usw. Die Untersuchung der intimen Erfahrungen, einer *forma mentis* Rilkes, der „esoterischen Organisation“, wie Ralea sie nennt, stellt der Forscher in den Dienst der Werkinterpretation.

Von den Werken spezielleren Charakters wollen wir hier Nina Façons Studie *Rilke e L'Italia. Contributo allo studio della poetica di Rilke con particolare riguardo all'influenza dell'Italia sulla sua formazione* erwähnen, die in Bukarest in den *Saggi di Filologia e Filosofia* erschien.

Bevor wir einen kurzen Überblick über die wichtigsten rumänischen Übersetzungen aus Rilkes Werk geben, seien hier noch die Erinnerungen des Temesvarer Dichters Zoltan Franyó erwähnt, die unter dem Titel *Mit Rainer Maria Rilke vor 50 Jahren* in der *Rumänischen Rundschau* (Nr. 1, 1967) erschienen. Franyó gibt eine lebendige Schilderung der wenigen Wochen, die er im Jahre 1915 zusammen mit Rilke und anderen zum Kriegsdienst eingezogenen österreichischen Schriftstellern (unter anderen Alfred Polgar, Stefan Zweig, Franz Theodor Csokor) in einem Barockgebäude der Mariahilferstraße, dem K. u. K. Kriegsarchiv, verbracht hat, wie auch der Zusammenkünfte in der Wohnung Hugo von Hofmannsthals, in dem „kleinen patriarchalischen Ba-

rockschlößen mit dem geräumigen ovalen Arbeitszimmer“ in der Badgasse 3. Interessant ist hier die Erwähnung der Umstände, unter denen der Dichter die 1914 unterbrochene Arbeit an den Duineser Elegien wieder aufnahm und seine ersten Sonette an Orpheus schrieb.

Bei der Aufzählung der rumänischen Rilkeübersetzungen werden wir uns selbstredend auf die wichtigsten bzw. auf die Buchausgaben beschränken. In der literarischen Presse Rumäniens sind im Laufe der Jahre sehr viele Übertragungen erschienen. Manche Texte finden sich in mehreren Fassungen. Außer den erschienenen kenne ich noch eine ganze Reihe von Übersetzungen, die zum Teil bis heute Manuskript geblieben sind. Die Zahl der rumänischen Dichter, die — besonders in der Zeit zwischen den zwei Weltkriegen — nicht wenigstens einige Gedichte, einige Seiten aus dem Werk Rilkes übersetzt hätten, ist gering.

Nachstehend einige der von unseren Dichtern herausgebrachten Bände. 1932 veröffentlicht Eugen Jebeleanu im Bukarester Verlag *Vremea* einen anthologischen Band mit dem Titel *Poeme din Rainer Maria Rilke — Ausgewählte Gedichte von Rainer Maria Rilke*. Es handelt sich, wie schon der Titel sagt, um eine Auswahl, und sie ist als solche kennzeichnend für den jungen Dichter, der drei Jahre vorher, d. h. im Alter von 18 Jahren, mit dem Band *Schituri sub soare — Klöster unter der Sonne* debütiert hatte. Die Begegnung mit Rilkes Dichtung, die Bemühung als Übersetzer bedeutete für ihn jene Erfahrung, die seinem Talent in dem 1943, d. h. drei Jahre nach dem Erscheinen der Rilke-Auswahl, erschienenen Band *Inimi sub săbii — Herzen unter Schwertern* endgültig zum Durchbruch verholfen hat. 1933 erschien *Das Buch der Bilder* in der Übersetzung von S. Sanin unter dem Titel *Cartea Icoanelor — Buch der Ikonen*. Einige der gediegensten Übersetzungen aus dem Werk Rilkes — des einfühlsamen Nachdichters der Louise Labé — stammen von Schriftstellerinnen. 1938 bringt Maria Ana N. Musicescu die *Briefe an einen jungen Dichter* rumänisch heraus; einer der umfassendsten Auswahlbände und zugleich eine der besten Übertragungen gehört Maria Banuş. Die Dichterin bringt 1939 in der Reihe *Scriitori străini* (Ausländische Schriftsteller) der *Fundația pentru literatură și artă* den Band *Poeme — Gedichte* heraus. Und wieder ist es Maria Banuş, die später die umfassendste Rilkeauswahl einer rumänischen Dichterin besorgt. 1966 erscheint in ihrer Übertragung der Band *Versuri — Gedichte* in der Reihe „Die schönsten Gedichte“ des Jugendverlags Bukarest. Eine weitere Schriftstellerin, Iulia Murnu, zeichnet 1944 für einen Band Rilkescher Prosa mit dem Titel *Nuvele*.

Doch kehren wir wieder zurück. 1938 erscheint in Czernowitz unter dem Titel *Poeme* eine Gedichtauswahl in der Übertragung von George Fonea mit Illustrationen von Rudolf Rybiczka. Eine schöne Ausgabe mit Zeichnungen und zahlreichen Intialen ist auch die von Eugen Jebeleanu besorgte Übersetzung der *Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke* (*Poveste despre iubirea și moartea stegarului Christoph Rilke*), die 1946 im Verlag des Ministeriums der Künste in Bukarest erschien.

Einer der bedeutendsten Übersetzer Rilkes ist der schon erwähnte Ion Pillat, der Schriftsteller mit der umfassendsten poetischen Bildung

in der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen. Einige Gedanken aus seiner Rilkestudie haben wir bereits gestreift. Ion Pillat (dessen Werk — zumindest teilweise — durch den Band *Ausgewählte Gedichte* in der Übersetzung von Konrad Richter und Bernhard Capesius, erschienen 1943 im Verlag Wilhelm Gronau in Jena, zugänglich ist) hat viel aus deutscher Dichtung übertragen. Eine umfangreiche Anthologie erschien (ohne Jahresangabe) in Czernowitz unter dem Titel *Din poezia germană — Aus deutscher Dichtung*. Namen wie Klopstock, Goethe, Schiller, Hölderlin, Platen, Lenau, Hebbel, George, Hofmannsthal, Rilke, Carossa sind darin vertreten. Von Pillat gibt es auch eine rumänische Fassung des *Cornets* unter dem Titel *Cîntecul vieții și al morții stegarului Christoph Rilke*. Ein weiterer großer rumänischer Dichter, der Rilke übersetzte, ist Al. Philippide. 1940 brachte er Gedichte (*Poeme*) von Hölderlin, Novalis, Mörike und Rilke heraus, eine Anthologie, die in der Reihe *Scritori străini der Fundația pentru literatură și artă* erschien. Wir beenden die Aufzählung der wichtigsten rumänischen Rilke-Übertragungen mit dem umfassenden Querschnittband, der das dichterische Gesamtwerk Rilkes berücksichtigt, beginnend mit dem frühen *Buch der Bilder* bis zum Nachlaß. Vollständig aufgenommen sind darin die *Duineser Elegien* und die *Sonette an Orpheus*. Der Band erschien 1966, vierzig Jahre nach des Dichters Tod, in der Editura pentru literatură Bukarest. Er vereinigt den übersetzerischen Ertrag der besten Rilke-Nachdichter, darunter einiger, die sich schon früher Verdienste um das Werk des orphischen Dichters erworben haben, wie Lucian Blaga, Ion Pillat, Al. Philippide, Maria Banuș, Eugen Jebeleanu und Lazăr Iliescu. Neuere Namen sind N. Argintescu-Amza, Veronica Porumbacu, Ștefan Aug. Doinaș, Ion Caraion, Dan Constantinescu u. a. Der Band unter dem Titel „*Versuri*“ — Gedichte ist eine begeisterte Huldigung für einen Dichter, der sein Genie in beispielhafter Weise auch in den Dienst der Übersetzung aus fremden Sprachen gestellt hat.

Eigentlich müßte unsere Ausführung jetzt beginnen, wo sie schon ihrem Ende zugeht. Der französische Kritiker Albert Thibaudet macht einen Unterschied zwischen *Stellung* und *Präsenz* (*situation et présence*) des Schriftstellers. Ein Dichter kann sich in der Republik des Wortes, in der akademischen Sphäre, im Lehrprogramm einer hohen Stellung, eines hohen Ansehens erfreuen, gleichzeitig aber eine mittelmäßige aktive Präsenz aufweisen — das heißt keine lebendige Quelle für andere Schaffende darstellen —, wie es andererseits Dichter gibt, die von der Nachwelt keine offizielle Würdigung erfahren, deren Werk jedoch andere Geister anregt und befruchtet. Über die Präsenz eines Dichters, über das Schicksal seines Werks läßt sich nichts Schlüssiges aussagen, wenn man sich allein auf die Kommentare und die Nachdichtungen stützt. Rainer Maria Rilkes Präsenz in Rumänien zeigt sich in ihrer wahren Größe und Bedeutung erst, wenn man die Spuren seiner Wirkung untersucht, und zwar nicht in Studien und Übersetzungen, sondern gerade im originalen Schaffen unserer Dichter, jener Dichter, die mit Rilkes Werk in einem fruchtbaren Kontakt gestanden haben. Bei der Ermittlung von Einflüssen, von Wirkungen müssen wir — das wissen wir heute nur zur gut — vorsichtig zu Werke gehen. Eine Kritik, der, wie vor Zeiten noch, die Quellenforschung das α und Ω bedeutet, ist eine Kritik

der falschen Voraussetzungen. *Spiritus flat ubi vult*. Diese theologische Formel bezeichnet treffend das Eigenständige, der Determination von außen sich Entziehende in jedem schöpferischen Akt. Aber in der geistigen Welt gibt es außer dem absolut Undeterminierten den durch eine Vielfalt von Umständen bedingten geistigen Austausch, gibt es den Austausch von Motiven, Modalitäten und Instrumenten, eine Kommunikation der Strukturen. Es gibt jenseits aller direkter Beeinflussung Korrespondenzen, die unter anderem eine gemeinsame Art, in bestimmten Situationen bestimmte Fragen zu beantworten, in sich schließen. Um also die Beziehungen zwischen dem Schaffen unserer Lyriker und dem Werk Rilkes aufzudecken, müßte die rumänische Dichtung vom ersten Weltkrieg an gründlich durchforscht werden. Die bedeutendsten Dichter der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen, die ich gerne „Orphiker“ nennen möchte — Lucian Blaga, Ion Barbu, V. Voiculescu, Al. Philippide und die späteren Dan Botta und Emil Botta —, haben in ihrem Leben, in ihrer poetischen Laufbahn früher oder später Rilke für sich entdeckt. Ihr Schaffen wird — zumindest gilt dies für einige entscheidende Anstöße — aus derselben Quelle gespeist wie das Rilkes. Hier ist natürlich nicht der Ort, auf die poetischen Wechselbeziehungen erschöpfend einzugehen. Ich möchte als Beispiel Ion Pillat nennen, der Rilke übersetzte und kommentierte. Der Zyklus *Marienleben* steht als inspirative Folie hinter seiner *Povestea Maicii Domnului — Die Geschichte von der Muttergottes*. Es wären auch die zahlreichen Verbindungen zwischen der poetischen Vision eines Vasile Voiculescu und jener der *Duineser Elegien* zu untersuchen, die Verchristlichung des metaphysischen Angelismus der Rilkeschen Elegien in *Poemul cu ingeri (Poem mit Engeln)* durch Einbeziehung von Elementen der Orthodoxie und der Mystik eines Angelus Silesius. Aber ebenso wie bei Rilke impliziert bei Voiculescu die angelische Vision eine Ordnung des Unsichtbaren, den Dialog mit der Transzendenz, ein geistiges Exerzitium und den Versuch, eine schwere metaphysische Krise zu überwinden. Das Motiv der Seele, die Metapher des jungfräulichen Lichtes, der Ur-Unschuld — es gibt sie auch bei Voiculescu, freilich manchmal in Bedeutungen, die sie von den verwandten Motiven und Strukturen in Rilkes Dichtung unterscheiden. Das Streitgespräch zwischen dem Sein und dem Nichts in Blagas Dichtung, sein „Apokalyptismus“, seine Angelologie, die für eine bestimmte Periode kennzeichnend sind (und zwar für jene der Bände *In marea trecere — Die große Fahrt* und *Lauda somnului — Lob des Schlafes*), das Besessenheit von der Vorstellung des Unerschaffenen, die Vision eines kosmogonischen Eros sind nur einige Kapitel, in denen der Deuter von Blagas Werk parallele Formen im Rilkeschen Schaffen zu untersuchen hätte.

Aber begnügen wir uns einstweilen mit diesen wenigen Andeutungen. Es würde zu weit führen, wenn wir auf die neuen Generationen, die bei Rilke Anregung suchten, von Doinaş bis Ion Alexandru, von Ion Caraion bis Nichita Stănescu, auch nur summarisch eingehen wollten.

Es gibt keinen eindeutigeren Beweis von Rilkes Präsenz im literarischen Bewußtsein Rumäniens als die Tatsache, daß rumänische Dichter und Denker in ihm einen großen exemplarischen Dichter, ja

noch mehr : eine Verkörperung der Poesie schlechthin sahen. Diese Identifizierung eines Glücksfalls der Kunst mit der Kunst selbst zeugt von der geradezu mystischen Leidenschaft, die dieser Dichter, die das Werk dieses modernen Orpheus zu wecken imstande war. Wir sprachen anfangs davon, daß Lucian Blaga — ohne Zweifel das umfassendste philosophische und poetische Bewußtsein der rumänischen Literatur dieses Jahrhunderts — dem Andenken Rainer Maria Rilkes ein Gedicht gewidmet hat, in dem er ihn zum Dichter schlechthin erhebt. Aber selbst ein Philosoph ohne dichterische Ader wie Mihai Ralea schreibt : „Rilke war ein Dichter par excellence, er war *nur* Dichter, der Dichter unter den Dichtern, wenn man so sagen darf“.

Wir wissen, was Rilke als seine Mission ansah : die poetische Veränderung der Welt. Der Dichter im orphisch-rilkeschen Sinn ist das Äußerste des Menschen, die Erfüllung des Humanen. Sein Wort — die Erhebung der Natur in den Geist — stiftet Einigung der Geister, so die Anfangszeile des 12. Sonetts an Orpheus im ersten Buch :

„Heil dem Geist, der uns verbinden mag . . .“

LE ROMAN ROUMAIN EN TCHÉCOSLOVAQUIE PENDANT L'ENTRE-DEUX-GUERRES

ALEXANDRA TOADER

Au cours de la première moitié du XX^e siècle les rapports littéraires tchéco-roumains gagnent de nouvelles valences, dans le domaine de la qualité autant qu'au point de vue quantitatif. C'est une conséquence de la communauté d'idéals politiques des deux pays — leur lutte pour accéder à l'indépendance en 1918, pour s'assurer leur souveraineté et le droit de décider librement de leur sort à l'époque de la fondation et de l'existence de la Petite Entente¹.

Surtout une fois signé en 1930 l'accord culturel entre la Roumanie et la Tchécoslovaquie², les échanges scientifiques et culturels, les études spécialisées, les traductions se multiplient comme autant d'instruments d'une propagande mutuelle.

L'examen méthodique par périodes et genres littéraires qui caractérise les études de toute première importance parues en Tchécoslovaquie à l'époque³ rend les milieux culturels du pays plus ouverts vis-à-vis des problèmes de la littérature roumaine. En même temps, il fournit un support à l'activité de traduction, qui durant les premières décades du XX^e siècle s'impose comme l'un des moyens les mieux appropriés à favoriser les rapports littéraires tchéco-roumains.

Les premières œuvres littéraires roumaines traduites en tchèque remontent aux années 1911—1914 et appartiennent au genre bref⁴. La relève sera prise par la poésie roumaine, classique et contemporaine⁵, dont les versions tchèques paraîtront dans bon nombre de revues, ainsi que dans quelques anthologies succinctes.

Mais l'intérêt pour le roman roumain ne devait s'éveiller chez les spécialistes et le public tchèques que plus tard. Si le nombre des romans traduits n'est pas grand — huit en tout —, leurs auteurs comptent

¹ Eliza Campus, *Mica infelegere*, București, 1968, p. 6.

² Fonds de la Propagande Nationale, la presse étrangère, 318/1930, copie.

³ Voir J. Flajšhansová-Hušková, *Rumunští prozaikové v rámci jednotlivých literárních škol*, Praha, 1927; idem, *Rumunské písemnictví poválečné*, Bratislava, 1930; idem, *Moderní rumunské drama*, Praha, 1934; J. Š. Kvapil, *Přehled vývoje a směrů současného písemnictví rumunského*, Praha, 1938.

⁴ Parmi les écrivains roumains de la période de l'entre-deux-guerres figurant dans les revues littéraires ou les anthologies parus en Tchécoslovaquie, retenons les noms de M. Sădoveanu, N. Gane, I. L. Caragiale, S. Aldea, B. Ștefănescu-Delavrancea, I. Brătescu-Voinești, E. Gîrleanu, L. Rebreanu, I. Slavici.

⁵ Les plus fréquents sont les noms de V. Alecsandri, Al. Russo, O. Goga, M. Eminescu, I. Minulescu, L. Blaga, T. Arhezi, D. Anghel, Ion Pillat.

parmi ceux placés en tête de la littérature roumaine, nimbés d'une renommée dépassant les frontières nationales. Par leur originalité, un L. Rebreanu, Cezar Petrescu, C. Ardeleanu, V. I. Popa, T. Argezi et M. Sadoveanu, ont influé sur la thématique de la littérature tchèque, dont ils ont élargi l'horizon pendant les années vingt et trente de notre siècle. Les huit romans traduits sont le fait de seulement deux traducteurs, Marie Kojecká et J. Š. Kvapil, qui mirent à profit leurs voyages en Roumanie, entrepris à l'époque, nouant des relations directes avec quelques-uns des écrivains susmentionnés et avec quelques autres aussi, dont ils se proposaient de traduire.

Grande admiratrice du peuple roumain, Marie Kojecká⁶ s'est attachée à ce pays et à sa culture ; le paysage et les gens avec lesquels elle est entrée en contact l'ont charmée au point d'en faire la plus active traductrice tchèque de la littérature roumaine. De nos jours encore, elle garde les meilleurs souvenirs de Roumanie. Elle a évoqué elle-même les circonstances qui l'ont conduite à entreprendre la première version tchèque d'un roman roumain. « Pendant mes études à Bucarest venait justement de paraître le roman de L. Rebreanu, *Pădurea spînzurașilor* (La forêt des pendus)⁷ qui a attiré mon attention notamment par le fait d'avoir été écrit par l'auteur en souvenir de son frère, exécuté par les Hongrois pendant la première guerre mondiale, et parce que c'était le premier roman roumain où apparaissait un Tchèque comme personnage. J'ai recherché l'auteur qui m'a reçue fort aimablement et, lorsqu'il apprit que je viens de Tchécoslovaquie, m'a parlée, très ému, de son frère dont le destin tragique l'a incité à écrire le roman *Pădurea spînzurașilor*. Ce fut là ma première traduction — en volume — de la littérature roumaine, parue en 1928 chez les Éditions Šolc et Šimáček. Avec Rebreanu, je suis restée par la suite en correspondance⁸. Plus tard, ce fut lui toujours qui attira mon attention sur son roman suivant, *Ion*, que j'ai traduit et qui a paru en 1929 ».

Par une lettre du 14 mai 1927, L. Rebreanu lui avait concédé le droit exclusif de traduire en langue tchèque *Pădurea spînzurașilor*. Le volume avec cette version devait paraître, comme nous l'avons déjà mentionné, en 1928. Toutefois, le public tchèque avait été mis au courant du fait qu'un roman roumain mettait en cause un personnage ressortissant de son pays quelques années auparavant. En effet, ce fut là le thème d'un bref article de Hertvík Jarník⁹, paru en 1923. De toute façon, la presse tchécoslovaque salue cette parution par des comptes rendus favorables. L'auteur non identifié d'un tel compte rendu publié dans l'« Archa »¹⁰ écrit : « L'écrivain roumain, ignoré chez nous jusqu'à présent, montre ici les états d'âme traversés par un officier roumain

⁶ M. Kojecká (n. le 2 février 1904) a étudié la langue roumaine à Prague avec G. Staca, à l'École Supérieure (Académie) de Commerce. Avec son mari, le journaliste Josef Kojecký, elle bénéficie en 1926–1927 d'une bourse d'études à Bucarest.

⁷ Cette date doit être acceptée avec circonspection, car Marie Kojecká s'est trouvée à Bucarest en 1926–1927, alors que le roman de Rebreanu avait paru en 1922 (voir I. Rotaru, *O istorie a literaturii române*, II, București, 1972, p. 584).

⁸ Cf. le fonds M. Kojecká, III D/29, no 101/70 LAPP comporte deux lettres de Rebreanu, l'une sous la forme d'une copie dactylographiée, l'autre originale.

⁹ H. Jarník, *Český motto v rumunském románě*, LN XXI, 1923, no 221, p. 7.

¹⁰ « Archa », IXLII, n° 2, juillet 1929.

transylvain. Le tableau de la justice militaire est oppressant, mais crayonné avec délicatesse, émouvant, le tragique du climat se trouvant atténué de la sérieuse application du héros à découvrir le véritable sens de la vie et son plus grand soutien dans la fois et le vrai amour ». Même si celui qui rédigea ces lignes, signées simplement par un *M* n'a pas su saisir la valeur réelle du roman de Rebreanu, se bornant à des appréciations superficielles, il recommandait à ses lecteurs cette traduction comme « un livre de beaucoup plus intéressant et de valeur au point de vue littéraire que *Fata morgana*, le roman de V. N. Dancenکو » paru en même temps. L'écho de cette œuvre roumaine semble assez inattendu si l'on prend en considération non seulement le nombre relativement grand des commentaires que sa traduction suscita, mais aussi le fait qu'on les retrouve dans des périodiques d'orientation fort diverse et dispersés aux quatre coins de la Tchécoslovaquie¹¹.

La version tchèque de *Ion*¹² bénéficie d'un accueil plus chaleureux. On trouve dans la revue slovaque « Prúdy » du 5 juin 1929 un compte rendu, bref mais particulièrement précieux, qu'il convient d'attribuer — à notre avis — à J. Hušková, avec l'appréciation suivante : « C'est pour la première fois qu'a été traduit en langue tchèque un écrivain roumain moderne tel Liviu Rebreanu, dont la portée dans le cadre de la littérature roumaine est égale à celle de Chlopi dans la littérature polonaise ». Le périodique « Hlas východu » du 13 juin 1929 caractérisait cette œuvre « un dense roman d'amour et de haine sauvage », cependant que le « Moravsko-slezský deník » du 15 juillet de la même année en parlait comme « d'un roman plein de vie, pénétré de foi dans le triomphe de la justice et de l'idée nationale roumaine ». Dans le même sens d'une frappante exposition de la spécificité nationale était développé également le compte rendu — signé *ju V* — paru à la rubrique culturelle du quotidien « České slovo » le 22 août.

Au mois de juin de cette année 1929, Liviu Rebreanu écrivait à Marie Kojecká : « Je confirme par la présente que je vous ai concédé le droit exclusif de traduire en langue tchèque mes œuvres *Adam și Eva* et *Ciuleandra*. Je vous autorise de traiter et conclure avec les éditeurs qui vous viendront pour la parution de ces œuvres en langue tchèque. Les clauses de cette autorisation sont celles que nous avons fixées par le passé pour mes romans *Ion* et *Pădurea spînzurașilor* »¹³. La traduction du roman *Adam et Eve*, réalisée en collaboration avec J. Kojecký n'a jamais parue ; son texte dactylographié avec les interventions ultérieures de Marie Kojecká se trouve aux Archives littéraires de Strachov (le fonds cité). Toujours là se trouve aussi un bref exposé de présentation du roman *Ciuleandra*, à l'intention du Centropress.

Cezar Petrescu avec son roman *Calea Victoriei* devait paraître chez les éditions pragoise Unie en 1930 dans la version tchèque intitulée *Paříž Východu* due toujours à Marie Kojecká. Le livre était accompagné d'une affiche publicitaire d'un dessin plutôt osé, à propos de laquelle,

¹¹ Il s'agit de : « Královédvorské listy », XVIII, du 13 juillet 1929, n° 28 ; « Občanské listy », n° 30, du 27 juillet 1929 ; « Ještědský obzor », XX, n° 26, du 27 juin 1929 ; « Věstník svazu obstaravatelů Tabákových tovarů », XII, n° 12/13, juillet, 1929.

¹² L. Rebreanu, *Ion*, Družstevní práce, Praha, 1929, traduction de M. Kojecká.

¹³ Mss. original, fonds M. Kojecká, sign. III D/29, n° 101/70 LAPP.

l'attaché de presse de l'ambassade roumaine à Prague, R. Anastasiu notait dans son rapport (n° 570 du 22 octobre 1930) les commentaires suivants : « Abstraction faite du coefficient "réclame commerciale" glissé tout naturellement dans ce texte, et comparant avec d'autres affiches similaires pour d'autres volumes parus chez la même maison d'éditions, — la recommandation de ce roman de valeur est la plus chaleureuse. Ceci dénote la grande estime de l'éditeur pour l'œuvre de notre distingué homme de lettres. La composition, assez "corsée" de l'illustration de l'affiche, ne représente que l'intention d'assurer au volume une force d'attraction immédiate, visuelle, de vitrine »¹⁴. La couverture intérieure du livre comportait une notice élogieuse rédigée en ces termes : « La capitale de la Roumanie, Bucarest, encore enrichie dans la période de l'après-guerre, dans le tumulte et l'agitation de laquelle l'auteur place son attachante histoire d'amour, est également appelée le Paris du Levant. Le "Paris du Levant" se révélera au lecteur dans une claire lumière, car Petrescu compte parmi les plus illustres prosateurs roumains de l'époque contemporaine. Avec ce roman, intitulé en roumain *Calea Victoriei* il a récolté en France aussi un grand succès. Nos lecteurs auront l'occasion de connaître l'atmosphère inédite d'un pays aussi particulier que la Roumanie, enrichie la paix une fois rétablie et qui marche vers le plein épanouissement national »¹⁵.

Un membre de l'Académie de l'époque, le savant G. Murnu, proposa pour le Prix de l'Académie Roumaine le roman de C. Ardeleanu, *Diplomatul, tăbăcarul și actrița* (« Le diplomate, le tanneur et l'actrice »). C'est sans doute ce qui a incité les époux Kojecký à en assumer la traduction. Celle-ci paraîtra en 1931¹⁶, parution saluée tout d'abord par un écrivain roumain, G. M. Zamfirescu, qui dans un compte rendu du « Calendrier culturel roumain » relevait l'écho de plus en plus grand de la littérature de son pays à l'étranger, grâce aux traductions. Il écrivait à ce sujet : « Nous notons aujourd'hui ici l'œuvre tout aussi louable réalisée par Marie et Josef Kojecký en traduisant en langue tchèque le bon roman "Le diplomate, le tanneur et l'actrice". Nous prenons la liberté de faire part aux traducteurs des hommages des écrivains roumains pour le concours si précieux donné à leur confrère C. Ardeleanu »¹⁷. Le geste de G. M. Zamfirescu se doit d'être relevé de nos jours encore comme un témoignage rendu aux mérites de ces enthousiastes et dévoués propagateurs de la littérature roumaine à l'étranger. Il convenait, en effet, de sortir de l'anonymat ce labeur titanesque, par trop peu reconnu et loué, trop souvent aussi non valorisé sur le plan concret.

Lors de l'entrevue avec l'auteur de ces pages, Marie Kojecká lui a parlé des circonstances ingrates dans lesquelles s'est déroulé tant des fois son travail de traductrice. Par exemple, les maisons d'édition lui sollicitaient des traductions sans contrat préalable, lui assurant sa rémunération même dans le cas où le livre respectif ne devait plus paraître — ce qui s'est passé, entre autres, avec le roman de Liviu Rebreanu, *Adam et Ève*.

¹⁴ FPN PE 318/1930.

¹⁵ Voir la manchette du volume de C. Petrescu, *Paftă Východu*, Unie, Praha, 1930.

¹⁶ C. Ardeleanu, *Diplomat, kotelnik a herečka*, Praha, 1931.

¹⁷ Compte rendu paru dans «Calendarul cultural», I, 24 mars, 1932, de G. M. Z.

Au mois de novembre des années trente-six, Marie Kojecká entretenait une correspondance avec Camil Petrescu en vue de la traduction de son roman *Patul lui Procust* (« Le lit de Procuste »)¹⁸. Nous ne disposons d'aucune autre donnée se rapportant à ce projet. Ce qui est sûr, c'est que la version tchèque de ce roman n'a pu paraître au cours de la période concernée ; du reste, nous n'avons trouvé aucune trace manuscrite d'une telle traduction aux archives littéraires du Musée de la littérature tchèque de Strachov non plus.

En revanche, la correspondance de Marie Kojecká nous a permis de reconstituer ses démarches en vue d'obtenir l'autorisation de traduire d'autres œuvres de la littérature roumaine. C'est ainsi que dans une lettre adressée au Club littéraire européen (« Evropský literární klub ») par laquelle elle s'offrait à collaborer à la traduction des œuvres de la littérature universelle, on peut lire : « Mais jusqu'à présent je n'en ai repéré aucune traduction du roumain, bien que la littérature roumaine compte des œuvres d'une valeur remarquable, à même de supporter les critères d'une comparaison avec la littérature universelle et qui chez nous, malheureusement, ne sont connues par personne »¹⁹. Mue par le désir de remédier à cette situation et, peut-être aussi, dans l'espoir d'obtenir du Club littéraire européen une invitation à traduire, Marie Kojecká s'adressait le même mois à Mircea Eliade, lui écrivant en roumain : « Cher Monsieur Eliade, Bien que ne vous connaissant pas personnellement, je vous adresse ces lignes espérant qu'elles pourront vous intéresser encore plus qu'elles ne m'intéressent. Voici de quoi il s'agit : il y a à Prague une association de caractère éditorial, qui traduit et imprime en langue tchèque les meilleurs romans de la littérature universelle. Le prix de vente d'un volume, imprimé dans les meilleures conditions techniques, est de 29 couronnes tchèques, payé mensuellement par chaque membre de l'association. Chaque mois paraît un livre nouveau distribué seulement aux membres. Il n'existe pas sur le marché. Le nombre des membres dispersés à travers toute l'Europe est de 9000. Un simple calcul de chiffres et l'on peut se rendre compte de la solidité financière de cette si ingénieuse organisation. Comme de juste, les œuvres littéraires sont choisies par un comité d'écrivains et de professeurs de l'université, dont le goût et le sens d'impartialité ne sauraient être mis en doute. En ma qualité de membre j'ai proposé aussi la traduction d'un roman de la littérature roumaine. C'est pourquoi je m'adresse à vous avec la prière de m'envoyer *Maytrei* et *Domnișoara Cristina* (« Mademoiselle Christine »), dans un exemplaire chacun, pour les présenter, d'accord avec un Tchèque qui connaît le roumain, au comité. En même temps, je vous prie aussi si c'est possible de m'envoyer quelques commentaires critiques des gazettes roumaines, qui témoignent du bien-fondé de nos affirmations que l'un de vos romans mérite d'être traduit en langue tchèque. Je voudrais que vous croyiez que tout ceci n'est et ne sera jusqu'à une certaine date que simple projet, d'autant plus que le Club littéraire a déjà dressé le programme des traductions pour

¹⁸ Le fonds cité comporte deux lettres de M. Kojecká et une de Camil Petrescu, publiées par C. Barboricá, « Manuscriptum », V, n° 1 (14), 1974, p. 159—161.

¹⁹ Lettre rééditée en tchèque du 9 décembre 1936, fonds M. Kojecká.

la première moitié de l'an 1937. Dans l'attente de votre réponse, je vous prie d'agréer l'assurance de mes sentiments de considération »²⁰. Cette lettre de Marie Kojecká est datée à Prague, le 28 décembre 1936.

Peu après, la traductrice recevait les livres demandés, c'est ce que montre les quelques lignes envoyées à Mircea Eliade de Prague le 29 mars 1937 : « Monsieur Eliade, Par l'obligeance de M. Tr. Ionescu-Nișcov auquel vous avez adressé vos romans *Maytrei* et *Domnișoara Cristina* j'ai pu prendre connaissance de leur contenu. J'ai aimé surtout *Maytrei*, que je voudrais traduire en tchèque. Comme je suis en train de conclure avec un éditeur en ce sens, je vous prie de me concéder par écrit le droit de le traduire afin de parachever les formalités. J'ai déjà traduit dans notre langue : *Ion, Pădurea spînzuratilor, Calea Victoriei* et *Diplomatul, tăbăcarul și actrișa*, dont les auteurs vous sont connus. Avec ma particulière considération, M. Kojecká »²¹.

Il semble que le Club littéraire européen ne lui avait pas donné une réponse positive à cet égard, car un mois auparavant, c'est-à-dire le 26 février 1937, elle s'était adressée aux Editions Šnajdr de Kladno, en lui faisant parvenir un compte rendu du livre et quelques coupures de presse roumaines, sollicitant l'accord pour l'impression de *Maytrei* dans la collection « Jemné knihy ». L'éditeur respectif décide de demander en ce sens l'avis de J. Š. Kvapil, son collaborateur de vieille date, avec lequel il travaillait justement à l'époque²². Celui-ci adresse à son tour une lettre à Marie Kojecká, lui faisant part de son désir de mieux connaître l'ouvrage de Mircea Eliade : « Je serais heureux de pouvoir connaître par moi-même le roman respectif et me faire ma propre opinion là-dessus, car jusqu'à présent je n'en ai eu que des échos de seconde main. C'est pourquoi je vous prierais de me le prêter, si possible, disons pour une semaine. J'aimerais faire votre connaissance personnelle, en tant que l'une des rares personnes qui s'occupent de diffuser chez nous la littérature roumaine »²³. Seulement quelques jours auparavant, Marie Kojecká avait reçu une lettre de Mircea Eliade, avec l'autorisation demandée et quelques mots de remerciements (« En vous remerciant pour la peine que vous assumez en traduisant mon ouvrage en tchèque, je vous prie de croire, cher Madame, à ma très haute considération »)²⁴. Ces remerciements étaient d'autant plus mérités que tout ceci fut de la peine perdue pour la traductrice, car le livre d'Eliade ne devait guère paraître en langue tchèque.

Une démarche analogue faite par l'infatigable traductrice au mois de janvier 1937 allait aboutir aux mêmes résultats négatifs. Elle s'adressait cette fois-ci à Victor Ion Popa, pour lui solliciter le volume *Velerim și Veler Doamne*, toujours en vue de son éventuelle traduction en tchèque. Or, cette initiative s'avéra tardive, J. Š. Kvapil ayant déjà conclu un contrat avec les Editions Šnajdr de Kladno en ce sens, assurant la paru-

²⁰ Lettre manuscrite en roumain, fonds M. Kojecká, III/D 29.

²¹ *Ibidem*.

²² La même année paraissait aux Editions Šnajdr de Kladno la traduction de J. Š. Kvapil d'après V. I. Popa, *Velerim și Veler Doamne*.

²³ Fragment de la lettre manuscrite de J. Š. Kvapil adressée de Kladno le 17 mars 1937 à Marie Kojecká — fonds M. Kojecká III/D 29.

²⁴ Lettre manuscrite du 12 mars 1937, fonds M. Kojecká, III D/29 LAPP, Praha.

tion du livre de V. I. Popa dans la série « Jemné knihy »²⁵. C'est J. Š. Kvapil lui-même qui s'adresse par écrit à Marie Kojecká pour lui dire : « La semaine dernière, V. I. Popa m'a écrit que vous lui avait demandé le droit de procéder à l'éventuelle traduction de Velerim... Popa est mon auteur préféré, aussi, j'aimerais à traduire tout seul même ses autres ouvrages, chose avec laquelle il s'est déclaré d'accord déjà par sa lettre du 20.11.1936 »²⁶.

Mais, même sans aboutir à la traduction de l'une des œuvres signées par V. I. Popa, Marie Kojecká noue à cette occasion quelques contacts particulièrement importants pour la cristallisation des rapports littéraires tchéco-roumains. Les lettres échangées entre la traductrice et l'écrivain à ce sujet, et surtout les trois lettres autographes de celui-ci conservées dans les archives du Musée de la littérature tchèque de Prague, sont particulièrement précieuses pour nous parce que, sortant des limites usuelles de la stricte information ou de la convention, elles sont de véritables fragments de confession littéraires. La lecture de ces lettres met en lumière la personnalité si complexe de l'écrivain roumain, ses belles qualités parmi lesquelles la modestie tenait la première place.

Par les deux traductions réalisées ensuite, Marie Kojecká rendait un grand service au peuple roumain, le rapprochant du public de Tchécoslovaquie à travers les œuvres de Mihail Sadoveanu, *Baltagul* (« Le hache-reau ») et *Venea o moară pe Siret*²⁷ (« Un moulin descendait le Siret »)²⁸. Le retentissement dans la presse tchèque et roumaine de la parution de ces deux versions s'avère d'une force exceptionnelle. Une enquête lancée par « Čtème zprávy o nových knihách » le 30 septembre 1938, intitulée *Co četli čeští spisovatelé v prázdninách*, provoqua la réponse suivante du poète tchèque Josef Hora : M. Sadoveanu, *Tři jezdcí (Baltagul)*. Le compte rendu d'un auteur anonyme publié par le journal « Ranní noviny », sous le titre *Rumunský román z hor*, comparait Sadoveanu à C. F. Ramuz. On y lisait : « Sadoveanu est de la famille de ces conteurs qui, par leur construction épique et par l'ensemble de leur structure spirituelle, sont implantés dans la tradition populaire et savent combiner de manière brillante dans leur œuvre littéraire le caractère populaire avec la forme du roman moderne et avec l'expression cultivée de la parole... *Le hache-reau* est un beau livre et il nous prouve les qualités de la nouvelle prose roumaine dont la lecture, après les fruits raffinés des littératures occidentales, suscite une sensation de fraîcheur »²⁹. Signé par les seules initia-

²⁵ Voir la lettre manuscrite de V. I. Popa du 21 février 1937 adressée de Bucarest à Marie Kojecká : «... Velerim est déjà pris par les Éditions de la Typographie Šnajdr de Kladno, pour la collection « Jemné knihy », publiée par les soins de monsieur le professeur J. Kvapil. Du reste, il y a deux ou trois semaines, un chapitre déjà traduit a été publié dans « Lidové noviny » sous le titre « Dobrák Gavřila ».

²⁶ Lettre manuscrite de J. Š. Kvapil à Marie Kojecká du 17 mars 1937 — fonds cité.

²⁷ M. Sadoveanu, *Tři jezdcí*, Praha, 1938 et M. Sadoveanu, *Po fece pftplul mljn*, Praha, 1939.

²⁸ Les circonstances qui devaient conduire à la traduction de ces œuvres de Sadoveanu, ainsi que l'échange de lettres entre l'écrivain et Marie Kojecká à ce sujet ont été signalés par C. Barboricá, « Manuscriptum », 4/17 1974, vol. V, p. 146 et Alexandra Toader, « Manuscriptum », 2/23 1976, vol. VII, p. 170.

²⁹ *Rumunský román z hor*, sans signature. « Ranní noviny » 8 octobre 1938.

les V. T., le compte rendu de « Právo lidu » soulignait surtout la scène où la montagnarde découvre son homme tué au fond d'un abîme ou encore celle où, lors du banquet funèbre, elle réussit par des paroles, des remarques et des allusions habiles faire se trahir les coupables, finissant même par les obliger à reconnaître leur crime, — et l'auteur du compte rendu respectif de conclure : « on lit assez rarement de telles scènes »³⁰.

Cependant, les commentaires les plus suggestifs appartiennent à J. Š. Kvapil, qui dans son compte rendu intitulé « Une traduction faisant œuvre de pionnier » fait un rapprochement entre Sadoveanu et Korolenko (dans ses *Nuits sibériennes*) d'une part, entre Sadoveanu et la ballade populaire roumaine de la Mioritza, les deux s'inspirant du thème fondamental du destin. Avec la même pénétration et cette parfaite connaissance de la littérature roumaine — qualités attestées du reste déjà par ses précédentes études — Kvapil poursuit : « La concision style ballade, la simplicité de l'action, la psychologie magistrale des types des gens du peuple, notamment de l'inoubliable Vitoria, ainsi que les scènes de masse, surtout celle de l'enterrement et — enfin — la liaison suggestive des phénomènes naturels avec les destinées humaines sont vraiment impressionnantes. Elles reproduisent de manière remarquable le climat spirituel des régions montagneuses roumaines, climat que s'approprie, de la poésie du peuple, n'importe quel enfant roumain, que le Roumain emporte avec lui de par le monde et vers lequel se tournent et retournent, même après de longues années passées à étudier à l'étranger, les poètes roumains, tels Eminescu, Arghezi et — plus récemment — le poète expressionniste L. Blaga. Ce dernier a dédié à ce climat l'année passée tout un livre — *Spațiul mioritic*, pour la rédaction duquel il a pris comme point de départ la ballade susmentionnée »³¹. Et le même J. Š. Kvapil affirmera une année plus tard, à l'occasion d'un autre compte rendu : « *Venea o moară pe Siret* et *Baltagul* sont de taille universelle, bien que Sadoveanu soit un écrivain profondément national »³².

Aux divers périodiques tchèques³³ ayant publié des chroniques et des comptes rendus consacrés à ces deux traductions, s'ajoutent celles de quelques gazettes et revues roumaines³⁴. Par exemple, D. Crânjălă écrit dans sa chronique intitulée « Le hachereau de M. Sadoveanu, en langue tchèque » ; « La traduction est imprimée par la plus importante maison d'éditions de Tchécoslovaquie, Melantrich, dans une série à part, formée par les versions des meilleurs romans de la littérature universelle »³⁵. Le roman de M. Sadoveanu inaugure justement cette nouvelle série de traductions, ce qui est un signe de particulière distinction pour l'auteur, de même que pour notre pays. La parution de cette traduction a fourni

³⁰ V. T., *Román z rumunských hor*, « Právo lidu », 8 septembre 1938.

³¹ J. Š. Kvapil, *Průkopnický překlad*, « Lidové noviny », 23 juin 1939 p. 7.

³² Idem, *Rumunská epejeja z konce století*, « Evropský literární klub », IV, n° 3, 1939.

³³ « Národní politika », 21 août 1938 ; « České slovo », 19 août 1938, « Literární noviny », XI n° 2, 1938, compte rendu de Tr. Ionescu-Nișcov sur le roman *Po țecce pîiplul mljny* ; « Literární noviny », XII, n° 4, 1939 ; « Lidové listy », 5 avril 1939 ; le Supplément de « Národní politika », 16 avril 1939, etc.

³⁴ « Tribuna », Sibiu, 11 mai 1939 ; « Ancheta », Brăila, 28 avril 1938 ; « Vîitorul », Bucarest, 15 juin 1938 ; « Noua Gazetă de Vest », Oradea, 28 juin 1938 ; « Opinia », Jassy, 28 avril 1938 ; « Știrea », Arad, 28 avril 1938, etc.

³⁵ Cette série comptait des œuvres vraiment remarquables de la littérature universelle. Son rédacteur en chef était l'écrivain Jan Čep.

l'occasion à certains journaux tchèques de s'occuper tant du roman, que de son auteur et de la traductrice »³⁶.

Après la Libération, toujours infatigable, Marie Kojecká devait poursuivre son activité visant la diffusion de la littérature roumaine en Tchécoslovaquie. C'est l'époque de la parution des traductions de *Descult/Bosý* (« Nu-pieds »), des *Nouvelles* de Al. Sahia, de *Mitrea Cocor* de Sadoveanu, ainsi que des nouvelles éditions de *Pădurea spînzurașilor* et de *Venea o moară pe Siret*.

Déjà avant la guerre, Marie Kojecká avait reçu pour ses mérites dans ce domaine la médaille d'or de la Société bucarestoisie s'intitulant « La ligue roumaine de l'enseignement »³⁷.

Ainsi qu'il a été déjà question ci-dessus, pendant cette même période ont vu le jour aussi les traductions dues à l'éminent connaisseur de la langue et la littérature roumaine, J. Š. Kvapil, qui donna la version tchèque du livre de Tudor Arghezi, *Ochii Maicii Domnului* (« Les yeux de la Vierge »)³⁸, en plus de celle de *Velerim și Veler Doamne* de V. I. Popa³⁹.

Le caractère typique roumain et l'humanisme de l'œuvre de Victor Ion Popa sont mis en lumière par le traducteur tchèque dans sa Postface à la deuxième édition du roman : « Il appartient en tout premier lieu à son peuple, dont il transpose si heureusement les traits spécifiques dans son art. Mais son acheminement va vers l'homme (...) L'homme est digne d'être transposé dans une œuvre d'art, même quand il semble le dernier des derniers : le forçat Manlache Pleșa »⁴⁰. Cette Postface écrite en 1942, donc en pleine guerre, est un cri en faveur de la sauvegarde des valeurs humaines, un cri qui souligne l'impératif de la solidarité des hommes : « À cause de ce vieux et pourtant toujours neuf sentiment de la collectivité humaine, à cause de l'idée que l'on peut s'opposer à la fatalité, en faisant serrer les rangs de tous les hommes de bien du monde, Manlache Pleșa, Rusanda, le père Petrache vivront à jamais parmi nous » (p. 280).

L'application mise par le distingué spécialiste de la langue et la littérature roumaine représenté par J. Š. Kvapil à diffuser dans les milieux tchèques les valeurs les plus éloquentes de la littérature roumaine⁴¹ explique aussi son intérêt pour le roman de Tudor Arghezi, *Ochii Maicii Domnului*, qu'il caractérise en ces termes dans l'une de ses études : « Le livre démontre à quel point Arghezi comprend l'unité entre la tradition locale et l'universalisme et le modernisme »⁴². Ceci montre que J. Š. Kvapil avait su saisir parfaitement le caractère moderne, universel et national

³⁶ Dr. D. Crânjală, *Baltagul lui M. Sadoveanu in limba cehă*, « Epoca », București, 28 avril 1938.

³⁷ *Scrisori din Praga*, notice à la rubrique « Littérature, musique, art » de la gazette « Tribuna », n° 144, 29 juin 1939.

³⁸ T. Arghezi, *Oči matky Páně*, Kladno, 1937.

³⁹ V. I. Popa, *Radujme se, Haleluia*, Kladno, 1937.

⁴⁰ Postface de J. Š. Kvapil à la deuxième édition du roman, Prague, 1942, p. 278—279, 280.

⁴¹ Voir aussi les études si vastes et bien documentées de J. Š. Kvapil relatives à la littérature roumaine : *Přehled vývoje a směrů současného písemnictví*, Praha, 1938 ; *Z nové rumunské prózy*, « Lidové noviny », XLVII, Brno, 1938, n° 303, p. 4.

⁴² J. Š. Kvapil, *Přehled vývoje a směrů současného písemnictví*, p. 23.

tout à la fois de l'œuvre d'Arghezi. Ailleurs, traitant du développement du roman roumain, le même Kvapil exprime son appréciation du roman psychologique et philosophique de Cezar Petrescu et de Hortense Papadat-Bengescu, qu'il considère comme « une grande femme de lettres roumaine »⁴³. Le roman de cette dernière *Logodnicul* (« Le fiancé ») venait d'être traduit en tchèque par Hélène Langová⁴⁴.

Sur l'arrière-toile d'un intérêt croissant en Tchécoslovaquie pendant la période concernée vis-à-vis du peuple roumain, la conclusion à tirer de ce bref coup d'œil rétrospectif est que le choix des romans traduits avait pour but de suggérer le climat littéraire roumain. Pour ce faire, on a fait appel aux personnalités les plus représentatives (M. Sadoveanu, L. Rebreanu, Cezar Petrescu, Tudor Arghezi, Hortense Papadat-Bengescu, V. I. Popa).

Il convient aussi de remarquer l'effort des traducteurs de s'informer et de se tenir au courant du climat littéraire roumain. Même si le temps devait recuser certaines appréciations, comme dans le cas du roman de C. Ardeleanu, *Diplomatul, tăbăcarul și actrița*, auquel on ne saurait plus attribuer autant de mérites que ceux qu'on lui avait trouvés à l'époque, il n'en reste pas moins qu'il a été choisi en vue d'une traduction en tchèque l'année même où il était proposé en Roumanie pour un grand prix. C'est une preuve éloquente de la promptitude de l'information chez les traducteurs tchèques.

En ce qui concerne les suites de ces traductions de la littérature roumaine, on peut affirmer qu'elles se sont manifestées sur des plans divers. Par exemple, ces œuvres ont enrichi le répertoire de la littérature tchèque, en lui faisant prendre contact avec un univers thématique et spirituel inédit (*Baltagul, Ion*). Elles ont constitué une ouverture sur des questions intéressantes, mais non abordées auparavant par la prose tchèque (le problème de l'intellectuel honnête obligé de prendre les armes contre ses compatriotes dans une guerre étrangère à ses propres intérêts : Apostol Bologa et le Tchèque Klapka de *Pădurea spînzurașilor*). Enfin, ces œuvres ont eu même une influence idéologique (dans sa Postface à la deuxième édition de la version du roman de V. I. Popa, parue pendant la guerre, en 1942, J. Š. Kvapil tâchait de rapprocher ce livre du cœur des lecteurs tchèques, par l'idée d'amitié et de solidarité humaine qu'il comportait).

Un dernier aspect à considérer est celui des contacts directs établis entre les écrivains roumains et les intellectuels tchèques qui ont traduit leurs œuvres. Toute une correspondance en est née, illustrant non seulement les rapports littéraires proprement dits, mais aussi l'estime dont les écrivains roumains ont joui en Tchécoslovaquie. Les romanciers roumains de l'entre-deux-guerres sont de beaucoup redevables aux deux traducteurs que nous avons surtout évoqués dans ces pages : Marie Kojecká et J. Š. Kvapil. Leur travail minutieux d'orfèvres raffinés de la parole et les liens qu'ils ont su établir avec les prosateurs roumains ont tracé une nouvelle voie de connaissance et d'appréciation mutuelle entre ces deux pays.

⁴³ Idem, *Z nové rumunské prozy*, p. 4.

⁴⁴ H. Papadat-Bengescu, *Zentch*, Praha, 1941.

ESQUISSE D'UNE DESCRIPTION DU ROMAN « À HÉROS PROBLÉMATIQUE »

RALPH HEYNDELS
(Bruxelles)

L'hypothèse d'une relation intelligible entre forme romanesque et structure de la société bourgeoise, formulée par Lucien Goldmann dans un ouvrage devenu classique¹, constitue aujourd'hui une base de travail pour la sociologie de la littérature d'inspiration dialectique². On sait que l'intuition goldmannienne d'un *rapport homologique* entre les deux instances, envisagées au point de vue structural, procède d'une lecture comparée de la *Théorie du Roman* de Lukàcs et du livre de Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*³. Ces deux auteurs étudient le roman « à héros problématique », dont nous voudrions esquisser ici la description synthétique non dans les termes de la philosophie (authenticité, dégradation, mal ontologique, etc.⁴), mais dans l'optique de l'analyse littéraire.

Notre propos exclut dès lors de son champ, pour des raisons évidemment contingentes⁵, la discussion de la sociogénèse du roman, qui recourt à la catégorie de problématique héroïque en tant que moment essentiel de son développement. Cette théorie, fondée sur l'établissement des caractères constitutifs du genre romanesque et déterminant une typologie⁶, mérite assurément la discussion, tant par sa valeur programmatique, les perspectives de recherche qu'elle ouvre, que par les ambiguïtés⁷, les inconséquences relatives⁸, le manque d'« écho empirique »⁹ et l'abstrac-

¹ Pour une sociologie du roman, Paris, Gallimard, 1964.

² cf. Heyndels, R., *Situation et perspectives de la sociologie de la littérature*, in « La Pensée et les Hommes », 8, 74, 290-5, et « Revue de l'Université de Bruxelles », 3-4/1976 (à paraître, texte rev. et corr.).

³ Nous renvoyons à l'éd. française pour la *Théorie du Roman* (Paris, éd. de Minuit, 1960). Girard, R., *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961.

⁴ cf. les ouvrages de S. Nair et M. Lowy, de P. V. Zima ; les articles de J. Duvignaud, et A. Guedj, T. Lowell, etc.

⁵ Nous avons déjà envisagé certains aspects de la sociogénèse goldmannienne dans d'autres publications.

⁶ P.S.R., p. 50 sv.

⁷ cf. Bouazis, C., *La théorie des structures d'œuvres*, in Escarpit, R., *Le Littéraire et le Social*, Paris, Flammarion, 1970. cf. aussi : Roelens, R., *Les avatars de la médiation dans la sociologie de Lucien Goldmann*, in « L'Homme et la Société », 15, pp. 294-316.

⁸ cf. Heyndels, R., *Vision du monde et réification : réflexion sur la sociologie de la littérature de L. Goldmann*, in « Revue de l'Institut de Sociologie », 1974, 4, pp. 593-617.

⁹ Goldmann avait créé, à l'Université de Bruxelles, un Centre de recherches empiriques, dont l'activité s'est nettement ralentie depuis sa disparition.

tion qu'elle présente. Plusieurs articles récents (de Patrick Brady, Geneviève Mouillaud, Jacques Leenhardt, entre autres¹⁰) l'envisagent sur le mode critique.

Les propositions de *Pour une sociologie du roman*, que nous n'analysons pas ici¹¹, peuvent paraître relativement dogmatiques. Les exemples y manquent sensiblement. La limitation de la thèse du « héros problématique » fait partie d'une esthétique de la *cohérence* à la fois importante et insuffisamment *théorisée*¹² : elle exclut non seulement des productions médiocres (ce qui repose la question de la sociogénèse), mais aussi les œuvres de Hugo, de Balzac, un roman de Stendhal¹³. Plusieurs romans importants ne rentrent pas dans la catégorie strictement définie : nous pensons, entre autres, à l'œuvre de Zola. On peut s'interroger sur ces restrictions. Elles résultent peut-être de la confusion des situations et des personnages « secondaires » en la notion unique de « monde social romanesque »¹⁴. D'un point de vue stylistique, on ne distingue pas non plus assez clairement le narratif du descriptif. On peut, à ce propos, constater que la bipolarité « héros-monde » s'offre, dans toute sa pureté, dans la tragédie telle que la conçoit l'auteur du *Dieu cache*¹⁵ : là, précisément, le descriptif est nécessairement absent. On constate donc que la théorie goldmannienne du roman ignore la « structure spatiale référentielle »¹⁶ qui se trouve insérée dans le discours narratif. Elle laisse ainsi dans l'ombre la fonction de la pluralité des personnages. Par là, on risque de perdre de vue une évidence : le roman construit un univers imaginaire complexe, dont le « modèle » de représentation doit offrir une « réduction intégrante ».

Nous voudrions dès lors émettre l'hypothèse suivante : la problématicité du héros ne doit pas être nécessairement affectée à un personnage unique et/ou central. Elle peut englober, concerner le monde romanesque dans son ensemble. Certains personnages, ou certains aspects de ceux-ci, représenteront alors partiellement la recherche globale des valeurs authentiques sur le mode dégradé (et dialectiquement, une possible régression). En fait, la « biographie individuelle » fictive dévoile toujours, d'une manière ou d'une autre, l'ensemble du monde ; et c'est bien pourquoi tout grand roman « à héros problématique » constitue *aussi* une fresque

¹⁰ cf. Brady, P., *Socio-criticism as genetic structuralism*, in *L'Esprit créateur*, Fall, 207—218. Mouillaud, G., *Roman*, in « Revue de l'Institut de Sociologie », 3, 1973. Leenhardt, contribution au même numéro de la *R. I. S.* À ce jour, point d'ouvrage sur Goldmann *théoricien de la littérature*. Pour ce qui regarde la thèse sur le roman, voir, par ex., l'*Introduction* au livre de J. Leenhardt sur *La Jalousie* d'A. Robbe-Grillet (Paris, Seuil, 1973). Angenot, M., *The classical structure of the novel : remarks on G. Lukàcs, Goldmann and R. Girard*, in « Genre », 3, 1970, 205—213.

¹¹ Elles sont, en effet, devenues *classiques*.

¹² cf. Heyndels, R., *Réflexion sur la notion de cohérence dans la théorie de Lucien Goldmann*, in « Revue de l'Université de Bruxelles », 1974, 1/2, pp. 3—23.

¹³ cf. *P.S.R.*, pp. 52—57.

¹⁴ Goldmann dit simplement « le monde », mais l'expression semble ambiguë.

¹⁵ Paris, Gallimard, 1956.

¹⁶ selon les termes de T. Todorov, in *Qu'est-ce que le structuralisme? (Poétique)*, Paris Le Seuil, 1968, p. 130.

sociale. Michel Butor insiste sur ce point essentiel : « Nous voyons que l'individualisme romanesque est une apparence, qu'il est impossible de décrire la promotion d'un individu, [...], sans décrire en même temps l'architecture d'un groupe social, [...] »¹⁷. Un « décentrement » peut donc se produire, du héros vers le monde social romanesque, selon une évolution plus ou moins accentuée. Ce monde devient alors — dans (et par) les personnages qui le composent, et jusque dans sa *réalité matérielle* en soi — une espèce de dynamique contradictoire implicitement reliée à un système de valeurs structurant l'œuvre dans son ensemble. Dans la construction « par contraste », on pourrait avancer que le « héros problématique » est remplacé par une « problematicité héroïque » *générale*, ou pour le moins *multiple*. Dans *Le Père Goriot*, par exemple, ce dernier et Madame de Bauséant représentent la noblesse d'esprit désintéressée et s'opposent aux filles du Père Goriot et à Vautrin, qui de *manière différente* ne pensent qu'au profit. Rastignac — ce mélange progressif de pureté et d'ambition mondaine — et Vautrin offrent une deuxième polarité d'oppositions. Par ailleurs, le sort réservé à l'espèce de révolte de l'un renforce encore le caractère initiatique du cheminement romanesque de l'autre. L'ensemble exprime contradictoirement une aspiration aux valeurs authentiques, désir au demeurant dégradé¹⁸ par son insertion dans un monde social antagonique et dont on ne peut cependant pas sortir. Conformément à la théorie goldmannienne, il y a ici à la fois communauté et opposition du héros (en l'occurrence « dispersé ») et du monde. Mais, en fait, le monde a envahi profondément les diverses expressions du héros, c'est-à-dire les divers personnages — et sur un mode plus ou moins avancé. Le caractère héroïque se trouve dès lors dialectiquement affecté au monde romanesque (ensemble des personnages) proprement dit, dont le roman apparaît comme la « dramatisation ». La dégradation en acquiert évidemment un statut plus complexe. Elle reste cependant distinctive de ce qui, dans le roman, est « mondain » et aveugle *intégralement* et de ce qui exprime une nostalgie d'un « autre chose », d'un « ailleurs » ou d'un « au-delà ». La « transitivité verticale »¹⁹ du roman apparaît beaucoup plus dialectique, puisque le système implicite n'est plus réduit (ou réductible) à une simple bipolarité. Bien plus, on peut envisager que le milieu romanesque lui-même se charge (se sur-détermine) d'une signification renvoyant au symbolisme des valeurs.

L'exclusion des romans de Balzac, ou de Zola (pour s'en tenir aux auteurs de premier plan), pour des raisons de structure, ne se justifie donc pas, à rester à l'intérieur même de la théorie de Goldmann. A condition de considérer les quatre facteurs constitutifs du roman²⁰ comme des tendances. Certes, une telle extension de la thèse du « héros problématique » entraîne des conséquences importantes sur le plan de la sociogénèse, mais aussi au niveau de l'analyse compréhensive et de

¹⁷ Butor, M., *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1969, p. 99.

¹⁸ Vautrin est un criminel; Goriot, un faible; Rastignac, un hésitant et un arriviste,...

¹⁹ Genette, G., *Figures I*, Paris, Seuil, 1966, p. 94.

²⁰ cf. P. S. R., p. 24.

la perception esthétique. Les problèmes ne semblent cependant pas insurmontables ; ils débouchent peut-être sur une reconsidération de la typologie, à l'évidence trop schématique, proposée par Goldmann, et sur un affinement de son explication sociologique de l'avènement du romanesque. L'examen exhaustif de ces questions sortirait assurément du cadre de cet exposé limité. Contentons-nous, sur ce point, de quelques remarques à la fois brèves et hypothétiques.

Pour ce qui regarde l'analyse littéraire, tout d'abord. Si l'on examine la dialectique du héros et du monde romanesque, on doit partir de l'ignorance de son destin par le héros, si par « destin » on veut bien entendre non la trajectoire explicite, mais le système de valeurs qui organise le roman. L'héroïsme se caractérise au plus haut point par la recherche, quelles que soient les formes de cette quête ; et cependant, explicitement, cette recherche n'importe pas. Ce qui est dit apparaît dès lors moins important que ce qui est par le « dire » *structurellement manifesté*. Que le héros soit un personnage singulier, ou une pluralité dispersée, importe peu : on parlera plutôt d'une *fonction héroïque*. Celle-ci se caractérise donc par une recherche implicite de Totalité, porteuse de valeurs qui la nécessitent. Par rapport à ces valeurs dites « authentiques », les valeurs conscientes (manifestes) de tous les personnages (héros et personnages du monde) sont, par statut, dégradées. La fonction héroïque ne subsiste précisément en tant que telle, que par le problème qu'elle recouvre et dont elle procède. Ce dernier résulte de la nostalgie des vraies valeurs. Le monde et la fonction héroïque sont *consubstantiels* : ce qui varie selon les modalités formelles du romanesque (et probablement selon ses étapes d'évolution), c'est la réalisation imaginaire et le « degré » de cette *consustantialité*. Bien entendu, à la suite de Lukács d'ailleurs, Goldmann caractérise le roman par la conjonction d'une opposition et d'une communauté héroïco-mondaine²¹. Mais si l'opposition demeure assez mal définie dans sa théorie (au contraire de la communauté), il nous apparaît paradoxalement que ce déséquilibre est dû à une appréhension trop restrictive de la « diffusion » héroïque possible dans la structure romanesque. En effet, nous croyons que la disparité de nature entre les deux dégradations (héroïque et mondaine) réside dans une différence au niveau de la conscience intuitive : celle-ci, précisément, peut se répandre, diversement et contradictoirement dans un ensemble de personnages, se symboliser dans des éléments partiellement mondains. L'on peut dès lors nuancer l'inconscience des valeurs chez le « héros problématique » ainsi conçu comme *problématicité héroïque* : l'ignorance porte sur la concrétisation²² de ces valeurs, c'est-à-dire sur leur *réalité* et leur *praxis*. Elle participe typiquement de l'éthique bourgeoise²³. L'analyse goldmannienne de l'échec romanesque nous renvoie d'ailleurs à cette conception abstraite qu'a le héros et qui caractérise selon nous la fonction

²¹ Pour Lukács, l'affinité profonde permet la concrétisation imaginaire, et la rupture radicale prive la recherche des valeurs de tout aboutissement possible.

²² c.-à.-d. sur l'accroissement par développement, la réalisation par *praxis*.

²³ L'éthique bourgeoise se caractérise sur plus haut point par l'abstraction — au double sens de *métaphysique* comme opposition *opaque* des instances, et d'*hypostase* comme projection à l'infini d'impératifs impossibles. cf. notam. les travaux de P. Verstraeten (*Introduction historique à la philosophie*, Presses Univ. de Bruxelles, et *Violence et éthique*, Paris, Gallimard, 1972). Voir aussi : Brognard, A., *Lutte de classe et morale marxiste*, Paris, 1969.

héroïque dans son ensemble. Du point de vue psychologique et moral, l'héroïsme représente une nostalgie dégradée de valeurs authentiques, vécue de manière excessivement médiatisée par le(s) protagoniste(s) et conçue sur le mode abstrait de la difficulté, de l'impossibilité, qui en bloque toute conscience pratique²⁴.

Si l'on se place au point de vue plus spécifiquement sociologique, on est en droit de reconsidérer, à la lumière de ce qui précède, une contradiction assez importante de la théorie goldmannienne à ce propos. La thèse de *Pour une sociologie du roman*, qui oppose roman « authentique » à roman « parallèle » renferme évidemment un système de valorisation. Elle procède d'une esthétique qui organise sans doute dialectiquement l'ensemble de la pensée méthodologique et théorique de l'auteur²⁵. Le critère de valeur, c'est la *cohérence* de l'œuvre. Sa présence et son importance distinguent sensiblement la critique littéraire de Goldmann de celle de Girard, où la morale occupe une place prépondérante²⁶. Certes, et c'est l'évidence pour un penseur dialectique, Goldmann établit un lien entre l'éthique et l'esthétique, mais au sein d'un système dans lequel la forme possède un statut effectif et bien défini — même si l'analyse de ses différents niveaux de réalisation, notamment stylistique, demeure beaucoup trop générale²⁷. De ce point de vue, le roman apparaît comme un cas particulier et complexe. Son rapport à l'économique relève de *l'homologie de structure* et même, surtout pour ses formes récentes²⁸, de la *transposition directe* : le relai de la *vision du monde* semble absent. Or, la *cohérence* trouve son origine dans un processus à la fois comportemental (individual et collectif) et imaginaire, dont la vision du monde constitue un « relai de synthèse » fondamental. Le statut de la *cohérence* romanesque fait donc problème, dans la mesure où l'on voit mal où se situe l'intégration de cette donnée dans l'immédiateté du rapport « roman/société bourgeoise ». D'autre part, l'articulation structurelle que représente la recherche des valeurs authentiques fonde, dans et par le roman, la relation entre esthétique et éthique. Comme *système de validation* progressive et problématique, le roman ne peut se concevoir sans *cohérence* ; cette dernière absente, l'univers imaginaire disparaît au profit de l'abstraction éthique, dans le meilleur des cas, au profit de la convention pure, le plus souvent. On relira, dans cette perspective, les belles

²⁴ Nous émettons l'hypothèse qu'il s'agit là aussi d'un aspect fondamental de la « conscience bourgeoise avancée », jusque dans les formes de *marxisme tragique* qu'elle peut prendre dans certains secteurs de *l'intelligentsia*, et notamment chez L. Goldmann lui-même. Sur ce sujet, cf. Heyndels, R., *Le Quotidien et l'Extase*, à paraître in « Revue de l'Université de Bruxelles » (1977) ; *Théorie de la religion et marxisme tragique chez L. Goldmann*, à paraître in *Etudes d'Histoire du Christianisme VI*, Bruxelles, Presses Univ. de Bruxelles (ouvrage collectif édité par J. Préaux).

²⁵ Esthétique de la *cohérence* et de la *richesse*.

²⁶ cf. Crouzet, M., *Aspects nouveaux de l'analyse du romanisme*, in *Annales*, août 1965, pp. 476—489.

²⁷ On sait que, dans sa « dernière période », Goldmann et ses collaborateurs — de Bruxelles et de l'E. P. H. E. — ont tenté de s'attaquer au texte même, mais dans une perspective qui demeure sémantique.

²⁸ par exemple, le *Nouveau Roman*.

pages de Lukàcs : « Dans le roman , [. . .] , l'intention éthique est sensible au cœur même de la structuration de chaque détail, elle est, dans son contenu le plus secret, un élément efficace de la construction de l'œuvre »²⁹. Cette participation de l'éthique à l'esthétique consiste en la réalisation formelle d'une signification en un univers imaginaire, en un processus de *cohérencification*. L'articulation de ce processus sur *l'homologie de structure* (que nous retenons comme hypothèse, tout en limitant la portée de son *exclusive* dans l'explication sociologique) s'opère de manière plus rigoureuse si l'on corrige la théorie goldmannienne sur deux points. Il s'agit, tout d'abord, de distinguer clairement *cohérence* et *signification* : nous avons proposé quelques idées sur ce point dans une autre publication³⁰. Il faut, ensuite, nuancer la singularité héroïque, ou du moins lui enlever son caractère d'absolu : bien des œuvres romanesques atteignent à la *cohérence* esthétique, qui ne relèvent pas du modèle restrictif défini par Goldmann. *L'homologie*, en effet, porte non seulement sur la relation héroïco-mondaine, mais sur la manière dont elle est *vécue* par la médiation imaginaire de l'univers romanesque. Cette conception, qui préside à l'organisation du roman, varie selon des critères multiples, mais qui participent de la même volonté nécessaire d'universalité de l'éthique³¹. Or, l'universalisation (en théorie) passe par le relai inévitable d'une *vision du monde*, matrice de diverses idéologies³², différentes, divergentes, opposées partiellement. D'où la proposition d'une *vision du monde* bourgeoise comme constituant de *l'homologie* même qui dans la pratique romanesque la vise et la dénonce implicitement, selon des procédés constructeurs idéologiques et esthétiques multiples, « renvoyant » à la multiplicité même des modalités pratiques de la *vision* considérée. Le roman « à héros problématique » appartient dès lors à l'une des expressions idéologiques de la *vision du monde* bourgeoise ; le roman « à problématicité héroïque dispersée », à une autre. Bien plus : c'est la problématicité (et non le héros en tant que tel) qui constitue le facteur essentiel à la fois de la *vision* et des univers imaginaires qui en procèdent. La disparition du héros, et son remplacement par la fonction narrative comme « instance pure », apparaît comme un avatar possible, historiquement daté, de la même vision qui fonde tout roman, le romanesque jusque dans ses aspects les plus « déceptifs »³³.

²⁹ T. du R., *op. cit.*, pp. 66–67.

³⁰ cf. note 12.

³¹ Voir notamment l'ouvrage de Goldmann, *Introduction à la philosophie de Kant*, Paris, Gallimard, 1967.

³² Nous distinguons nettement « vision du monde » et « idéologie ». Sur ce point, outre l'article cité en note 8, voir aussi : Heyndels, R., *Etude du concept de vision du monde*, in *Proceedings of the 8th Congress of the ICLA* (Budapest, août 1976, à paraître). Voir aussi : Schaff, A., *La définition fonctionnelle de l'idéologie et le problème de la fin du siècle des idéologies*, in « L'Homme et la Société », 4, pp. 49–59. Allant dans notre sens, Etienne Guerin écrit : « Le discours qui signale des enjeux localisés » est une idéologie, tandis que la vision du monde « alors même qu'elle est liée à une histoire sociale », « n'en est pas déductible » (in *Le point de vue sociologique et la question du sens*, dans « Cahiers internationaux de sociologie », LVIII, 1975, pp. 81–95).

³³ cf. Heyndels, R., *Une analyse formelle d'un roman déceptif*, in *Marginales*, 171, 1976, 47–50.

La philosophie se trouve à l'origine de la théorie du « héros problématique » et de ses multiples implications éthiques. Hegel considérait le roman comme la forme bourgeoise de l'épopée. Selon lui, l'épopée reflète la totalité de la vie. Le roman, au contraire, « résulte du conflit entre la poésie du cœur et la prose opposée de la situation qui se perd dans l'extérieur et le contingent »³⁴. Le héros antique (nous dirions dans ce cas : *positif*) possède une liberté d'action entière, tandis que le héros moderne se voit dépassé par l'évolution historique et s'efforce de résister à celle-ci par la défense de l'ordre ancien³⁵. Le héros moderne de Hegel apparaît donc comme « réactionnaire » par essence. Du moins la nouveauté de sa situation problématique lui permet-elle encore une positivité relative, partielle et défensive. Par contre le « héros problématique » conçu par Lukács, et repris par son disciple « français », ne revendique pas le passé : les valeurs qui structurent sa recherche sont celles de la société existante, mais sur le mode abstrait, théorique — comme alibi, pourrions-nous dire. Sa quête vise, en quelque sorte, à la contemplation de ces valeurs dans leur *idéalité*. Son échec provient de son impossibilité à comprendre que la réalisation pratique de ces valeurs dépasse précisément la société existante : bien plus, ces valeurs codifient leur impossibilité même, et leur réalisation passe par la destruction de leur matrice. Mais c'est assurément Dilthey qui, dans *Le Monde de l'Esprit*³⁶, avait le plus clairement vu les deux expressions idéologiques et romanesques principales produites par cette matrice : il distingue, en effet, « la description biographique du développement d'un homme remarquable dans un milieu déterminé » et « la description des caractères et relations typiques de la société qui entoure le poète [...] », et il les ramène basalement à la « troisième époque de l'individuation humaine par la littérature », c.-à-d. celle qui voit l'avènement de la bourgeoisie.

Si nous retenons, dans un premier temps, les deux formes romanesques ci-dessus mentionnées, et en admettant leur valeur strictement schématique, il apparaît que la problématique, qu'elle soit à l'œuvre dans un système dualiste *héros/monde* ou dans un système de *comédie humaine* plus ou moins élaborée, renvoie à un secteur, ou ontologie régionale, certes approché dans cette perspective par Goldmann, mais auquel il n'accorde pas un statut théoriquement très important, à savoir : l'éthique comme *médiation* constitutive de la sociogénèse du genre romanesque à partir d'une *vision du monde*. Or c'est cette éthique qui, conceptualisée et vue de manière structurelle³⁷, conditionne la problématique en tant qu'elle est elle-même expression d'une catégorie centrale de la pensée bourgeoise en tant que telle : *l'absence de transcendance historique vécue sur le mode de la nostalgie*. Ce manque, dont tout roman constitue à la fois l'évocation et la parade, se concrétise dans l'imaginaire selon des points de visée différents, lesquels sont les émanations de la diversité idéologique bourgeoise, liée aux conditions historiques

³⁴ cf. Arvon, H., *L'esthétique marxiste*, Paris, PUF, 1970, p. 8.

³⁵ *Idem*, p. II.

³⁶ 2 t., Paris, Aubier-Montaigne, 1947 (trad. M. Remy).

³⁷ C.-a.-d. sur le mode de la vision du monde.

et au développement de la société libérale, de l'économie capitaliste. Nous pouvons dès lors, distinguer notamment les types suivants de *problématicité romanesque*, et le travail de la sociologie consistera en l'explication de leur avènement, de leur évolution, de leurs divers avatars : roman « à héros problématiques » (ex. : *Le Rouge et le Noir*), « à problématique héroïque dispersée et dégradée » (ex. : *Le Père Goriot*), « à problématique esquissée » (ou à « intériorité dominante », ex. : *Adolphe*), « à problématique dénoncée » (*Les Conquérants*), « à problématique assumée » (ex. *La Jalousie* de Robbe-Grillet³⁸). Ce n'est évidemment pas le lieu ici de développer cette question et de détailler longuement cette proposition qui suggère à la fois une « genèse génétique » du romanesque³⁹ et une sociogenèse continue, qui ne connaisse pas les coupures, idéologiques selon nous, du type de celle introduite par Goldmann entre roman « traditionnel » et Nouveau Roman⁴⁰. Les conséquences théoriques d'une telle exposition nous mèneraient assurément fort loin au-delà des limites imposées à la présente communication. Ne considérons, et brièvement, que l'aspect littéraire de la typologie envisagée⁴¹. Le roman « à problématique esquissée » apparaît comme structure de la conscience déchirée : le rapport au monde y est totalement implicite, inconscient pour le héros (individuel) et rigoureusement absent, en tant que tel, du contenu manifeste. Dans ce cas, notre modèle est radicalement conceptuel et « déduit », pour parler comme Lukács. Les quatre autres types présentent un rapport héroïco-mondain (même si la fonction héroïque s'y trouve parodiée, *absentéifiée*, sous la forme d'un K, d'un anonymat, etc. : nous ne recouvrons pas « héros » et personnage⁴²). La *problématicité* suppose au moins trois facteurs, constitutifs du romanesque (qui, à son tour ne recouvre pas tout le narratif : il y a la nouvelle, le conte, . . .) : une fonction héroïque (ou « lieu comportemental »), une recherche *échouée* de valeurs, un degré d'abstraction. La fonction héroïque doit son « héroïsme » même à la tension que renferme sa « densité » ou son « épaisseur » privilégiée, focalisante. Elle se manifeste à la fois par le *poinds* et par la *légèreté*. Trop *pesante* pour le monde qu'elle traverse, elle est trop *légère* vis-à-vis de l'exception qu'elle représente par rapport à ce monde : écrire un roman, c'est *excepter* le monde et l'*accepter* en même temps. Elle suppose la « vie intérieure » (même absente du texte, elle se trouve à la lecture nécessaire), l'*incompatibilité* (la faille), l'inadaptation : en un mot, le *démarquage*. Les valeurs et la mondanité radicale limitent l'univers qu'elle structure en tant que quête des premières, dans et malgré la seconde. Elle dénonce une solitude de l'exception et de la dérision. Elle implique un axe syntagmatique, une chronologie : le temps, « instrument de cette victoire »⁴³, qui « tout en étant un processus de décom-

³⁸ Voir l'étude citée de J. Leenhardt.

³⁹ L'histoire du roman comme genre, depuis l'avènement de la bourgeoisie.

⁴⁰ Voir la critique de G. Mouillaud, dans l'article cité en note 10.

⁴¹ L'aspect sociologique mériterait une étude d'ensemble dont n'existent à ce jour que des introductions.

⁴² Le « personnage » est un instrument technique relevant de la forme. La fonction héroïque renvoie au cœur même de la signification.

⁴³ Lukács, G., *T. d. R.*, p. 124.

position et de dégradation, garde en permanence une relation complexe et médiatisée avec les valeurs authentiques⁴⁴ — espoir, angoisse, automatisme enfin, quand la réification triomphe⁴⁵. Outre Lukàcs, des essayistes aussi différents que Jean Hytier⁴⁶, Nelly Cormeau⁴⁷, Roland Mortier⁴⁸, ou Julia Kristeva⁴⁹, cités à titre exemplaire, ont insisté sur cette catégorie centrale de la temporalité romanesque. On doit, par ailleurs, à Tzvetan Todorov⁵⁰, à Jean Ricardou⁵¹ une série de clarifications fécondes pour sa perception comme constituant technique, et non seulement significatif, du romanesque. Le troisième caractère ici retenu est l'abstraction, que le roman camoufle ou assume selon des modalités formelles variées, mais que son organicité⁵² s'efforce toujours de rejeter, de refuser. En effet, la contradiction dialectique héroïco-mondaine y disparaît plus ou moins au profit d'une opposition métaphysique (dont le *degré* d'expansion est bien entendu variable). L'aspiration nostalgique produite par la fonction héroïque, qui suppose un achèvement utopique, s'oppose à une réalité, à un monde romanesque qui se constitue précisément par cette aspiration et ce désir. C'est bien pourquoi le monde social romanesque (classes sociales, groupes sociaux, professions, etc.) se trouve représenté d'une manière nécessairement *conventionnelle* : le roman « à problémativité assumée », en particulier certaines productions dites « néo-romanesques », relèvent même d'une esthétique de cette abstraction. Bien plus, la rupture héroïco-mondaine repose sur une opposition de valeurs (implicites), ou plutôt sur une différence de perception de ces valeurs — on peut « jouer » sur, avec, ... cette différence, mais tout roman l'exige — ; mais la relation de communauté, par contre, manifeste l'opacité, vécue sur le mode de l'indifférence, de la détestation, de l'ironie même. Point de *moment actif* dans ce rapport, qui s'étend en tout roman et s'y répand comme une *zone aveugle*. Ce que Goldmann écrit à ce propos du roman « classique » fonctionne en fait comme constituant consubstantiel du romanesque en général : « le roman [...] fondé sur l'opacité de la vie sociale et sur la difficulté pour l'individu de s'orienter et de donner un sens à sa vie »⁵³ ne peut surmonter l'abstraction inhérente à l'organisation de l'univers qu'il crée, puisque celle-ci permet la problémativité héroïque sans laquelle il devient « texte libre ». A ce stade, nous retrou-

⁴⁴ *Idem.*

⁴⁵ Dans ses analyses de *P. S. R.*, L. Goldmann n'accordait pas assez d'importance au traitement du temps dans le Nouveau Roman, en relation avec l'irruption réificatrice, et peut-être en donnait-il trop à la disparition (apparente) du personnage et aux objets.

⁴⁶ *Les romans de l'individu*, Paris, 1928.

⁴⁷ *Physiologie du roman*, Bruxelles, Renaissance du Livre, 1947.

⁴⁸ *Le genre romanesque en France : essai de définition*, in « Revue de l'Université de Bruxelles », I, 1956, pp. 56-71.

⁴⁹ *Le Texte du Roman*, Paris, Mouton, 1970.

⁵⁰ *Op. cit.*

⁵¹ *Le Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1973.

⁵² Selon l'expression de Ludovic Janvier, *Le lieu du retrait de la blancheur de l'écho*, in *Critique*, n° 237, fév. 1967.

⁵³ *P. S. R.*, p. 47.

vons l'éthique bourgeoise qui exclut de son champ la communauté, l'universalité concrète, et qui codifie les valeurs en système abstrait, métaphysique et *insoutenable*. Dans le roman, les concepts sont évidemment déduits⁵⁴. Dès lors, il s'établit une *distance* entre le système conceptuel, « ultime base de la construction » et la « vie » romanesque, l'univers imaginaire du roman et les signes de son texte⁵⁵. Cette *distance* renvoie à la convention du rapport sujet/objet, à sa nostalgie et à son échec nécessaire.

Au terme de cette brève étude, nous voudrions proposer quelques hypothèses et formuler quelques thèmes de réflexion, de discussion. Il apparaît que la forme romanesque semble exprimer sur le mode imaginaire les catégories fondamentales de l'éthique bourgeoise. Son évolution suit les développements de certains *topoi* de cette éthique ; mais son système, son essence, renvoie précisément à une vision du monde, pour nous unique et identique dans ses diverses modulations idéologico-historiques (romantisme nostalgique, volontarisme rationaliste, héroïsme conquérant, désespoir existentiel, « réalisme » désabusé, etc.). Le roman, entendu comme système significatif, consiste en une production imaginaire, c.-à.-d. plus élaborée et dotée d'une réelle formalisation esthétique, renvoyant au système abstrait qui organise la vision du monde bourgeoise, dont l'unicité conditionne celle du genre lui-même, dont la diversité idéologique (semblable à celle de la vision du monde féodale au cours des siècles et différente sur ce point de la vision tragique⁵⁶) implique la diversité littéraire (structure, composition, contenu, expression).

Sans entrer, comme convenu, dans le détail de la sociogénèse qui sous-tend inévitablement cette esquisse de description, nous pouvons avancer sur ce sujet une ou deux remarques. Tout d'abord, quant aux modalités sociologiques de production du roman, qui nous ramènent au statut de l'*intelligentsia* dans la société bourgeoise : celle-ci vit, en effet, sur le plan théorique, mais aussi existentiel, voire affectif, émotif et obsessionnel, la problématique que structure la vision du monde en question, comme « conscience possible » maximale de la classe sociale qu'elle représente et structure à son tour. Non sans contradiction interne, la théorie goldmannienne envisageait elle aussi ce « lieu social » de l'*intelligentsia* comme « relai » sociogénétique. Elle référerait ce « lieu » au statut spécifique des intellectuels dans la société capitaliste, et en délimitait l'écho social à la dite « classe moyenne ». Mais Goldman, rejetant de

⁵⁴ D'où l'échec du roman didactique, ou « à héros positif », du mois dans les conditions historiques de la France, qui procède par *induction* des concepts.

⁵⁵ cf.] les travaux de Kristeva sur le roman (notam. note 49).

⁵⁶ Celle-ci n'a pu subsister que durant un très court moment historique, celui du passage de la société féodale détruite au monde bourgeois, *via* le centralisme royal — passage qui entraînait la liquidation sociale d'une fraction avancée de l'ancienne société (la noblesse de robe, les jansénistes).

sa perspective l'explication « par vision du monde », proposait sa fameuse « homologie ». Or celle-ci, qui nous paraît effective, ne se comprend qu'en tant qu'elle est *condition de problématique*. Elle se trouve supposée structurellement par le roman, comme possibilité de son existence même, mais à travers le filtre, ou le cadrage de catégories mentales qui en impriment la présence non consciente chez le romancier. Il en va sans doute de même de cette réification conçue comme la clef d'interprétation de certains romans modernes qui l'auraient généralisée à l'image de la société contemporaine. Autrement dit, si la structure romanesque est homologue à celle de la société marchande, c'est non là une explication, mais *un phénomène à expliquer*. La pratique, cependant, n'avance pas sans théorie : à contribuer modestement à la seconde, on espère aider ici quelque peu la première.

BAUDELAIRE ET EMINESCU

EMIL MANU

C'est une chose généralement connue que la grande poésie comporte des thèmes universels — l'originalité du poète réside dans la manière dont il les traite. L'exégèse comparative de Baudelaire et d'Eminescu révèle une certaine communauté de thèmes. Par exemple, les apostrophes de *Venere și Madonă* (« Venus et Madone ») ne sont pas sans analogies avec *Le Léthé* des *Fleurs du Mal* — *Pièces condamnées* :

Je suceral, pour noyer ma rancœur,
Le népenthès et la bonne ciguë
Aux bouts charmants de cette gorge aiguë
Qui n'a jamais emprisonné de cœur*.

Le thème fait d'ailleurs penser à Shakespeare aussi, dont le *Sonnet CXLVII* évoque l'image de quelqu'un de « as black as helle, as dark as night », sorte de Jeanne Duval si l'on veut.

Mais ce n'est pas à ce genre de coïncidences thématiques, plus ou moins visibles, qu'il convient de rattacher l'hypothèse d'une relation Baudelaire-Eminescu. En effet, cette hypothèse se nourrit des traces de lecture baudelairienne relevées dans l'œuvre du poète roumain.

Baudelaire ne constitua pas une obsession pour Eminescu ; il ne saurait s'agir d'une hantise à l'instar de celle exercée par Poë sur la structure esthétique de la poésie de Baudelaire. Si Eminescu n'a rien traduit de Baudelaire, nous pensons toutefois qu'il l'a lu. Il a dû, au moins, prendre connaissance de la traduction de Vasile Pogor, parue en 1870 dans le numéro des « Convorbiri literare » qui précéda celui où figuraient ses propres vers, *Venere și Madonă* et, plus tard, de la version plus libre signée E. P. et publiée par « Revista Junimii » (1875). De toute façon, lors de ses séjours à Vienne ou à Berlin, il ne pouvait manquer la rencontre avec *Les Fleurs du Mal* transposées en allemand.

Le premier vers d'une posthume d'Eminescu (*Privesc orașul*, 1873) semble calquer Baudelaire :

Privesc orașul — furnicar
Cu oamenii mulți și muri bizari,
Pe strade largi cu multe bolți...

* Pour les vers cités, nous avons consulté les éditions : Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal*, précédées d'une notice par Théophile Gauthier, Paris, Calmann-Lévy éditeurs, 1909 ; M. Eminescu, *Opere*, édition critique parue par les soins de Perpessicius, București, Ed. Fundațiilor, vol. I—III, 1939—1944, vol. IV, Ed. Academiei, 1952.

(« Je toise la ville — fourmilière/Une foule de gens et murs bizarres/
Beaucoup de voûtes, de larges artères . . . »)
On pourrait voir dans ces vers l'indice de la lecture par Eminescu des
Sept vieillards, poème du cycle *Tableaux parisiens* dédié à Victor Hugo :

Fourmillante cité, cité pleine de rêves,
Où le spectre en plein jour raccroche le passant !
Les mystères partout coulent comme des sèves
Dans les canaux étroits du colosse puissant.

Les Fleurs du Mal paraissent en 1857. Malgré leur réception réservée par les corps constitués de la littérature française — réserve qui entrainera même la condamnation de leur auteur — les poèmes de Baudelaire ont été chaleureusement accueillis par Victor Hugo, Gustave Flaubert (1857), Vigny (1862), Villiers de l'Isle-Adam, Paul Verlaine (1865). Le cénacle gravitant autour des « Convorbiri literare » prend contact avec l'œuvre baudelairienne à l'époque où celle-ci rayonne dans les pays allemands. Vasile Pogor offrait un Baudelaire tant soit peu édulcoré, avec çà et là des étincelles évoquant la véritable sève du Français.

Pour certains critiques roumains, l'entreprise de Vasile Pogor n'est qu'une simple aventure littéraire¹, accident ou caprice. Mais la présence du vers baudelairien chez Eminescu et une influence d'atmosphère nettement mise en lumière par les « Posthumes » autorisent la pensée que Baudelaire n'était pour le cénacle respectif ni un caprice littéraire, ni un accident ; qu'il représentait un acte de culture, une relation historique à l'échelle du rayonnement de la littérature française en Roumanie.

Charmé par l'érotisme angélique de la poésie d'Eminescu, Dobrogeanu-Gherea l'oppose dans ses études critiques (*Studii critice I*) à l'érotisme macabre, morbide, qui abonde chez Baudelaire. Pourtant, plus tard, après 1905, quand Ilarie Chendi aura publié les « Posthumes » d'Eminescu, une certaine critique (Mihail Dragomirescu, Ion Trivale) accuse le poète de subir l'emprise d'un « baudelairianisme répugnant ». Cette prise de position si négative invite à l'examen des « Posthumes » afin d'inventorier les témoignages d'une incontestable influence de Baudelaire.

Par exemple, le poème *Cînd te-am văzut, Verena . . .* (« Lors que je te voyais, Vérena . . . » — 1876) est fait d'images rappelant *Les Fleurs du Mal* :

Te miri atunci, crăiasă, cînd tu zimbești, că tac :
Eu idolului mindru scot ochii blînzi de șerpe,
La rodul gurii tale gîndirile-mi sint sterpe,
De cărnurile albe eu fălcile-ți dizbrac.

Și pielea de asupra și buzele le tai.
Hidoasa căpătină de păru-i despoiată,
De sînge și de flegmă scirbos e incheată.
O ce rămase-atuncea naintea minții-mi ? Vai !

¹ Const. Emilian, *Anarhismul poetic* (« L'anarchisme poétique »), Bucarest (s. a.), p. 79.

(« Tu t'étonnes que je me taise, ô reine, alors que tu souris : /Moi, à l'idole altière, j'arrache les doux yeux de serpent/, Près du fruit de ta bouche mes pensées désertant, / De leurs chairs si blanches tes mâchoires j'appauvris. // Et j'entaille la peau qui les couvre et les lèvres, plus bas. / Sur le crâne affreux de ses cheveux scalpé, / L'éccœurement du phlème et du sang caillés. / Oh, qu'en reste-t-il donc dans mon esprit ? Oh, las ! »).

Concluante aussi la fin de ce poème :

Pentru că porți pe oase un obrăzar de ceară
Păreai a fi-nceputul frumos al unui leș.

(« Parce qu'un masque de cire enveloppe tes os / Une belle dépouille tu paraissais promettre. »)

Au point de vue thématique, quelque chose de l'érotisme macabre cher à Baudelaire apparaît fréquemment chez Eminescu, telle une brume légère, qui gagne en consistance (avec, même, quelques débordements) dans le poème cité. Ceci représente, sans doute, une évasion du paysage sentimental propre à la poésie d'Eminescu, mais, en même temps, c'est aussi un signe de renouveau, l'indice d'une quête poétique considérée essentielle par Tudor Arghezi lorsqu'il reproduit le vers de *Călin* : « În cuiabar rotind de ape peste care luna zace » (« Dans un rond nichoir d'eaux sur lequel la lune repose »)².

Chez Eminescu, dans son poème posthume *Pentru păzirea auzului* . . . (« Pour la garde de l'ouïe . . . » — 1876), les amants « se grisent de passions », ils sont revêtus de lourdes soieries et ils pourrissent, minés « d'une douce paresse », avec « des chansons dévergondées, à l'ombre des tonnelles ». Les images qui s'enchaînent, à travers une filiation aussi nébuleuse que problématique (peut-être ne s'agit-il que d'une simple coïncidence), semblent approcher de *La mort des amants*. La même analogie se laisse saisir dans le vers « Încet, încet să ne culcăm în raclă » (« Doucement, doucement, couchons-nous dans la bière ») de cet autre poème posthume *Ah, mierea buzei tale* (Ah, le miel de ta lèvre . . . » — 1873).

Écrits pour Véronica Micle, l'inspiratrice dotée d'une « longue et blonde » chevelure, les vers *Iar fața ta e străvezie* (« Et ton visage est transparent . . . » — 1876) évoquent Baudelaire une fois de plus :

.....
Apoi . . . apoi vei putrezi.
Pământ nesimțitor și rece,
Dece iluziile sfermi?
Dece ne-arăți că adorarăm
Un vas de lut, un sac de viermi?

(« Ensuite . . . ensuite, tu pourriras. / Limon si froid et insensible, / Pourquoi briser nos illusions ? / Pourquoi montrer que chérissions / Un vase d'argile, un sac de vers ? »)

² T. Arghezi, *Eminescu*, „Vremea”, 1943.

On retrouve le trame de *Cînd te-am văzut, Verena* . . . dans le poème également posthume *Gelozie* (« Jalousie » — 1881), dont l'érotisme se découpe sur une arrière-toile dantesque :

Priveal la mine straniu și te mirai că tac
 Tu nici visai că-n gîndu-mi eu fălcile-ți dizbrac
 De cărnurile albe și gingașe și sterpe,
 Că idolului mindru scot ochii blinzi de șerpe,
 Tu nici visai că-n gîndu-mi eu fața ta o tal,
 Că ce rămase-atuncea naltă minții-mi, vai !
 Era doar începutul frumos al unui leș . . .
 Ba mai treceai cu mina prin perii tăi cel deși,
 Și nici visai că gîndul te face de ocară
 Pentrucă porți pe oase un obrăzar de ceară
 Și că priviri grozave ca mîini fără de trup
 Se întindeau asupra-ți cu ele să te rup,
 Și pe cit de frumoasă și gingașe la port
 Eu te priveam atuncea cu-n rece ochi de mort.

(« Tu me considérais d'un air étrange, et, par mon silence, saisie / Ne t'imaginant guère qu'alors, à ta mâchoire, j'enlevais en esprit / Ses chairs délicates et si vaines, à l'éclat si blanc / Qu'à l'idole altière j'arrachais alors ses doux yeux de serpent, / Ne t'imaginant guère que ma pensée s'acharne sur toute cette fraîcheur, / Que ce qu'il en reste alors encore devant mes yeux — malheur ! / Seulement la belle dépouille dont tu offrais la gageure . . . / De tes doigts, par surcroît, tu lisses ta chevelure, / Ne t'imaginant guère mon rêve outrageux / Parce que sur tes os tu portes un masque cireux / Et que des yeux terribles tels des mains assassines / S'attachaient sur toi sans que tu le devines, / Et que si belle et si douce dans ton port / Je ne te regardais que de l'œil glacé d'un mort. »)

À la différence de Baudelaire, Eminescu surmonte le dilemme de l'amour tantalissant. En effet, pour lui, l'Aimée, celle qui lui avait fait sentir « la volupté de la mort », se dresse :

. . . din marea de suferinți, înaltă,
 Ca marmura eternă leșită de sub daltă.

(« . . . de la mer de souffrances, élancée elle jailit / Telle le marbre éternel de sous les ciseaux surgi. »)

Il pourrait ne s'agir que d'une coïncidence ; l'atmosphère macabre installée à un certain moment dans toutes les littératures du monde. Les Français ont même nié les liens de Baudelaire avec Poë, bien que le poète en personne les eût affirmés en quelque sorte par sa version française du *Corbeau* (dont il fut le premier traducteur). Cependant, quelques exégètes des *Fleurs du Mal*, André Ferran³ entre autres, ont reconnu honnêtement cette parenté d'atmosphère obsessionnelle avec Edgar Allan Poë. Il n'est certes pas question d'une influence susceptible d'être étudiée et mesurée par l'appareil de l'investigation littéraire historique, mais d'un certain climat thématique propulsé ensuite par Baudelaire dans la poésie européenne.

³ Baudelaire, Collection du Flambeau, Hachette, 1957.

Si les manuscrits du poète roumain ne comportent aucune indication précise au sujet de Baudelaire — comme dans le cas de Victor Hugo (la Sérénade de sa pièce Marie Tudor) ou des écrivains allemands — nous pouvons toutefois user d'autres arguments afin d'étayer nos conclusions. Une chose saute aux yeux d'emblée : Eminescu a lu abondamment Baudelaire surtout vers 1876, car la plupart de ses poèmes témoignant d'une atmosphère analogue (même partiellement) sont datés de cet an-là : *Strigoii* (« Les revenants »), *Pentru pâzirea auzului*, *Iar așa ta e străvezie*, *Cînd te-am văzut*, *Verena*, etc.

Son poème de 1873, *Privesc orașul-furnicar*, en revanche, bien que semblant calquer sur un vers baudelairien, ne comporte pas cette atmosphère typique du Français. Il pourrait s'agir dans ce cas-là d'un contact isolé, n'ayant généré qu'une association (probable) d'idées, alors que les poèmes de 1876 attestent, tout au contraire, une lecture assidue et, au point de vue statistique, massive de Baudelaire.

Trop expliquer la poésie, disait un exégète de Baudelaire — Philippe Soupault —, serait l'anéantir. S'appliquer avec acribie à l'étude de Baudelaire et de ses influences possibles, chercher les clichés susceptibles de l'afficher sur tous les murs de l'histoire serait faire de l'érudition pour l'érudition. Or, ces remarques peuvent se rapporter à Eminescu aussi. Naturellement, le poète roumain ne connaissait pas toute la « Divine Comédie » baudelairienne — pour reprendre l'expression appliquée par Thibaudet à l'œuvre de son compatriote. Mais, par fragments ou en entier, puisant dans les anthologies ou dans les volumes d'œuvres complètes, directement ou par le truchement des traductions (toutes choses impossibles à préciser avec minutie), il apparaît qu'Eminescu avait eu connaissance de cette œuvre. S'il ne l'a pas traduite, de même que Vasile Pogor ou quelques autres de ses contemporains, il a su néanmoins saisir ce qu'elle comportait d'essentiel et de plus poétique.

Ce fut le contact de deux génies dont les sensibilités s'accordaient. Même une radiographie esthétique des vers que nous venons de mettre en cause ne saurait rien apporter de plus que le témoignage de ce contact de nature onirique, frappé du chiffre d'une destinée analogue.

TANGENZE LIRICHE: EMINESCU E DANTE

DUMITRU TIUTUCA

La tangenze che si possono stabilire tra Eminescu e Dante sono, malgrado alle apparenze, numerose, cominciando con alcune considerazioni tematiche, versificazioni in terzine, terminando con la similitudine di alcuni concetti estetici, filosofici o politici, come quelli riguardo agli attributi della divinità, della trinità, il comune ideale del cesarismo. Tra tante tangenze ci fermiamo limitativamente ad alcune su cui l'esegesi pare che si fosse fermata di meno dandoci per conseguenza la possibilità di integrazioni oppure di sfumature.

L'incontro di Eminescu con Dante si realizza, senza dubbio su le coordinate elettive di ritrovarsi dei grandi spiriti dell'umanità, ma anche su quella di alcuni prolungamenti permanenti che legano, da una parte il Rinascimento al Romanticismo, e dall'altra parte, la nostra cultura ad altre culture romaniche e specialmente a quella "della dolce terra latina". Nel primo piano, la filosofia della cultura struttura insieme ad una permanenza classica anche una romantica col formulare iniziale anche nell'Antichità. Manentenendosi la continuità questo romanticismo di sentimento vive anche nel Rinascimento la prima evidenziazione plenaria, soprattutto per l'ideale del titanismo ed il profluvio della multilateralità, giacchè per la recezione dell'Antichità ed il gusto per la costruzione e per l'architettura, perpetua la costante classica. Il Rinascimento dei romantici ed il romanticismo dei rinascimentisti, divengono perciò delle nozioni perfettamente convertibili dal punto di vista tipologico. C'è certamente che le preferenze per il Rinascimento, generalmente, del romantico Eminescu ne deve trovarsi una prima spiegazione. I manoscritti dal poeta rumeno dimostrano veri saggi di traduzione, l'espressione non di una facoltà mimetica, ma di una grandissima disponibilità di comprensione stilistica.

Tra questi saggi un luogo importante occupano le opere dei rinascimentisti come Macchiavelli con *Il Principe*, Boiardo l'autore del poema eroi-comico *Orlando innamorato* oppure Ariosto con *Orlando furioso*. Un *Dodecamerone* proprio dimostra il conoscer da Eminescu dell'opera di Boccaccio e così via¹. Il debutto poetico c'è, non senza significato, sotto

V. G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, EPL, Buc., 1959, vol. I, cap. *Cultura, Eminescu in timp și spațiu*.

il segno dell'ideale raffaellitista :

„Raffaello, perduto in sogni come quelli di una notte stellata,
spirito inebbrinato di luce e d'eterna primavera,
ti vide!... e sognò il paradiso...” oppure
„Ahi che come Raffaello creò la Madonna-Venere
col suo diadema di stelle e il mite sorriso verginale...”²

(*Venere e la Madonna*)

(„Rafael, pierdut în visuri ca-ntr-o noapte instelată,
Suflet îmbătăt de raze și d-eterne primăveri,
Te-a văzut și-a visat raiul...”
„O, cum Rafael creat-a pe Madona Dumnezeie,
Cu diadema de stele, cu surisul blind, vergin...”

(*Venere și Madonă*)

Lo spazio geografico delle affinità col Rinascimento si allarga per Eminescu con quello spagnolo di Cervantes, francese con Ronsard e specialmente inglese, Shakespeare costituendo un capitolo ricco in questo ordine di idee³.

Il cominciare della recezione di Dante nella nostra cultura pare che risali all'epoca del Principe Stefano il Grande (1475—1504) il quale portando alla sua corte dei medici italiani favoreggiava anche il penetrar di questa letteratura⁴. Lo slancio romantico della generazione del '48 s'avvicina con più fervore al poeta fiorentino, Eliade, per esempio, mantenendogli un vero culto. Anche il movimento di cultura in Romania verso la fine dell'ottocento, „Junimea”, che si era fatto dalla necessità dell'affermare del fondo nazionale, uno tra i principali sostenimenti della dottrina del movimento, iscrive Dante tra i grandi poeti del mondo, degni di essere tradotti anche nella lingua rumena. Pare che Dante eserciti un grande fascino su l'intero Ottocento ed anche al di là come lo dimostra lo studio di Kurt Wais⁵, che scopre degli echi danteschi da Browning a Joys, da T. S. Eliot a Goethe, da Balzac a Beckett o Ezra Pound. Aiutato da questo contesto più generale, Eminescu incontra per la prima volta l'opera di Dante durante gli studi a Vienna, senza dubbio per mezzo di alcune traduzioni tedesche su cui aveva formulato anche delle opinioni critiche. La testimonianza frequentemente citata, quando si vuole illustrare l'apprezzamento di Dante dal poeta rumeno è quella riferita

² Per agevolare la comparazione dei passi citati per ambe le parti in trascrizione parallela. Per Dante ho usato le edizioni, *La Divina Commedia*, Firenze, editore Adriano Salani, 1935 et *Divina Commedie*, traduzione Eta Boeriu, ELU, Buc., 1965; per Eminescu, *Poesie*, traduzione Ramiro Ortiz, Firenze, editore, G. C. Sansoni ed *Poezii*, ESPLA, Buc. 1960, editore Perpessicius.

³ V. per dettagli, T. Vianu, *Studii de literatură universală și comparată*, Buc., 1963, Al. Dușu, Dan Grigorescu ed altri.

⁴ Rispetto alla recezione di Dante nella cultura e letteratura rumena v. anche vol. *Studii despre Dante*, ELU, Buc., 1965.

⁵ Kurt Wais, *Die "Divina Comedie" als dichterisches Vorbild im XIX und XX Jahrhundert*, in *Arcadia*, nr. 1, 1968, p. 27—47.

da Mite Kremnitz : in seguito ad un bacio, Eminescu le chiede un volume della *Divina Commedia* e leggendole il passo di Francesca da Rimini :

“Quando leggemmo il disiato riso
esser baciato da cotanto amante,
questi, che mai da me non fia diviso,
la bocca mi baciò tutto tremante” (I, V, 134–136)

(„Cînd am citit cum zîmbetul rivnit
î-l sîruta pe gură Lancelot,
acesta ce mî-e în vecl nedespărțit
mă sîrută și-un freamăt era tot”)

I riferimenti propri su Dante sono pochissimi a Eminescu. La prima evocazione poetica la fă nella poesia *Icane e cornice* (*Icoană și privaz*)

„La tua divina, mai pensata, santa belleza
Avrebbe chiesto una forte arpa, che incanti,
Con flori banali, con raggi, diamanti,
Non posso esprimere la belleza degna di Dante”⁶

(„Frumusețea ta divină, nemaîgîndită, sfințită
Ar fi cerut o arfă puternică, ce-ncîntă,
Cu flori stereotipe, cu raze, diamante,
Nu pot să scriu frumusețea cea vrednică de Dante”)

Segue ancora una nomina del poeta fiorentino in alcuni saggi manoscritti, poi nel *Dizionario di rime* e niente più. Questo fatto ci dirige dal principio l'investigazione verso le zone di alcune intimità più sottili, sotterran-strutturali. Li avvicina, per primo l'interpretazione che danno a qualche concetto estetico fondamentale. L'arte, la poesia è tanto per Dante come per Eminescu, la forma della massima esigenza del linguaggio, delle idee e dell'immagine. In maniera polemica ricordava Dante nel *De vulgari eloquentia* di quelli che scrivono „senza possedere nè sapienza nè ingegno” e che scelgono la forma del verso di più a caso⁷, come protestava anche Eminescu :

„Scriver versi è facilissimo,
quando niente hai da dire,
e parole vane infilzi
la cui coda suona in rima” (*Ai miei critici*)

(„E ușor a scrie versuri
Cînd nimic nu ai a spune,
Înșîrînd cuvînte goale
Ce din coadă au să sune”) (*Criticii mei*)

Commentando poi i rapporti tra la poesia e la prosa nella maniera romantica, Dante subordinava tutto alla poesia “giacchè i prosatori ricevono la lingua più dai poeti e giacchè quello che proviene dai poeti rappresenta un modello per i prosatori e mai inversamente, cio chè pare conferirli una certa superiorità”⁸. Questo intendere diviene intrinseco

⁶ Nostra traduzione.

⁷ V. Dante, *De vulgari eloquentia*, BUR, 1965, cap. I e cap. IV, libro 1.

⁸ *Idem*, p. 54.

all'espressione eminesciana, l'incanto lirico essendo di una tale intensità che la prosa riceva la forma fluente come nelle: *Le meditazioni del povero Dionis* (*Cugetările sărmanului Dionis*) ed altre ancora.

Simili accezioni danno anche al concetto "dall'immagine artistica". L'estetica letteraria distingue qualche volta i poeti anche nel senso della qualità dell'immagine. Per T. S. Eliot, per esempio, Dante spicca per "una immaginazione visuale", mentre per Milton per una "auditiva". Per sostenere la sua opinione il saggista porta l'argomento dell'alegoria che per un poeta di valore vuol dire "immagini visuali"⁹. Osserviano però, che se Dante c'è più vicino all'alegoria come forma di trovare nel mito alcune idee (filosofiche, religiose, estetiche ecc.) il modo alegorizzante a Eminescu significa l'equivalenza del cammino attraversato dal mito, dalla leggenda alla metafora simbolica. In questo stadio l'immagine diviene un modo di esprimere e non uno di sensi. La storicità di una tale evoluzione può essere verificata anche al livello del ridimensionamento delle loro proprie concezioni.

Continuando una tradizione, ugualmente platoniana che aristotelica, Dante considera l'immaginazione una facoltà intermediaria tra reale e intelletto, i sensi completando la ragione nel processo del conoscere. *Orgànò*, latinismo usato in italiano per la prima volta da Dante da *organum*, ha il senso di "organo del senso". Dante ha definito chiaramente l'accezione nel *Convivio*, ma è presente, spesse volte, anche nella *Divina Commedia*: "organi del mondo" (P, II, 121), "organi del corpo" (P, XIV, 59) ecc. Il senso del conoscere come fusione della ricostruzione della realtà, da una formulazione eminesciana come "gli abitanti di questo mondo, supponendoli dotati con i nostri organi, comprenderebbero assolutamente tutto nella maniera e nelle proporzioni in cui lo comprendiamo noi"¹⁰, comprende, evidentemente anche "il conoscere poetico". Lo dice anche nella *Lettera IV (Scrisoarea IV)*:

„ma l'organo è stonato, e, di tra le note stridenti,
l'antica melodia appena appare di tanto in tanto..."

(„Dar organele-s sfărimate și-n strigări iregulare
Vechiul cîntec mai străbate, cum în nopți izvorul sare"...) .

I romantici, bassandosi sull'unità della filosofia coll'arte, provano la sostituzione della filosofia per l'arte, quest'ultima essendo per Novalis "un organo dell'Assoluto" che tira dalle profondità dell'anima umana, un mondo spirituale puramente intelligibile. Quasi ugualmenete si esprime Eminescu in una delle sue lettere a Iacob Negruzzi: "... Ciascuno di noi è un *organo centrale*, non si assimilano in un momento tutti i fatti del mondo, che ci vengono a conoscere". L'insufficienza del conoscere per questa „anima universale" (Eminescu dice "organo centrale") si compie tanto a Dante quanto a Eminescu, attivamente, per il mondo superiore dello spirito che illumina da sù:

„O imaginativa che ne rube
tal volta sidi fuor, ch'om non s'accorge,
perchè dintorno suonin mille tube,

⁹ Apud R. Wellek, A. Warren, *Theory of literature*, New York, 1963.

¹⁰ Da *Sărmanul Dionis*.

chi move te, se'l senso non ti porge?
 Moveti lume che nel ciel s'informa
 per sè o per voler che giù lo scorge". (Pg., XVII, 13–18)

(„O, închipuire ce ne furî aoară,
 că miî de trimbiîi de-ar suna oştirea,
 şi-auzulul tot nu i-ar fi povaţă,
 din ce te-aprinzi de nu-ţi dă foc simjirea?
 Te-aprinzi din roza sus în cer iscată,
 prin ea sau vrerea ce ne-ajută firea”)

dice Dante ed Eminescu :

„Sorgi su di me, luce piana,
 Come nel mio celeste sogno di una volta"... o
 „O, Santa madonna, Vergine eterna,
 Nella notte dei miei pensieri vieni" (*Sorgi su di me...*)¹¹

(„Răσαι asupra mea, lumină lină,
 Ca-n visul meu ceresc de-odinioară"... sau
 „O, maică sfintă, pururea fecioară,
 În noaptea gîndurilor mele vină”) (*Răσαι asupra mea...*)

La prevalența del visuale, con tutte le sue conseguenze, diventa dunque assai evidente ai due poeti; per Dante le Spiegazioni sono conosciute, la propria concezione filosofica riguardo il conoscere, poi il contesto più generale dell'epoca che încoraggiava specialmente, le arti dell'occhio¹². La plasticità dell'espressione poetica dantesca quasi non si deve più dimostrare. La *Divina Commedia* contenendo frequenti referenze all'arte pittorica del tempo, descrizioni che paiono scendere dall'idilismo di Giotto o di Botticelli:

„Quali si stanno ruminando manse
 le capre, state rapide e proterve
 sovra le cime avante che sien pranse,
 tacite a l'ombra, mentre che'l sol ferve,
 guardate dal pastor, che'n su la verga
 poggiate s'è e lor poggolato serve; "(Pg., XXVII, 76–81).

(„Cum odihnesc şi murmură tăcute
 căprişele ce-n zori de zi cutează
 să urce creste, pînă nu-s păscute,
 şi zac la umbră-n soarele de-amiază,
 păzite loate, capră, ied şi mioară,
 de-un baci proptit în bită ce veghează”)

Anche a Eminescu la primordialită sensoriale è superficialmente evidente. La parola *occhio*¹³, per esempio, ha solo per il senso di “organo”, la frequenza (f) 315. L'osservazione può essere estesa anche per il fatto

¹¹ Nostra traduzione.

¹² V. Const. Ciopraga, *Culoare şi muzică în poezia eminesciană*, vol. *Portrete şi reflecţii literare*, EPL, Buc.

¹³ *Dicţionarul limbii poetice a lui Eminescu*, Ed. Acad., 1968, p. 380.

che Eminescu applica originalmente la tecnica comune dell'epoca rinascimentista del bassorilievo oppure manifesta la predilezione per un tale splendore di un interno. Il gusto della miniatura del dettaglio potrebbe derivare al poeta rumeno sia da una ispirazione dantesca, sia dell'asiatismo specifico al romanticismo dai saggi di G. Călinescu¹⁴.

Così appare, per esempio, al *Principe azzurro delle lagrime* (*Fătrumos din lacrimă*) il palazzo che incontra dopo tre giorni di camminare: "La luna si era levata dalle montagne e si rispecchiava in un grande e limpido lago come l'azzurro del cielo. Nel suo profondo, si vedeva lucido, tanto era limpido, un'arena d'oro, e nel mezzo, su un'isola di smeraldo, circondato da un boschetto di alberi verdi e frondosi, sorgeva un splendente palazzo di marmo come il latte, lucido e bianco, tanto lucido, che nei muri rifletteva come in uno specchio d'argento: il querceto e la pianura il lago e le sponde." („Luna răsărise dintre munți și se oglindea într-un lac mare și limpede, ca seninul cerului. În fundul lui, se vedea sclipind, de limpede ce era, un nisip de aur, iar în mijlocul lui, pe o insulă de smarald, inconjurat de un crîng de arbori verzi și stufoși, se ridica un mindru palat de o marmoră ca laptele, lucie și albă atît de lucie, încît în ziduri răsfrîngea ca-ntr-o oglindă de argint dumbravă și luncă, lac și țărături”).

Ma la visualità immaginifica eminesciana deve essere subordinata all'essenza della musicalità poetica, alle armonie intime, che ha fatto parlarsi di un presimbolismo eminesciano; esiste pure un presimbolismo dantesco dell'esotismo e della lucidità delle pietre preziose del Paradiso. Dobbiamo distinguere quello che Alfred de Vigny chiamava per Idea-Simbolo dal convertire simbolista della metafora.

Ogni riflessione poetica implica un'epistemologia per l'esprimere di cui il linguaggio diventa un sistema di immagini e simboli¹⁵. Nel campo dei concetti della riflessione poetica, la complessità dell'idea poetica, la sua grande affettività, implica la polisemantica delle immagini, come aspirazioni umani. Solo in questo senso, si può parlare di una tale simbolica del colore ai due poeti: generalmente mistica a Dante¹⁶, affettiva, intensamente lirica a Eminescu. In quest'ordine di idee, ricordiamo un verso dantesco che ci suggerisce un nuovo argomento per l'integrare della tanto discussa metafora de "fiore azzurro". Beatrice, simbolo complesso dell'adorazione divina e terrena diventa per Dante:

„... del bel fior ch'io sempre invoco
e mane e sera...” (P, XXIII, 88–89)

(„Slăvitul nume al florii ce-o invoc
și zi și noapte...”)

Lo stesso anche per Eminescu:

„per via ci darena dei baci
dolci come flori nascosti...
... Come bella, come folle
è il mio azzurro e dolce fiore!” (*Fiore azzurro*)

¹⁴ G. Călinescu, *Clasicism, romantism, baroc*, vol. *Impresii asupra literaturii spaniole*.

¹⁵ E. Todoran, *Conceptele gândirii poetice în opera lui Eminescu*, In «Analele Universității din Timișoara», științe filologice, 1970, p. 9.

¹⁶ *Studii despre Dante*, ed. cit., saggio di Zoe Dumitrescu-Buşulenga.

(„Ne-om da sărutări pe cale,
Dulci ca florile ascunse . . .
Ce frumoasă, ce neună
E albastra-mi, dulce floare!”) (*Floare albastră*)

“Il fiore” perde la consistența fizică trecând spre l’irrealitate simbolistică de asociații ca: soarele este negru, ierba albastră, iestasi roșie, somnul verde și așa mai departe¹⁷. În versurile eminesciene, poetul cântă, deci, ritornelul dulce ideal de un dulce amor albastră.

Genul literar *sui generis* dar mai ales epic, la *Divina Commedia* este impregnată estetic de o continuă tensiune lirică subțintită de asemenea pentru subordinația de construcție, la începutul feminin reprezentat de Beatrice:

„. . . . I mi son un, che quando
Amor mi spira, noto, e a quel modo
ch’è ditta dentro vo significando” (Pg, XXIV, 52–54)

(„Eu unul, am zis, când dragostea-mi vorbește,
ascult la ea și după-a ei porunci
simțirea-mi prinde-ariplă și zămislește”)

Trecând prin școala “del dolce stil nuovo” dell’ideale “della donna angelicata”, Dante conservă la consistență estetică:

„Io veggio ben sì come già resplende
ne l’intelletto tuo l’eterna luce,
che, vista, sola e sempre amore accende” (P, V, 7–9)

(„Văd limpede cum strălucește în tine
lumina sfântă ce-l de-ajuns s-o vezi
ca dragostea s-aprindă-n voi prin sine”)

Așa și romanticul conservă l’afascinantă convingere de salveză pentru amor, care vine de la *Epopoeia di Ghilgames* cu Enkidu umanizat de cortigiană, până la sfârșitul existenței de Peer Gynt pentru soave Solveig sau de Rascolnicov pentru Sonia.

„L’Amor che move il sole e l’altre stelle” (P, XXXIII, 154)
(„Iubirea ce rotește soarele și stele”)

de asemenea și gestul de îndrăgostit de Eminescu

„ecco . . . ti cado ai piedi e ti guardo negli occhi neri e
profondi-come il mare,
e bacio le tue mani, e ti chiedo se puoi perdonare!”

(*Venere e la Madonna*)

(„La picloare-ți cad și-ți caut în ochi negri-adinți ca marea
Și sărut a tale mine, și-l întreb de poți ierta”)

¹⁷ J. Cohen, *Nivelul semnatic și predicția*, vol. *Poetică și stilistică*, Univers, Buc., 1973, p. 343.

Sempre e solo l'amore possa compensare "il peso della nera eternità":

„l'Immortal nimbo toglimi dal capo
e dallo sguardo il fuoco,
e, in cambio di tutto questo, dammi
un'ora d'amore..." (*L'astro*)

(„Rela-mi al nemuririi nimb
și focul din privire,
Și pentru toate dă-mi în schimb
o oră de iubire") (*Luceafărul*)

Essendo fedele alle interpretazioni duali, il romantico aggiunge l'antitesi della caduta per l'amore, un sentimento così intenso anche nell'erotica eminesciana:

„Sei tu un demone, fanciulla, che con un raggio
delle tue ciglia lunghe, degli occhi tuoi grandi
facesti plen di paura quell'angelo fuggire..."
(*Angelo custode*)

(„Ești demon, copilă, că numai c-o zare
Din genele-ți lunge, din ochiul tău mare
Făcuși pe-al meu inger de spaimă să zboare"
(*Inger de pază*)

L'affinità è possibile anche su questa corda del sentimento erotico; tanto Dante quanto Eminescu sono, in fondo, ugualmente incompresi nella loro grande passione, vivendo (più evidentemente a Eminescu, più sottinteso a Dante) la psicologia dell'imminente frustrato:

„e volgeami con voglia riaccesa
per domandar la mia donna di cose
di che la mente mia era sospesa.
Uno intendea, e altro mi rispose:" (P, XXXI, 55-58)

(„Și m-am întors cu reaprinsă-ardoare,
vrînd gîndul în cuvînte să-l preschimb,
spre doamna-mi și stăpîna-mi iubitoare.
Dar una vream și alta-avui în schimb")

A Eminescu:

„anch'oggi le tue parole mostrano che non mi comprendi!"
(*Non mi comprendi...*)

(„Azi văd din a ta vorbă că nu mă înțelegi")
(*Nu mă înțelegi...*)

„tutti i vicini capivano...
tu non hai capito!" (*Sotto i pioppi dispari...*)

(„O lume toată-nțelegea...
Tu nu m-ai înțeles" (*Pe lingă plopii fără soț...*) ecc.

La stessa unità nell'opposizione dell'amore divino con l'amore terrestro la sottindeva come Eminescu nel *L'Astro* anche Dante, il quale nel XXVIII canto de *Purgatorio*, compara la bellezza della giovinetta che l'affascina colla mitica Proserpina (la figlia di Giove e della dea Ceres) metafora denominativa che si perpetua fino agli ultimi versi del XXXIII Canto, quando, dalle parole di Beatrice, sapremo che si chiama Matilda. Lo stesso, dopo un fremito drammatico di 45 stanze, il destino della "bellissima figlia" "appartenendo ai parenti imperatori", s'incontra e si compie con quello della reale Catalina.

Un particolare lirismo a Dante cresce anche dalla compassione dell'esploratore verso i tormenti dei dannati, quando

„pietà mi giunse, e fui quasi smarrito”
(„mă invinse mila mai să-mi pierd simțirea”)

L'umanesimo e l'umanitarismo caldo del rinascimentista non potevano trovarsi più avveramento nell'epoca della contraddizioni del XIX secolo.

„Quando guardi la pietra che non sente ni il dolore, ne la pietà,
Se hai cuore e ragione bada bene, è Dalila” (*Epistola V*)
(„Cind vezi piatra ce nu simte nici durerea și nici mila
De ai inimă și minte feri în lături, e Dalila!”) (*Scrisoarea V*)¹⁸

Per ciò Eminescu veste il mondo la propria luce, compassione tragica di grande intensità tensionale, equilibrando, dominando pure il contenuto per l'intensità. Qui s'incontrano di nuovo Eminescu e Dante, il quale a sua volta, proiettava intensivamente l'amore su Beatrice, facendola nembo d'amore e "lampada divina" di adorazione. L'intensità del desiderio accoglie ai due poeti il senso dell'ardore sacro, messo in rilievo anche della frequenza della parola *sete*.

„La concreata e perpetua sete . . .” ecc. (P, I, 19).

Ed a Eminescu :

„. . . . È sempre la stessa canzone . . .
il desiderio della pace eterna, che mi suona all'orecchio”
(„. . . . E același cîntec vechi,
Setea liniștei eterne care-mi sună în urechi”) (*Epistola IV*) ;
„e di riposo son nato :
ho sete di riposo”
(„Și din repaos m-am născut
Mi-e sete de repaos”) (*L'Astro*) ecc.

Ci potremo valere come ultimazione (non come conclusione) alle considerazioni esposte, di un' osservazione più generale : all'età che si è spenta la scintilla di uno dei più splendidi spiriti dell'umanità — Mihail Eminescu (1850—1889) — nè Shakespeare non aveva creato *Hamlet*, nè Goethe non aveva creato *Faust* e neanche Dante non aveva dato *La Divina Commedia*.

¹⁸ Nostra traduzione.

ENGLISH TRANSLATIONS FROM ROMANIAN LITERATURE:
MIHAI EMINESCU'S POEMS — MIHAIL SADOVEANU'S PROSE

ILEANA VERZEA

Translatability recognized, the act of translation, as a possible and necessary manifestation of culture, becomes a fundamental medium of the spiritual exchanges between different linguistic zones. To translate works written in languages with a reduced area of circulation into other languages that can facilitate the access of masses of readers to the respective works is more than desirable: it is imperative in a period when national literatures assert their lawful right to international recognition.

The initiative of Romanian publishing houses to edit such translations, as well as the efforts made by diligent *Romanianists* abroad to publish translations from Romanian literature in their own countries should be therefore both praised and furthered.

All theoretical debates on translation — the free mode and/or the literal mode, etc. — whose validity is a question of no doubt, acquire more relevance when applied to the concrete appreciation of the results obtained. Thus, for example, the angle from which are viewed Ion Creangă, Ion Luca Caragiale, Tudor Arghezi whose work has a markedly native lexical and phraseological touch should be different from the angle of considering Eminescu's poetry that has a higher coefficient of adaptability to the European romantic sensibility. The following notes* are dedicated to two Romanian writers whose works have different degrees of translatability, i. e. of adaptability to foreign socio-psychologic and linguistic patterns, because translation is primarily an act of interpretation of the original in terms of its adequacy to the cultural environment whose linguistic medium is the target-language. To put it in other words, the emphasis of priorities shifts from the emitting message (the original work) to the reaction of the receiver.

On obvious reasons that make any comments superfluous, the poems of Mihai Eminescu have stimulated a great number of translators both in Romania and abroad: from the 1930 translation by Sylvia Pank-

* A fragment on the translations from Eminescu's poetry was published in "Studii de literatură universală" XIX, 1976, pp. 83—88.

hurst and O. I. Stefanovici¹ to the 1978 volume of Corneliu M. Popescu, the English versions have proposed different solutions to the double problem of finding adequate equivalents to the source: the restitution of the national ideologic (and psychologic) originality and the preservation of the specific sonorous characteristics. The results are — if not ideal — commendable not only in point of quantity of work accumulated but in point of artistic quality too.

A letter by G. B. Shaw eulogistically introduced the translations by Sylvia Pankhurst and I. O. Stefanovici (*Poems*, London, 1930). Exact-ing readers will remember half of the ten titles included in this volume as samples of faithfully rendering ideas and music: *Călin*, *Emperor and Proletarian*, *Ghosts*, *Sleepy Little Songsters*, *And If the Branches*². Although they professed no rhetoric of translation, the authors skillfully adopted the classical method of observing the content, the imagery and the characteristics of sonority. They paid equal heed to the poetic garb, a result of lexical and metaphorical selection, and to the peculiar music of the lines. Minor imperfections are more often than not the effect of the incompatibilities of grammatical structures between the two languages, of the use of the vocabulary (omissions, synonymy) or of modifications of meaning. A poetic vocabulary *par excellence* — rare words, archaisms — and an elaborate syntax participated in obtaining the general good effect. If here and there the English version is enlarged as compared to the original, it is a consequence of the effort to observe the prosody: *Through the rare and strange enchantment of the deep groves' twilight glimmer* or *In a wheeling whirl of waters where the moon's fair rays lie lucent*. Noticeable is in the second English example the alliteration — a contribution of the translators — which can make up for a metrically determined scantiness of images in other lines.

Two more volumes of translations were published in 1938 by Petre Grimm and Dimitrie Cuclin. The former offered 27 versions (*Poems*, Cluj, 1938)³, commendable for the effort of faithfulness to the original matter and form. A pertinent selection of synonyms, a sharp feeling of euphony are the master qualities of Grimm's versions that would have deserved a generous recognition. Archaically employed pronouns and verbs, specific syntactic turns (*Where poplars solitary grow / I passed so oft alone, / And all thy neighbours knew me well, / By thee I was unknown.*), or a fresh nimble metre reminiscent of the outlawry ballads (*Forest, o, my forest dear, / What doest thou so lonesome here? / For since I have seen thee last / Many weary years have past.*) are but few examples

¹ From among the previous translations we mention: *Luceafărul* in Leon Feraru's *The Development of Romanian Poetry*, New York, 1929, *Hyperion*, *Mortua Est*, *The Fourth Letter*, translated by Carol Clark in "Literary Supplement of the New York Herald", 1929.

² Two of the poems were printed in "Romania", 1930, 3-4. Other two poems were included in the collection *Poezii*, București, 1971, edited by Zoe Dumitrescu-Buşulenga; three titles were selected in the anthology edited by Sever Trifu and Dumitru Ciocoi Pop, *Romanian Poems, a Bilingual Anthology of Romanian Poetry*, Cluj-Napoca, 1972. One poem was reprinted in the anthology *Dorinşa. Poezii de dragoste*, edited by Zoe Dumitrescu-Buşulenga, București, 1976.

³ Eleven titles were reproduced in Zoe Dumitrescu-Buşulenga's 1971 edition, *op. cit.*, seven in the anthology of Sever Trifu and Dumitru Ciocoi Pop, *op. cit.*, and three in the collection *Dorinşa*, *op. cit.*

of a work whose deficiencies (that may be rightly considered licences) are negligible on the whole.

D. Cuclin, a musician and a poet himself, has left us the most numerous titles, 78 *Poems* (Bucharest, 1938)⁴. In such a daring work minor drawbacks are more easily detected, but the efforts of the author should be uncircumstantially valued. If sometimes the too strict observance of the original led him to word-by-word renderings that lessened the inner tension of the verse (*There just near the springs the herbage seems to be formed of snow*), generally speaking Cuclin's versions are remarkable for their ingeniousness whereby they transmit the usually ineffable, hence untranslatable, condition of some poems. *Lucifer* — in spite of the objections that may be raised against the title-name — is the most aesthetically valid translation of the poem, illustrating the application of the same method of the concordance with the original in point of content, imagery and rhythm-rhyme: *Below a depth of stars; above, / The heaven stars begem, — / He seems an endless lightning that / Is wandering through them.*

In 1972⁵ UNESCO sponsored the publication of a volume of translations edited by Roy MacGregor Hastie (*The Last Romantic: Mihail Eminescu*, Iowa, 1972), which, to a larger extent than the previous versions, bear the stamp of the translator's personality. Eminescu's poems are interpreted, reshaped, sometimes to the benefit, other times to the detriment of the English version. MacGregor Hastie's author-book is made up of a critical chapter — that, in its turn, includes a note on the translations of Eminescu's work and an introduction to the work — and of 17 translations. This introduction is the first concise English presentation of Eminescu as a romantic poet, pointing to some relations with English poets. Useful and interesting are also the few final notes on the longer poems, from which one retains a comparison between Eminescu's *Emperor and Proletarian* and Shelley's *Mask of Anarchy*.

The author's considerations on translations advance the principle that underlay his undertaking: to translate poetry by poetry. An advocate of free translation, which implies a subtle act of literary criticism, the poet-translator infirms the qualities of literality (word by word renderings and metric patterns). His faithfulness is directed to the artist's style and not to the meaningless detail. To illustrate his ingenious manner of processing the original (in the last analysis, his versions are processing interpretations), MacGregor Hastie initiates the reader to the three stages he covered in the translation: I. literal translation; II. modification of the text in a spirit closer to the nature of the English language; III. reshaping of the original by changing the word order, that observes both the intention of the starting point and the natural way of expression of the receiver. (e. g. : I. *To the star which has risen / It*

⁴ Eleven poems were selected by Zoe Dumitrescu-Buşulenga in the 1971 collection, *op. cit.*, and seven in the 1976 collection *Dorinşa*, *op. cit.*; *Lucifer* was reproduced by Sever Trifu and Dumitru Ciocol Pop in their 1972 anthology, *op. cit.*

⁵ Ten poems were collected in the anthology *Romanian Is a Song. A Sample of verse in translation*. Edited and translated by Eli Popa, Cleveland, 1966. The book is not available at the Bucharest Academy Library.

is a very long way, / For thousands of years were needed/ For its light to arrive. II. The star now comes up in the sky/ Was lit a long way off/ Thousands of years it took its light / To reach us here on earth. III. It is a long way to the star /now appearing in the sky ;/ its light took many thousand years/ to reach our eyes).

The translations proper are illustrative of the way in which the author reshaped Eminescu's poetry on an accessible scale for the English readers. Starting from the premises that a perfect prosodic equivalence cannot be attained because of the two different linguistic structures, the translator gave up almost any attempt to find rhythm and rhyme concordances, which resulted in totally different sonorous versions (*Now the copper forest whitens as you walk it, resonant/ with silver leaves. / The grass, soft and even like fresh fallen snow, / lies about the banks / of brooks, and breezes blow among the bright/ blue dew flowers of morning /; the age-old majestic trees/ seem to have/ souls beneath the bark singing sweetly, / the song carried/ upward through the splendid shadows/ of the silver forest*), reminding of Mallarmé's translations from Poe's poetry. The content of ideas, feelings and images is entirely preserved in a faithful translation of the original, whose specific music is consequently inconsistent, which leads in the last analysis to the materialization (explanation) of the ineffable: *The moon glides over the tops/ of trees, the old forest rustles/its leaves, and a horn blows wistful/ among the branches.*

Eminescu is represented by eight poems in a collection dedicated to Romanian poetry in general (*46 Romanian Poets in English. Translations, introductions and notes by Ștefan Avădanei and Don Eulert. Postface by Const. Ciopraga, Iași, 1973*). Brief, yet unconventional, the presentation prefaced to the translations proposes some referential names in English poetry as possible relations with Eminescu, points to possible influences, underlining first and foremost the profoundly national character of the poet who "almost single-handedly consolidated an encyclopaedia of the Romanian spirit that thrust her poetry into the modern period" (p. 4). The translations are the fruit of a collaboration between representatives of the two zones of culture, each of them conversant with both languages. The English versions follow the original avoiding "raw literality" with subtle intelligence that also allows for the preservation of metrical elements: *I want a quiet sleep/ And trees nearby to grow, / And on the seas below/ I want a sky as deep or Over tree tops comes the moon's round, / Forest gently beats its leaves ;/ From among an alder's sheaves/ Comes the sadness of a horn's sound.*

The most recent translation of Eminescu's poems (starting with certain modifications from Maiorescu's second edition) belongs to Corneliu M. Popescu and has the significance of a message about the triumph of art over death (*Poems. English version by Corneliu M. Popescu. Preface by Andrei Brezianu. My son [biographic note] by Mihail Popescu. Foreword by Corneliu M. Popescu. Bucharest, 1978*). Tragic moments have put an end to a career that announced a genuine poetic personality. The manuscript that survived the author by sheer chance, devotedly edited by his father, reveals an exceptional translator endowed with a conspicuous poetic gift. One might suspect that at a first contact

with this book of translations, the reader, impressed by the author's tragic condition and moved by his precocious talent (the volume was concluded in the autumn of 1976 when Corneliu M. Popescu was eighteen) will peruse the text with piety and doleful sympathy. But that will be only a first reaction. Beyond any circumstance that might turn the scale of the appreciation in favour of the author, the English-reading public — and the professional as well — will discover a lasting essential and autonomous poetic quality, generating permanent artistic emotion.

A few remarks may serve as an introduction to the book : It proves a maturely intelligent reading of Eminescu's verse, what allowed a correct interpretation of the message that is sometimes too freely processed; the play of synonyms and the place of semantic emphasis in the text; it includes a great number of poems— 69; it is pervaded by the concern for transmitting the original musicality and imagery, an evidence of sharp poetic sensitivity. Although the author's *Foreword* indicates a certain interest in a rhetoric of translations (see p. 27), the reading of the whole volume reveals a style of work. Corneliu M. Popescu practises a free (idiomatic, artistic) translation by which, keeping faithful to the original, he takes some liberties in view of preserving the euphonic and rhythmic qualities: paraphrases, modifications, omissions, etc.

Observant of the original, Corneliu M. Popescu was imbued with Eminescu's thought, feelings, imagery and music so that his translation should become re-moulding. Out of his most numerous successes we name a few anthological titles: *Blue Flower, Gloss, Drowsy Birds, A Dacian's Prayer, Ode, One Wish Alone Have I*, etc., hundreds of lines and figures of speech, proofs of a skillful equivalence (*The brazen bells of midnight upon the darkness toll, / But sleep, life's custom agent, won't take from me his dole or While many a story you will tell, / And many a lie you'll whisper too; / But I will read on petals true / You love me not, you love me well.*) or of happily found rhymes: *dear-cavalier, kisses give-superlative; opaline-queen, climb-sublime, iridescent-crescent, spears-chimeres*, etc. The *Satires, Lucifer, Emperor and Proletarian, Călin* and other long poems deserve a special mention not only for the young author's remarkably daring approach, but also for the devoted patience with which he studied each word in order to come closer to the original. The imperative rhyme-rhythm determined most of the imperfections of translation: an enrichment of the original with elements of imagery and poetic syntax (usually epithets and repetitions) which are integrated with the context, and a *sui-generis* reshaping of the patterns of the target-language (see also Andrei Brezianu's *Preface*) that lend a strange charm to the expression. The translator's intervention in the original may be sometimes surprising (*'Tis eve on the hillside, the bagpipes are distantly wailing, / Flocks going homewards, and stars o'er the firmament sailing, / Sound of the bubbling spring sorrow's legend narrating, / And beneath a tall willow for me, dear one, you are waiting*), but it is always subordinated to the unifying criterion: to transmit genuine music. The observations referring to the perfectibility of these versions, far from dimi-

nishing the merits of such a deserving undertaking, confirm the credit with which the objective critical act grants this translation as a poetic contribution. The immortality of this book is ensured not by compassionate but by lucid reading that explains its imperfections and guarantees its success.

Various ways of reading and transmitting a poem, the different English versions from Eminescu's work point to conclusions which refer to the art of translation, to the ways of propagating Romanian poetry in the English-speaking world⁶ and to the open possibilities of reinterpreting great poetical texts. One cannot speak of a clear cut separation between free and literal translation: the success of a version depends not on a perfect identity with the original but on the extent to which the author reaches a stage of aesthetic autonomy by transposing equivalent values in two codes with different determinations. An exclusive option cannot be made. The contribution, the innovation of each translator should be taken into account. An anthology of the versions of all these translators, in spite of scarcity of a coordinating criterion, might nevertheless represent an act of critical and artistic justice.

Sadoveanu is among those Romanian writers whose great circulation abroad is due to both the indisputable value of their work and a favourable circumstance, determined by the writer's prominent personality and by the general tendency to recognize national qualities. The translation into foreign languages did not mean in this case a privilege, but a cultural duty and an act of world acknowledgment.

In a period when the affirmation of innovation was done in parallel with the recovery of traditional values, Mihail Sadoveanu was an exemplary writer, whose harmonious work resulted from a blend of "classical" modality and imperative topicality. The exponential quality of Sadoveanu's work made it spread the world-wide, especially from the sixties onwards. (Less significant selections also appeared between the two World Wars).

The record of versions in foreign languages is held by *Mitrea Cocor*⁷, a novel dealing with the "thorny road to awareness" of a generation of transition. Besides, *The Hatchet*⁸ — the emblematic novel of a "Mioritic" folk civilization whom the redeeming ethos gives the character of a robust and unflinching philosophy of survival and continuity — also recorded a success in point of circulation. Numerous other works

⁶ An evidence of the interest of foreign specialists in the work of Eminescu is also the recent article of R. Loring Taylor (Connecticut University), *Metrical and Syntactic Strategies in Mihal Eminescu "Peste virfurii"*, "Cahiers roumains d'études littéraires", 1977, no. 4, pp. 61—67.

⁷ Translations were published in Paris, 1951, Prague, 1951 and 1957, Warsaw, 1951, Moscow, 1951 and 1964, Sofia, 1951, Rome, 1952, Kiev, 1952, 1973, Buenos Aires, 1953, Oslo, 1953, Stockholm, 1953, London, 1953, Helsinki, 1953, Peking, 1955. Translations were also made into Komi, Panjabi, Kirgiz, etc.

⁸ Translations were published in Prague, 1957, Shanghai, 1957, Tirana, 1958, Berlin, 1958 and 1969, München, 1961, Hanoi, 1962, Milano, 1963, Buenos Aires, 1964, Damascus, 1964, Belgrade, 1964, Paris, 1965, Budapest, 1972, Lisbon, etc.

translated into Italian⁹, Russian¹⁰, German¹¹, Hungarian¹², French¹³, Albanian¹⁴, Chinese¹⁵, Serbian¹⁶, Czech and Slovak¹⁷, Polish¹⁸, Spanish¹⁹, Dutch²⁰, Lithuanian²¹, Lettish²², etc., published in the respective countries, alongside the no-less-numerous translations made in Bucharest — a praiseworthy enterprise — most of which are trial copies and only a few were printed, lend vigorous consistency to the spread of Romanian literature over the world.

Within this general image, where one can find the main directions of Sadoveanu's prose, e. g. the historical novel, the social novel of the countryside and of the provinces, the tale of realistic rendering or of Utopian transfiguration from the standpoint of an archaizingly folk fusion with nature, the description of authentic landscapes in a mythically timeless framework, the translations into English hold a still modest place. Apart from the works translated and published in Bucharest, the number of English versions published abroad is relatively small and the selection of titles is less relevant, although it followed well founded criteria. With the exception of *Mitrea Cocor* and *The Hatchet*, the translations are limited to shorter prose, which is representative of Sadoveanu's work. The selection obeyed reasons of representativity, but the criterion of translatability was also taken into account. All the works²³ translated did not raise — to an extent comparable with the historical novels or with the tales in the manner of the *livres de sagesse* — special lexical

⁹ See among others: *Racconti di guerra*, 1963, *Il mulino sul Stret*, 1964, *L'osteria di Ancutza*, 1965, *La gente delle capanne*, 1965, *La stirpe del Falconert*, 1965, *La fontana della gioventù*, 1966, *I Riccardi del caporale Gheorghitza*, 1966, etc.

¹⁰ *A Mill Came down the Stret*, 1954, *Boyar's Sin*, 1954, *Nicoară Potcoavă*, 1955, *The Lure of Flowers*, 1955, *The Place where Nothing Has Happened*, 1963, *Lăpușneanu Street*, 1965, *The Wonderful Grove*, 1966, *The Jderi Brothers* 1971, *Șoimărești's Family* (transl. M. V. Fridman), 1977.

¹¹ *Der Wolfinsel*, 1958 and 1962, *Geschichten am Lagerfeuer*, 1964, *Bojarensünde und andere Erzählungen*, 1958, *Im Zeichen des Krebses*, 1968, *Das Geschlecht der Falken*, 1969.

¹² *The Place where Nothing Has Happened*, 1962.

¹³ *Nicoară Fer Cheval*, 1955.

¹⁴ *The Wonderful Grove*, 1958, *Tales of War*, 1973.

¹⁵ *Nicoară Potcoavă*, 1959, *A Mill Came Down the Stret*, 1959, *Tales of War*, 1956 *The Mud-hut Dwellers*, 1955.

¹⁶ *The Golden Bough*, 1966.

¹⁷ *Tales*, 1953 and 1971, *Nicoară Potcoavă*, 1955, *Under the Sign of the Cancer*, 1960.

¹⁸ *The Lure of Flowers*, 1955.

¹⁹ *Historias para ser contadas*, 1964.

²⁰ *The Mud-hut Dwellers*, 1954.

²¹ *Selected stories*, 1962.

²² *The Wonderful Grove*, 1962.

²³ *The Fairy of the Lake (Zina Iacului)*, *Cozma Răcoare*, *The Wanderers (Pribegii)* in *Roumanian Stories* translated from the Original Roumanian by Lucy Byng, London, New York, 1921. *Mitrea Cocor*. A *Rumanian Novel*, London, "Fore Publications", 1953. Foreword by Mulk Raj Anand., Introduction by Jack Lindsay). *Tales of War (Povestiri din război)*, *Twayne Publishers Inc.*, New York, 1962. *Evening Tales (Povestiri de seară)*, translated by E. Farca, L. Marinescu, Silvia Radu, Victor Alexandru. *Twayne Publishers Inc.*, New York, 1962. *The Mud-hut Dwellers (Bordelenii)*, *Twayne Publishers Inc.*, New York, 1962. *The Hatchet (Baltagul)*, *George Allen and Unwin Ltd.*, London, 1965. Translation by Eugenia Farca. *A Letter from the Ancess Olimpiada* (a fragment from *Nicoară Potcoavă*), in *The Literary Review*, 1967.

and stylistic problems. It does not mean that the English reader was offered a neutral, colourless narrative, but only that the approach of texts with an untransmissible structural specificity, such as archaisms, provincialisms, was generally avoided. The English-reading audience became in this way acquainted with a story-teller of the family of Turgenyev and Maupassant ["Sadoveanu, S. Mehedinți wrote in the Preface to the 1921 Lucy Byng's *Roumanian Stories*, the most fertile prose writer among younger men, possesses as novelist and story-teller a touch which makes him akin to Turgenyev and Sienkiewicz"], paying attention to the apparently trivial detail, reminiscent of naturalistic observation and to the fantastic projection of the lyrical cognition of life, permeable at the same time to the tragic dimension of existence and to the invigorating capacity of a sympathetic humour. He is at the same time a modern author of stories about the Romanian countryside, war, hunting, tender recollections, unsurpassable descriptions.

The forte is, undoubtedly, *The Hatchet*, a novel unreservedly appreciated by Romanian criticism as his *masterpiece*. The novel, an extension of a ballad, although conditioned by psychologic and mythologic guiding marks belonging to a national matrix, does not have a too specific stylistic-lexical garb that could be a hindrance in finding equivalents. *The Hatchet* has first of all a well marked dramatic (narrative and dynamic) aspect, based on concise and clear-cut sentences, on a direct, formally unambiguous way of speech, although with deep ethic and philosophic response, conducive of the social and national nature of Romania. A highly experienced translator, Eugenia Farca, faithfully and fluently re-told Sadoveanu's novel in English, carefully reproducing details from the highlanders' life (customs, tools, crafts, costumes), trying to find correspondences for the colloquial and phraseologic dialogues or for the non-personal direct speech (*vinovată mai ales trebuie să fie hăitușca asta de fată care trage cu coada ochiului în toate părțile* = it's the shameless hussy who's mostly in the wrong, for she makes eyes right and left), explaining too specific syntagmas (*vinerile negre* = those Fridays when she fasted, went without food or drink), "neutralizing", on objective reasons, phonetic and lexical regionalisms, that lend the ineffable sweetness of Sadoveanu's style (*gărășioară* = jug; *o să vremuiască* = there's going to be bad weather; *bădică* = man; *fărmăcătoare* = witch; *prubuluia* = described; *tohoarcă* = sheepskin coat; or the onomatopoeically modulated dialogue: *Mai vrei lapte? întrebă ea pe motănaș.* — *Mai vreau, răspunse el subțirel.* = "Any more milk she asked the kitten". "Miaow!" came the high-pitched acceptance.) The general result is commendable. (The omissions are negligible: the sentence *Acel glas de dulceaiță îl avea și feciorașul* is not translated. The alterations are slight: chapter 13 in the English version covers two original chapters; hence the English translation has 15 instead of 16 chapters.) This translation is not only correct, but also artistically balanced, conveying the thrill of a life lived in Romanian ballads and ancient tragedies, meaningful, yet stylistically economical.

Like *The Hatchet*, the other works are also liable to be translated by their lexical characteristics. *The Tales of War*, *The Mud-hut Dwel-*

lers and part of the *Evening Tales*²⁴ have a marked narrative structure, worked with stylistic sobriety, with few special elements of vocabulary which are usually employed to individualize the characters' speech. In those cases (*chiranda* = buxom woman; *ghinăral* = general; *răcan* = man; *ambulanție* = ambulance; *roșiori* = red hussars; yet *arăpesc* = = Arapian) the impossibility of perfect correspondence has led to neutral English equivalents that lessen, but do not annul, the generous charm of the original, well preserved by the translators (see also the insertions of folk rhymes, translated with an intuition of the "blue" musicality of drinking songs in *The Mud-hut Dwellers*). A generous charm that blends sympathy with good humour, dramatism with lyrism. These are common features with artists of the short genre, recognizable in Turgenev (Sadoveanu masterly translated *A Hunter's Tale*) and Anatole France, Dickens or Chekhov, who paved the way for Sadoveanu's appreciation abroad.

But if the narrative nucleus and the psychological tension are transmissible elements, less recoverable are those sparkling inimitable turns (particularly to be met with in description) that reveal the matchless prose painter. The sentence *Deodată scinteiară sulitele de lumină ale soarelui, răsăritul se înflăcăra într-o fierbere argintie* becomes a paler and less poignant, although correct, English version: "Suddenly the sun's shafts of light gleamed, the east blazed up and silver rays flashed in". In *Cozma Răcoare, In the Forest of Petrișor, or Modoraș* the translators processed the original picture with diligent minuteness, yet the majestic and grave sonority of the sentence is blurred in correct but flavourless equivalents. *Pe zarea dealului se înșirară fantasme. Alergau prin piclele ușoare. Dar năluca neagră dinainte fugea, fugea, se prăpădea tot mai departe, în negura nopții.* (The hills on the horizon seemed peopled with strange figures, which hurried through the light mist. But the black phantom sped on, and ever onwards, till it was lost in the far distance, in the gloom of the night). (*Cozma Răcoare*)

The inflections of musical thrill in its simpleness were preserved by the translators in *Faceri de bine. Nouri alburii ca lina scărmanată*

²⁴ The title is misleading, because the English version includes no tale from the cycle that has the original title *Poveștiri de seară*. *Evening Tales* is an anthology of the following original cycles: *Poveștiri* (Tales), *Depărtări* (Far away Lands), *Vremuri de bejenie* (Times of Exile), *Cîntecul amintirii* (The Song of Recollections), *Umbre* (Shadows), *Neagra Șarului*, *La noi în Vișoara* (In Vișoara, Our Village), *O istorie de demult* (A Story of Long Ago), *Valea Frumoasei*, *Poveștile de la Bradu-Strîmb* (The Tales of the Crooked Fir-Tree), *Cocostreul albastru* (The Blue Stork). It includes the following tales and short stories: *Boyar Custom* (Păcat boieresc), *The Old Customs Clerk* (Slujbaş vechi); *Death of Ion Doru* (Moartea lui Ion Doru); *The First Thorn* (Întilul spin); *The School* (Școala); *The Highwayman's Cross* (chapter XVI of *Cocostreul albastru*); *Coltun's Inn* (chapter XVII of *Cocostreul albastru*); *Neculai and His Friend* (Neculai și prietinel său); *The Old-Time Bee-Fold* (Prisaca de altădată); *Modoraș*; *The Green Apron* (Sorțul verde); *Bardac*; *Moș Alisandru Ciobanu*; *Nobody's Child* (Copilul nimănu); *A Plot for a Short Story* (Subiect de nuvelă); *The Thief* (Hoțul); *Bronz*; *The Fountain of Youth* (Fintina tinereții); *A Midsummer Day*; *The Whirlpool of Valinas* (Bulboana lui Vălnaș); *Goods Deeds* (Faceri de bine); *Two Neighbours of Mine* (Dol vecini ai mei) (the short story was republished in *Short Story International*, 1964); *In the Petrișor Forest* (În pădurea Petrișorului); *The Blind Water Carrier*; *A Strange Adventure* (O întâmplare culdată).

alergau spre miazăzi repeziți de tăcutele viforuri ale înălțimilor, și luna plină înspre amiază se aburea și se lămurea în răstimpuri, împrăștiind în juru-i o fumegare argintie. (White clouds, like carded wool, drifted southwards, whirled along by silent currents in the heights and, to the south, the full moon darkened and cleared at intervals, shedding a silvery haze all around.)

The English translations of Mihail Sadoveanu's works do not have other introductions than a conventionally brief *Biographical Sketch of the Author* and short notes on the covers, which are interesting when they reproduce fragments from the reviews of the receiving countries. Some remarks are but schoolbook truisms, good for a whole category of writers and not for an artistic individuality (see *Tales of War*, p. 139, *Evening Tales*, p. 374, *The Mud-hut Dwellers*, p. 107). More interesting from the foreign receptor's point of view are the data concerning the 1877 Independence War, at the end of *Tales of War*, outlining a documentary background for the tales.

Our attention is held by brief comments from *The Magazine* showing the "evocative, friezelike" quality of the tales, from *Christian Science Monitor* underlining the "quaint charm" of the *Evening Tales* that "captivate", although "they do not overwhelm". The poeticalness of the style is emphasized by the *Atlanta Journal Constitution*.

The collected tales and the two novels translated into English, with worthy qualities of interpretation, are a commendable effort in spreading Mihail Sadoveanu's works in the English speaking area. They are no doubt a success, although they are not always fully illustrative samples of the Romanian writer. These versions show once more that the possibilities of translation are thoroughly dependent on the general characteristics of the style of a work: hence a virtual hierarchy in translatability, on whose scale Mihail Sadoveanu's works can be placed on different levels. If the realistic story which has more available equivalents is not a hindrance for an experienced translator, that part of Sadoveanu's work where the author proves the unmatched magus of a Romanian style of folk ceremonial is a reputable test for translators.

ПОЭЗИЯ ЛУЧИАНА БЛАГИ В ПЕРЕВОДЕ НА ЕВРОПЕЙСКИЕ ЯЗЫКИ

ЕЛЕНА ЛОГИНОВСКАЯ, ИОН ПЕТРЕСКУ

Ставший известным западно-европейскому читателю прежде всего как философ и эссеист (первой его книгой, переведенной на иностранный язык, была часть «Трилогии культуры», вышедшая в 1946 году на итальянском языке, под заглавием *Orizzonte e stile*), поэт Лучиан Блага впервые предстает перед ним с отдельным сборником стихотворений в 1971 году, когда издательство «Минерва» выпускает в Бухаресте томик *Novanta Liriche*, переведенный на итальянский язык Мариано Баффи, с предисловием Эдгара Папу. 90 стихотворений, вошедших в сборник, извлечены из различных циклов. Благодаря этому в нем представлены «Поэмы света» (24 стихотворения), «Шаги пророка» (17), «Великий переход» (16), «Похвала сну» (9), «На водоразделе» (1), «При дворе желаний» (4), «Неведомые ступени» (3), «Стихотворения» (17). В целом разумный, отбор, все же, кажется, не вполне справедлив к таким циклам, как «Похвала сну» и «На водоразделе», по сравнению с которыми «Поэмы света» представлены слишком широко.

Благодаря верным критериям отбора и несомненным удачам перевода, Мариано Баффи сумел воссоздать подлинный творческий облик великого румынского поэта, воспроизведя глубокий смысл оригинала и передав внутреннюю и внешнюю гармонию стиха. Разумеется, препятствия, стоявшие в данном случае перед переводчиком, были не так велики в силу общей романской структуры обоих языков — оригинала и перевода, а также большой близости между поэтами Румынии и Италии. «Блага воспроизводит ту же диалектику природы и культуры, которую мы находим и у современных итальянских поэтов — от Кардуччи до Унгаретти, Монтале и Квазимодо» — пишет в связи с этим профессор Эдгар Папу¹. И все же некоторые препятствия оказались для переводчика непреодолимыми. Мариано Баффи передает заглавие стихотворения „Dorul“ с помощью слова „Nostalgia“, лишь частично передающее глубокий и своеобразный смысл румынского „dor“. Еще менее удачным представляется перевод заглавия „*Alle corti de desiderio*“, где существительное „desiderio“ (желание) не только слишком узко по сравнению с обладающим бесконечным богатством смыслов румынского слова „dor“, но и не имеет поэтического звучания. Иногда, не найдя подходящего слова, переводчик при-

¹ Lucian Blaga, *Novanta Liriche*. Tradotte da Mariano Baffi. Prefazione di Edgar Papu. Editura Minerva, Bucureşti, 1971, p. 16.

бегают к перифразе. Слово „blidar“ он переводит как „piattaia“ или „piattiera“ — ни одно из них не передает атмосферы румынского крестьянского дома из стихотворения «Библейское» („Biblica“).

Переходя теперь к антологиям, включающим переводы из Благ, коснемся прежде всего *Antologia della poesia romana* составленной Марио Микели и Драгошем Врынчану и вышедшей в 1961 году во Флоренции². Выбранные ее составителем тексты Благ не представляют особых трудностей для перевода. В качестве примера сошлемся на маленький шедевр «Три лица» („Trei fețe“), очень точно воссозданный переводчиком.

Переводчик на французский язык Хуберт Жуэн — преданный друг и почитатель румынской поэзии. Первый составленный им сборник поэтических³ переводов с румынского языка — *Poèmes roumains, des origines à nos jours* включает и шесть стихотворений Лучиана Благ. Выбранные из первых двух циклов, они не представляют трудностей в смысле передачи метрики: известно, что поэт использует в здесь свободный стих. Зато переводчику пришлось бороться — особенно в стихотворениях «В поле», «Пан» и «Дайте мне тело...» с трудностями поэтического языка, простого и ясного лишь на первый взгляд, на самом же деле насыщенного множеством глубоких метафорических выражений. Вообще переводы Хуберта Жуэна производят впечатление прозаической передачи референциальной системы оригинала, достаточно обедненной для того, чтобы от языка Благ осталось лишь бледное воспоминание. Переводы стихотворений «В поле», «Дайте мне тело...» и «Тишина» перепечатаны во втором сборнике того же переводчика, „*Introduction à la poésie roumaine*, 1963.

Переводы из Благ для „*Anthologie de la poésie roumaine*“, вышедшей под редакцией Алена Боскэ, были поручены писателю германского происхождения Клоду Сернэ, прекрасному знатоку румынской литературы и особенно поэзии. Соответствия, найденные им для стихотворения «Колыбель» („Leagănul“) заслуживают самой высокой оценки — может быть, за исключением известной абстрактизации понятий, вообще характерной для французских переводов. Вот первые строки этого стихотворения — сначала в оригинале, затем — в переводе: „Eram așa de obosit/ și sufeream/ Eu cred că sufeream de prea mult suflet/ Pe dealuri zorile își deschideau pleoapele/ și ochii înroșiți de neodihnă./ „J'étais si las/ et je souffrais/ Je crois que je souffrais d'avoir trop d'âme/ Sur les coteaux, l'aube ouvrait ses paupières/ et ses yeux rougis d'insomnie“

Для *Antologia de poesia romana*⁵, составленной на испанском языке Нельсоном Вайнером и вышедшей в Рио де Жанейро в 1966 году, из Благ переведено лишь одно стихотворение «Дайте мне тело...». Перевод, подписанный составителем, более чем точен. Чувство грусти, сменяющееся титаническим стремлением поэта охватить весь мир, полно передается читателю: „Corpo efêmero, nao tenho senao a te/ e, entre-

² *Antologia della poesia romana*. Tradotte da Mario de Micheli e Dragoș Vrânceanu. Parente Editore, Firenze, 1961.

К сожалению, некоторые биографические данные приводятся здесь ошибочно. Стихотворение «Дайте мне тело, горы», относящееся к циклу «Шаги пророка» (1921), датируется 1919 годом; стихотворение «Три лица» из «Поэм света» (1919) — 1929 годом.

³ *Poèmes roumains, des origines à nos jours*. Traduction de Hubert Juin, Paris, 1958.

⁴ *Anthologie de la poésie roumaine*, sous la direction d'Alain Bosquet, Éditions du Seuil, 1968.

⁵ *Antologia de poesia Romana*, ed. Nelson Vainer, Rio de Janeiro, 1966.

tanto/ nao te corão de flôres vermelhas e blancas/ Porque tua magra argila/ e bem estreita para a alma terrivel/ que trago”.

Однако в целом эта антология дает читателю лишь самое общее представление о богатстве нашего поэтического пейзажа и ни в коей мере не позволяет ему уловить иерархию ценностей. Более щедрая, *Anthology of contemporary Romanian Poetry*⁶.

Роя Мак-Грегора Хаста помещает шесть стихотворений Благи: то же «Дайте мне тело...», а также «Чудесное зерно», «Сентябрьский день», «Я остановился возле тебя», «Автопортрет», „*De profundis*“. Благодаря удачному переводу, читатель находит здесь не только оригинальную образную систему нашего великого поэта, но и неподражаемую музыку его стиха. Эквиваленты, найденные переводчиком, поистине замечательны — даже если ради них ему приходилось жертвовать иногда некоторыми элементами просодии, как в стихотворении «Я остановился возле тебя» — по-английски „*Stopped in Front of You*“.⁷ „*Am căutat mereu umbra genelor/ pe un obraz. Am căutat-o prin geografia/ răsaritenelor și apusenelor/ basme. Și n-am găsit-o*“ „I have looked every where for the shadow/ of long lashes on a face. I have looked/for it in fairy-tale contries, East and West. But never found it”.

На русском языке стихотворения Благи появились впервые (насколько нам известно) в «Антологии румынской поэзии»⁷, изданной в Москве в 1958 году. Два из них («Земля» и «Растут воспоминания») взяты из цикла «Поэмы света», два других («Пан» и «Придите за мной, товарищи!») — из цикла «Шаги пророка». Несмотря на то, что составитель использовал, таким образом, лишь ранние сборники Благи, поэт представлен здесь со всеми основными мотивами своей лирики: природа, любовь, смерть. Большой удачей Н. Подгоричани, которому принадлежат все переводы, можно считать русский вариант стихотворения «Пан». Переводчик блестяще воспроизводит атмосферу оригинала, передает исключительную пластичность образов. Точность перевода (речь идет прежде всего о сохранении своеобразного ритма свободного стиха Благи, о воспроизведении семантической и синтаксической образной системы и синтаксиса текста, вплоть до оборота фразы) иногда поистине поразительны. Так, слова „*Natura își adapă zeul*“ переданы строкой «Понт природа бога своего»; „*Să fie primăvară?*“ — «Уж не весна ли?». Даже тогда, когда переводчик меняет тот или иной образ, он находит возможность точно воссоздать звучание оригинала. Так, в III и IV строфе, существенно измененных, Н. Подгоричани избегает прямого введения лирического «я» поэта („*Îl văd*“ — «я вижу его»), но передает пластичность жеста — *увиденного* поэтом: «О Пан! На ветке/ Нашел он набухающие почки, / И осторожны / Прикосновенья ласковой руки». И ниже: «*Вот из кустарника ягненок показался / Слепец услышал легкие прыжки. / Доволен Пан. Нет радости чудесней, / Чем, взяв в ладони голову ягненка, / Нащупать шерстяные бугорки*». Отметим эти удачно найденные «шерстяные бугорки», адекватно заменяющие „*nasturii moi de lână*“.

Остальные стихотворения вообще столь же верно воспроизводят музыку поэзии Благи и оригинальность его образов. Пожалуй, следует сделать лишь несколько замечаний в связи со стихотворением «Придите

⁶ *Anthology of Contemporary Romanian Poetry*, edited by Roy MacGregor Hastie.

⁷ *Антология румынской поэзии*, изд-во «Художественная литература», Москва, 1958, стр. 500—503.

за мной, товарищи!» Прежде всего, нам кажется, не слишком удачным заглавие русского варианта: румынское выражение „*Veniți după mine*“ означает скорее «следуйте за мной», чем «придите за мной», как это звучит в переводе. Кроме этого, выражение „*Veniți după mine tovarăși*“, которым завершается стихотворение, противопоставлено в оригинале другому, „*Veniți lângă mine*“ — «идите ко мне», — которое повторяется в стихотворении трижды (плюс уточняющий вариант: „*Veniți mai aproape*“ — «идите ближе»): что вносит существенное уточнение в расшифровку довольно сложного смысла стихотворения. Для точной передачи этого смысла необходим не только более удачный вариант — на русском языке — выражения „*Veniți după mine, tovarăși*“ скажем, «Идите же, товарищи, за мной!» — вместо «Придите же товарищи! За мной!» / но и более точный перевод всей последней строфы с двойным значением выражения „*cînd vreți să-mi urmați*“ — «Когда захотите последовать за мной» и — «Если захотите за мной последовать».

Говоря о переводах Блага на русский язык, нельзя не упомянуть и стихотворения, переведенные Н. Николау для журнала «Румынская литература»⁶. Отметим свободный, но удачный перевод «Песни истоков», а также значительно более близкое к оригиналу и тоже прекрасно звучащее по-русски стихотворение «Сентябрьский день». Что же касается третьего стихотворения «Чудесные семена» (*Mirabila sămînță*) то, несмотря на ряд удачных образов, его русский вариант вызывает и некоторые возражения, связанные с неточной или неудачной передачей некоторых выражений, в введении других, не соответствующих духу оригинала, или, наконец, с неоправданной заменой некоторых образов другими, чуждыми духу стихотворения (например, выражение „*cari așteaptă să fie zvirliți*“ — «которые ждут, что их бросят в борозду...» — заменено на «чья судьба лежать в борозде» — менее динамичное из-за замены двух глаголов существительным со статичным глаголом «лежать»; введение книжной лексики также мешает воссозданию атмосферы, особенно в первой части перевода, где наблюдается и неоправданное упрощение синтаксиса.

В 1975 году в Москве вышел прекрасно оформленный сборник румынской поэзии, озаглавленный «Стихи поэтов Румынии 20—30-х годов»⁷. В сборник включены крупнейшие представители одной из наиболее плодотворных эпох румынской поэзии: Дж. Баковия, Веньямин Фундоану, Ион Минулеску и Лучиан Блага. Из творчества интересующего нас поэта здесь помещено 50 стихотворений, представляющих почти все его циклы: «Поэмы света» (9 стихотворений), «Шаги пророка» (12), «Великий переход» (3), «Похвала сну» (1), «На водоразделе» (4), «При дворе желаний» (2), «Неведомые ступени» (2), «Стихотворения» (11) и «Другие стихотворения» (6).

Большинство переводов подписано Б. Слуцким. Вероятно, речь идет о крупном и талантливом советском поэте. Тем не менее нужно сказать, что в качестве переводчика с румынского языка он не поднимается здесь на уровень своего оригинального творчества. Вероятно,

⁶ «Румынская литература», № 1, 1965, Бухарест, стр. 7—10.

⁷ *Стихи поэтов Румынии 20—30-х годов*, Изд-во «Художественная литература», Москва, 1975. Составление А. Садецкого, предисловие Ю. Кожневникова.

Б. Слуцкий не знает румынского языка; еще хуже, однако, то, что, получив, вероятно, довольно точный подстрочник, поэт не сумел проникнуться своеобразным звучанием оригинала. Главным недостатком большинства его переводов нам представляется то, что они не сохраняют просодический принцип, явно наличествующий в свободном стихе Благи. Речь идет о ямбическом (иногда амфибрахийном) размере, как правило, организующем свободную комбинацию длинных и коротких строк, и о подкрепляющей его весьма свободной (иногда скрытой) рифме. Нарушая этот важный принцип, Б. Слуцкий дает, как правило, прозаическое изложение идей и образов Благи, в основном верно передающее смысл подлинника, но не дающего представления о его красоте и своеобразии. В качестве примера приведем стихотворение «Воспоминания растут» („Cresc amintirile“), которое начинается строками:

Однажды вечером, это было давным-давно, я тщательно
выцарапал на коре дерева
свое имя
маленькими, тоненькими и кривыми буквами.

Сравните с оригиналом, довольно четко передающим ямбическую строфу:

Într-un amurg, sunt ani de-atunci, mi-am zgîrlit
stăruitor
în scoarța unui arbor — numele —
cu slove mici, stingace și subțiri

и с упомянутым выше переводом Н. Подгоричани:

На этом дереве однажды на закате
Свое я имя вырезал, неловко
Царапая кору...
Прошли года...

Знаменательно, что более высоким качеством отличаются сделанные тем же Б. Слуцким переводы стихотворений, написанных классическим размером. Таковы «Вечерний голос», «Герметизм», «Зарубки», а также «Весенние огни» (хотя и здесь не можем не отметить строки «и почки поют в деревьях», грубо нарушающей ямбический размер, выдержанный в других строках).

Переводы известного знатока и ценителя румынской поэзии Юрия Кожевникова представляются в целом более удачными. Так, вступая в соревнование с Н. Подгоричани, он дает более близкий к оригиналу и, пожалуй, не менее поэтичный вариант стихотворения «Придите ко мне, товарищи-други!». Несколько иначе обстоит дело со стихотворением «Пан», в котором наряду с прекрасными находками, встречаем и неоправданный перенос ударений, лишаящий стихотворение классической красоты и стройности оригинала (например, «природа пóбит бога» или «глава упрятались, как в ракушки улитки»).

Отметим также мелкие, но досадные отдельные редакционные недостатки, в результате которых в переводах встречаются такие неудачные или неправильные выражения, как «духи лесные раскрепощая» (вместо «духов лесных»); «В играх *закáта* дельфина прыжок / В *сумерках* разглядеть я не мог»; «среди звезд прекрасней *нету ни одной*» и др.

В целом рецензируемый сборник представляется нам прекрасным начинанием, еще далеко не полно разрешающим, однако, задачу ознакомления широкого русского читателя с творчеством замечательного румынского поэта.

В 1975 году в Бухаресте вышло издание с двуязычным текстом «Нехоженные ступени»¹⁰. Заслугой переводчика Юрия Кожевникова является, прежде всего, полнота издания (в нем помещено 131 стихотворение из 12 циклов). Следует отметить и более высокий уровень некоторых переводов по сравнению с предыдущим изданием. Однако в целом книга требует особого разговора, который, думается, следует вести в контексте всех двуязычных изданий Благи, выпущенных — на различных языках — в Бухаресте в период 1972—1975 гг.¹¹

Картина распространения поэтических ценностей, созданных румынским поэтом, в Европе существенно меняется, если учесть переводы его стихов на венгерский язык. На этот язык Блага переводится уже с начала 20-х годов нашего века, печатаясь в журналах и антологиях румынской литературы. Поэт и переводчик — на классическом уровне переводческой школы «Нюгат» — Лайош Априли уже в 1924 году перевел четыре стихотворения поэта, на что Блага откликнулся присылкой ему сборника своих произведений с посвящением. Но настоящим открытием поэта-экзистенциалиста и гуманиста, нашего современника для венгерского читателя стал выход в 1965 году тома, включающего все его основные произведения — около 300 стихотворений, как правило, достойно представляющих поэта. Книга вышла в Будапеште в издательстве «Европа» под заглавием „Mágikus virradat“ («Магический рассвет») и носит подзаголовок «Избранные стихотворения» („Válogatott versek“)¹². Редакция и предисловие принадлежат Шамуэлю Домокошу, знатоку румынской литературы, автору монографии об Октавиане Гоге. Книга включает в хронологическом порядке все основные циклы, от «Поэм света» и «Шагов пророка» до «При дворе желаний» и «Неведомых ступеней», от «Стихотворений» 1962 года до произведений, не опубликованных при жизни поэта, среди которых и ряд оставшихся в рукописи и предоставленных составителю дочерью поэта.

Имена переводчиков из Венгрии — Лайош Априли, Ласло Гальди, Золтан Екели, Габор Гараи, а также из нашей страны — Золтан Франьо, Ференц Семлер, Киш Ене — являются уже сами по себе известной гарантией удачи предприятия. Помог Благе заговорить по-венгерски приобретенный переводчиками в межвоенный период опыт, хорошее знание румынской литературы и культуры и — главное — их подлинное мастерство.

Высокий уровень переводов обеспечивается созданием поэтических эквивалентов оригинала на смысловом, образном и звуковом уровнях.

¹⁰ Lucian Blaga, *Nebănuitete trepte (Нехоженные ступени)*. Trad. I. Kojevnikov.

Prof. Valeriu Cristea, Ed. Minerva, București, 1975.

¹¹ См., напр., Lucian Blaga, *În marea trecere. Poeme* (Ed. bilingvă româno-spaniolă). Trad. și cuvînt înainte de Dărie Novăceanu. Prof. Edgar Papu, Minerva, București, 1972; L. Blaga, *Poemele luminii*. Ediție bilingvă româno-engleză. Trad. de Don Eulert, Ștefan Avădănel (și) Mihail Bogdan. Prof. Const. Ciopraga, Minerva, București, 1975; L. Blaga, *Poeme*. Ediție bilingvă româno-slovacă. Trad. de Ioan Codreanu. Prof. Lucian Raicu, Minerva, București,

¹² Lucian Blaga, „Mágikus virradat”, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1965.

Смысловая точность большинства переводов абсолютна — до предела возможного и рационального. Очень важно сохранение суггестивного и символического характера образов, созданных чаще всего из «обыденных черт окружающего нас мира и вселенной и реже — на основе переосмысленной мифологии. Уже воссоздание поэтики заглавий раскрывает оригинальный художественный мир автора: *Nem tépem szét csodákból fontékét a világnak; A fény, Csodálotos mag, A nagy elmulásban* и другие. Язык венгерской поэзии XX века использован творчески, очень редки интонационные реминисценции из Ади или Дьюлы Юхаса. Кроме указанных принципов, для воссоздания образной структуры оригинала необходимо верное воспроизведение его ритма и музыкального звучания. В этом отношении переводчики безупречны: размер, система рифма, интонация всегда программно соответствует оригиналу.

Мы назвали далеко не всех, а лишь лучших и основных переводчиков Благи, работа которых заслуживает самой лестной оценки. Это не значит, конечно, что все переводы равноценны оригиналу, что нет менее удачных вариантов, в отдельных случаях — дословного перевода или отсутствия органической, гармонической целостности. Но не это определяет, как мы показали, лицо издания.

Кроме названного тома на венгерском языке вышло еще две книги стихов Благи, в также его автобиография, на этот раз — в Румынии. Речь идет об изданном недавно умершим профессором Клужского университета Э. Янчо — в послевоенный период коллеги Благи в филиале Академии С Р Румынии — сборнике «Самых прекрасных стихотворений»¹³. Томик содержит около 120 стихотворений, в основном в переводах 1965 года, к которым добавлены некоторые новые произведения, особенно в разделе «Посмертных стихотворений», в прекрасном переложении З. Франьо. Вторая книга вышла в Клуже-Напоке в 1975¹⁴, а автобиография — в Бухаресте в 1968 году¹⁵.

Нарисованная нами картина (далеко неполная) свидетельствует о том, что поэтическое творчество Благи уверенными шагами вступает в мировую поэзию. Для его утверждения на этой позиции необходимо не только расширение круга переводов его стихов, но и повышение качества этих переводов на указанных нами и многих других языках Европы.

¹³ Lucian Blaga, *Legoszebb versei*, Fordítás. Válogotta és a vevezetőt írta: Iancsó Elemér, Bukarest, „Albatrosz”, 1970.

¹⁴ Lucian Blaga, *Csodálotos mag*. Versek. Válogotta és az előszót írta Alexandru Căprariu, Kolozsvár-Napoca, „Dacia”, 1975.

¹⁵ Lucian Blaga, *Évek kronikája és éveke*. Fordította Kiss Jenő, Bukarest. „Ifjúsági könyvkiadó, 1968.

Der historisch angelegte Roman des Schriftstellers Mihail Diaconescu „Die Farben des Blutes“ stellt ins Zentrum der Handlung die Gestalt des Kirchen- und Ikonenmalers Pirvu Mutu, der zu den hervorragendsten Persönlichkeiten der mittelalterlichen rumänischen Kunst vom Ausgang des 17. und Beginn des 18. Jahrhunderts zählt, einer Zeitspanne, die, vom sozialen und politischen Standpunkt her betrachtet, von zahlreichen Gegensätzen geprägt war, aber durch ihre geistigen und kulturellen Erscheinungsformen um so vielseitiger und bedeutungsvoller wirkt.

Als Maler, der zur einflußreichen Zunft der Kirchenmaler gehörte und deren Ältester er auch war, schuf Pirvu Mutu eine Kunst, die, obwohl den Normen ihrer Zeit verpflichtet, doch deren Überwindung anstrebte, indem er Gehalt und Ausdrucksformen seiner Werke mit eigenem Erleben bereicherte, denn in seiner Auffassung ist jedes Kunstwerk gleichermaßen das Ergebnis künstlerischer Begabung, innerer Auseinandersetzung und einer eigenen Anschauung über das Schöne, über die Kunst und die Rolle des Künstlers in der Gemeinschaft. Aus dieser Sicht betrachtet Pirvu Mutu auch die Beziehungen zwischen den Kirchenmalern, die ihrem sozialen Status nach noch den Handwerkern angehören und den Auftraggebern der Kunstwerke.

Diese neue Anschauung über die Geschichte, über das Los der Künstler, verbunden mit echter erzählerischer Gabe, erklären auch die überaus günstige Aufnahme beim Publikum und in der Fachpresse, wobei letztere den erneuernden Charakter des Romans hervorhob, der „literarisch im Detail, dokumentarisch in der Anschauung, monographisch in der Handlung“¹ ist und in welchem es dem Autor gelungen ist, seine Gestalten in die Geschichte einzubeziehen, an der sie bewußt oder unbewußt teilnehmen².

Von der Kritik mit anerkannten rumänischen Schriftstellern, wie Al. Odobescu, M. Caragiale, M. Sadoveanu, Camil Petrescu oder ausländischen Persönlichkeiten des geistigen Lebens, wie Sartre, in Verbindung gebracht, erweist sich die malerisch gefärbte und zugleich spannungsreiche Prosa Mihail Diaconescus als eine sehr persönliche Betrachtungsweise der Gedankenwelt, der allgemeinsten Fragen der Menschheit. Der Autor selbst hat sich wiederholt mit Bewunderung zu den Werken von Autoren, wie Th. Mann oder H. Hesse bekannt.

Der außerordentliche Erfolg der Prosa Mihail Diaconescu ist auch auf die Fähigkeit, abstrakten Begriffen Leben zu verleihen, zurückzuführen, ebenso wie auf die Tatsache, daß den Gestalten neue geistige Züge

¹ Vgl. Ionuț Niculescu, Steagul Roșu, XXV, Nr. 7541, 4.10.1973.

² Vgl. Sorin Titel, România Literară VI, Nr. 36, 6.09.1973.

verliehen werden, da sie durch ihre Gedanken und ihr Tun nicht als einfache Zeugen, als historische Einzelgestalten auftreten, welche in einer determinierten Epoche der Geschichte handeln. Die Helden stehen stellvertretend für den Geist ihrer Zeit, die sie miterleben, sie sind ein kleiner Bestandteil dieses mächtigen Getriebes, das sich Geschichte nennt. Die Gestalten sind historisch nicht nur im Sinne ihrer dokumentarischen Nachweisbarkeit, vielmehr tragen sie die wichtigsten Züge ihrer Zeit.

Diese sozial, politisch, wie geistig spannungsreiche Periode wird nicht nur durch die Wahl des Themas und dessen Eingliederung in die Epoche, durch die Erzählkunst zu neuem Leben erweckt, sondern auch dank der Sprache, deren sich der Autor bedient, die, solchen Forderungen angepaßt, die Fähigkeit besitzt, uns mit dem Geist des späten 17. und frühen 18. Jahrhunderts bekannt zu machen.

Es ist eine rumänische Sprache, die, mit Meisterhaftigkeit gehandhabt, archaische Ausdrücke und solche der Kanzleisprache mit mundartlichen und derben Elementen vereinigt und stellenweise orientalisches Sprachgut aufweist, das sich in der Walachei, die einen Kreuzpunkt zwischen den verschiedenen geistigen Erscheinungsformen darstellte, bemerkbar machte. Die Eingliederung dieser fremden Spracheinflüsse in den Satz und im allgemeinen in den Text, tragen dazu bei, diese Epoche in ihrer Vielseitigkeit auf sozialem, politischem, kulturellem und religiösem Gebiet wiedergeben zu können.

Um so schwieriger, aber darum verdienstvoller, erweist sich das Übersetzen dieses Romans in eine Fremdsprache, und zwar ins Deutsche. Die deutsche Fassung erschien 1976 im angesehenen „Union-Verlag Berlin“ in der Übersetzung von Elga Oprescu, die den Lesern auch durch andere Übersetzungen aus der rumänischen Literatur bekannt ist.

Von allem Anfang an muß hervorgehoben werden, daß diese Übersetzung eine Reihe von nicht nur sprachlichen Schwierigkeiten aufwies, sondern, um nicht eine bloße Übertragung von biographischen und historischen Geschehnissen zu werden, mußte der Geist des Werkes unversehrt bleiben, was auch tatsächlich gelungen ist. Ebenso mußte berücksichtigt werden, daß dieser Roman eine Epoche der rumänischen Geschichte behandelt, die dem deutschsprachigen Leser wegen der ihm fremden, jedoch der Walachei spezifischen Ereignisse, Sitten, Bräuche und Anschauungen nicht vertraut war. Es ist bemerkenswert, wie die deutsche Übersetzung diese Schwierigkeiten berücksichtigt hat und den Anforderungen eines solchen Unternehmens gerecht wurde, so daß man die deutsche Fassung mit gleicher Spannung und demselben Interesse liest, da sie die Grenzen einer unpersönlichen und nichtssagenden Übertragung überwunden hat.

Die Übersetzerin hat sich einer Vielzahl von sprachlichen und stilistischen Mitteln bedient, um den Sinn, den Geist des Werkes zu bewahren. So wurde, zwecks Übersetzung von verschiedenen, der rumänischen Sprache eigenen Ausdrücken aus dem politischen, organisatorischen, religiösen und kulturellen Bereich, die als solche schwer übersetzbar sind, außer der deutschen Entsprechung, im Anhang des Buches eine Liste dieser Termini mit kurzen Erläuterungen gebracht, die sich für den Leser als überaus nützlich erweist.

In anderen Fällen wurde in der Übertragung von Bezeichnungen, von Verhältnissen, die für die rumänische Gesellschaft spezifisch waren, zu Umschreibungen gegriffen, die, verbunden mit altertümlichen Wörtern und Redewendungen der deutschen Sprache oder mit einem besonderen Satzbau dem deutschen Text die gleiche Ausdruckskraft wie im Original verleihen. So zum Beispiel erscheinen häufig auf grammatischer und lexikalischer Ebene Konjunktivkonstruktionen, Wortumstellungen, Änderungen in der Rektion der Verben oder aber wird verschiedenen Wörtern, die heute außer Gebrauch sind oder eine neue Bedeutung angenommen haben, ihre ursprüngliche Bedeutung durch eine entsprechende Disponierung im Satz, im Text, verliehen. Dadurch erhält der gesamte Text einen eigenen, der betreffenden Zeitspanne spezifischen Zug.

Betrachtet man die Übersetzung des Romans als ein einheitliches Ganzes, so besitzt diese nicht nur den Vorzug, dem deutschsprachigen Leser eine ihm weniger bekannte Geschichtsperiode Rumäniens zu vermitteln, sondern sie besitzt auch echten literarischen Wert.

Daß dieses überaus schwierige Vorhaben aufs Beste gelöst wurde, ist keinesfalls auf einen Zufall zurückzuführen, vielmehr hat Elga Oprescu mit der Übersetzung dieses Romans eine Tätigkeit fortgesetzt, deren Anfang schon viele Jahre zurückliegt und die außer der Genugtuung, als Vermittler zwischen zwei verschiedenen Kulturen zu wirken, auch eine harte und selbstlose Tätigkeit voraussetzt. Vom Wunsch geleitet, zu einem besseren Verständnis der rumänischen Literatur im deutschen Sprachraum beizutragen, und die Leser mit repräsentativen Werken bekannt zu machen, hat Elga Oprescu unter anderem Werke von G. Călinescu, M. Caragiale, G. Galaction und D. Almaş ins Deutsche übersetzt.

Für die rumänische Literatur, ebenso wie für den deutschsprachigen Leserkreis ist die selbstlose und erfolgreiche Tätigkeit Elga Oprescus ein glücklicher Umstand, den wir mit dem Wunsch verbinden wollen, auf diesem Gebiet neue Ergebnisse zu verzeichnen.

LA RÉUNION DU BUREAU DE L'AILC À LONDRES

En fin d'année 1977, nous avons participé, Adrian Marino et l'auteur de ces lignes, à deux réunions sur des thèmes de littérature comparée. Il s'agissait tout d'abord de la session annuelle du bureau de l'Association internationale de littérature comparée (AILC), bureau dont je fais partie ; comme d'habitude, les travaux du bureau ont eu pour pendant ceux de la Commission coordonnatrice du Traité d'histoire des littératures européennes, parmi les membres récemment élus de laquelle compte Adrian Marino. Faisant suite à cette manifestation comparatiste tenue à Londres, il y a eu la première session de l'Association britannique de littérature comparée, hébergée par l'Université de Warwick.

À Londres, les travaux ont débuté à l'University College de Gower Street, où nous nous sommes réunis dans la salle du Conseil pour prendre connaissance des bilans et des comptes rendus présentés par les répondants de chaque tome du Traité (Renaissance, Romantisme, Symbolisme, Avant-garde, etc.). Ces exposés ont témoigné du stade relativement avancé des collaborations nationales (la Roumanie y compris) dans ce domaine. Le lendemain se sont déroulés les travaux du bureau de l'AILC suivant un ordre du jour très riche. Parmi les points nombreux de cet ordre du jour, celui qui devait générer des débats prolongés concernait l'organisation du futur congrès de l'AILC, le IX^e, prévu pour avoir lieu en 1979 à Innsbruck (Autriche). Comme de juste, notre intérêt s'est axé surtout sur l'aspect scientifique du problème. Discipline moderne, née et prospérant dans un climat spécifique de compréhension et collaboration internationale, la littérature comparée a démontré à l'échelle planétaire ses valences interdisciplinaires. Ecluse elle-même à la confluence des littératures nationales avec la littérature des valeurs universelles, notre discipline comparatiste atteste une vocation des plus complexes pour la définition des phénomènes culturels. S'apparentant étroitement à l'histoire et à la philosophie de la culture, à l'esthétique et à la théorie littéraire, chez lesquelles elle puise les éléments de sa démarche méthodologique spécifique, elle prend également ce qui lui convient de la morphologie des autres arts. Aussi, la thématique de ses congrès internationaux — de grand retentissement à travers le monde — doit-elle refléter autant que possible les ramifications les plus diverses et les plus importantes de cette discipline. Donc, une fois de plus, le bureau s'est trouvé appelé à porter son attention sur un choix des grands thèmes du congrès, trois en tout, qui soient à la fois concentrés et éloquentes.

Pour commencer, on a retenu un thème de caractère théorique, partant de Jauss : *la Littérature* — communications et réception. Ses sous-divisions permettent un tour d'horizon depuis l'esthétique de la réception jusqu'à l'œuvre de traduction en tant que modalité de la communication.

Sous le générique, du *Modèle classique*, le deuxième thème offre une ouverture à l'explication de la diversité marquée par l'expérience classique à l'étage de chaque littérature nationale. Chacune de ces littératures nationales pourra se retrouver dans les sous-divisions du thème, qu'elles traitent soit des « courants classiques », soit des « normes du classicisme », soit de « classicisme et valeur » ou bien qu'il s'agisse d'articuler à sa manière le passé et le présent, pour donner un aperçu de « la tradition classique et l'évolution moderne ». En adoptant un tel thème, les membres du bureau se sont proposé d'aller au-devant d'une problématique virtuelle, liée aux modalités du développement des littératures « du tiers monde », qui sans se conformer aux canons du classicisme européen ne comptent pas moins leurs propres périodes ou valeurs classiques, reconnues en tant que telles.

Le troisième thème porte sur une manière moderne d'aborder la littérature, en ne la considérant plus en soi, mais dans la perspective révélatrice du « dialogue des arts ». Par la même occasion, ce thème propose une prospection, au moyen des études historiques et morphologiques, dont le but est de dépister une unité stylistique dans les arts en général.

C'est ainsi que s'est cristallisé, après de longs débats, le programme scientifique du IX^e Congrès international de littérature comparée qui se tiendra en 1979. On a repris ensuite la discussion quant au pays qui hébergera le congrès suivant, en 1982. La Roumanie a maintenu son invitation, mais il y a eu une contre-proposition de la part du Nigeria pour Lagos — la

décision définitive sera prise à Innsbruck. Enfin, on a décidé que la prochaine séance du bureau de l'AILC aura lieu en décembre 1978 à Weimar, après le congrès Herder organisé par la République Démocratique Allemande.

Sur ce, la réunion londonienne organisée par le professeur John Fletcher de l'Université de Norwich a pris fin. Le jour suivant, la plupart des membres du bureau se sont dirigés sur Coventry afin de participer comme invités d'honneur à la première conférence de l'Association Britannique de Littérature Comparée, tenue à l'Université de Warwick.

Cette conférence a été illustrée par quelques contributions remarquables. Notons, par exemple, celle du professeur J. P. Stern (Londres), ouvrant la conférence avec un exposé sur la métaphore de la fiction, ou celle du professeur René Wellek qui a traité de la critique réaliste de De Sanctis ou encore l'exposé de clôture de Claude Simon sur le roman, la description et l'action. Quelques séminaires simultanés ont introduit dans la discussion des aspects comparatistes particuliers, propres au grand thème du roman, ce qui constitua d'excellentes occasions de rencontres et d'échanges de vues, notamment parmi les nombreux comparatistes britanniques présents. Leur activité soutenue est du reste attestée par la revue spécialisée « *Comparison* », arrivée à présent à son sixième numéro.

ZOE DUMITRESCU - BUȘULENGA

Travaux roumains de littérature comparée en langues étrangères

Nous sommes heureux de signaler ici la parution récente de trois livres écrits par des auteurs roumains qui rendent compte des orientations actuelles de l'étude comparée des cultures en Roumanie, tout en informant les spécialistes étrangers des contributions roumaines à la théorie littéraire et des étapes parcourues par la culture roumaine au long de son histoire. Bien entendu, ce seront les spécialistes étrangers qui rendront le verdict.

АЛЕКСАНДР ДИМА, *Принципы сравнительного литературоведения*. Перевод, комментарии и библиографическая справка М. Фридмана. Вступительная статья В. И. Кулешова. «Прогресс», Москва, 1977, 228 с.

ADRIAN MARINO, *Kritik der literarischen Begriffe*. Cluj-Napoca, Dacia Verlag, 1976, 479 S.

Dans le sommaire : Für eine „Neue Kritik“ ; Der literarische Begriff ; Der literarische Begriff und die Konstante ; Rekurrenz und Zirkularität ; Das Modell des literarischen Begriffs ; Die relative Autonomie des Modells ; Modell und Geschichte ; Die Hermeneutik der literarischen Begriffe ; Die hermeneutische Schöpfung.

ALEXANDRU DUȚU, *Romanian Humanists and European Culture*. Bucharest, Editura Academiei, 1977, 196 p. (Bibliotheca Historica Romaniae, 55).

Dans le sommaire : "The Patrimony of World Culture" and the Diversity of Cultures ; Approach and Distance ; Connexions and Reconsiderations.

Prizes

The prize Etna Taormina for 1977 was awarded to the Romanian scholar ALEXANDRU BALACI, author of well-known studies on Italian literature and art.

On its annual convention, in October 1977, the New York Chapter of the Association of Literary Criticism has awarded the Golden Medal "for the most valuable research on American Literature accomplished by a foreign scholar" to *Dicționarul de Literatură Americană* (Dictionary of American Literature) by professor DAN GRIGORESCU.

Deux nouvelles revues ayant directement trait aux études de littérature comparée viennent de paraître récemment :

International Journal of Rumanian Studies. Editor : Sorin Alexandrescu, University of Amsterdam, French-Rumanian Department, avec un comité de rédaction formé d'éminents spécialistes dans les langues et littératures romanes. Le premier volume (1976, N^{os} 1-2) contient des contributions très variées, selon le vœu de l'éditeur qui annonce que la revue s'adressera « à un public averti, voire spécialisé, mais aussi au grand public intéressé par le phénomène roumain comme espace de synthèse, ou de conflit, entre les idées et les formes artistiques les plus variées ». Sorin Alexandrescu signe, d'ailleurs, le premier article : *Le paradoxe roumain*. Sulvent des contributions de la plume d'A. Marino (*Modern Aspects of Rumanian Literary criticism*), W. Noomen (*Aspects of the Narrative Speech of the Alexandria (1620) : connection of propositions*), M. Lentzen (*La poésie de Dimitrie Bolintineanu et l'influence du romantisme français : essai d'interprétation de quelques poèmes*), P. Buonincontro (*Alcune osservazioni sui personaggi e sull'umorismo di Ion Al. Bassarabescu*), F. E. Lorinț (*L'ouverture vers la mort dans la « forêt interdite » de Mircea Eliade*), Mihail Zamfir (*L'image du Portugal dans la littérature roumaine du XX^e siècle* : N. Iorga, M. Eliade, L. Blaga), des articles de linguistique, un médaillon — avec des textes, un interview, des commentaires — Marin Sorescu, un compte rendu du livre d'O. Buhociu et deux chroniques. En tout, 156 pages.

Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte/Cahiers d'histoire des Littératures Romanes, sous la direction des professeurs Erich Köhler et Henning Kraus, ont fait leur début en 1977, avec deux fascicules. « Une nouvelle revue, à quel bon ? », demandent les éditeurs eux-mêmes, pour répondre tout de suite que ces Cahiers « seront fidèles à une conception de la science littéraire qui emprunte ses principes à une vue renouvelée de l'historicité de la littérature ». « Nous tenterons donc, aussi bien dans les rubriques informatives qu'à l'aide de numéros organisés autour d'un centre d'intérêt thématique, de faire connaître l'état présent et les acquis des méthodes (modernes), et aussi des disciplines voisines telles que sociologie, psychologie, histoire, études germaniques, études anglaises, littérature générale et comparée, et — bien évidemment — domaines principaux de la recherche en matière d'études romanes ». A part les études d'un intérêt incontestable — comme celle d'Erich Köhler : *Gattungssystem und Gesellschaftssystem*, ou bien celles de Bernard Bray : *Transformation du roman épistolaire au XX^e siècle en France*, de Dietmar Rieger : *Figaros Wandlungen : Versuch einer ideologiekritischen Analyse von Beaumarchais/Figaro*, de Jacques Proust : *Les maîtres sont les maîtres* ou de Fritz Nies : *Avatars de l'immuable* — un excellent « Berichtstell » fait le point des recherches sur les sujets très actuels, comme « Die literarische Gattung Utopie » ou comme les thèmes du débat des romanistes allemands, en 1975, ou du colloque franco-allemand de Sarrebruck : « Problèmes méthodologiques de l'histoire littéraire » où la communication de Hans-Robert Jauss ou celle de Jean Ehrard ont provoquée des discussions que le compte rendu publié par la revue prolongera, sans doute. L'agenda des congrès ajouté à la fin s'avère très utile. La revue est éditée à Heidelberg par Carl Winter Universitätsverlag.

Saluons la parution du premier fascicule du **ICLA Bulletin** qui se faisait depuis longtemps attendre. On y trouve le rapport du secrétaire de l'Association présenté à Budapest, en 1976, une liste de congrès ou colloques organisés dans différents pays, des renseignements importants sur le *International Directory of Comparative Literature Studies* et sur l'histoire comparée des littératures en langues européennes. Le président de l'Association, Roland Mortier, met en pleine lumière l'importance du bulletin qui sera « organe de liaison et d'information, il sera aussi un organe de réflexion où les suggestions seront recueillies, les assemblées préparées, les initiatives répercutées ».

Le Bulletin est publié par l'Université de Wyoming, Etats Unis, ayant comme éditeur le professeur Christopher S. Durer.

Un colloque sur un thème des plus passionnants a été organisé à Bordeaux, en 1977, par l'Association des Professeurs de Langues Anciennes de l'Enseignement Supérieur de France.

Les travaux ont pris en charge le rôle de l'image dans le monde hellénique classique et hellénistique qui s'est avéré tout aussi important que le rôle de la création imagée au XX^e siècle. D'où toute une série de réflexions d'une actualité troublante. Les participants au colloque ont parlé de la naissance de l'image et du devoir de se replacer devant les textes, aussi bien que des possibilités d'une axiologie de l'image. « Du niveau du langage et de son fonctionnement, nous accéderons au domaine proprement littéraire de l'esthétique, et de l'image comme forme belle portant déjà en soi sa valeur. Mais cela au service d'une plus haute ambition; dernier palier d'une "anagogie" vers l'essentiel: les liens entre l'image et toutes les valeurs, l'image comme porche de la sagesse », affirme Jacques Fontaine dans la belle introduction aux actes qui viennent d'être publiés dans la savante revue « Bulletin de l'Association Guillaume Budé » (1977, 4, p. 341-452): **Image, Imagination, Imaginaire.**

Des questions de rhétorique, des problèmes de méthode et une très utile esquisse bibliographique se trouvent dans ce fascicule qui intéressera le comparatiste. Avec Alain Michel, il distinguera l'image symbole de l'image emblème (« lorsqu'elle s'adresse à la mémoire pour lui rappeler ce qu'il y a de caractéristique dans un être ou dans une idée ») et de l'image antithèse (l'image moderne qui « retrouve le multiple dans l'un. Elle est capable de traduire ensemble les côtés opposés des choses, et même de déceler en elles le plus grand écart de signification, la contradiction profonde, irréductible aux dialectiques qu'elles recèlent parfois ». Avec Patrice Cambronne et Suzanne Poque, il constatera que l'image est un mémorial et aussi une promesse, et qu'il est inexact d'opposer l'Imaginaire et le Réel, puisque l'imaginaire est aussi la fonction du réel; il faudrait plutôt séparer l'imaginaire sain de l'imaginaire malade, « celui qui a perdu la fonction du réel ». En recommandant, dans les conclusions, de « faire sauter les barrières reçues entre langage imagé et langage conceptuel », Jacques Fontaine attaque un des problèmes les plus importants de l'étude comparée des littératures et des civilisations, à notre avis le problème majeur que toute analyse devra résoudre si elle se propose de récupérer toutes les expériences de l'humanité. Car s'il est vrai que le concept et la métaphore sont des modes distincts, mais symétriques « et donc parallèles — de la prise du langage sur la réalité », alors la reconstitution de la pensée saura chaque fois expliquer les rapprochements et les divergences qui favorisent ou bloquent la communication, substrat de toute étude comparée. De l'Image et du concept vers la pensée, et de là vers les différentes structures mentales, il y a un chemin à refaire chaque fois que l'analyse met en jeu non pas des expériences solitaires mais des formes de civilisation qui ne se sont jamais réduites à un seul modèle.

Une récapitulation dense et stimulante des étapes parcourues par la connaissance de la langue et de la littérature roumaine en Angleterre se trouve maintenant dans une attrayante brochure qui signale qu'il s'agit d'une « Inaugural Lecture delivered at The Senate House, 10 March 1975 » par le professeur Eric D. TAPPE: **Rumanian in Britain.** En partant du premier écho, un salut adressé au « King of Moldavia » dans la pièce de Beaumont and Fletcher: « The Knight of the Burning Pestle », et en traversant des anthologies poétiques et des livres d'érudition, l'auteur arrive au moment où l'indépendance proclamée en 1877 a attiré l'attention de l'opinion publique anglaise et au moment de la création du département roumain à l'école de « Slavonic Studies » qui embrassait toute la zone centrale et est européenne, en 1919-1920. Depuis, les formes se sont multipliées et diversifiées, une contribution insigne au progrès fait par l'étude du roumain à Londres étant dû à l'auteur même de cette belle conférence.

Le premier écrivain américain connu par les roumains a été Benjamin Franklin qui a joui d'une grande popularité grâce à la diffusion massive de son « Poor Richard's Almanack ». Mais à part ce trajet, d'autres références signalent sa présence dans la poésie du siècle passé, et qui refait l'image de l'homme politique et du patriote, aussi bien que dans les revues scientifiques. Franklin a été pour les générations du siècle passé un véritable modèle de citoyen qui enseigne les choses utiles au peuple; dans son œuvre, les roumains ont lu leur propres aspirations civiques et morales. C'est la conclusion d'une belle étude, documentée à souhait et avec une structure intelligente, signée par ADRIAN MARINO: **Benjamin Franklin in Romanian Literature**, « Comparative Literature Studies », XIII, 1976, 2, p. 132-142.

ALEXANDRU DUȚU

GEORGE IVAȘCU, ANTOANETA TĂNĂSESCU, *Cumpăna cuvintului 1939–1945*. Bucu-rești, Editura Eminescu, 1977

C'est une anthologie d'articles, études et essais roumains parus dans l'intervalle susmentionné, mais c'est aussi quelque chose d'autre, d'encore plus vaste et important. L'introduction de presque cent pages que signe George Ivașcu, par son ample perspective, par la précision des détails, par la largeur d'esprit et le profond humanisme de l'écriture, est un véritable exposé historique aussi vigoureux qu'étoffé présentant la société et la spiritualité roumaine au cours des décades de notre siècle si agité — portant, du fait des réfractions dans le passé qu'elle suggère, en-deçà de la date limite 1939 inscrite sur la couverture —, restant à la fois toujours utile, grâce aux riches événements qu'elle évoque et juge librement, pour les générations d'après 1945. C'est un livre de sagesse dans l'ancienne acception du terme, qui s'impose donc non par son didacticisme, mais par une invite à la méditation et à la réflexion. Le livre comporte un sous-titre : *Mărturiile ale conștiinței românești în anii celui de-al doilea război mondial* (« Témoignages de la conscience roumaine dans les années de la deuxième guerre mondiale »). Il y a bien ça, mais il y a aussi quelque chose de plus. Ces témoignages, issus et formulés dans des temps terriblement sombres, publiés maintenant avec l'étude préalable de large ouverture due à George Ivașcu, sont pénétrés d'un clair esprit qui répercute sur l'ensemble de la culture roumaine depuis la fin de la première guerre jusqu'à la fin de la seconde. Dans ce clair esprit, quel qu'en soit le lecteur actuel, un « collaborateur et proche témoin de ce livre » (comme l'auteur de l'introduction a fait au signataire de ce compte rendu l'honneur et le plaisir de l'appeler en lui offrant l'ouvrage) ou bien un homme élevé et instruit selon l'esprit de la Roumanie socialiste, développée dans sa majeure partie sur les assises non sans peine mais solidement posées par tant de gens qui ont combattu de leur écriture le long des temps pleins de traverses et de dangers — quelque'en soit donc le lecteur, il se réjouira d'y trouver la confirmation ou la révélation en toute netteté de ce que la conscience roumaine a su faire preuve (et ce n'est pas pour la première fois) de stabilité et de continuité au cœur-même de grands et explosifs événements; de stabilité pour ce qui est de la culture des valeurs humaines permanentes et, fondée sur ces valeurs, d'une volonté de se renouveler sans détruire, de continuer à construire.

Ces études, essais et articles qui composent l'anthologie et sont dus à des personnes souvent très différentes entre elles sous le rapport de leur nature, leur vocation et leur profession, mettent au grand jour un fait de très longue portée pour l'existence d'une culture, à savoir : le développement novateur avec la prise en considération d'un passé valeureux ou, pour être plus exact, avec la considération de tout ce qui a été de valeur par ce passé.

Le livre met au grand jour encore une autre chose, à notre profonde satisfaction. Il montre avec une incontestable évidence, sa lecture étant absolument convaincante, qu'à l'époque où sur l'Europe s'étaient abattues la terreur et la barbarie des doctrines fascistes, à l'époque où, comme le préfacier nous le dit « l'humanité toute entière subissait la menace de voir anéanties sa civilisation et sa culture en leurs significances du plus profond et authentique humanisme », en Roumanie s'était conservé et continué à s'épanouir partant d'une tradition bien fondée un esprit de liberté de la pensée et d'opposition aux forces destructives qui cherchaient à s'instaurer là aussi. Même un homme ayant vécu et frémé en ces temps féroces sera agréablement surpris par le contenu de cette anthologie, par la cohérence et la cohésion, par l'évidente profondeur du courant d'opposition contre le péril qui, du fait d'un jeu funeste des circonstances néfastes, mettait en danger l'existence même de l'État roumain. La stabilité des convictions progressistes et la persévérance acharnée à conserver, défendre et développer ces convictions distinguent la culture roumaine des difficiles années 1939–1945 figurant sur la couverture de ce livre. L'opposition de tant d'esprits libres et éclairés de la Roumanie de ces temps-là s'est manifestée non seulement à l'égard du péril extérieur, qui planait alors sur une partie de l'Europe. D'infiltrations abjectes des doctrines fascistes s'étaient fait jour en Roumanie aussi, notamment sous la forme grotesque et sinistre du mouvement légionnaire, de triste souvenir. Le sommaire de ce livre compte une quantité suffisante d'exemple du désaveu de ce mouvement et de l'indignation qu'il suscitait. Ils déroulent aux yeux du lecteur les scènes d'une grave épreuve des plus cruelles à laquelle était alors soumise la culture roumaine, notre conscience roumaine, une épreuve dont, comme on le sait, les assassinats et les actes de cruauté n'ont pas manqué, tous calqués sur un modèle importé de l'étranger, en contradiction totale avec la nature du peuple roumain. Miroir fidèle et émouvant de ces temps-là, *Cumpăna cuvintului*, de par son contenu anthropologique et l'introduction excellente à tous points de vue de George Ivașcu, constitue un document, un plaidoyer touchant en faveur de la préservation du caractère humanitaire et des

valeurs qui élèvent et font honneur à l'humanité, tout en étant, comme nous l'avons déjà dit, un admirable livre de sagesse, sachant mettre en lumière et illustrer avant toute chose les merveilleuses qualités d'acharnée résistance à l'esprit du mal et de permanente aspiration vers le bien, qualités qui forment l'un des caractères essentiels de l'âme roumaine.

ALEXANDRU PHILIPPIDE

Actes du VII^e Congrès International d'Esthétique. Bucarest, 28 Août — 2 Septembre 1972
Bucureşti, Editura Academiei R.S.R., 1977, 2 Bd.

Der Bukarester Kongreß stellte für die Ästhetik den Beginn einer neuen Phase dar, die man als *l'Esthétique de l'environnement et de la vie quotidienne* bezeichnen könnte. Es ist interessant zu bemerken, daß die Themen, die für eingehendere Diskussionen im Rahmen der verschiedenen Sektionen ausgewählt wurden, wie zum Beispiel: *Nouvelles méthodes. Nouveaux critères*, oder *Aspects de la formation artistique (artiste-critique-public)* oder *l'Art contemporain. Mort de l'art?* dieses umstrittene Problem des gegenwärtigen Statuts des Kunstwerkes in Verbindung mit der Entwicklung des modernen Urbanismus nur noch unterstrichen. Wir glauben, daß der Internationale Kongreß aus Bukarest das historische Verdienst hat, endgültig die Phase des klassischen Idealismus der Wissenschaft von der Ästhetik abgeschlossen zu haben, die auf didaktische Weise die Ästhetik des Kunstwerkes und die des Autors, oder die Kreativität einerseits, und die Ästhetik der Aufnahme des Kunstwerkes, die Wirkung der sozialen Verbreitung der Kunst, also die Heteronomie der Kunst andererseits, untersuchte. Sämtliche Mitteilungen und ebenso die Diskussionen haben auf diese Tendenz der gegenwärtigen ästhetischen Forschungen hingewiesen, und zwar die Integrierung dieser beiden Gebiete und das Studium des Kunstwerkes innerhalb des vielseitigen soziokulturellen Zusammenhanges, dem es angehört, in dem es geschaffen und aufgenommen wird. Diese neue Wirklichkeit — das Kunstwerk im Schnittpunkt der psycho-soziologischen Funktionen der semantisch-ästhetischen Mitteilung — macht eine Überprüfung der Begriffe der traditionellen Ästhetik und die berechtigte Erforschung neuer Untersuchungsmethoden notwendig. Das Festhalten der erneuernden Veränderungen in der Ästhetik, ebenso wie die Zusammenfassung zahlreicher konvergenter Auffassungen wurden auch von Jan Aler, Generalsekretär des Internationalen Komitees, hoch eingeschätzt, der von den „Akten...“ sagte, sie seien „a complete panorama of the aesthetics of our days. For years they will be an indispensable milestone in the history of this branch of studies, most difficult to equal, impossible to surpass“ (Bulletin International d'Esthétique, dec. 1977.)

Dieser Eindruck der Monumentalität der veröffentlichten Bände ist auch darauf zurückzuführen, daß die über 400 Teilnehmer die Vertreter der Kunst aus mehr als 30 Ländern sind.

Wir vertreten die Ansicht, daß einer der Erfolge des Kongresses auch der einhellige Wunsch einer Verständigung und Zusammenarbeit war, dieses weltweite Bemühen, die Reinheit der humanistischen Ideale der Kunst zu bewahren, als eine Gewähr für die Verteidigung des Friedens und der vom menschlichen Genius geschaffenen Werte.

ADRIANA NITESCU

Berichte im Auftrag der Internationalen Arbeitsgemeinschaft für Forschung zum romanischen Volksbuch, herausgegeben von Felix Karlinger, Redaktion: Angela Birner, Seekirchen 1976.

Sous l'égide de l'Association internationale pour l'étude des livres populaires romans — association fonctionnant près l'Université de Salzbourg — vient de paraître le troisième tome de contributions scientifiques sur les livres populaires. Le sommaire de ce volume comporte deux sections : I^o — Les exposés présentés au séminaire de l'Association tenu aux mois de juillet et d'octobre 1976 traitant de la portée du personnage féminin dans les livres populaires et II^o — Des études d'intérêt plus large, théorique (F. Karlinger, *Les livres populaires et le théâtre*), ou donnant un aperçu des résultats de l'étude des livres populaires dans l'espace extra roman (Mamiko Ueda, *Panorama des livres populaires japonais*).

La première section s'ouvre avec la communication de Mircea Anghelescu au séminaire de l'association, intitulé : *Le symbole de la Schéhérazade dans les livres populaires*. Fondé sur l'étude de la diffusion parmi les Roumains des Mille et une Nuits, l'auteur propose quelques interprétations théoriques nouvelles en ce qui concerne l'accueil réservé à la narration de substrat mythique, introduisant dans son analyse des contes les distinctions de Mircea Ellade en ce qui concerne *le temps du récit* en tant que moyen d'abolir le temps réel et le lien du symbolisme aquatique avec le changement d'hypostase des divers personnages. Retenons encore du sommaire de la première section l'étude consacrée par Irmgard Lackner (Salzbourg) aux versions roumaines de la légende de sainte Parascève, celle de Luigi Taccognelli (L'Aquila) sur la légende de Florio et Biancifiore chez Boccace et dans les livres populaires allemands, l'étude d'Elisabeth Zacherl (Salzbourg) du motif de Geneviève et de ses déterminations psychologiques ou encore l'étude dédiée par Adelaïde Fiochi (Padoue) au moralisme du poème populaire traitant de la mort de la baronne di Carini.

Une riche rubrique de comptes rendus, signés par le professeur Felix Karlinger, M. A. Nicolau Espadilha, Angela Birner, Irmgard Lackner, Dieter Messner, etc. complète le volume. Cette rubrique témoigne de la diversité du domaine des livres populaires, ainsi que de leur importance en tant qu'instrument de recherche à l'usage de la sociologie de l'œuvre d'art (de la littérature, en l'espèce), de la théorie littéraire et de la littérature comparée. Dans le cadre même de cette rubrique, le professeur Felix Karlinger traite de quelques problèmes théoriques relatifs à l'interférence des genres (cf. l'ouvrage de Marie Nicolau Espadilha sur la Vie de saint Alexis en tant que pièce de théâtre populaire) ou des livres populaires et des catégories de public (dans ce dernier cas partant de l'étude donnée par Walter Scherf sur les livres populaires et la littérature destinée à la jeunesse). Il y a lieu de relever ici également le compte rendu bien documenté du livre de C. Ciuchindel, *Povestea lui Archirîe filosoful*, signé par Irmgard Lackner.

L'ouvrage que nous présentons ici met encore une fois en lumière la valeur des contributions du professeur Felix Karlinger et de ses disciples, ainsi que l'apport de quelques autres spécialistes à l'étude des textes qui ont eu une importance toute particulière pour la culture des peuples romans.

MIHAI MORARU

RADU CONSTANTINESCU, KLAUS-HENNING SCHROEDER, *Die rumänische Version der «Historiae Destructionis Troiae» des Guido delle Colonne*. Kritische Edition und Kommentar., T. B. L. Verlag Gunter Narr, Tübingen, 1977, 427 p.

Dès 1976 (à part le manuscrit rendu public par N. Cartoian il y a un demi-siècle), un autre exemplaire de l'*Historia Destructionis Troiae* traduite en roumain est signalé, avec la précision qu'à l'origine de cette version se trouve un intermédiaire de langue russe, et non grecque comme on l'avait pensé d'abord. Cette découverte a été faite en même temps par deux maîtres de recherches prospectant le domaine de la littérature roumaine ancienne : Paul Cernovodeanu, *Variante autonome ale «Războiului troadei» și circulația lor* «Revista de Istorie și teorie literară», XXV, 1976, n° 1, p. 30, n. 11 (et il nous semble surprenant que cet article soit ignoré par les auteurs de l'édition que nous présentons ici), d'une part ; d'autre part, Klaus-Henning Schroeder, *Die Geschichte vom trojanischen Krieg in der älteren rumänischen Literatur*, München, 1976. Déjà annoncée dans le volume précité, l'édition critique de ce texte est imprimée maintenant par les soins de Radu Constantinescu et K.-H. Schroeder.

L'*Introduction* (p. 7-53) offre l'historique de la diffusion dans le territoire roumain — en langue slavone (kirchenslavisch), latine et roumaine — des textes de différentes origines se rapportant à la guerre de Troie. Bien que très tôt connue en Transylvanie, l'*Historia* ne devait être traduite en roumain qu'au commencement du XVIII^e siècle. L'étonnement des auteurs de l'*Introduction* en ce qui concerne la reprise des hypothèses de N. Cartoian relatives à cet ouvrage paraît quelque peu exagéré. Tout d'abord, sa définition en tant qu'œuvre « de facture occidentale » se rapporte de toute évidence à la source originale et non à l'intermédiaire. En outre, les disputes autour de l'original d'une traduction passent toujours par des périodes de répit alternées de reprises fougueuses (il suffit de se rappeler en ce sens celles portant sur les livres populaires, tels l'*Histoire d'Alexandre*, *Barlaam et Joasaph*, *Fiori di*

virtù). Les incertitudes constituent une étape nécessaire, étape qui — espérons-le — a été dépassée pour *Historia Destructionis Troiae*.

Après d'investigations minutieuses, Radu Constantinescu et K.-H. Schroeder aboutissent à la conclusion que l'ouvrage a été traduit en roumain à Braşov, dans les premières dizaines d'années du XVIII^e siècle, partant d'un manuscrit russe, similaire à celui qui a servi de base à l'édition publiée à St. Petersbourg en 1709. Le manuscrit russe, de même que la variante latine abrégée de *l'Histoire* sur laquelle il reposait sont encore ignorés. Quant au traducteur roumain, il se peut qu'il s'agisse de l'auteur de chroniques Radu Tempea II (membre d'une grande famille de lettrés roumains). Le manuscrit roumain (Bibliothèque de l'Académie, citée désormais BAR, ms. roum. 2183) représente une copie ultérieure, réalisée en 1766 dans un village de la Petite Valachie par un certain Ilie Mirea, prêtre entré dans les ordres par la suite et copiste de plusieurs autres manuscrits.

Vers le milieu du XVIII^e siècle on a procédé, toujours à Braşov, à une adaptation de la première traduction. Cette adaptation pourrait être attribuée soit à Dimitrie Eustatevici Grid (descendant d'une autre famille de lettrés renommée et auteur d'une grammaire roumaine), soit à Ştefan Ioanovici, qui a donné quelques autres traductions du russe, bien qu'il semble que sa connaissance de cette langue ait été plutôt imparfaite. Tout comme la traduction initiale, cette adaptation ne s'est conservée que dans une copie de beaucoup postérieure au manuscrit original, c'est-à-dire de 1812; c'est Nicolae Grid qui l'a réalisée, également à Braşov (BAR ms. roum. 3381).

Les auteurs de l'édition qui nous occupe ont comparé les titres des chapitres figurant dans les manuscrits roumains avec ceux de l'édition russe de 1709, sans négliger non plus les différentes variantes de l'édition des textes latins de 1936, due à N. E. Griffin. Ils comparent, d'autre part, les textes roumains, russes et latins, afin de mieux illustrer la filière de leur transposition d'une langue dans l'autre, attestée par la fidèle adoption de certaines constructions syntaxiques difficiles. Mais la présence d'un intermédiaire russe pouvait être démontrée de manière édifiante par une suite plus riches d'exemples révélant le calque de la variante roumaine d'après celle russe en ce qu'elle a de spécifique. Sinon, il y a le risque de voir poser la question de l'existence de quelque autre intermédiaire utilisé par le traducteur roumain, tout aussi dépendant du modèle russe que celui mis en cause dans le débat.

Comme texte fondamental de cette édition, on a choisi le manuscrit plus vieux en date, celui copiant la première traduction (BAR ms. roum. 2183), tout en utilisant les données complémentaires de l'adaptation ultérieure (BAR ms. roum. 3381) lorsque le cas se présente, aussi bien dans le texte même que dans l'appareil critique. Toute la variante roumaine est transposée en allemand, ce qui assure l'accès d'un plus grand nombre de spécialistes à la substance même de la discussion.

En ce qui concerne la présente édition, l'idée maîtresse de ses auteurs a été de donner la priorité à la clarté et à la précision, sans économiser le papier.

La découverte d'un autre manuscrit encore, de même que la démonstration prouvant que la traduction a été faite toujours à Braşov avant d'être copiée dans le village de la Petite Valachie, pour faire ensuite — de nouveau à Braşov — l'objet d'une adaptation qui sera recopiée quelques décennies plus tard ne sauraient représenter de simples profits quantitatifs au point de vue informationnel. Leur signification est plus profonde, susceptible de modifier la portée attribuée à la présence de cette œuvre par l'histoire de la littérature roumaine ancienne. D'un simple fait banal — une traduction sans écho ainsi qu'on la considérait auparavant — elle devient témoignage digne de compter en tant que tel de la diffusion d'un écrit beaucoup lu dans d'autres langues également.

CĂTĂLINA VELCULESCU

RUDOLF SCHENDA, *Die Lesestoffe der kleinen Leute (Studien zur populären Literatur im 19. und 20. Jahrhundert)*, ed. C. H. Beck, München, 1976, 208 Seiten.

Die Studien dieser Sammlung (einige bisher unveröffentlicht, andere zwischen 1968 und 1974 erschienen), setzen die Forschungsrichtung fort, die bereits vom Autor in seinem Buch *Volk ohne Buch* bestimmt wurde, einem der Standardwerke der Literatursoziologie und der Buch- und Lesergeschichte. Diesmal aber werden die Erscheinungsformen, die gewissen

kulturellen Phänomenen der unteren Schichten eigen sind, in engeren räumlichen und zeitlichen Grenzen verfolgt, so daß eine theoretische Vertiefung, und vom Standpunkt der Information her, ihre vollständige Behandlung möglich wird.

Im Band *Volk ohne Buch* (S. 228–270) wurde mit Genauigkeit das Los und die Bedeutung der Kolporteurs im kulturellen Leben der kleinen Leute des 19. Jahrhunderts (Lesestofflieferanten, Nachrichtenüberbringer, Ideenträger, Unterhaltungslieferanten) definiert. Die Studie *Bücher aus der Krämerkiste* aus der vorliegenden Sammlung umfaßt die ausführliche Geschichte zweier Kolporteurgemeinschaften, wobei man entweder in Archive bewährte schriftliche Beweise oder mündliche Erinnerungen benutzte: „Das damals weit berühmte Handlersdorf Einingen unter der Achalm“ (das sich Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts mit der Verbreitung der Drucke beschäftigte, die aus den ungefähr 11 Buchdruckereien Reutlingens stammten) und die „Gemeinde Grafenberg bei Nürtingen“ (tätig am Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts).

Die konkrete Festlegung der sozialen Struktur *der Leser (oder der Konsumenten) populärer Stoffe* setzt voraus, sowohl die Abschaffung verschiedener vorherrschenden Vorurteile in der Tätigkeit des „Philologen-Clan“, als auch die Benutzung mit kritischem Urteilsvermögen von weniger üblichen Informationsquellen, wie autobiographische Fragmente, Bruchstücke aus dem Briefwechsel, Anspielungen der damaligen Literatur auf die „einfachen“ Leser, Kataloge von öffentlichen und privaten Bibliotheken, Subskribentenlisten, Quellen aus dem Archiv (insbesondere die Dokumente über die Zensur jener Periode) sowie eine Reihe indirekter Quellen.

Der Autor dieses Buches verleiht dem Begriff „Lesestoff“ eine weitere Bedeutung als dem der „literarischen Literatur“, und zwar: „Lesestoffe sind Blätter, Broschüren und Bücher, die mit verstehbaren Bildern oder Lettern bedruckt sind“ (vgl. *Volk ohne Buch*, Seite 271–321).

Ausgehend von der Überzeugung, daß Imagerie-Forschung ein wesentlicher Bestandteil der Literatursoziologie ist, legt Rudolf Schenda einige grundlegende Arbeitsprinzipien fest, die er im Zusammenhang des Materials anwendet, das für eine *Geschichte des Bilderhandels am Oberrhein* notwendig ist. Billige Bilder mit religiösen oder weltlichen Themen, mit typischen Situationen eines idyllisierten Lebens oder mit Gestalten aus den bekanntesten Büchern wurden im vorigen Jahrhundert, in der ersten Hälfte, in Frankreich laufend hergestellt und von den Kolporteurs, trotz aller von der Zensur getroffenen Behinderungsmaßnahmen, auf beiden Seiten des Rheins verbreitet. Um den besonders starken Anklang solcher Bilder zu veranschaulichen, sei hier bloß erwähnt, daß im Jahre 1854 eine einzige französische Firma über 2,7 Millionen dieser Bilder herstellte.

Die Zensur, deren unheilvolle Rolle für den Autor schon einen früheren Forschungsgegenstand darstellte, (*Volk ohne Buch*, S. 91–142), wird diesmal in einer Periode, und zwar der ihrer größten Entfaltung, geschildert. Zwischen der Julirevolution aus 1830 und der Märzrevolution aus 1848, haben die führenden Schichten der deutschen Staaten, entsetzt von der Perspektive der Volksbewegungen, eine bis ins Absurde geführte Kontrolle über die für die unteren Volksschichten bestimmten Periodika durchgesetzt. In den engen, von der Zensur genehmigten Grenzen, wurde „nichts Aktuelles, nichts Persönliches, nichts Engagiertes, nichts Demokratisches, nichts ausschließlich Unterhaltendes“ gebracht, und das Finden eines passenden Lesestoffes wurde ein Problem. Darum sind die „Neuausgaben von allen Volksbüchern in der Tat eine Spezialität des Vormärz geworden“. Wir erwähnen, daß in den früheren Perioden, die Volksbücher von den Aufklärern, die sich für eine andere Art von Literatur einsetzen, heftig verurteilt wurden. Das Einschreiten der herrschenden Kreise in die Jugendlesestoffe (ein wesentlicher Bestandteil der Lesestoffe der kleinen Leute) ist auch in der Periode 1870–1916 klar ersichtlich. Der scheinbar berechtigte Kampf gegen die *Schundliteratur* für Jugendliche erwies sich in Wirklichkeit als Echo der Konkurrenz der verschiedenen Verlagshäuser und zugleich als ein geschicktes Manöver zwecks Einführung der *Kriegsliteratur*.

Mit derselben kritischen Beobachtungsgabe untersucht der Autor auch die *Violenz im populären Roman*. Die Anwesenheit der offenen oder verdeckten Violenz schon in den ältesten bekannten literarischen Schriften entwickelte sich von einem Protest zu einer krankhaften Erscheinung einer kranken Gesellschaft. Während sich der Autor in *Volk ohne Buch* auf die Schund-Schmutz-Kriegs- und Violenzliteratur konzentrierte und dabei „besondere Kennzeichen der populären Lesestoffe“ verfolgte, hält er jetzt deren Wirkung auf die Lebensweise der Volksmassen des 19. Jahrhunderts fest.

Das Buch, das wir vorstellen, schließt mit einer kritischen Einschätzung der Studien zur bisherigen Literatursoziologie, die, in der Meinung des Autors, einen Clan- und elitären

Charakter hätte. Gleichzeitig wird bewiesen : „Die Lesestoffe der Beherrschten sind die herrschende Literatur“.

Sei es, daß wir uns auf die Zeilen über die Kolporteure, Zensoren und Leser, über die Lesestoffe (ausgedrückt in Buchstaben und Bildern) beziehen oder auf die kritischen Betrachtungen über die bisherigen Fachstudien, so stehen wir vor einem Buch, von durchdringender Klarheit, dessen Bedeutung weit über die Grenzen der Literatursoziologie hinausragt. Der Autor bemerkt mit berechtigter Bitterkeit, daß Millionen von Konsumenten populärer Literatur sich in den beiden Weltkriegen als eine blinde, leicht zu führende Masse erwiesen haben.

Um die Wiederholung einer solchen Abstumpfung zu vermeiden, ist es unter anderem unbedingt notwendig, daß der Wissenschaftler aus seinem Elfenbeinturm auf die Straße tritt. „Das bedeutet Aufbrechen eines Teils der universitas literarum zu einer universitas civium. Das meint nicht nur breitgestreutes Mitteln von Kenntnissen und Erkenntnissen in aufklärerischer Absicht, das heißt auch Mitwirken in Richtung auf das Ziel, die Beherrschten sich selbst reproduzieren zu lassen und zur selbstverständlichen Selbstäußerung zu bringen, so ... wie das jetzt der Werkkreis Literatur der Arbeitswelt teilweise erfolgreich fördert“.

CĂTĂLINA VELCULESCU

MIHAI NASTA, *Le fonctionnement des concepts dans un texte inédit de Castelvetro*, Padova, Editrice Antenore, 1977, 80 p.

Professeur de littérature grecque à l'Université de Bucarest et spécialiste réputé des problèmes de rhétorique, Mihai Nasta était tout indiqué pour éclairer les problèmes que soulèvent les interprétations de Castelvetro au sujet des premiers quinze chapitres du traité de Denys d'Halicarnasse, *Περὶ συνθέσεως ὀνομάτων*; dans le petit volume édité dans d'excellentes conditions graphiques par Editrice Antenore, Mihai Nasta publie, en dehors d'une introduction explicative et historique, le texte inédit des commentaires de Castelvetro sur les chapitres introductifs du traité de Denys — qui portent sur des problèmes de prosodie, de rythme et, en général, sur des problèmes d'euphonie —, ainsi que ses notes, particulièrement substantielles et pleines de suggestions fertiles.

Au-delà de son importance en soi pour la connaissance de la rhétorique en Italie au XVI^e siècle, le texte séduit le lecteur moderne par ses idées sur l'expression poétique, ou plutôt sur le caractère poétique de l'expression. On en arrive ainsi, par les commentaires d'un érudit italien du cinquecento sur un texte du I^{er} siècle av. n. è., à l'image d'un « métatexte », lequel procède de l'analyse d'un « métalangage ». Abordant le texte de Denys d'Halicarnasse comme un ouvrage contemporain, soustrait à sa véritable détermination dans le temps et dans l'espace, Castelvetro souligne quelques réflexions qui déclenchent une « série associative », souvent très éloignée finalement de son point de départ, mais non moins intéressante pour autant. Ce « métatexte », qui se propose de modifier le discours critique, se révèle dès les premières propositions du commentaire, mis en valeur et enrichi par les notes de l'éditeur, notamment celles du chapitre III (*Bref commentaire du métatexte de Castelvetro*) où il insiste sur le contenu moderne de maints concepts : critique des critères intrinsèques de l'expressivité verbale (p. 75), distinction entre le phonème et son signe — la lettre — par lequel Castelvetro se révèle un pionnier de la linguistique moderne (p. 77), etc.

La lecture, parfois équivoque mais toujours ingénieuse, de l'auteur confère aux textes dont il s'occupe non seulement un surcroît d'intérêt, mais aussi une optique incontestablement moderne.

MIRCEA ANGHELESCU

Les Fêtes de la Révolution. Colloque de Clermont-Ferrand (juin 1974). Actes recueillis et présentés par Jean Ehrard et Paul Viallaneix, Paris, 1977, 645 p.

Un imposant volume, publié à la *Bibliothèque d'histoire révolutionnaire*, présente les rapports et les communications faits en 1974 au deuxième colloque organisé par le « Centre des recherches révolutionnaires et romantiques » qui fonctionne auprès de l'Université de

Clermont-Ferrand. L'investigation proposée par les organisateurs avait pour objet autant les antécédents du phénomène que son développement selon trois lignes de force principales. D'où les quatre sections d'études (*La fête au XVIII^e siècle*; *La fête révolutionnaire. Chronologie et typologie*; *La fête révolutionnaire et le renouvellement de l'imaginaire collectif*; *Les fêtes de la Révolution. Sociologie et idéologie*), ainsi qu'une cinquième section, consacrée à l'image que le sujet acquiert dans l'historiographie du siècle dernier (*Les fêtes de la Révolution dans l'historiographie du XIX^e siècle*).

Le grand nombre des communications atteste l'intérêt suscité chez les spécialistes par ce thème, qui a donné lieu à une rencontre fructueuse entre historiens de la littérature, historiens de la société, sociologues, musiciens, historiens d'art. Nous ne pouvons que reproduire ici quelques-uns des titres les plus attrayants : J. Ehrard, *Les Lumières et la fête*; R. Mortier, *Prélude à la fête révolutionnaire*; la «fête bocagère»; L. Bergeron, *Evolution de la fête révolutionnaire*; L. Trenard, *Les fêtes révolutionnaires dans une région frontalière*; deux communications consacrées aux fêtes révolutionnaires de 1848 : M. Agulhon, *Fête spontanée et fête organisée à Paris en 1848* et Paul Cornea, *La fête révolutionnaire en Roumaine dans les années 1848*; M. Ozouf, *La fête révolutionnaire et le renouvellement de l'imaginaire collectif*; P. Besnier, *L'Opéra comme fête révolutionnaire*; M. Vovelle, *Sociologie et idéologie des fêtes de la Révolution*; P. Viallaneix, *Michelet, historien des fêtes de la Révolution*, etc. Au total, le volume comprend près de quarante communications et rapports, y compris les débats auxquels ils ont donné lieu, publication qui évoque tout le problème du romantisme au moment de son explosion, d'où l'importance sociologique du phénomène.

MIRCEA ANGHELESCU

GEORGE EM. MARICA, *Studii de istoria și sociologia culturii române ardeleni din secolul al XIX-lea* (Studien zur Geschichte und Soziologie der rumänischen transsilvanischen Kultur des 19. Jahrhunderts), Cluj-Napoca, Editura Dacla, 1977, 310 S. + 2 Tabellen.

Der Band ist in zwei deutliche Teile geteilt : Im ersten wird die Haltung des Publikums gegenüber den Publikationen (insbesondere den transsilvanischen) des vorigen Jahrhunderts untersucht, wobei anschließend im zweiten einige der in diesen Periodika behandelten Probleme vorgestellt werden. Die Studien, die zur letztgenannten Kategorie gehören, beziehen sich auf einigermaßen verschiedene Probleme, die jedoch einen gemeinsamen Hintergrund haben : die nationale Behauptung der Rumänen aus Transsilvanien mit den für das XIX. Jahrhundert spezifischen Mitteln, eine Behauptung, die eine Verteidigung, eine Reaktion gegen die Unterdrückungsversuche der herrschenden Klasse darstellt. Objektiv und sehr nuanciert wird die freundliche Haltung verschiedener ungarischer Persönlichkeiten, angefangen mit den Abonnenten rumänischer Zeitschriften und bis zu den leidenschaftlichen Sammlern von historischen Materialien aus der Familie Kemény oder zum Gelerhrten und Politiker Mikó Imre unterstrichen.

Im Verlauf des ganzen Bandes wird uns mit neuen Argumenten die Überzeugung verstärkt, daß die kulturelle Einheit der Rumänen im vorigen Jahrhundert eine Wirklichkeit war.

Sichtbar in den dramatischen Ereignissen des Jahres 1848, äußert sich diese Einheit später mehrmals nur durch einen Konsens, und zwar durch einen ununterbrochenen Meinungsaustausch, durch Berichtigungen — manchmal polemischer Art — und gegenseitige Ergänzungen. Diese Tatsache kommt auch durch die Haltung aus jener Epoche gegenüber den „kleinen Schriften“ von S. Bărnăuțiu besonders klar zum Ausdruck oder dem scheinbar paradoxen, aber doch so andeutungsvollen Artikel *Mintea-tăria*, der hier Timotei Cipariu zugeschrieben wird.

Einen ... malerischen Augenblick stellen auch die Versuche dar, für die Stadtbevölkerung eine spezifisch rumänische Tracht zu schaffen. Als eine Reaktion auf den Versuch der ungarischen Behörden, nur ihre Sprache und Trachten durchzusetzen, fanden auch diese Experimente, wie eine jede Übertreibung, bald ein Ende. Es blieb aber ein verstärktes Interesse für die Volkstrachten und Bräuche bestehen, das seinen Ausdruck in der Veröffentlichung von Sammlungen aus der Volksdichtung, in der Organisation einer Ausstellung und eines ethnographischen Museums in Sibiu u. a. fand.

Es werden auf diese Weise aufschlußreiche Beweise dafür gebracht, daß sich Mitte des XIX. Jahrhunderts, über die den vorherigen Jahrhunderten spezifischen Formen einer Zusammenarbeit hinaus, eine „panrumänische“ Tendenz herausbildete (dieses „pan“ entbehrt hier jeder pejorativen Bedeutung einer expansiven Aggression, die es durch die Verbindung mit anderen, ethnischen Bezeichnungen erhalten hat).

Eine ähnliche, auf statistische Daten gestützte unwiderlegbare Schlußfolgerung ergibt sich aus der vom Autor durchgeführten Untersuchung über die Namenlisten der Abonnenten bei einigen der ersten transsilvanischen periodischen Publikationen. Diese sieben, zwischen 1838 und 1865 in „Gazeta de Transilvania“ und „Foaię pentru minte, inimă și literatură“ veröffentlichten Listen bieten genügend Material, um die Haltung der verschiedenen sozialen Schichten und deren geographische Verteilung feststellen zu können.

Es handelt sich um eine eingehende Forschung, die eine lange Zeit brauchte, deren Ergebnisse aber die Mühe voll auf belohnen.

Es wird jetzt unwiderlegbar ersichtlich, daß vor 1848 für die Publikationen „Gazeta de Transilvania“ und „Foaię pentru minte, inimă și literatură“ die meisten Abonnenten aus der Walachei und der Crișana stammten.

Wegen ihrer demokratischen Haltung während der Revolution wurden gegen die zwei „Blätter“ harte Maßnahmen, sowohl seitens der Zensur der rumänischen Fürstentümer, als auch seitens der strengen Herrschaft der österreich-ungarischen Monarchie getroffen. Der offene Aufruf der transsilvanischen Rumänen an die Landsleute aus der Walachei und Moldau für materielle und geistige Unterstützung kann auch im Falle einiger Bücher mit Abonnentenlisten festgestellt werden.

Unklarer im Falle der Bücher, aber viel deutlicher in den Periodika ist die unglückliche Rolle, welche die Zerwürfnisse spielten, die bei den Rumänen aus Konfessionsgründen entstanden.

Während aus den den Büchern beigefügten Abonnentenlisten klar ersichtlich ist, daß bis um 1840 das Banat den Großteil der Käufer abgab, so weist Transilvanien für die gleiche Zeitspanne auf dem Gebiet der Periodika die meisten Käufer aus der habsburgischen Monarchie, auf. Jedoch ist es das Banat, wo es die meisten Anhänger der Zeitschrift „Familia“ gibt, die durch ihre Dauer und weite Verbreitung eine einmalige Stellung einnimmt.

In Transsilvanien, im Banat und in der Crișana war der Anteil der Abonnenten vom Land oder aus den Kleinstädten bedeutend größer als in der Walachei und Moldau, was auch im Falle der Bücher deutlich wird. Kaufleute, Beamte, Handwerker, begüterte Bauern stellen in den Gebieten nördlich und westlich der Karpaten die Mehrheit der Anhänger dieser Periodika dar, eine Mehrheit, die diese in den rumänischen Fürstentümern erst viel später darstellen werden.

Sowohl bei den Büchern als auch bei den periodischen Erscheinungen stellen die Angestellten der Kirche die meisten Anhänger dar, eine Tatsache die für diese Provinzen der österreichischen Monarchie vom Autor eingehend erklärt wird. Was die beiden rumänischen Fürstentümer betrifft, muß man an die kulturelle Strömung des XVIII. Jahrhunderts denken, zu deren Vorläufern Chesarie Rîmniceanu, Amfilohie Hotiniul und Leon Gheuca gehören.

Aus der Walachei und der Moldau kommt materielle Unterstützung, außer von den Angehörigen der Kirche, auch von zahlreichen ranghohen Personen (des personnes pourvues des rangs). Der Autor behandelt die spezifischen Züge der Entwicklung dieser Kategorie nach jenem Wendepunkt, den der Frieden von Adrianopol darstellte.

Eine bedeutende Rolle spielten in Transsilvanien, im Banat und in der Crișana in der Unterstützung der Zeitschriften, „Foaię pentru minte, inimă și literatură“ und „Gazeta de Transilvania“ nach 1848 Lehrer und Schüler, Studenten und Lesegemeinschaften.

Die Schlußfolgerungen der statistischen Untersuchung der Abonnentenlisten dieser beiden Zeitschriften werden ergänzt und verglichen mit den Daten, die aus den sporadischen und unvollständigen Listen weiterer siebenunddreißig Periodika entnommen wurden, die in den drei großen rumänischen Provinzen bis 1910 erschienen sind („Biblioteca românească“, „Albina“, „Curierul“ „Familia“ u. a.).

Die wiederholten Mahnungen von Gh. Bariț und Jacob Mureșianu (und die anderer Redakteure) an die mit der Zahlung in Verzug geratenen Abonnenten, ebenso wie die sehr vielsagende Subskriptionsliste von 1860 für den Sincal-Fond versanschaulichen die finanziellen Schwierigkeiten und den Mut, sich in jener Zeit zu dem Beruf eines Redakteurs zu bekennen.

Wir erhalten so eine, wenn auch nicht vollständige, da es an erschöpfendem Informationsmaterial fehlt, aber doch vielsagende Beschreibung der Entwicklung der Abonnenten an rumänischen Periodika im Laufe von mehr als sieben Jahrzehnten. Leider kann man allzu oft feststellen, wie Zeitschriften, die anfangs mit großem Enthusiasmus herausgebracht werden, schon bald ihr Erscheinen einstellen müssen, weil Abonnenten ihre Beträge unregelmäßig oder gar nicht bezahlen. Aus dieser Sicht erscheint der eine lange Periode dauernde Erfolg einer Zeitschrift wie „Familia“ überaus bedeutend.

Außer den Ergebnissen dieses Studiums, die eine Verlgemeinerung anstreben, werden auch ebenso interessante Hinweise auf Persönlichkeiten aus dem kulturellen Leben des vorigen Jahrhunderts gemacht. Es darf nicht vergessen werden, daß außer den Fürsten der Walachei,

vor 1848 zu den Abonnenten der Zeitschriften aus Braşov auch der Metropolit der Moldau, Veniamin Costachi ebenso wie Mihail Kogălniceanu, Gh. Asachi, C. Negruzzi und nach 1852 C. Hurmuzachi, I. H. Rădulescu, Iancu Văcărescu, Petru Poenaru, Gr. Alexandrescu oder der Bischof von Oradea S. Vulcan und Lemeni, Bischof von Blaj zählten, ebenso wie sein Gegner Simeon Bărnuţiu oder T. Cipariu, Dr. V. Pop usw., usf. Papiu Ilarian und Simeon Bărnuţiu erhalten die rumänischen Zeitschriften selbst während ihrer Studienzeit in Italien, von den rumänischen Offizieren aus den verschiedenen Garnisonen der habsburgischen Monarchie, den von Rumänen besuchten Cafés aus Budapest, Wien oder Paris, ganz zu schweigen. Es ist sogar ein in Südafrika umherirrender Rumäne bekannt und später gegen das Ende des Jahrhunderts, gibt es über 360 Abonnenten der Zeitschrift „Foaia poporului“, die ihren Wohnsitz zeitweise in verschiedenen Ortschaften beider amerikanischen Kontinente hatten.

Ohne alle statistischen Möglichkeiten zu erschöpfen (marge de sûreté, rapports corelatifs — deren Fehlen manchmal vom Autor selbst empfunden wird — siehe Seite 29, 43, 46) wird in dieser Untersuchung ein Maximum von Schlußfolgerungen aus dem oft lückenhaft zur Verfügung stehenden dokumentarischen Material gezogen.

Die entsprechende und durchdringende Interpretation der statistischen Informationen entspringt aus einer tiefen Kenntnis des kulturellen, sozialen und ökonomischen Milieus.

Trotz einer dem Inhalt dieser Untersuchung inhärenten Trockenheit, wird diese Studie mit unvermindertem Interesse gelesen.

CĂTĂLINA VELCULESCU

AL. CĂLINESCU, *Caragiale sau virsta modernă a literaturii* (Caragiale ou l'âge moderne de la littérature), Bucarest, Editions Albatros, 1976, 195 p.

Une idée qui remonte déjà à quelque temps voit dans l'auteur de la « Lettre perdue » (*Scrisoarea pierdută*) un précurseur qui annonce des prises de position et des formules destinées à marquer la littérature « moderniste », influant même, par différentes filières, sur son évolution. Toute une série de contributions remarquables ont relevé dans l'œuvre de Caragiale des similitudes (voire, des priorités) frappantes avec des écrivains cotés à l'échelle mondiale — en raison aussi, dans une certaine mesure, d'avoir écrit dans l'une des langues de circuit mondial — et comptant parmi les fondateurs de cette littérature.

Mais, la démarche d'Al. Călinescu va au-delà du comparatisme traditionnel qui pose le problème de préférence en vue d'une analyse serrée des textes, examinés sous un angle conceptuel (et terminologique) du modernisme particulièrement limpide. À l'unanimité, la critique relève l'inédit et l'équilibre de cette interprétation, qui vise à une lecture renouvelée, susceptible de combiner les moyens, mieux appropriés que ceux tenant d'une certaine inertie positiviste, de la poétique narrative avec une fine et profonde pénétration de l'univers de Caragiale. Les « suggestions » pour une anthologie qui accompagnent le commentaire prennent, sous ce rapport, une signification programmatique.

La prémisse fondamentale sur laquelle repose la singularité de la présence littéraire de Caragiale dans le contexte de son époque (Pompliu Constantinescu : « Notre littérature offre le paradoxe de l'apparition d'un grand créateur de comédie en plein sentimentalisme romantique ») indique, selon Al. Călinescu, également la place tenue par le grand écrivain dans le développement ultérieur de la littérature de son pays. « Son œuvre joue dans l'ensemble de la littérature roumaine le rôle de plaque tournante : elle assure l'opération de substitution dialectique entre deux époques littéraires et marque l'entrée dans l'âge moderne de notre littérature ». En concentrant sa recherche, à bon escient, sur les textes « de frontière » moins commentés, publiés par Caragiale dans la revue « Moftul român », Al. Călinescu aborde sur le plan théorique la question délicate de la limite entre les domaines littéraire et non-littéraire. Les formes spécifiques du journalisme, depuis le reportage à l'anecdote, ainsi que leur contenu en soi sont pour le prosateur d'inépuisables ressources à une époque où les moyens de communication entre l'écrivain et son public se diversifient nécessairement — époque dont il saisit l'esprit et le fait sien. On cite à ce propos un passage éloquent de Caragiale qui évalue, non sans ironie, cette littérature de bas-étage.

La dialectique de l'évolution des genres littéraires telle que l'imagine l'école formaliste russe trouve sa parfaite illustration dans la consécration par Caragiale en tant qu'authentiques faits littéraires des genres « inférieurs » au dépens de ceux « canonisés » — phénomène

qui annonce les innovations modernistes. Par ailleurs, toujours à l'étage de cette littérature « inférieure », le non-conformiste Caragiale manifeste sa vocation « moderniste ». Celle-ci s'exprime dans ce que Al. Călinescu appelle « le discours méta-textuel lucide, implacablement lucide, dénudant le procédé, dénonçant le cliché, permettant de prendre ses distances ironiques par rapport au texte, traits qui vont caractériser par excellence la prose du vingtième siècle ».

Deux volets de l'essai de Călinescu, consacrés à « Caragiale et la rhétorique » et à « Caragiale et les exercices de style » s'occupent du débat des rapports entre les prises de position théoriques et de leur incarnation dans la prose courtoise de l'écrivain. « Il se situera au cœur même de l'œuvre, au centre du processus de fabrication, de production, d'instauration de l'œuvre ; il adoptera la perspective d'un... pratique de la littérature, qu'il juge de l'intérieur ». Toute une série d'aspects se font jour, de ces aspects abondamment manifestes dans l'œuvre, qui mettent en lumière l'esprit moderne et, à ce point de vue, la parfaite maîtrise du prosateur qui les manie en pleine connaissance de cause : l'expression bien appropriée à l'intention, l'élargissement du concept de l'art, la motivation de la composition, l'idée des virtualités du texte, l'acheminement depuis le langage à la littérature. Bon connaisseur des contributions modernes à la théorie littéraire, Al. Călinescu est en mesure de départager les intuitions de Caragiale des concepts adoptés et adaptés beaucoup plus tard. « Le désir de dépasser la rhétorique, qu'il voit compromise par le fait d'avoir abandonné le principe de l'appropriation, fit de Caragiale notre poète, tant au point de vue théorique qu'en ce qui concerne l'œuvre littéraire ».

La démonstration, menée jusqu'au bout avec tact et virtuosité, se prolonge avec une savoureuse anthologie des récits de Caragiale. Deux digressions concrétisent pour la première fois une idée qui était dans l'air, à savoir : l'établissement d'un dictionnaire des idées reçues, genre Flaubert, rédigé à partir de l'œuvre de Caragiale et un autre consacré au « topos » culinaire dans la prose de l'écrivain. Enfin, tout en concluant que « l'oxymoron est la figure emblématique du carnavalesque chez Caragiale », Al. Călinescu achève son ouvrage par un bref chapitre de conclusions, qui complète fort heureusement les repères mis en lumière dans les pages précédentes.

Partisan des méthodes et techniques modernes de l'investigation littéraire, l'auteur use de leurs moyens (sans toutefois faire parade d'un langage critique ultra spécialisé) pour prouver une fois de plus ses possibilités de valoriser les ressources non encore explorées de la littérature roumaine, considérée sous un angle plus large, dans son ensemble. L'image que nos contemporains se feront ainsi de l'œuvre de I. L. Caragiale ne peut que gagner, amendée et complétée, à la suite de cette « re-lecture » abordée par Al. Călinescu franchement et avec toute la compréhension nécessaire.

ANDREI CORBEA

NICOLAE MANOLESCU, *Sadoveanu ou l'utopie du livre*, Bucuresți, Editura Eminescu, 1976.

Le nouveau livre de N. Manolescu aborde un problème fondamental : l'étiologie de l'ouvrage écrit — problème qu'il désigne, en se rapportant à Mihail Sadoveanu, par la formule simple et troublante de l'« Utopie du Livre ». Sans être la plus hardie, la démarche de N. Manolescu, bien accordée et originale, ouvre du coup des voies inédites pour la pénétration en profondeur de l'œuvre de Sadoveanu. Par la même occasion, elle propose une nouvelle méditation sur les sens cachés de cette œuvre. Une étude d'envergure, guidée par l'idée maîtresse de l'évolution de Sadoveanu vers ce que l'auteur appelle l'« Utopie du Livre », développe son discours dans huit grands cercles d'analyse philosophique (utilisant à tour de rôle les instruments et les méthodes de l'historien, du critique et du théoricien littéraire) : *La philosophie, L'univers, L'art, Les récits, Pourquoi nous n'avons pas de roman, Pseudokinegetikos, La description de la Moldavie, L'utopie du Livre*. Cette « Utopie du Livre » délimite le penchant vers et l'ancrage dans le livresque, le repliement dans la contemplation.

Le chapitre qui donne le thème et le titre du livre saisit le détachement de la littérature de Mihail Sadoveanu de « cette épopée naturaliste de la campagne, telle que la voyait l'écrivain dans sa jeunesse » et son évolution vers « l'imagination de la littérature », le caractère particulier de l'« Utopie du Livre » étant chez lui « la reprise littérale », la littérature re-écrite, créatrice d'un autre esprit. L'« Utopie du Livre » représente donc « le retranchement dans un univers imaginaire et dans une formule d'art », la littérature étant sa propre source. « L'acte même de ce refuge — affirme N. Manolescu — implique la confiance faite à la littérature,

à la parole. Le thème de la littérature est, dans *Divanul Persian* (« le Divan persan »), l'apologie tout à la fois de la littérature.

Le coup d'œil embrassant la littérature de M. Sadoveanu surprend deux grandes périodes « philosophiques ». La première de ces deux périodes s'intitule « l'utopie de l'âge d'or » s'incarnant dans la littérature « paysanne et historique », alors que la seconde période, l'utopie du livre englobe la littérature « philosophique » (*Creanga de aur* — « Le rameau d'or »; *Ostrovul lupilor* — « L'îlot des loups »; *Divanul persian* — « Le divan persan », qui précise les traits la définissant. Dans cette utopie, « Le Monde et le Livre s'affrontent, et leurs rapports constituent la préoccupation fondamentale des dernières œuvres de Sadoveanu ». « L'homme peut être sauvé des vicissitudes de l'histoire grâce au livre... et la vie doit prendre le livre pour modèle ».

Le développement de la subtile argumentation de l'auteur enrichit progressivement l'idée de « l'Utopie du Livre », par des traits empruntés à chaque chapitre, jusqu'à l'image finale, nettement précisée. Cette argumentation éclaire en même temps un côté important de la question, montrant l'« Utopie du Livre » en tant que quête d'une forme idéale de l'organisation sociale, où la Dignité et la Condition humaines gardent intacte leur essence, quête qui — plus ou moins évidente — traverse l'œuvre de Sadoveanu toute entière, même si parfois elle prend la forme d'un autre type d'utopie. Mais, « à la différence de l'utopie de l'âge d'or, l'Utopie du Livre est une utopie consciente d'elle-même ».

Tout aussi intéressant s'avère le fil sous-jacent de l'ouvrage, fil discontinu, propre à chaque chapitre, permettant de juger sous un angle absolument neuf et original les événements de la littérature de M. Sadoveanu, mis en lumière par le fil principal de ce livre. Les interprétations de l'auteur nous semblent révélatrices et éloquentes.

ELENA SIUPIUR

TEODOR VÂRGOLICI, *Interferențe literare româno-franceze*, București, Editura Univers, 1977, 269 p.

Le livre récemment paru de Teodor Vârgolici — présence active depuis près d'un quart de siècle dans l'histoire de la littérature et la critique littéraire roumaines, marquée par une quinzaine de volumes, et un grand nombre d'articles — est consacré à un problème qui, bien qu'à première vue désuet, n'en a pas moins retenu de plus en plus ces derniers temps l'attention des chercheurs, à savoir le sort qu'ont connu dans les lettres roumaines les écrivains, œuvres, courants et écoles d'autres littératures. A quel point la prétendue défaveur de ce genre d'études est une idée préconçue, rien ne le montre mieux que le nombre nullement négligeable de volumes de cette catégorie¹ publiés au cours de ces deux dernières années, sans plus mentionner la quantité et la qualité des articles ou ouvrages bibliographiques parus dans les revues de critique littéraire : *Synthesis*, *Cahiers roumains d'études littéraires*, *Revista de istorie și teorie literară*, *Secolul 20*, *Studii de literatură universală*, etc. Certes, une simple accumulation, aussi méthodique qu'elle soit, de données et de documents ne saurait s'élever au-dessus du niveau d'une bibliographie (fort utile d'ailleurs) du sujet, ni, encore moins, susciter un intérêt réel de la part du spécialiste moderne. Mais si le thème peut être considéré comme un lieu commun fait de détails quantitatifs, ce qui compte c'est la méthode par laquelle l'auteur organise, analyse et interprète les données, ainsi que les conclusions qu'il en tire. Or, à cet égard, le livre dont il s'agit confirme la place que de tels ouvrages occupent et méritent d'occuper dans le domaine des études comparatistes modernes.

Le volume de Teodor Vârgolici est composé de quatre cas d'interférences entre les littératures roumaine et française, deux dans chaque sens : réception de la littérature française

¹ I. M. Rașcu, *Eminescu și cultura franceză*, București, 1976; Dinu Pillat, *Dostotovski în conștiința literară românească*, București, 1976; Paul Cernovodeanu, Ion Stanciu, *Imaginaea Lumii Noi în jările române și primele lor relații cu Statele Unite ale Americii până în 1859*, București, 1877; Ion Petrică, *Confluințele culturale româno-polone*, București, 1977; Aurel Curtui, « Hamlet » in România; Ileana Verzea, *Byron și byronismul în literatura română*; București, 1977. Il convient de mentionner de même, quoique parus un peu auparavant, les volumes de Al. Dușu, *Shakespeare in Romania*, Bucharest, 1964; Dan Grigorescu, *Shakespeare in cultura română modernă*, București, 1971; *Studii de literatură universală și comparată*, București, 1970 et 1971.

par les lettres roumaines, d'une part, et son revers — bien moins connu évidemment, et donc d'autant plus instructif — opinions françaises sur la littérature roumaine, de l'autre.

Les deux études sur la réception en Roumanie d'écrivains français tiennent tout naturellement la première place. Naturellement, disons-nous, puisque la littérature française a constitué — à côté des littératures allemande, russe et, plus tard, anglaise — l'une des grandes sources d'inspiration pour la littérature roumaine au moment où celle-ci s'est ouverte à l'Europe. Les deux auteurs étudiés — Béranger et Sainte-Beuve — ont été judicieusement choisis. D'abord parce qu'ils n'ont pas bénéficié de toute l'attention qu'ils méritent de la part de la recherche littéraire roumaine, même si les traités mentionnent souvent leurs noms en rapport avec la poésie et la critique roumaines. Et deuxièmement parce que le poète et le critique susmentionnés doivent être pris en considération non seulement sous le rapport de leur succès, mais aussi de l'influence qu'ils ont exercée, car l'écho des chansons patriotiques de Béranger peut être décelé dans la poésie roumaine du siècle dernier, tout comme la méthode de Sainte-Beuve se fait sentir dans l'œuvre des critiques roumains les plus représentatifs.

Teodor Vârgolici aborde ces deux études par une démarche complexe, à la fois historique, critique et sociologique. Accordant l'importance qui leur convient aux faits sur lesquels s'échafaudera l'analyse, il passe en revue les mentions sur Béranger que l'on peut rencontrer de Hellade à Alecsandri; enregistre les traductions et les imitations d'Alexandrescu à Gh. Sion et à Gh. Tăutu; met en lumière l'influence de Béranger sur un C. A. Rosetti ou un Macedonski; évoque les rencontres du poète français avec les jeunes Roumains qui se trouvaient à Paris pour études, ainsi que les paroles élogieuses de Béranger à l'adresse du peuple roumain. Toutes ces données sont cependant subordonnées à une minutieuse interprétation de la situation de la littérature roumaine au XIX^e siècle, en vue d'expliquer les causes multiples qui ont déterminé « l'influence bénéfique » de la littérature française. « Au-delà de leurs préférences et de leurs goûts strictement individuels, les écrivains roumains ont assimilé les idées, les tendances et les valeurs esthétiques qui correspondaient au souffle de leur époque, à l'état d'esprit général, aux particularités nationales spécifiques... » (p. 13). Par l'attention que l'auteur accorde à l'élément récepteur, représenté aussi bien par les grands écrivains que par des poètes mineurs qui, même sans donner le ton à la création littéraire, constituent la base d'une vie culturelle dont émergent quelques noms, la recherche devient suggestive et fonctionnelle.

Construite selon les mêmes principes, l'étude sur Sainte-Beuve donne lieu à une incursion dans l'histoire de la critique roumaine, dans le but de déceler les modalités de la réception de l'œuvre de Sainte-Beuve et celles de son influence sur les personnalités littéraires de Roumanie. Les données inédites fournies à cette occasion (traductions, mentions) et, en particulier, l'interprétation d'un certain nombre de moments cruciaux de l'école critique roumaine depuis ses origines jusqu'à nos jours (Radu Ionescu, Titu Maiorescu, C. Dobrogeanu-Gherea, N. Petrașcu, N. Iorga, C. Leonardescu, Pompiliu Eliade, Mihail Dragomirescu, G. Ibrăileanu, Octav Bolez, H. Sanlevisci, E. Lovinescu, Paul Zarifopol, Perpessicius, G. Călinescu, Ș. Cioculescu, Vladimir Streinu, Pompiliu Constantinescu, Tudor Vianu, Adrian Marino, Al. Piru) confèrent à l'étude une structure solide, qui aurait facilement pu constituer la matière d'un ouvrage indépendant.

Ainsi que l'indique son titre, le volume d'*Interférences* comprend également les échos inverses, ceux de la littérature roumaine en France. « La pénétration de la poésie roumaine en France s'est réalisée par deux voles, celles des traductions et celle des œuvres écrites directement en français » (p. 78). Toute tentative de nier l'audience — modeste, mais authentique — de la littérature roumaine à l'étranger s'avère ainsi dépourvue de fondement, ce qui vient confirmer la thèse d'Eugen Lovinescu sur « la spécificité nationale de la littérature roumaine et son apport particulier dans la sphère de la littérature européenne » (p. 78).

À la suite de ses recherches dans les bibliothèques de Paris, Teodor Vârgolici a pu mettre à la disposition des lecteurs maints articles de la presse française consacrés à la poésie de Vasile Alecsandri (Paul Limayrac, dans *La Presse* du 7 mars 1855, p. 1-2) et à celle de D. Bolintineanu (Henri Lavoix, dans le *Moniteur Universel*, n° 128 du 8 mai 1866, p. 551; A. G. dans *Athenaeum Français. Bulletin bibliographique de la Revue Contemporaine*, 2^e série, n° 2, 15 mai 1866, p. 16; Théodore de Banville, dans *Revue du XIX^e siècle*, t. III, oct. 1866, p. 138; Virgile Rossel, dans *Histoire de la littérature française hors de France*, Paris, 1895 et dans *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 1, 15 janv. 1898, p. 125), ainsi qu'une version française inédite (due à Eugénie Chardin) du poème en prose *D'un crépuscule à l'autre* de Tudor Arghezi, parue dans *Anthologie — Revue*, le 1^{er} novembre 1903.

Avec ses quatre études complémentaires, le volume de Teodor Vârgolici constitue une contribution de valeur au renforcement de la discipline comparatiste en Roumanie.

ILEANA VERZEA

OIDIU COTRUȘ, *Opera lui Mateiu I. Caragiale* (L'œuvre de Mateiu I. Caragiale), Éditions Minerva, Bucarest, 1977.

Le hasard voulut lier à jamais le nom d'Ovidiu Cotruș, auteur d'un seul ouvrage — que ses amis se sont dépêchés de lui mettre entre les mains à l'hôpital, peu de jours avant sa mort prématurée —, à celui de Mateiu Caragiale, de son côté l'écrivain, somme toute, d'un seul roman, livre insolite, *Craii de Curtea Veche*, traduit en français sous le titre *Les seigneurs du Vieux Castel*. Fils de l'auteur dramatique Ion Luca Caragiale, Mateiu Caragiale compte parmi les figures pittoresques de la littérature roumaine de l'entre-deux-guerres. Son roman, paru en 1929, qui imprima une marque indélébile sur une partie de la prose des décennies suivantes, devait choquer la critique par l'archéologie fantasque des mœurs propres à l'univers qu'il évoque, tout comme par le style d'une saveur crépusculaire.

Quant au livre que lui dédie Ovidiu Cotruș, dans son « bréviaire » de la revue « România literară », Șerban Cioculescu écrit : « C'est l'étude la plus vaste et la plus approfondie consacrée à l'auteur des *Seigneurs*... ». En effet, il s'agit d'une étude à peu près exhaustive, qui repose sur une solide information philosophique et littéraire; écrite avec élégance, d'un style élevé, elle foisonne de suggestions, nées aussi bien de la lecture attentive de l'œuvre que de la critique qu'elle suscita. Non dépourvu d'une certaine chaleur à défaut de la ferveur dévote, le critique passe au peigne fin tout ce qui est sorti de la plume de Mateiu Caragiale en plus du roman — poésies, nouvelles, articles, essais de héraldique — afin d'en proposer l'interprétation unitaire. C'est la méthode de la critique herméneutique, qui combine la compréhension intégrale et la valorisation du produit littéraire. « Le sens — écrit Ovidiu Cotruș — est chargé de la valeur esthétique de l'œuvre. Seule une critique visant le sens peut se montrer à la fois compréhensive et valorisante. Le rôle de l'herméneutique est de départager le sens esthétique de l'œuvre, celui à travers lequel se manifeste son essence, des sens auxiliaires qui, de concert avec le sens esthétique, la délimitent en tant que réalité phénoménale ». Marchant dans les pas de Michel Foucault, Ovidiu Cotruș envisage l'unité comme opérationnelle, non-homogène, la compréhension surgissant d'une vision anticipative, explicitée à son tour de manière critique.

L'utilité et le sérieux d'une telle conception s'imposent d'emblée. Il reste deux choses à faire en fin de compte au critique : d'une part, relire les textes méthodiquement; d'autre part, dégager sans hâte, avec tous les répits nécessaires pour que l'opinion puisse se consolider, leur signification esthétique. Cette lecture répétée des textes permet également, en tout premier lieu, une vérification : quel propos tient l'œuvre respective? quels sont ceux de ses commentateurs? Une chose s'est avérée surprenante et Cotruș ne pense pas devoir la cacher, à savoir la découverte d'un grand nombre d'erreurs de lecture — vraiment excessif compte tenu des pages peu nombreuses laissés par l'écrivain. Bien de ces erreurs ne manquent pas d'être amusantes, et le critique les dénonce sans la moindre hésitation; ceci l'amène à polémiquer avec la plupart des commentateurs de Mateiu Caragiale, polémique conduite du reste discrètement, car son style est plein de retenue et de mansuétude. Néanmoins, depuis G. Călinescu jusqu'à Alexandru George, personne n'échappe à cet examen rigoureux.

Pareille opération de rétablissement des textes dans leur sens véritable risquerait de n'être qu'un simple passe-temps d'investigateur si elle n'avait pour pendant une interprétation personnelle, éloquent et, parfois, inédite. De même que d'autres critiques, Ovidiu Cotruș voit dans la prose de Mateiu Caragiale « une forme de lyrisme objectif, la projection de son univers intime »; il ajoute, par ailleurs, que le caractère de chronique réaliste qu'elle revêt (localisations des événements, leur datation, les références autobiographiques) est un subterfuge esthétique. C'est là que se place une idée vraiment intéressante : selon lui, *Remember* tout comme *Les seigneurs*... seraient des « fictions mémorialistes », des fausses autobiographies, dont le principal personnage est le narrateur même. « L'unique personnage réel du livre (*Les seigneurs*...) est le narrateur »; la démonstration englobe également la nouvelle précédente. Or, les critiques ont pensé généralement que le narrateur est un personnage fantomatique, simple élément de relation sans consistance psychologique dans la narration. Aussi, en renversant ce rapport, Ovidiu Cotruș arrive à prouver sans laisser aucune place au doute le caractère imaginatif de la prose, le chymérique des soi-disant personnages, la vision essentiellement mythico-poétique. Les personnages Pașadia, Pantazi et Pirgu deviennent les projections du narrateur. Surtout dans le cas du dernier de ces personnages, le critique décelle des éléments étonnants de la biographie même de Mateiu Caragiale. Sa conclusion est que l'écrivain ne recherche pas seulement son reflet dans un miroir idéalisant (à travers Pașadia et Pantazi), mais qu'il accepte aussi l'image caricatural et grotesque de son propre personnage. Un double registre stylistique — en-haut hagiographique, en-bas pamphlétaire

— reflète cette double position. La seule objection possible à ce point de vue de Cotruș vise-rait la ténacité quelque peu pédantesque avec laquelle il s'attache à écarter Pirgu du groupe des « seigneurs ». Ni l'étymologie, ni les considérations logiques ne sauraient jouer là, car le critique lui-même fournit des arguments solides en faveur de la thèse contraire, qui fait de Pirgu, le pire abject, l'un des « seigneurs ». Un seigneur, sans doute, paradoxal, un mauvais génie indulsant dans le Mal, qui garde cette posture équivoque jusque dans le rêve ultime du narrateur.

Une fois précisés les caractères de sa prose, Ovidiu Cotruș s'occupe de situer Mateiu Caragiale dans une filière littéraire. Bien au courant des littératures étrangères, sa contribution s'avère essentielle dans ce domaine également. Il ne s'agit pas seulement de la vérification minutieuse des noms déjà prononcés à ce sujet (aboutissant à l'élimination d'un certain nombre, remplacés par d'autres susceptibles d'ouvrir une série inédite : Sade, Restif de la Bretonne, Monselet), mais encore de quelques précisions d'ordre critique très importantes, qui placent Mateiu Caragiale dans les rangs des « mystificateurs » dans le genre de : D'Aureville, Poë, Villiers de l'Isle-Adam, plutôt que parmi les « mystiques » (c'est-à-dire les romantiques, tels Jean Paul ou Novalis).

Avant de finir, il convient de faire une mention à part du point de vue d'Ovidiu Cotruș (qui rallie celui de Pompiliu Constantinescu dans sa dispute avec Vladimir Streinu) au sujet de l'existence chez Mateiu Caragiale d'un fonds essentiel autochtone. Ce fonds le situe dans la descendance de Ghica et de Filimon : « Son œuvre est non seulement roumaine, mais bucarestoise, de même que l'œuvre de Barbey d'Aureville est non seulement française, mais normande ».

NICOLAE MANOLESCU

ELISABETH FRENZEL, *Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, Stuttgart, Alfred Kröner Verlag, 1976, 824 Seiten.

In letzter Zeit stellt man ein verstärktes Interesse für einen Zweig der vergleichenden Forschung fest, dessen Blütezeit mit der positivistischen Vorliebe für die Kontinuitätselemente des literarischen Werkes, für ihre Einteilung und Klassifizierung je nach Kausalitäten und Verwandtschaften, die als streng faktische Verhältnisse bestimmbar sind, verbunden ist. Das Studium der literarischen Themen und Motive blieb trotz der Entwicklung der methodischen Paradigmen und der mehr oder weniger drastischen Exkommunikationen von Croce, W. Kayser oder Wellek in der Aufmerksamkeit der Fachleute, entweder in Form verschiedener monographischer Studien über das Bestehen bestimmter Konstanten im Schaffen eines einzigen Autors oder im Rahmen der sogenannten Längsschnitte, die thematische Schnitte in der diachronischen Entwicklung einer Nationalliteratur oder einer bestimmten Kulturepoche der Menschheit darstellen. Die theoretischen Beiträge von Raymond Trousson, Elisabeth Frenzel, Harry Levin, Ulrich Weisstein, Roger Bauer, erschienen besonders im letzten Jahrzehnt, brachten wieder an die Tagesordnung das von Julius Petersen einmal ausgedrückte Ziel bezüglich der Notwendigkeit einer Synthese die „für jeden Stoff und jedes Motiv die dichterischen Bearbeitungen zusammenstellt und ihre zeitliche und nationale Frequenz und Dynamik vergleichend auswertet“. Außer einigen streng bibliographischen Informationsarbeiten und der von Paul Merker besorgten 16bändigen Reihe der *Stoff- und Motivgeschichte der deutschen Literatur* (1929–1937), die unvollständig, aber auch als ungenügend erscheint, was die angewandte Behandlungsweise anbelangt und die von einem geistigen Standpunkt (Geistesgeschichte) beherrscht wird, hat sich eine solche Synthese, gedacht als Arbeitsinstrument eines jeden Komparatisten, als überaus notwendig erwiesen. Erst 1970 hat Elisabeth Frenzel die erste Ausgabe des Nachschlagewerkes *Stoffe der Weltliteratur* herausgegeben, wobei sie im Vorwort ihre Zweifel über die Möglichkeiten äußerte, ein ähnliches Werk über die Motive der Weltliteratur zu verfassen, da „die Erfassung dieser kleineren, keimkräftigeren und beweglicheren stofflichen Einheiten und ihres verzweigten Bezugssystems mittels kurzgefaßter Darstellung problematisch ist“.

Trotz der erwähnten Einschränkungen hat Elisabeth Frenzel mit diesem schwierigen Unternehmen begonnen, aber erst nachdem sie eine neue Überprüfung des Begriffes *Motiv* vom theoretischen Standpunkt her vorgenommen hat und so die Möglichkeit der Bestimmung fester Kriterien für die Auswahl und Entwicklung der Artikel des neuen Nachschlagewerkes gesichert hat. Gemäß einer älteren Definition betrachtete die auf diesem Gebiet anerkannte

Forscherin (siehe dazu auch die Bände *Stoff-, Motiv- und Symbolforschung*, Stuttgart, 1963 und *Stoff- und Motivingeschichte*, Berlin, 1966) das Motiv als „eine kleinere stoffliche Einheit, die zwar noch nicht ganz einen Plot, einen Fabel umfaßt, aber doch bereits ein inhaltliches, situationsmäßiges Element darstellt“. Elisabeth Frenzel beabsichtigt diesmal nicht so sehr eine Trennung zwischen *Thema* und *Motiv*, als vielmehr eine „atomisierende“ Betrachtung (Helmut de Boor) der literarischen Schöpfung zu vermeiden, die zu deren Zerlegung in strukturelle Einheiten führen könnte, die für das Werk als Ganzes nicht bedeutsam sind.

Wie auch für Raymond Trousson (in *Un problème de littérature comparée: les études des thèmes*, Paris, 1965) stellt das Motiv hier ein unpersönliches Schema dar, die umfassende „Formel“ die sich erst in einer späteren Phase zum Thema konkretisiert. Auf diese Weise wird auch die Gefahr einer Verwechslung zwischen *Züge*: „Bestandteile, Elemente“ und „*Motive*“: komplexere Strukturen, künstlerische Gebilde vermieden, obwohl, wie die Verfasserin hinzuffügt, die Beziehung wechselseitig ist, „weil ihr Unterschied kein absoluter, sondern ein Unterschied der Funktion und des Stellenwertes ist“. In der theoretischen Einführung des Nachschlagewerkes bleibt jedoch ein anderer Aspekt ungeklärt, den Elisabeth Frenzel anführt, ohne ihn jedoch im folgenden erschöpfend zu behandeln. Es handelt sich dabei um die zwei Koordinaten, mit deren Hilfe ein literarisches Motiv aufgedeckt werden kann: die formelle und die inhaltliche. Bezüglich der ersteren, wurde die Verwandtschaft zwischen *Motiv* und *Situation* von einer Reihe von Forschern, darunter auch Elisabeth Frenzel unterstrichen, ohne jedoch eine genaue begriffliche Trennung vorzunehmen. Den Ergebnissen theoretischer Untersuchungen des literarischen Textes aus struktureller Sicht, wie z. B. der wichtige Beitrag von Etienne Sourian. *Les deux cent mille situations dramatiques* (Paris, 1950) den Betrachtungen Tomaşevskis aus der *Literaturtheorie* (Bukarest, 1974) oder denen von Tzvetan Todorov in *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* (Paris, 1972) wird in der Einführung des Nachschlagewerkes ungenügende Aufmerksamkeit geschenkt. Andererseits unterläßt es Elisabeth Frenzel, ebenso wie auch andere Autoren, eine klare Definition der Beziehungen zwischen *Motiv* und *Topos* aufzustellen.

Wir vertreten trotzdem die Meinung, daß der Band *Motive der Weltliteratur* zu denjenigen Arbeiten der vergleichenden Literaturwissenschaft gehört, die die größte Offenheit gegenüber einer methodologischen Erneuerung aufweisen. Die 54 Artikel (gegenüber 298 aus dem Band *Stoffe der Weltliteratur*) wurden in erster Reihe aus der Perspektive der *Literarität* der aufgenommenen Motive ausgewählt und behandelt. Elisabeth Frenzel ist sich einer auch von Todorov bemerkten Gefahr bewußt, daß „ces constructions aussi ingénieuses que fragiles, sont sans cesse menacées de faire disparaître la spécificité littéraire: voulant englober toute la littérature, elles englobent toujours plus que la littérature“ und geht nicht ein auf das Erscheinen und die Beständigkeit der Motive, die als allgemeine typologische Voraussetzungen der Menschheit oder als „das Dauernde des Fühlens, des Willens und der menschlichen Vorstellungen“ betrachtet werden, sondern überläßt sie den Mythenforschungen und der Psychologie. Die Autorin vermeidet die von der *Geistesgeschichte* vertretene ahistorische Lockung schon vom Anfang an und betont, „jede literarische Gestaltung eines Motivs spiegelt die dialektische Position des Kunstwerkes zwischen Überzeitlichkeit und Zeitbedingtheit“. Die Abhängigkeit gegenüber dem sozialhistorischen und nationalen Rahmen wird im Falle eines jeden literarischen Motivs deutlich hervorgehoben, auch wenn diese Wechselwirkung traditionell – d. h. empirisch – erklärt wird, ohne auf die Dienste der *Rezeptionsästhetik* zurückzugreifen. Die Verfasserin weigert sich, den Mechanismus der gegenseitigen Beeinflussung zu absolutisieren und akzeptiert den Begriff des *Parallelismus*, wobei sie zwecks dessen Klärung die Idee von Jirmunski über die „Logik der Themenbehandlung“ vorausschickt, aus der sich bestimmte zu Motiven organisierbare Schemata ergeben könnten, deren Verwandtschaft jedoch nicht unbedingt auch eine gegenseitige Wechselbeziehung bedeuten muß. Aus der von Elisabeth Frenzel vorgenommenen Untersuchung fehlt auch nicht die Frage des vorzugsweisen Auftretens bestimmter Motive in bestimmten literarischen Gattungen, ein Problem auf das auch W. Kayser schon hingewiesen hat.

Wir schätzen die Bemühung von Elisabeth Frenzel, in dieses Nachschlagewerk Beispiele aus je mehr Literaturen aufzunehmen, um offensichtlich den „Europazentrismus“ vergleichender Forschungen dieses Ausmaßes zu überwinden. Leider sind noch eine Reihe von repräsentativen Werken der Weltliteratur in diese Studie nicht aufgenommen worden, zu denen auch die grundlegenden Beiträge der rumänischen Kultur zur Bereicherung des Kulturschatzes der Menschheit gehören. Für eine künftige Ausgabe des Nachschlagewerkes ist es vor allem die vorrangige Aufgabe, diese bedauerlichen Informationslücken entsprechend zu ergänzen.

BERNARD MOURALIS. *Les contre-littératures*. Paris, P. U. F., 1975, 206 p.

Il y a des livres qui, sans être entièrement en dehors de la vérité, ne réussissent cependant pas à la cerner et à exprimer clairement l'essence de ce qu'ils se proposent de dévoiler. L'essai de Bernard Mouralis — qui semble avoir la structure d'une thèse de « troisième cycle », un peu hâtive, insuffisamment construite — fait partie de cette catégorie. Nous nous occupons cependant de cet ouvrage car il attaque un thème actuel et essentiel, même si la solution qu'il propose ne nous satisfait pas pleinement : il s'agit de la relation entre la « littérature » et la « contre-littérature ». L'auteur comprend par cette dernière notion « le processus de contestation et de remise en question de la "Littérature", dont les effets se font sentir aussi bien au niveau du travail des écrivains ("nouveau" théâtre, "nouveau" roman, "nouvelle" critique etc.), que dans le domaine de l'enseignement... » (p. 7).

Une question se pose dès l'abord : qu'est-ce — en définitive — que la « littérature », l'objet de cette contestation ? La définition, nous dit-on, ne peut être que lexicographique (p. 17). Mais — ajoutons-nous — aussi typologique, dans le sens qu'on peut extraire d'un grand nombre de définitions lexicographiques, groupées par époques, littératures, courants etc., une série d'éléments communs, invariants. A leur tour, ceux-ci peuvent être groupés en « modèles », « systèmes » et « types » de définitions. L'auteur oscille entre la solution de type sociologique (« ce qui est désigné, transmis, reçu comme « littérature », p. 35) et sociologique-structuraliste (la littérature est « à la fois une institution, un corpus et un système », p. 16). Une question en amène une autre : qui décide en fin de compte de ce qui est littérature, de ce qui peut ou non être transmis et reçu, etc. ? Conformément à ce schéma, la réponse n'est pas difficile : la définition n'est donc pas fixée par les « patrons » de l'institution littéraire, par les dirigeants de son appareil idéologique et bureaucratique (le livre se réfère uniquement à des situations occidentales). Ceux-ci tracent la ligne de démarcation entre la convention officialisée et la marginalité tolérée : la « paralittérature », la littérature « populaire » (dans tous les sens du terme) etc., les frontières entre la culture dominante et les facteurs tendant à la disloquer ou à la contester.

Si les choses en sont ainsi, la « contre-littérature » typique, exemplaire, fondamentale, n'est et ne peut être que l'avant-garde. Quelle autre littérature que l'avant-garde proclame avec plus de violence et de continuité, avec plus de conviction et d'arguments que celle-ci — la contestation, le renversement, la rupture et la mort de la littérature dominante (académique, officialisée, didactique etc.) ? Or, de cette fonction si réelle, d'une « contre-littérature » présente et efficace, on ne nous en dit rien. En revanche, l'auteur analyse largement d'autres mécanismes de subversion de la littérature en tant qu'« institution-modèle » et de l'image que la société tend à imposer à la littérature par ses forces dominantes. Ces mécanismes sont groupés en trois catégories : 1) la littérature « populaire » (orale, de colportage, mélodrame et roman populaire, formes contemporaines : roman policier, science-fiction, bande dessinée, photo-roman, autres textes) ; 2) la littérature exotique ; 3) la littérature africaine. L'économie de l'ouvrage souffre donc d'un certain déséquilibre et manque de proportions : le dernier chapitre est du reste presque expédié sous motif qu'il a fait l'objet d'autres études de l'auteur.

En quoi consiste cependant (selon Bernard Mouralis) l'essence du caractère « contre-littéraire » de la littérature populaire, du texte exotique (européen) et de la littérature africaine ? En ce que, dans les trois cas, on nous propose des images, des valeurs, des idées, des textes, des discours, qui introduisent un élément de différenciation, de déséquilibre ou de perturbation grave de l'équilibre idéologique dominant. En matière de théorie, toutes ces constatations ne sont pas nouvelles. Heureusement que dans les analyses proprement dites, (surtout dans *Le texte exotique comme révélateur de la différence* et *Discours du peuple et discours sur le peuple*), l'intérêt de la lecture augmente et les résultats obtenus sont souvent instructifs, même si, en fait, toutes les pages consacrées à la littérature populaire véhiculent uniquement des lieux communs théoriques, réduits — eux aussi ! — à la seule sphère francophone. Les références anglo-saxonnes et allemandes sont rares et indirectes. La récupération de « l'art nègre » par l'avant-garde ne correspond pas uniquement (ou trop peu !) au refus de l'illusionnisme esthétique (pp. 96—97), mais principalement à une forte nostalgie de l'authenticité, originaire perdue, à une nécessité profonde de *renovatio* esthétique et spirituelle. En revanche la contestation polémique du monopole « européen » (dans tous les sens du terme), qui est présent aussi bien dans le texte exotique que dans la littérature africaine, est bien mise en lumière et a toute notre sympathie. En résumé, un livre, qui, malheureusement, offre moins qu'il ne promet.

ADRIAN MARINO

CORNELIU BARBORICĂ, *Istoria literaturii slovace* (Histoire de la littérature slovaque), Bucarest, 1976, 256 p.

Slavisant reconnu, C. Barborică s'impose comme l'un des meilleurs spécialistes roumains de l'histoire de la littérature slovaque, sans parler des importantes contributions qui attestent aussi sa bonne connaissance de la littérature tchèque. À la Faculté des langues slaves de Bucarest, où il fonctionne encore à présent, il a mené des années durant une laborieuse activité pédagogique doublée d'un incessant travail de recherche, auquel il a consacré une énergie passionnée. Outre ses traductions du slovaque et du tchèque¹ ou ses anthologies, ces dernières illustrant à leur tour certaines démarches critiques instructives, ses efforts méritoires dans ce domaine ont pour témoins maints articles et études, parus tantôt dans les diverses revues spécialisées, tantôt en guise de préfaces² de telle ou telle œuvre, quand il ne revêt pas la forme monographique³, etc. Son dernier ouvrage, cette Histoire de la littérature slovaque qui nous importe ici, précise nettement la sphère de ses préoccupations, couronnement naturel, par une synthèse concluant des nombreux efforts antérieurs.

La substance de ce livre s'ordonne selon la chronologie événementielle, critère fondamental de presque tous les ouvrages de ce genre. Sa spécificité intrinsèque, sa richesse, sa proportionnalité fonctionnelle et la disposition de ses éléments composants, tout autres chaque fois, ont conduit les plans principaux du commentaire de cette littérature dans diverses directions. On le verra s'attaquer soit à des domaines et des problèmes majeurs (Renaissance, Baroque, Lumières), soit à des questions mettant en cause des personnalités (classicisme-romantisme, génération de la V^e décennie), soit, enfin, à des individualités marquantes (Réalisme, littérature postérieure à 1918). Comme de juste, on pourrait adresser à un pareil itinéraire historique littéraire certaines objections mineures, relatives à la disposition de détail du matériel ou à l'option en faveur d'un certain problème, d'une personnalité plutôt que d'une autre, d'un accent et non d'un autre. Toutefois, de telles objections seraient issues d'une appréciation faite sous un autre angle, ce qui changerait du coup le relief de l'image globale conçue par l'auteur — image jusqu'à un certain point d'une légitime subjectivité, si éloquente soit son argumentation.

L'ouvrage débute par quelques brefs chapitres de succinctes informations absolument nécessaires concernant les premiers âges de la culture slovaque et la place qu'elle s'est taillée dans le contexte européen. Dans des buts somme toute introductifs, ces précisions sont de nature historique, fixant les circonstances qui ont fait que le slavon littéraire imposé au IX^e siècle ait été remplacé par le latin, lequel devait, à son tour, au XV^e siècle, faire place au tchèque avant que s'installe définitivement vers la fin du XVIII^e siècle une langue littéraire slovaque. La suite des périodes et des courants qui composent la littérature slovaque le long de son devenir historique, depuis la Renaissance à nos jours, est généralement fidèle à la périodisation traditionnelle, les quelques essais d'une perspective renouvelée étant relevés dans le cas des étapes moderne et contemporaine.

Chaque période de l'histoire de la littérature slovaque bénéficie de l'exposé prégnant de ses idées fondamentales, idées ayant mobilisé l'activité créatrice dans tel ou tel domaine, constituant, autrement dit, des traits caractéristiques. Naturellement, l'attention de l'auteur porte surtout sur la littérature et les disciplines en étroit rapport avec elle. Préoccupé par le décodage de sens profonds des processus littéraires, C. Barborică n'hésite pas à puiser des arguments dans les domaines extra littéraires, ce qui l'oblige implicitement de réduire — parfois un peu trop — le champ des références aux œuvres mêmes des écrivains. C'est ce qui se passe, par exemple dans le cas des Lumières ou encore dans celui de la dramaturgie — si peu féconde que se révèle celle-ci dans l'ensemble de la littérature slovaque. En revanche,

¹ Fr. Hečko, *Salut de lemn* (« Le village de bois »). Traduction et préface de C. Barborică, Bucarest, 1959 ; I. Krasko, *Nox et solitudo*. Traduction et préface de C. Barborică, Bucarest, 1973 ; Vl. Mináč, *Cu vintul în faţă* (« Vent debout »). Traduction et préface de C. Barborică, Bucarest, 1962 ; M. Urban, *Bicliul viu* (« Le fouet vivant »), Traduction et préface de C. Barborică, Bucarest, 1969 ; O. Senkova, *Timpul în imagini* (« Le temps en images »). Traduction et préface de C. Barborică, Bucarest, 1961 ; B. Hrabal, *Toba spartă* (« Le tambour brisé »). Traduction et préface de C. Barborică, Bucarest, 1971 ; J. Glázarova, *Asteptare* (« Attente »). Traduction de C. Barborică, Bucarest, 1965 ; J. Mukařovský, *Studii de estetică* (« Etudes esthétiques »). Traduction, préface et notes de C. Barborică, Bucarest, 1974, etc.

² Ajoutons à ceux déjà mentionnés : K. Čapek, *Teatru* (« Théâtre »). Avant-propos de C. Barborică ; B. Nencova, *Bunicuța* (« Grand-mère ») Préface de C. Barborică, Bucarest, 1962, etc.

³ C. Barborică, *Karel Čapek*, Bucarest, 1971.

le processus poétique se présente d'une manière particulièrement éloquente. Les exemples sont nombreux ; traduits en roumain avec beaucoup des sens poétique, ils arrivent à suggérer leur juste valeur dans le plan artistique. Par la force des choses, dans le cas de la prose, la présence revient au commentaire interprétatif, les considérations subjectives de l'historien littéraire s'interposant — de manière sous-jacente ou explicite — entre l'oeuvre et le lecteur, fait absolument inévitable. Toujours avec des preuves à l'appui, elles guident sans balancer le lecteur, lui fixant la hiérarchie des valeurs. Néanmoins, l'image globale de l'évolution de la prose ne touche pas à la force d'expression du tableau de la poésie. Une analyse plus approfondie et la mention d'un nombre plus grand de prosateurs auraient, sans doute, mieux contouré ce secteur si important.

Dans son jugement du phénomène littéraire slovaque, C. Barboricǎ use souvent des rapprochements comparatistes, se plaçant dans un contexte culturel plus vaste. De cette manière, les appréciations esthétiques trouvent des confirmations éloquents. Tout en visant, chaque fois que le cas se présente, l'ensemble de l'espace européen, l'auteuse rapporte plus fréquemment aux littératures voisines, la tchèque et la hongroise, notamment. La communauté de bien d'événements hisotriques justifie et explique les profondes interférences opérées à travers les temps. Suffisamment fréquents sont aussi les rapprochements possibles avec la littérature roumaine : de la série des relations de ce genre, il convient de mentionner comme étant la plus significative celle représentée par le moment. I. Krasko — M. Eminescu.

Notables et riches en suggestions, les apports comparatistes du livre confèrent à la démarche historique littéraire un caractère complexe et profond tout à la fois. Ils relèvent les différences spécifiques, si nécessaire à l'établissement d'une échelle des valeurs. Par ailleurs, ils contribuent aussi à l'élargissement de l'horizon culturel par l'intégration des phénomènes littéraires slovaques dans le contexte des phénomènes analogues universels.

STAN VELEA

Bibliografia Mihai Eminescu, 1866—1970. Vol. I: Opera (Mihal Eminescu-Bibliographie, 1866—1970. Band I: Das Werk). București, Editura Academiei R. S. R., 1976, 278 S.

Die Notwendigkeit, Nützlichkeit und Bedeutung einer Mihai Eminescu-Bibliographie, sowie die Schwierigkeit eines solch umfassenden Unternehmens müssen nicht mehr bewiesen werden. Aus einer Fußnote der „Einführung“ (S. 9—13), gezeichnet von Valeria Trifu und Rodica Fochi, erfahren wir, daß „die Bibliographie 1964 in das Arbeitsprogramm der Bibliothek der rumänischen Akademie von Tudor Vianu, dem vormaligen Generaldirektor der Institution, auf Vorschlag des Forschers Nicolae Liu, aufgenommen wurde“ (S. 10).

Das mit der Ausarbeitung des Bandes beauftragte Kollektiv zählte 16 Forscher und Bibliographen der Bibliothek der Akademie. Es untersuchte außer einer bedeutenden Anzahl von Büchern (Ausgaben, Monographien, kritische Studien, Teilbibliographien) auch ungefähr 900 Periodika. Die Durchsicht des endgültigen Textes führte der Kritiker Şerban Cioculescu durch, der auch ein kurzes „Vorwort“ zeichnete (S. 7).

Der Gesamtplan der Bibliographie besteht darin, „das in Bänden und Periodika (in der Zeitspanne 1866—1970), Studien und Forschungen zum Leben und Werk (veröffentlicht ebenfalls in Büchern und Zeitschriften der gleichen Periode) erschienene Werk des Dichters zu umfassen“ (S. 9).

Der vorliegende Band beschränkt sich auf das „eigentliche Werk“, wobei ein folgender „die Schriften über das Leben und Werk des Dichters“ enthalten wird. (S. 10). Der Stoff ist in 8 Kapitel gegliedert, und zwar : I. Ausgaben in Rumänisch und in anderen Sprachen ; II. Gedichte, erschienen in Periodika ; III. Prosa, erschienen in Periodika ; IV. Dramatisches Werk ; V. Briefwechsel ; VI. Aphorismen ; VII. Übersetzungen, durchgeführt von Eminescu ; VIII. Lieder nach Versen von Eminescu. Der Band schließt mit einem Verzeichnis der Werke.

Von den 4612 Positionen der Bibliographie, wieviel der ganze Band umfaßt, sind 1157 im ersten Kapitel enthalten. Seit 1884, dem Erscheinungsjahr der ersten Ausgabe (*Poesii*, herausgegeben und Vorwort von Titu Maiorescu) bis 1970, zählt die *Bibliographie* 237 in rumänischer Sprache erschienene Ausgaben und 101 in anderen Sprachen. Ihre Systematisierung erfolgte chronologisch (übrigens ist dieses das Kriterium, das die ganze Arbeit bestimmt, mit Ausnahme des VIII. Kapitels, das alphabetisch, nach dem Titel der Gedichte angeordnet ist). Die bibliographischen Zettel enthalten die analytische Darstellung einer jeden Ausgabe, der kurz zusammengefaßte kritische Referenzen über die Ausgabe folgen (meistens durch das Hervorheben der Tatsache, ob die kritische Aufnahme günstig war oder nicht).

Das II. Kapitel bietet uns in 2993 Positionen Gedichte oder Gedichtfragmente, erschienen in Periodika, angefangen mit dem 25. März 1866, dem Tag des Debüts in „Familia“. Davon erschienen 1157 in rumänischer Sprache und 688 in Fremdsprachen.

Das gleiche Kapitel umfaßt auch die von Eminescu gesammelte und in Periodika veröffentlichte Volksdichtung (313 Positionen). Die folgende, der Prosa gewidmete Gliederung, enthält literarische Prosa und andererseits die Publizistik (politische, kulturelle Schriften u. a.), wobei letztere nach Zeitschriften in chronologischer Reihenfolge angeordnet ist. Das IV. Kapitel, *Drama*, enthält bibliographische Angaben über die eigentliche dramatische Schöpfung und über Eminescus Tätigkeit als Dramaturg. Da Eminescus dramatisches Werk nur bruchstückhaft oder bloß teilweise veröffentlicht wurde und sich ein Großteil noch handschriftlich erhalten hat, kommt dem dramatischen Schaffen nur ein beschränkter Raum zu (18 Positionen). Der Briefwechsel (V. Kapitel) schließt außer den vom Dichter geschriebenen oder erhaltenen Briefen, auch ein Unterkapitel ein, über den „Briefwechsel zwischen verschiedenen Personen, in dem von Eminescu die Rede ist“ (22 Positionen). Schließlich nehmen die bibliographischen Hinweise über die Aphorismen (4057–4262) und die „Lieder nach Versen von Eminescu“ (4278–4612) einen nicht unwesentlichen Teil ein.

Aus der Lektüre können wir weder zu endgültigen, noch zu selbständigen Schlußfolgerungen über das Schaffen Eminescus kommen, jedoch vermag sie als eine klare Übersicht gelesen zu werden, und bei einer statistischen Betrachtung können interessante Bemerkungen gemacht werden, wenn sie mit den Ergebnissen einer soziologisch-historischen und ästhetischen Untersuchung verbunden sind. Von oben betrachtet, bietet eine Seite des Kapitels, das den Ausgaben gewidmet ist, nicht nur wertvolle bibliographische Hinweise, sondern sie stellt auch ein lebhaftes Bild der Diskussionen über den Wert dieser oder jenen Ausgabe, über die Opportunität und Inopportunität der Handschriftenveröffentlichung usw. dar, Tatsachen, die dem Fachmann bekannt sind, aber ihm jetzt gleichzeitig angeboten werden. Solche statistische Bemerkungen sind nicht uninteressant. Die Ausgabe mit den meisten Neuauflagen ist die von Maiorescu (16); bis 1918 erscheint Eminescu in 12 fremdsprachigen Veröffentlichungen; zwischen 1919 und 1944 sind es 30 Veröffentlichungen und zwischen 1945–1970 sind es schon 55, in immer umfassenderen Ausgaben, wobei die vollständigste die ungarische ist (710 Seiten mit etwa 270 Titeln). Beginnend mit dem Jahr 1883, werden Eminescus Gedichte, größtenteils in „Convorbiri literare“ erschienen, auch von anderen Zeitschriften, aufgenommen, wie z. B. „*Doina*“ (1883) erscheint im gleichen Jahr in weiteren 4 Zeitschriften, „*Kamadeva*“ (1887, Juli) wird im gleichen Monat von anderen 9 Publikationen aufgenommen. Betrachten wir sodann die Liste der in Periodika wiedergedruckten Gedichte, stellen wir fest, daß zu den am häufigsten erschienenen Gedichten, die „*Doina*“ zählt, daß um 1900 zu den meisten Neudrucken die Liebesgedichte und die aus der Volksdichtung schöpfenden Gedichte zählen, obwohl allmählich zahlreiche Ausgaben erscheinen und in den Jahren 1902–1905, 1909, 1939, 1941, 1950 sehr viele Gedichte Eminescus in Periodika veröffentlicht werden; die Häufigkeit der in Periodika erschienenen Gedichte in fremdsprachigen Übersetzungen steigt von 1 Titel im Jahr 1883 auf 83 im Jahr 1939, und weist weiterhin eine sehr hohe Auflage auf (72 – im Jahr 1964).

Die Mihai Eminescu-Bibliographie stellt eine wichtige Arbeit dar, sowohl wegen des behandelten Themas, als auch dank der wertvollen Forschungsergebnisse. Die Fachpresse kommentierte sie ausgiebig schon kurz nach ihrem Erscheinen (und wies zugleich auf einige kleine Mängel im allgemeinen, in der Veröffentlichung bisher unbekannter Texte oder Fragmente hin). Wie die Autoren selbst bekennen, erhebt die Arbeit nicht den Anspruch auf Vollständigkeit und deshalb stellt ein jeder Änderungsvorschlag keine falsche Beurteilung der Autoren dar, sondern ist als ein konstruktiver Beitrag zur Bibliographie unseres Nationaldichters zu verstehen.

NICOLAE MECU

AL-MARIFA (revue culturelle mensuelle imprimée par les soins du Ministère de la Culture et de l'Oriëntation Nationale de Syrie). Numéro spécial 191–192, 1978.

La revue mensuelle de langue arabe AL-MARIFA (= la Culture) imprimée à Damas dédie sa première parution de cette année (n^o 191–192/1978) à un problème particulièrement intéressant de littérature comparée, à savoir : l'influence exercée sur d'autres littératures par la littérature arabe.

Un essai de Safuan Qudsi, le rédacteur en chef d'AL-MARIFA, traitant de *La littérature et le caractère national* nous donne l'aperçu des idées maîtresses développées dans le présent numéro par quelques prestigieux critiques et historiens de la littérature arabe et universelle. En même temps, l'auteur procède à la revue des courants et controverses littéraires nés autour des concepts de « national » et d'« universel » dans l'art, des rapports qui les relient, des facteurs essentiels mis en cause par ces concepts, etc. L'auteur tend à accorder une priorité au « milieu matériel et spirituel » (secondé par le milieu « linguistique et ethnologique »). Il conclut en définissant avec concision son propre point de vue de la question : « Toute grande littérature est nationale aussi d'une manière ou d'une autre. Mais le caractère national de la culture ne s'oppose pas à son caractère universel ; chaque grande littérature nationale comporte une vocation de l'universel, sans que celle-ci nie toutefois les particularités et les composantes spécifiques. En ce sens, la grande littérature influe et se laisse influencée, se trouvant en état d'interdépendance avec les autres littératures. C'est ce qui explique l'éclosion de la discipline de littérature comparée, qui tâche d'étudier les rapports respectifs ».

Ce numéro « exceptionnel » (car « cette parution... est la première dans son genre en langue arabe » — art. cit., p. 1) se révèle particulièrement riche, varié et intéressant. La vingtaine d'études et essais qui le composent est organisée en trois volets. Un premier volet constitue un véritable tour d'horizon, portant sur toute une série d'aspects du retentissement de la culture arabe : l'influence de la littérature arabe sur la littérature persane, l'impact des littératures arabe et persane, la marque arabe de la culture arménienne, les influences arabes dans les contes folkloriques albanais, l'influence de la littérature arabe sur la littérature anglaise, l'empreinte du patrimoine culturel arabe dans l'œuvre des classiques de la littérature allemande et dans celle des écrivains actuels de la République Démocratique Allemande, certaines influences arabes relevées dans la littérature russe, la langue arabe et la littérature épanouie en Roumanie (auteur : Mircea Angheliescu), la littérature arabe dans les traductions slovaques, l'influences arabe dans le portugais et dans la littérature brésilienne, l'image des pays arabes, de leur culture et de leur pensée dans la littérature américaine des XIX^e et XX^e siècles. Le deuxième volet thématique comporte des communications diverses (Goethe et la littérature arabe, La notion d'« Orient » chez Rimbaud, Borges et l'art narratif arabe, Les origines esthétiques de la « Madone » de Raphaël dans la littérature arabe, Les motifs arabes chez Lorca), alors que le troisième volet est consacré aux livres (Les Mille et une nuits dans la littérature française antérieure à la Révolution, Wilhelm Hauff et les Mille et une nuits, le conte de Kalila et Dimna et l'influence qu'il a exercée sur la littérature française, Tolstoï et l'Islam, Aragon et le poème érotique de l'Espagne mauresque — (tel son Hymne à la Grenade tant désirée).

À part les critiques et les écrivains arabes, on retrouve dans les pages de cette revue les noms de maints comparatistes bien connus : C. A. Basworth de la chaire des études arabes de l'Université de Manchester, Julius Jilla professeur de philosophie à l'Université Komensky de Bratislava, le comparatiste américain John Ericksson, etc.

Somme toute, le présent numéro s'avère riche et étoffé, attestant la haute tenue scientifique des recherches de littérature comparée dans les pays arabes.

GHEORGHE ȚIRLESCU

Shakespeare Today. "MOSAIC", N/3. A Journal for the Comparative Study of Literature and Ideas Published by the University of Manitoba Press, Winnipeg, Canada, Spring 1977.

The magazine chooses to offer a collection of essays which express the present without repudiating the past. Although controversy and perhaps even bustling novelty have a place in the dialogue called criticism, that place must of necessity be limited in such a sampling as is offered here. Hence the absence of quick-acting stimulants and splenetic ripostes. The Journal's ideal has been, it seems to us, to display twentieth century criticism of Shakespeare's plays as a necessary supplement to that of e. g. A. C. Bradley and his predecessors, and to let the individual essays work together in suggesting the nature of that supplement. In general, dogmatism has been excluded, as well as manifestoes or testimonials of faith in particular critical "schools". So far as the pieces included are concerned, the principle of

selection has been simple. Is the critic saying something revealing, saying it well and in a manner that proves he is truly concerned? And moreover, does what he says bear up under objective examination?

What distinguishes 20th century criticism, criticism "today", is its attempt to broaden the base of inquiry with respect to both form and content. Most older criticism placed the main emphasis upon characters and their psychological truth to life, and upon the moral lessons taught by the plays. The German romantics and Coleridge spoke of "organic form", but critics still found it difficult to discuss the structure of the plays except in terms of such things as "exposition" or "climax" or the presumed function of each of the presumed "acts" or "types". Ideas of structure are now less and less limited, and although there is danger that the word "structure" may become a meaningless counter, if its plasticity increases indefinitely, there is surely value in our present recognition that the nature and arrangement of verbal composition must be stressed in the discussion of anything so inclusive as "structure".

In the search of meaning there is now less concern with practical moral instruction than with philosophical or mythological vistas, and Shakespeare's work is no longer viewed in the light of the critic's own moral and religious orthodoxy, but in the context of universal myths, symbols and rituals.

The modern critic is required to resist enslavement to the print culture, to come to terms with theatrical tradition, with the producer's or the actor's problem, with the stage-reality. To view the play as a performance and Shakespeare as a playwright (in the line of Gordon Craig, Harley Grandville-Barker, John Russel Brown) is an essential first step towards an understanding of Shakespeare and perhaps the most difficult and fascinating of all, since in a dramatic image poetry, ambiguities, moral concepts and characterizations are inextricably involved with visual and temporal elements.

In Jan Kott's opinion *The Tempest* operates on the binary opposition myth/history (*The Tempest, or Repetition*): Caliban is both a "mythic monster" and a "savage" of the New World, Prospero both the Magus and the last of Shakespeare's rulers. In Gonzalo's musings about a utopian community there is a significant and characteristic confrontation between two linguistic codes — of historical experience and the Virgilean myth. *The Tempest* is viewed as an old feudal drama on an island of the new world; to the shores of this "desolate isle" have come not only the world's exiled rulers but also its great myths. The "brave new world" shows itself to be merely a repetition of the old one. The story of Shakespeare's best ruler becomes the story of universal history. On the mythical island the human soul goes through Purgatory as in Virgil and Dante, and with it goes history. It is a new Purgatory in which everything is repeated and nothing purified. Kott considers the *Tempest* the most bitter among the tragedies: it expresses the lost hopes of the Renaissance (the wrecked myths of Utopia and the Golden Age), the impotence of art to change the World and the utter sadness of history in general.

Alexander Legatt urges a heightened awareness on the scholar's, the critic's part of the features of a play in performance which will constitute a source of fresh information leading to a richer and more concrete interpretation (*The Extra Dimension: Shakespeare in Performance*). The stage gives an intensified sense of continuity of the play, produces powerful effects by the appearance of characters whose mere presence on a stage carries a weight of unspoken commentaries, it stresses moments of tension between verbal and visual. It presents the scholar (Mr. Legatt seems to have in mind a rather unimaginative, unperceptive scholar) of too crudely cutting little pieces of Shakespeare's text, scattering them through his own. The essay is originally persuasive, insisting too much though, on the conflict between "verbalization" and "physicalization"; the necessity for a critic to come to terms with the theatrical tradition, in order to free himself for a renewed perception of the play is once more made evident.

Michael Goldman (*Acting Values and Shakespearean Meaning: Some Suggestions*) considers the text primary and views it as a design for performance. Acting is as much part of the dramatic experience as the play's action, or its verbal style and our response to its verbal imagery. His point is proved by intelligent and pertinent remarks on different Shakespearean parts and we are left at the end of his essay, where he offers "A choice between a literary and a theatrical Shakespeare, but rather between some of Shakespeare and more of him" with definitely more of Shakespeare.

Daniel Seltzer (*Acting Shakespeare Now*) viewing company and national styles as major facts in our perception of the plays, deplores the lack of an organically new approach to Shakespeare in England or America, of a life-giving, emotionally and intellectually revivifying theatre.

Starting from the "Now Could I Drink Hot Blood" Soliloquy and the Middle of Hamlet Maurice Charney, in an attempt to speak about the play "when new" does not consider it the contemplative drama of a man who cannot make up his mind, but an exciting and original revenge play. He plunges into the world of Norse Saga and Saxo Grammaticus, insisting that this is by no means the final meaning of the play. Charney's endeavour is highly interesting and brings freshness and vitality to an overinterpreted, overwrought play.

Stephen Booth stresses the importance of sentence structure (*Syntax as Rhetoric in Richard II*) which colours our responses to a character. He proceeds by an analysis of characters in this light, presenting syntax as a cause for our negative response to Richard in the first two acts, where it is as effete and mushy as he is: passive sentences, indefinite subjects, hesitant relative clauses, and for our positive response later in the play, when it becomes crisp and straightforward. Besides the fascinating results it yields, the broad-mindedness of the approach is noteworthy: in stating that syntactical structures have rhetorical power, Booth does not suggest any power for them that is not auxiliary to and dependant on other substantial factors.

Marjorie Garber considers that myth offers a generative structure which underlies *Cymbeline*, and shapes it below the level of conscious response; Prometheus and the stories associated with him seem to the author to "loom" as a hidden and unifying presence behind so much of the play. The reading suggested by *Cymbeline and the Language of Myth* is interesting and rewarding: to contemplate through the basic correspondence of theme and concern, among the disparate details of fall, hardship, nurture, fire, sacrifice, a buried pattern of creation myth.

In Shakespeare *Microscopic and Panoramic* Marvin Spevack presents a personal mode of re-examining Shakespeare's vocabulary. The emphasis of New Criticism on smaller units and single images is not incorrect in itself. Nevertheless this emphasis on the special, rare the "only once in his work" provides a microscopic view which lacks a wider frame of reference. By means of a graphical "panoramic" analysis of the cumulative increase of his vocabulary and of the words which occur in one work only, we realize that there are no sudden peaks of virtuosity, that the increase of vocabulary and that of "special words" is perfectly regular, orderly, accumulating in almost predictable amount from work for work. Panoramically and microscopically, the perspectives are simultaneous, mutually reinforcing. It is essential to constantly vary the focus, to compensate the inadequacy of statistics which may be too sparse, too individual in a conventional literary analysis, or too abundant, too impersonal in a structural statistical analysis.

Richard Levin in his excellent pamphlet *Shakespeare on the Ideas of his Time* attacks a certain type of dogmatic historicism, by now moribund we hope, which tries to substitute the ideas of the play by the contemporary intellectual climate. Thus, by an inevitable deduction, it first establishes the "Elizabethan attitude" about proper conduct in some aspects of life, then showing how Shakespeare's characters fail to measure upon it.

Discussion about ideas extend beyond those of Shakespeare's time and Anne Paolucci (*Marx, Money and Shakespeare*) remarks upon the state of present day Marxist Shakespearean criticism which represents a letdown after the brilliant pages of Lukács' *The Historical Novel* (including Jan Kott's *Shakespeare our contemporary* who gives a reduced Shakespeare of political realism in the existential sense). She expresses her hope for a Marxist critic who will combine ideological facts with "exemplary sensitivity to the powers of the text" suggesting that it might be done through a return to Hegel...

Starting from the fact that too often commentators have ignored the complexity of feminine characters, the new feminist criticism shows that Shakespeare frequently used society's stereotyped attitudes towards women to emphasize dramatic conflict while the action of the play denies the truth of the stereotype. The constructive aspects of this new criticism have become increasingly more obvious in the last years — Carole Mc. Kewin says in *Shakespeare and the New Feminist Criticism*, since it has become less self-conscious about the polemical of the movement and more involved with the work of art itself.

The last article of the Journal is a sarcastic and scholarly review of Ruby Cohn's book *Modern Shakespearean Offshoots*, by D. H. Curnow.

Paraphrasing Richard Levin, we can say that fine relevant ideas and rational discourses can derive from a great play, though a great play does not necessarily derive from them. It can derive from, or at least relate to an infinity of things when the synthesizing agent is a great poetic mind.

"*Miorița*". A Journal of Romanian Studies. Volume IV 1977, Number 1, January, Number 2, July, 154 pages

Miorița is a bi-annual 'Journal of Romanian and Related Studies' incorporating Rochester Occasional Papers in Romanian Studies, sponsored by the New-Zealand — Romanian Cultural Association and the Department of Foreign Languages, Literatures and Linguistics of the University of Rochester, and published by Outrigger Publishers (Hamilton, New-Zealand). In the fourth year of its existence, it has entered a new stage, marked by Charles M. Carlton joining Norman Simms as co-editor and by a "more solid academic grounding". The two numbers of the 1977 volume include, as usual, studies and book-reviews that approach topics and problems devoted to Romanian culture (history, law, religion, folklore, literature), signed by both Romanian specialists (Mircea Zăcutu, Nicolae Edroiu, Liviu Marcu) and by Romanianists (Norman Simms, C. M. Carlton, C. W. Wheelock, Don Eulert).

The largest share is held by studies that present and interpret Romanian literature, classical (Norman Simms: "*Luceafărul*" by Mihai Eminescu) and contemporary (Don Eulert: *A Contemporary Romanian Poet: The Anchorite Mihai Ursachi*, C. W. Wheelock; Stancu's "*Barefoot*" in *American Perspective*). This does not exclude the interest in other aspects of social sciences, such as the scholarly study of Liviu Marcu, *Quelques Aspects des Anciennes Coutumes Juridiques du Peuple Roumain*. The articles published in *Miorița* are specialized studies, based on a scientific viewpoint in the approach by Romanian humanities. The exigency of the editorial board is also noticeable in the chapter of bibliographic references for both the books reviewed and reviewers. They are no mere brief presentations, but critical analyses of different works (we mention Norman Simms' reviews of *Pages from the History of the Romanian Army* by Ș. Pascu and Ș. Ștefănescu, of the English version of Blaga's *In Marea Trecere* or of Adela Popescu's *Entre Nous, Le Temps*).

A noteworthy publication in the dissemination of Romanian culture in the English speaking world, *Miorița* renders an actual service to the consolidation of international relations.

ILEANA VERZEA

«Вопросы литературы» — Только о румынской литературе

Начинание советского журнала критики, теории и истории литературы — дело новое и оригинальное. Речь идет, конечно, не о том, что до сих пор не существовало журналов, которые выпускали бы тематические номера, в том числе и номера, посвященные той или иной зарубежной литературе, а о том, как это сделано. На протяжении 370 плотных страниц румынская литература, представленная наиболее компетентными критиками и писателями, выступает перед иноязычным читателем без посредника или почти без посредника, поскольку роль хозяев сводится в основном к тому, чтобы облегчить контакт с ней своему читателю. Специальный, 12-й номер журнала за 1977 год, посвященный литературе Румынии, выделяется своими масштабами, богатством информации и идей. Трудно найти известное имя, важное явление румынской литературы и народного творчества — от «Миорицы» и «Мастера Маноле» до романов, вышедших в 1977 году, — которые не упоминались, не комментировались бы здесь. И это — при том условии, что непосредственный предмет разговора составляет последний, тридцатилетний период и особенно — литература наших дней. Если бы ко всему этому приложить указатель имен и названий со сжатыми пояснениями, перед нами лежал бы макет краткой энциклопедии румынской литературы.

Но ценность номера заключается и в том, что румынская литература представлена русскому читателю в почти постоянном диалоге с советской. В рамках мирового литературного процесса выступают две социалистические литературы, представляющие суверенные государства. Основные положения их культурной политики четко сформулированы во вступительных статьях, написанных руководителями союзов писателей: Дж. Маковеску и Г. Марковым. Но основополагающие социально-политические моменты, как и условия собственно художественного развития, определяют и выступления представителей обеих литератур, и прежде всего — участков беседы за «круглым столом» на тему *Жизнь. Творчество. Реализм*. Отправной пункт составляют здесь высказывания румынских критиков, намечающие основные этапы литературного процесса последних десятилетий (Г. Димисяну), соотношение трагического и возвышенного в искусстве наших дней (А. Мартин), концепт реализма с широкой панорамой смены, на протяжении тысячелетий, «мимезиса» и абстрактной стилизации (Д. Хэу-

линэ). Среди множества интересных проблем — само понятие реализма, точнее, его отграничение от натурализма, от внешнего правдоподобия, размышления о его границах и связях с модернизмом и принятый всеми участниками дискуссии вывод о том, что реализм — это открытая, органически развивающаяся художественная система, определяемая не столько техникой, сколько концепцией человеческой личности. Д. Затонский, Л. Лазарев подчеркивают основное значение термина реализм — творческий метод.

Другая тема дискуссии — общее и особенное в литературах социалистических стран. Для сравнения советские участники ссылаются на ряд явлений русской, грузинской, украинской, латышской и других советских литератур, включая их в процесс мирового художественного развития.

В разделе *Дружба народов — дружба литератур* писатели А. Баранга, М. Беньюк, Дж. Леспя, К. Цою, а с другой стороны — Л. Леонов, Р. Казакова, Ф. Ниязи, Л. Промет, Р. Парве и многие другие — рассказывают о своих встречах и контактах, о своем личном вкладе в благородное дело культурного обмена.

Раздел *Жизнь. Искусство. Критика* вскрывает особенности румынской литературы послевоенного периода, дает представление о наиболее общих процессах ее развития. Здесь выделяются своей фундаментальностью обзор Д. Мику «Литературная Румыния сегодня: поиски и свершения» и детальный анализ развития критики и истории литературы в статье Ов.-С. Крохмалничану «в лаборатории критической мысли». Более частные темы — творчество Садовяну или поэзия Аргеши — раскрываются советскими исследователями М. Фридманом и К. Ковальджи. Специальные работы посвящены литературным связям в плане рецепции (Л. Долгошева, Т. Николеску).

В *творческой мастерской* слово для рассказа о себе получают крупнейшие румынские писатели наших дней — М. Преда, Ал. Филиппиде, А. Шютё, Н. Стэнеску, Анна Бландиана и многие другие.

В заключение редакторы литературных журналов и газет, директора издательств и литературного института им. Дж. Кэлинеску характеризуют свои издания, свою работу.

От журнала, естественно, не ждут окончательного решения вопросов. Он должен знакомить с живым литературным процессом, с выдающимися художественными достижениями и волнующими проблемами. «Вопросы литературы» вполне отвечают в этом плане нашим ожиданиям, их читателей можно поздравить с ценным приобретением, а мы — взглянув на себя как бы «со стороны» — не можем не выразить своего удовлетворения в связи с успехами румынской литературы, с ростом ее международного престижа.

А. КОВАЧ



REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ

1/1977 Zoe Dumitrescu Bușulenga: Independența, idee-forță a culturii românești (L'Indépendance, idée fondamentale de la culture roumaine). George Muntean: Proza inspirată de Războiul independenței (La prose inspirée par la Guerre d'Indépendance). Rodica Florea: Războiul pentru independență în memorialistică și scrieri istorice (La guerre d'Indépendance dans les mémoires et dans la littérature historique). Gheorghe Ceaușescu: 1877 — izvor de versuri patriotice (1877 — source des vers patriotiques). Dragos Moldovan: Sintaxa narațiunii în *Istoria teroglică* (La syntaxe de la narration dans l'*Histoire hiéroglyphique*) (II); Cornelia Călin: Literatura și mitologia populară în *Condica* lui Iordache Goleșu (La littérature et la mythologie populaire dans *Condica* de Iordache Goleșu). Mircea Frinulescu: *Cursul de retorică* al lui Simeon Marcovici (Le *Cours de rhétorique* de Simeon Marcovici). I. Cheie-Pantea: Valoarea negativului în dialectica eminesciană (La valeur du négatif dans la dialectique éminesquienne). Mircea Braga: Anton Holban și *Jocurile Daniei* (Anton Holban et les *Jeux de Danie*). Michaela Schiopu: I. M. Bujoreanu, traducător al lui Boccaccio (I. M. Bujoreanu, traducteur de Boccace). Ana Maria Brezuleanu: Björnstjerne Björnson și românii transilvăneni (Björnstjerne Björnson et les Roumains de la Transylvanie). Octavian Lupu: M. Friedwagner și românii (M. Friedwagner et les Roumains). Witold Truszkowski: *Fefelega* lui Agirbișeanu în perspectivă sociologică (*Fefelega* d'Agirbișeanu en perspective sociologique). Stan Velea: Părezeza romanului istoric în Polonia de azi (La parenèse du roman historique dans la Pologne d'aujourd'hui). D. Stanciu: Noi considerații despre mitul Dochlei (Nouvelles considérations sur le mythe de Dochia). Cătălina Velculescu: *Viața patriarhului Nifon* și *Alexandria* (La vie du patriarche Nifon et l'*Alexandria*). Mircea Popa: O operă a lui Barac și originalul său (Une œuvre de Barac et son original). Despina Spireanu: Despre corespondența lui V. Alecsandri (Sur la correspondance de V. Alecsandri).

2/1977 Mihai Vornicu: Despre comicul lui I. L. Caragiale (Sur le comique de I. L. Caragiale). C. Michael-Titus: La bourgeoisie de

Molière et celle de Caragiale. Florin Manolescu: «Copiile de pe natură» ale lui Iacob Negruzzi și I. L. Caragiale. O relație de anticipare. («Les copies d'après la nature» de Iacob Negruzzi et I. L. Caragiale. Une relation d'anticipation). Marcel Duță: Critica și mesajul social-politic al literaturii (La critique et le message social-politique de la littérature). Nicolae Balotă: Préliminaires théoriques à la stylistique comparée. Victor Ciobanu: Aspecte ale fantasticului eminescian (Aspects du fantastique éminesquien). Dorina Grăsoiu: 50 de ani de la apariția «Cuvintelor potrivite» (50 ans depuis la parution du volume «Mots assortis» de Tudor Arghezi). Adrian Marino: Hermeneutica lui Mircea Eliade (L'herméneutique de Mircea Eliade) (I). Roxana Sorescu: Analiză literară. Tudor Arghezi, *Dacica*. (Analyse littéraire. Tudor Arghezi, *Dacica*). Ovidiu Papadima: O lucrare inedită a lui N. Cartoian (Un ouvrage inédit de N. Cartoian). Emil Manu: Insurecția de la Paris din 1922 (Polemica Breton-Tzara) (L'insurrection de Paris de 1922. La polémique Breton-Tzara).

3/1977 Rodica Florea: Imaginea războiului pentru independență din 1877—1878 în dramaturgie (L'image de la guerre pour l'Indépendance de 1877—1878 en dramaturgie). Laura Baz-Fotiade: România și războiul de independență (1877—1878) în conștiința scriitorilor bulgari (La Roumanie et la guerre d'Indépendance 1877—1878 dans la conscience des écrivains bulgares). Zlatka Iuffu: «Ela binecuvîntat pămîntul sfînt al României!» («Bénie soit la terre sacrée de la Roumanie!»). Mircea Angheliescu: Historia magistra vitae. Das moralische Ideal des Menschen in der rumänischen Literatur des 17. Jahrhunderts. Nicolae Mecu: C. Mille, teoretician și critic de susținere al direcției realist-naturaliste (C. Mille, théoricien et critique soutenant la direction réaliste-naturaliste). Corina Popescu: Determinism și diacronie. Începuturile criticii lui N. Iorga (Déterminisme et diachronie. Les débuts de la critique de N. Iorga). Adrian Marino: Hermeneutica lui Mircea Eliade (L'herméneutique de Mircea Eliade) (II). Roxana Sorescu: Ion Barbu, Riga Crypto și Iapona Enigel (Ion Barbu, Le roi Crypto et la

Lapone Enigel). Elena Loghinovski ; Opera lui Tudor Argezi tradusă și comentată în limba rusă (L'œuvre de Tudor Argezi traduite et commentée dans la langue russe). Lumi-nița Belu-Paladi : Ecouri literare ale Risorgimentului italian în presa românească (Echos littéraires du Risorgimento italien dans la presse roumaine). Paul Cernovodeanu : Istoria științelor și a culturii universale într-un manuscris românesc din veacul al XVIII-lea (L'histoire des sciences et de la culture universelle dans un manuscrit roumain du XVIII^e siècle). Marin Bucur : O nouă cronică dramatică a lui Eminescu : « Banul Mărăcine » de V. A. Urechia (Une nouvelle chronique dramatique d'Eminescu : « Banul Mărăcine » de V. A. Urechia).

4/1977 Marcel Duță : Stratul documentar al literaturii contemporane (L'aspect documentaire de la littérature contemporaine). Emil Manu : Intelctualul — erou al prozei contemporane (L'intellectuel, héros de la prose contemporaine). Rodica Florea : Adecvarea experimentului (Norman Manea) (L'expérience adéquat. Norman Manea). Mioara Apolzan : Al. Ivasiuc — între eseu și narațiune (Al. Ivasiuc — entre essai et narration).

Aurel Ciulei : Conștiința istoriei în dramaturgia românească (La conscience de l'histoire dans la dramaturgie roumaine). I. Oprișan : Sugestii pentru studierea și delimitarea prozei populare în perspectivă estetică (Suggestions pour délimiter la prose folklorique en perspective esthétique). Viorica Nișcov : Elemente ale unei teorii a Bildungsromanului (Eléments d'une théorie du Bildungsroman). Mircea Cociu : Izvoarele și datarea *Anonimului brncovenesc* (Les sources et la date de l'*Anonim brncovenesc*). George Munteanu : Baza psihologică a teoriei maioresciene despre cultură (La base psychologique de la théorie de Maioreescu sur la culture). Felicia Giurgiu : Particularități structurale ale sonetelor lui Mihai Codreanu (Particularités structurales des sonnets de Mihai Codreanu). Stan Velea : Pagini din Renașterea polonă (Pages de la Renaissance polonaise). Ingrid Heyndels-Birman : *Britannicus* de Racine ; approche d'une structure dramatique. Sava Ganovski : Formarea ideologică a lui Hristo Botev (La formation idéologique de Hristo Botev). Roxana Sorescu : Tudor Argezi — Morgenstimmung. Michaela Schlopu : Ecouri și opinii despre futurism în periodicele românești ale vremii (Echos et opinions sur le futurisme dans les périodiques roumains de l'époque).

CAHIERS ROUMAINS D'ÉTUDES LITTÉRAIRES

1/1977 Adrian Fochi : Present-Day Aspects of the Oral Problem. Ovidiu Birlea : L'oralité folklorique. Sa découverte. Ses caractéristiques. Juha Penttikanen : Structural Patterns of an Oral Repertoire. Ion Taloș : La relation oral-écrit-oral dans l'étude du folklore roumain. I. C. Chițimia : Littérature orale — littérature écrite. Jaap Lindvelt : Pour une typologie de l'énonciation écrite. Stefania Skwarkzynska : Poésie concrète et visibilité de l'écriture. Romul Munteanu : Civilisation du livre et civilisation de l'image. Al. Philippide : Monologue à Babylone (Laurentiu Ullici). George Bacovia : Stihotvorenia (M. Novicov). St. Aug. Doișag : Allibi and Other Poems (Mircea Borcilă).

2/1977 Romul Munteanu : Particularités des Lumières roumaines. Nicolae Balotă : L'Ecole transylvaine : la conception philologique, historique et linguistique. Adrian Marino : Lumières roumaines : idées sur le théâtre, la poésie et la littérature. Pompiliu Teodor : Où en sont les études sur les Lumières roumaines ? Alexandru Duță : Lumières et pré-romantisme dans la culture roumaine. Demetrius Dvoichenko-Markov : Benjamin Franklin and the first American — Romanian Relations. Ion Lungu : Les Lumières en

Transylvanie et le josphisme. N. Bocșan : Bibliographie des Lumières roumaines (Contributions). Lucian Blaga : Poems of Light (Ileana Verzea). Vasile Nicolescu : Remise en rêve (Radu Toma).

3/1977 Alexandru Nicolescu : Romanité de langue, romanité de culture. Pavel Chihaia : Légende littéraire et histoire : Negru Vodă. Radu Florescu : The Dracula Image in the Works of Ispirescu and Rădulescu-Codin. Adrian Marino : L'Indépendance de la Roumanie — conscience nationale, conscience européenne. Teodor Vârgolici : La littérature de l'indépendance nationale. Pompiliu Marcea : La littérature roumaine et la révolte paysanne de 1907. Al. Zub : La société littéraire « Junimea » et la littérature d'inspiration historique. Titus Moraru : 1877 — Echos dans la littérature et la presse de la Transylvanie. Jean Alter : Structures narratives : Histoire et Fiction. Virgil Teodorescu : Repos de la voyelle (Adrian Marino). Petite anthologie de la poésie roumaine moderne (Irina Bădescu). Marin Sorescu : Sarcasmes et cauchemars (Victor Ivanovici).

4/1977 Roxana Sorescu : La Lecture et la Critique Roumaine. Silvian Iosifescu : Eloge de la Re-lecture. Constantin Nolca : Le Début du *Cratyle* et l'Insouciance de la Critique Philosophique. Adrian Marino : Herméneutique et lecture simultanée. Romul Munteanu : Un nouveau roman, une nouvelle lecture. Roger Fowler : 'The Reader' — a Linguistic View. R. Loring Taylor : Metrical

and Syntactic Strategies in Mihai Eminescu's *Peste vîrfuri*. Al. Paleologu : The Golden Bough in Sadoveanu's *Golden Bough*. Lucette Desvignes : Lecture du *Hussar le Toit* de Jean Giono. Micaela Slăvescu : Roland Barthes : Lecture d'une lecture. Lucian Blaga : The Great Transition (Alina Clej). Al. Ivăşliuc : Die Vögel (Horst Fassel). Sorin Titel : Le long voyage du prisonnier (Al. Călinescu).

SECOLUL 20

1-2-3/1977 Valeriu Râpeanu : Ioanna Tsatsos in versiune românească (Ioanna Tsatsos en version roumaine). George Hurmuziadis : Cartea românească tradusă în Grecia (Le livre roumain traduit en Grèce).

4-5/1977 Nicolae Liu : Războiul de Independență — perspective europene (La guerre d'Indépendance — perspectives européennes). Andrei Brezianu : O restituire după un secol : prima monografie europeană despre războiul de la 1877 (Une restitution après un siècle : la première monographie européenne sur la guerre de 1877). Andrei Brezianu : James Joyce and the Battle of Plevna. Ștefan Delureanu : Garibaldi și Independența (Garibaldi et l'Indépendance). Teofil Bălaj și Constantin I. Turcu : Opinia publică internațională și cucerirea Independenței românești (L'opinion publique internationale et la conquête de l'Indépendance roumaine). Iuri Davidov : Propun un subiect (Scrișoare către un confrate român) (Je propose un

sujet : Lettre à un confrère roumain). Tatiana Nicolescu : Ecouri ale Războiului de Independență din presa rusă (Echos de la Guerre d'Indépendance dans la presse russe).

6/1977 Premiul Etna Taormina '77. Alexandru Balaci. (Prezentări de Giancarlo Vigorelli, Elio Filippo Accrocca, Zoe Dumitrescu Bușulenga, Edgar Papu, Andreia Roman) (Le Prix Etna Taormina '77. Alexandru Balaci). Scriitorii români în limbă străină. Laurențiu Fulga. La strana signorina Ruth (prezentare și traducere de Florian Potra). (Ecrivains roumains en langues étrangères. Laurențiu Fulga. La strana signorina Ruth. Présentation et traduction par Florian Potra).

7-8/1977 Dan Hăulică : Dali afirmă România (Dall affirme la Roumanie). Ștefan Delureanu : Între Lampedusa și Bălcescu (Entre Lampedusa et Bălcescu).

REVUE DES ÉTUDES SUD-EST EUROPÉENNES

1/1977 R. Pătușanu : L'opinion publique européenne et l'héroïsme des soldats roumains pendant la guerre de 1877—1878. Nestor Vornicescu-Severineanu : *Le Chant d'Adam* dans un manuscrit psaltique de Striharetz. Carl Göllmer : Legenden von der skythischen, trojanischen und kaukasischen, Abstammung der Türken im 15. und 16. Jahrhundert. Ivan Dujčev (Sofia) : Quelques traits spécifiques de la civilisation bulgare aux IX^e—X^e siècles. Cornelia Papacostea-Danielopolu : La satire sociale-politique dans la littérature dramatique en langue grecque de Principautés (1774—1830). Virgil Căndea : Quatre hypostases d'Ovide dans la culture roumaine. Anca Irina Ionescu : Considérations sur la traduction du *Livre sur le système de la religion des Musulmans* de Cantemir par Sofronie Vračanski.

2/1977 M. Berza : Vlad Țepeș, ses règnes et sa légende en marge de deux livres récents.

3/1977 Cornelia Bodea : "The New York Times" about Romania's Struggle for Independence. Gustav Gündisch : Die Bibliothek des Superintendenten der Evangelischen Kirche Siebenbürgens Matthias Schiffbaumer (1547—1611). Dennis Deletant (London) : The Sunday Legend. H. Mihăescu : Trois documents athonites du XVI^e siècle comportant des références à la Valachie. Andrei Corbea : Der rumänische Stoff eines deutschen Barockromans. Ariadna Camariano-Cioran : Contributions aux relations roumano-chypriotes. Elena Siupiur : Quelques documents militaires autrichiens relatifs à la fondation de la typographie grecque de Jassy (1812). Mircea Anghelescu : Lamennais et les Roumains.

4/1977 Alexandru Duțu : Die Entwicklung der rumänischen Kultur in der zweiten Hälfte des 19. Jhr. Victoria Frâncu : La partici-

pation de la Roumanie et de la Serbie à la guerre de 1877 reflétée dans le roman de Sofia Nădejde : *La tragédie des Obrenovitch.*

STUDIA ET ACTA ORIENTALIA

IX 1977 Cornelia Călin : Aspects évolutifs dans l'épopée *Șora-Balır* chez les Tatars d'Azaplar (Dobroudja). Constantin Daniel : *Le voyant*, nom cryptique des Esséniens dans l'œuvre de Philon d'Alexandrie. Viorica Dinescu : La relation entre *Karagöz Oyunu* et le théâtre populaire roumain de marionnettes.

Yves Coldenberg : Timotei Cipariu — un arabisant roumain du XIX^e siècle. F. Karlinger (Salzburg) : Usanze giuridiche turche del Seicento. Cicerone Poghirc : L'influence orientale sur la langue roumaine. Ch. Renoux (Paris) : Notes sur quelques manuscrits arméniens de Roumanie.

La correspondance, les manuscrits et les publications (livres, revues, etc.) envoyés pour comptes rendus seront adressés à SYNTHESIS, Bd. Republicii 73, 70911 Bucarest.

Les articles seront remis dactylographiés en deux exemplaires. Les collaborateurs sont priés de ne pas dépasser les limites de 20 pages dactylographiées pour les articles et de 5 pages pour les comptes rendus.

Toute commande de l'étranger (fascicules ou abonnement) sera adressée à «ILEXIM», Departamentul Export — Import Presă, Boîte postale 136—137, télex 11226, 3, str. 13 Decembrie, 70116 Bucarest, Roumanie, ou à ses représentants de l'étranger.

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA
Calea Victoriei 125, 71021 BUCUREȘTI, ROMÂNIA

REVUES PUBLIÉES AUX ÉDITIONS DE L'ACADÉMIE
DE LA RÉPUBLIQUE SOCIALISTE DE ROUMANIE

REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART, série Théâtre, Musique,
Cinéma
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, V, BUCAREST, 1978

Léi 15