

2297

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

COMITÉ NATIONAL
DE LITTÉRATURE
COMPARÉE

SYNTHESIS

P 1003

THÉORICIENS
ET
THÉORIES
COMPARATISTES

LE ROMAN

STYLES, MODÈLES

VII 1980

EDITURA
ACADEMIEI
REPUBLICII
SOCIALISTE
ROMÂNIA

ACADÉMIE DES SCIENCES SOCIALES ET POLITIQUES
COMITÉ NATIONAL DE LITTÉRATURE COMPARÉE

SYNTHESIS

THÉORICIENS ET THÉORIES COMPARATISTES

LE ROMAN

STYLES, MODÈLES

VII 1980

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

<https://biblioteca-digitala.ro> / <https://www.inst-calinescu.ro>

COMITÉ DE RÉDACTION

ZOE DUMITRESCU BUȘULENGA — *rédacteur en chef*

ALEXANDRU DUȚU — *rédacteur en chef adjoint*

MIHNEA GHEORGHIU; MIRCEA ANGHELESCU; ION ZAMFIRESCU

ILEANA VERZEA — *secrétaire de rédaction*

La correspondance, les manuscrits et les publications (livres, revues etc.) envoyés pour comptes rendus seront adressés à Synthesis, Bucarest rue I. C. Frimu, 9.

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, 79517 Bucarest, Roumanie, ou à ses représentants de l'étranger.

Le prix d'un abonnement annuel est de \$ 18

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA
Calea Victoriei 125, 79717, București, ROMÂNIA

SYNTHESIS

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

1980

SOMMAIRE

THÉORICIENS ET THÉORIES COMPARATISTES

ZOE DUMITRESCU-BUȘULENGA, Devenir culturel et historiographie littéraire	5
ADRIAN MARINO, Repenser la littérature comparée	9
ȘTEFAN LEMNY, Nationalgeschichte und Weltgeschichte aus der Sicht Mihail Eminescu	39
MIRCEA MUTHU, Lucian Blaga et l'aspect cosmique de l'existence	49
EUGEN SIMION, Mircea Eliade : la lecture mytho-critique	55
THOMAS BLEICHER (Mainz), Strukturele und historische Dialektik — Skizze eines literaturwissenschaftlichen Methodenkonzepts	67
ALEXANDRU CĂLINESCU, La poétique structurale de Roland Barthes	83
STÉPHANE SARKANY (Ottawa), La zone-frontière entre «parallittérature» et littérature dite «noble»	93
MARIN BUCUR, Albert Béguin ou l'apologie de la création	99

LE ROMAN

LIVIU PETRESCU, The Point of View in the Novel. (With Reference to the Contemporary Romanian Novel)	107
ROXANA EMINESCU, Los emperadores de la lluvia (Dumitru Radu Popescu y Gabriel García Márquez)	115
ANDREI BREZIANU, "The Unknown Gate": <i>Ochi de urs</i> by Mihail Sadoveanu and <i>The Bear</i> by William Faulkner. A Parallel	123
AURELIA MARIA RUSU, Des symboles et des mythes.	131
LUCIAN BOIA, Le roman astronomique (seconde moitié du XIX ^e siècle — début du XX ^e siècle)	145
GRIGORE VEREȘ, Ch. Dickens' Writings in Nineteenth Century Romanian Periodicals	165
CORNEL MIHAI IONESCU, Préliminaires à la psychanalyse du saphir	177
MIHAIL MĂNDRA, Saul Bellow's Novel in the Context of European Thought : A Greek World	191

STYLES, MODÈLES

PATRICK BRADY (Houston), <i>Rococo Style in European Poetry</i>	207
ALBERT GÉRARD (Liège) <i>Renaissance en déclin, Baroque naissant : de Shakespeare à Lope de Vega</i>	231
ANDA TEODORESCU, <i>An Elizabethan Model: Marlowe's "Titan" and its Downgraded Versions : Shakespeare's Hamlet and Prospero</i>	239
L'Europe et l'identité culturelle — Un débat : Dimensions universelles et humaines des cultures (<i>George Ivaşcu</i>); Une géographie culturelle de l'Europe (<i>Guillermo Diaz-Plaja</i> , Barcelonne). Une façon d'être européen (<i>Jacinto do Prado Coelho</i> , Lisbonne); Sur la synchronisation historique de la formation de la pensée moderne au Japon et en Europe (<i>Takuma Miyahara</i> , Tokyo)	249

Notes brèves

A Byronian Echo in the Development of Tartarian Poetry (<i>Şukran Vuap-Mocanu</i>) . . .	265
--	-----

Chronique

Le IX ^e Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée (<i>Mircea Anghelescu</i>). The William Shakespeare National Festival (<i>Oana Lungescu</i>). Un débat sur le réalisme (<i>Al. Săndulescu</i>)	269
---	-----

Notices bibliographiques	273
------------------------------------	-----

A travers les périodiques roumains	297
--	-----

DEVENIR CULTUREL ET HISTORIOGRAPHIE LITTÉRAIRE

ZOE DUMITRESCU-BUȘULENGA

L'histoire d'une littérature nationale se devrait, en règle générale, de présenter au lecteur étranger l'ensemble d'un espace culturel ou, tout au moins, de le suggérer. C'est pourquoi la tâche des auteurs d'un abrégé de littérature roumaine s'avère délicate. D'autant plus délicate même que le processus de genèse et de développement de la littérature roumaine est d'une complexité toute particulière, complexité manifeste dès le début et manifeste de nos jours encore. Par ailleurs, les dimensions forcément réduites d'un volume facile à manier — les seules dimensions acceptées par le lecteur pressé de notre époque — imposent en général aux auteurs des haltes par trop brèves, les faisant enregistrer le plus souvent les seules valeurs hors série. Or, tout comme on ne peut calculer l'étendue de la voûte céleste en ne tenant compte que des étoiles de toute première grandeur, il serait impossible au lecteur ignorant de la Roumanie d'avoir l'image globale, exhaustive, de sa littérature par la seule connaissance des grands portraits individuels même complétée quelque peu par les chapitres introductifs d'ordre général.

Quoique, elle aussi, partiellement révélatrice, une analogie est à retenir d'entrée : l'analogie de rythme avec les autres cultures sud-est européennes dans leur épanouissement. Ceci pour fixer — de manière toute relative, du reste — le genre prochain, c'est-à-dire pour l'intelligence, absolument nécessaire, de l'arrière-toile historique et politique qui est commune à cette zone de l'Europe, si souvent en proie aux orages de l'adversité, si acharnée dans ses luttes pour une liberté qu'il fallait obtenir au dépens de plusieurs grands empires, dont celui ottoman n'était guère le moins agressif, ni le moins redoutable.

Cependant, le caractère spécifique de l'histoire roumaine nous oblige de remonter aux sources, éloignées dans le temps, mais toujours dans cette zone. Ainsi on débouche sur le processus de formation de cette langue néolatine qu'est le roumain né de la fusion de l'antique langue des Daces autochtones avec celle de leurs conquérants romains (qui se sont installés dans la place à partir des années 105—106). Nous avons affaire à la cristallisation d'une spiritualité typique, que l'on retrouve avant tout dans le christianisme reçu par la filière latine (voir en ce sens le lexique culturel : *Dumnezeu* — Dieu ; *cruce* — croix ; *cuminecătura* — communion ; *biserică* — église, etc.) et greffé de façon naturelle sur le fonds dace.

Sous le rapport du temps, l'énorme durée de la culture folklorique, anonyme et collective est tout à la fois frappante et caractéristique. C'est

une culture dont l'éventail très large embrasse une vision du monde aussi complète qu'originale (où l'aspiration à l'absolu trouve sa propre modalité d'expression lyrique et philosophique, entièrement résumée dans le mot *dor*) et qui se traduit tant par les mythes, la poésie, la danse, la musique, le théâtre, que dans l'architecture, la sculpture du bois, la poterie ou l'art des tissus et autres industries domestiques (notons pour son inédit la remarque faite naguère à Putna par un spécialiste britannique qui relevait certains rapports entre les broderies roumaines du moyen âge et les broderies flamandes).

De la synthèse des visions du monde dace et romaine, un humanisme populaire est né, avec des équivalences d'origine latine (du genre : *omenie* — *humanitas* ; *cumpătare* — *computare*, autrement dit modération, de la mesure, et ainsi de suite). De là, une culture d'ethos où la forme s'accorde au contenu, la transcendance à l'immanence, en maintenant un indéniable classicisme subjacent et en assurant la cohérence intérieure de l'ensemble des branches du folklore. Ce fut elle qui, telle un tuteur en or, exerça une sorte de protection sur la littérature et l'art cultivés, freinant tout excès, toute démesure.

C'est également de là que vient (et, par conséquent, non seulement de ce que la culture roumaine moderne a dû brûler dans son envol rapide les étapes du processus la conduisant à se synchroniser avec les grands courants européens), c'est également de là que vient donc l'imposante présence des éléments classicisants du romantisme roumain. C'est de là que vient le caractère particulier du symbolisme roumain, comme de tout courant moderne en général, caractère qui les fait s'écarter des extrêmes dans le contenu comme dans l'expression. C'est ce qui explique pourquoi un romantique de la taille d'un Eminescu aspirait avec tant de ferveur au classicisme ; pourquoi un Argezei, Blaga, Barbu, Philippide et tant d'autres poètes roumains contemporains partis dans les voies du modernisme ont touché à la maturité de leur art les sommets séreins du classicisme.

D'autre part, cet accord profond entre la matrice folklorique et l'esprit créateur moderne témoigne, de même que la pérennité des modèles folkloriques de la poésie, de l'indestructible unité de la culture roumaine à travers les millénaires. Quant à la rapide floraison de la littérature et des arts cultivés durant le siècle et demi d'histoire roumaine moderne (depuis 1829, année de la paix d'Andrinople qui lui conférait un souffle européen, à nos jours), elle offre l'argument péremptoire d'un esprit créateur inépuisable autant que profondément unitaire, générateur de valeurs universelles. Car, c'est dans cet intervalle si bref que la Roumanie donna au monde un romantique de génie — Mihai Eminescu un sculpteur qui révolutionnera l'art moderne — Constantin Brancusi, le paysan de Hobița ; un musicien multiple — Georges Enesco grâce auquel les complexes modes roumains sont entrés dans l'art européen. Mais ce qui impose surtout en étudiant la carte de la culture roumaine, c'est la riche moisson de la littérature et des arts de l'entre-deux-guerres, expression d'une Roumanie ayant récupéré en un tout unitaire ses provinces auparavant sous domination étrangère, notamment cette Transylvanie antique cœur de la Dacie, à même donc d'ouvrir les vannes d'un intarissable réservoir de forces créatrices. Avec Octavian Goga, Ion Rebreanu et Lucian Blaga, avec Aron Cotruș et Mihai Beniuc, avec Radu Stanca et maints autres, dont la relève a

été prise jusqu'à maintenant par toute une pléiade de jeunes écrivains, parmi lesquels brillent une Ana Blandiana, un Ion Alexandru, la Transylvanie s'insère dans le paysage roumain toujours attachée à un indéfectible traditionalisme, que la sève des générations successives renouvelle sans cesse.

Et, depuis Démètre Cantémir, en passant par Eliade Rădulescu, par Bogdan Petriceicu Hasdeu et par Titu Maiorescu, par Nicolae Iorga et par Vasile Pârvan, par George Călinescu, Tudor Vianu, Mircea Eliade, jusqu'aux générations actuelles de penseurs, de philosophes de la culture, d'essayistes et de poètes, la culture roumaine met chaque fois en lumière l'image de la formation humaniste encyclopédique de ses intellectuels. Il faut y voir, sans doute, la marque d'une structure spirituelle particulièrement complexe, mais aussi l'indice d'une culture de synthèse indo-européenne placée juste à l'endroit où se nouaient les interférences des mondes dace, latin, byzantin, slave, germanique. Une culture qui, à travers les divers confrontements avec les mondes extérieurs, garde et retrouve plus profondément ancrée en elle — par un ricochet qui lui est propre — l'image intérieure de son authenticité, de ce qu'elle a de tout à fait spécifique.

Donnant et recevant par le jeu incessant des confluences fécondes, la culture roumaine s'est édifiée elle-même comme un ensemble harmonieux et mesuré — haute expression spirituelle d'un peuple d'antique et noble souche.

REPENSER LA LITTÉRATURE COMPARÉE*

ADRIAN MARINO

Etiemble a de très bonnes raisons de repenser le comparatisme. En effet : « ... Il y a quelque chose qui cloche dans le fonctionnement de notre discipline ». « Timide encore en sa méthode, incertaine de ses objectifs », ¹ la littérature comparée se trouve — pour être bref — en état de « crise ». Cette constatation est le point de départ de l'exposé le plus organisé en la matière : *Comparaison n'est pas raison. La crise de la littérature comparée* (1963) : « Je me propose d'en faire ici le diagnostic, en vue, qui sait, de prescrire ou du moins de suggérer quelques remèdes » ². Jactance, bien sûr, et très légitime. Car Etiemble n'a pas, avant tout, ni le tempérament, ni la tournure d'esprit d'un professionnel français du comparatisme : académique, didactique, plus ou moins pédant. Son inconformisme est intégral et avoué : Etiemble n'a pas « la tête si ramollie par la Sorbonne », « ma Sorbonne, l'une des hontes de la France : machine à décerveler étudiants et professeurs ». ³ « Mon caractère violent » y est, bien sûr, pour quelque chose. Sa liberté d'esprit joue, et pleinement, dans le même sens. Elle lui fait admirer, disons, Jean Paulhan, « un homme qui ne ménage pas les plus illustres imbéciles », prendre en grippe la « discipline sorbonnarde », avoir des difficultés avec sa thèse. ⁴ Ce manque d'affinités didactiques-académiques si ouvertement affiché vient aussi du fait que ce sorbonnard malgré lui, cet enseignant en instance de divorce perpétuel avec sa maison, se double d'un écrivain : « J'essaie d'enseigner, je m'efforce d'écrire ». La synthèse n'est pas toujours facile : « Le professeur de littératures comparées et l'écrivain français que j'essaie de concilier en moi ». ⁵ Le style précipité, vigoureux, souvent congestionné, encore plus souvent parlé d'Etiemble, qui passe dans ses plus sévères études, en est une preuve évidente, sans compter son œuvre romanesque. Mais tout cela s'explique par l'arrière-fond de son comparatisme « marginal » et contestataire. Pour un tas d'autres raisons — historiques, théoriques, culturelles, etc. — la pensée

* Chapitre de l'essai en cours de publication : *Etiemble et les problèmes du comparatisme militant*.

¹ Rimbaud dans le monde slave et communiste (Paris, 1964), I, p. 4 ; Pour des maisons de tolérants, in : *Le Nouvel Observateur*, mai — juin, 1971, p. 19.

² Idem, *Comparaison n'est pas raison. La crise de la littérature comparée* (Paris, 1963), p. 9.

³ Paulhan épistolier, in : *N.R.F.*, 197/1969, p. 897 ; *Middle West Revisited*, in : *Constellation*, mai — juin, 1968, p. 174.

⁴ Jeannine Kohn-Etiemble, *226 lettres inédites de Jean Paulhan*, (Paris, 1975), p. 72, 81, 304.

⁵ *Savoir et goût* (Paris, 1958), p. 37 ; *Le Jargon des sciences* (Paris, 1966), p. 48.

d'Étiemble n'exprime, en fait, que le malaise de plus en plus généralisé du comparatisme actuel.

1. Il est devenu de mise, presque rituel, de se demander — à la suite de la polémique ouverte et entièrement justifiée par René Wellek — si le comparatisme est oui ou non en état de « crise », s'il s'est remis ou pas, quels en sont les remèdes, etc. On se rappelle les objections majeures : « Pas d'objet distinct et pas de méthodologie spécifique », ⁶ critiques reprises par John Fletcher et autres comparatistes, surtout anglo-saxons : « Grande imprécision de ses techniques et vague catholicisme de ses préoccupations », ⁷ objet « imprécis », buts, techniques « restent fort mal fixés », ⁸ etc. La même impression se dégage des derniers congrès de l'*Association Internationale de Littérature Comparée* et surtout de celui d'Innsbruck (20—24 août 1979), où la notion du « comparatisme » semble éclater, devenue vrai fourre-tout et notion sans rivage. Un document assez récent préparé par *La Société française de littérature comparée* va dans le même sens : il constate lui aussi un « état d'incertitude marquée ». ⁹ Les causes en sont multiples et anciennes, on dirait originaires.

Une source de confusion perpétuelle et de graves malentendus est, avant tout, la charge d'hérédité scientifique, anthropologique, anatomique du terme. Le terme (*vergleichende, comparé*) date de la fin du XVIII^e et du commencement du XIX^e siècle (Humboldt, *Plan einer vergleichende Anthropologie*, 1795 ; Cuvier, *Anatomie comparée*, 1800, etc.). Le *Cours de littérature comparée* (1816) de Noël et Laplace, premier travail « comparatiste » portant ce titre, suit très vraisemblablement cette tradition qui vient d'être instituée et que les études de philosophie, ensuite celle de linguistique, commencent à emprunter (Degerando, *Histoire comparée des systèmes de philosophie*, 1804). Le terme était nouveau, il faisait beau, jouissait de prestige, mais il n'exprime — comme on le verra — qu'une fausse, qu'une « mauvaise analogie », remarque d'ailleurs assez ancienne. ¹⁰ Les recherches historiques sur la « préhistoire » du comparatisme constant, elles aussi, « l'hérédité scientifique » et non pas « logique » du terme. ¹¹

Les confusions engendrées par le statut même de la « comparaison » sont encore plus graves. Il s'agit, avant tout, d'une méthode permanente, fondamentale, générale, pratiquée de très longue date et qui n'a à voir, dans son essence, avec le comparatisme actuel. On colle simplement une vieille étiquette sur un emballage qui se veut nouveau. Pour trancher sur les mérites des Grecs et des Romains il faut, bien sûr, comparer (voir Plutarque ou *Le traité sur le sublime*, ch. XXXIV, etc.). Pour juger des mérites des « modernes » et des « modernes » il faut, naturellement, comparer

⁶ René Wellek, *The Crisis of Comparative Literature*, 1959, in : *Concepts of Criticism* (New Haven and London, 1965), p. 282, 290.

⁷ John Fletcher, *The Criticism of Comparison : The Approach through Comparative Literature and Intellectual History*, in : *Contemporary Criticism* (London, 1970), p. 107.

⁸ François Jost, *La Littérature comparée, une philosophie des lettres*, in : *Essais de littérature comparée* (Fribourg, 1968), II, p. 314.

⁹ *Projet de rapport sur l'état actuel de la recherche en littérature comparée* (1978), copie xerox.

¹⁰ Julius Petersen, *Nationale oder vergleichende Literaturgeschichte*, in : *D.V.L.G.*, VI (1928), p. 40.

¹¹ Arno Kappler, *Der Literarische Vergleich. Beiträge zu einer Vorgeschichte der Komparatistik* (Frankfurt/M, 1976), p. 38.

aussi (voir Perrault et toute la *Querelle*). Pour décider en matière de goût il faut encore comparer (on trouve chez Hume,¹² chez d'autres esthéticiens et critiques, des pages très précises à cet égard). Quand le « cosmopolitisme » du XVIII^e siècle découvre la personnalité des peuples et des littératures étrangères, les comparaisons — mettons — entre les Français et les Anglais (Muralt, Andrews) et ensuite la « vue comparative des poètes des autres nations »¹³ devient une méthode à la fois nécessaire et inévitable. Elle commence à trouver un emploi systématique chez Herder, chez d'autres. On trouve ces détails bibliographiques dans presque tous les manuels et « introductions » à la littérature comparée. Le terme de « critique comparée » (*comparative criticism*) est attesté dès 1790.¹⁴ On doit attendre, pourtant, jusqu'aux premières théories de la littérature comparée, celles de Meltzel (*vergleichende Literatur*, 1877) et de Posnett (*Comparative Literature*, 1886),¹⁵ pour que la méthode comparative soit organiquement rattachée à la nouvelle discipline. Les difficultés n'en font en réalité que commencer.

Si la comparaison est une méthode universelle, connue de longue date, commune à toutes les sciences, etc., pour quelle raison définir et même baptiser la « nouvelle » discipline par un terme si ancien, si usé, si peu spécifique ? Il suffit de lire quelques-unes des premières revues comparatistes pour se rendre compte de ce malaise croissant. Les auteurs (G. E. Woodberry, Fernand Baldensperger) se montrent déjà assez embarrassés du fait que l'idée de comparaison s'avère des plus courantes, traditionnelles, etc.¹⁶ La constatation relève de plus en plus du lieu commun. On le retrouve pourtant, répétée inlassablement, dans toutes les histoires du comparatisme, dans toutes les synthèses actuelles, tant à l'Ouest, qu'à l'Est.¹⁷

La solution préconisée se veut radicale. Il ne s'agit — en fait — que d'une fausse radicalité : la littérature comparée n'a rien à voir avec la comparaison littéraire. Ce qui est — apparemment — le paradoxe même. Pour ne pas souligner davantage le manque total de fondements théoriques et méthodologiques d'une pareille exclusion : « La littérature comparée n'est pas la comparaison littéraire ». En réalité, « les parallèles des anciens rhétoriques »¹⁸ sont confondues avec la méthode épistémologique fondamentale de la comparaison, que pour une raison ou pour une autre, les études littéraires comparées ne peuvent pas, elles non plus, refuser. Il faut donc introduire des nuances qui, à vrai dire, ne manquent pas. Admettons, d'abord, que telle qu'elle était pratiquée, la comparaison ne s'élevait pas

¹² David Hume, *Of the Standard of Taste*, in : *Essays, Moral Political and Literary*, ed. T. H. Green — T. H. Grosse (London, 1974), I, pp. 243—244.

¹³ Thomas Warton, *The History of English Poetry* (London, 1774), I, p. IV.

¹⁴ Voir notamment : Robert A. Mayo, *Herder and the Beginnings of Comparative Literature* (Chapel Hill, 1969) ; René Wellek, *The Name and Nature of Comparative Literature, in : Discriminations* (New Haven and London, 1970), pp. 1—36.

¹⁵ Hugo Meltzel de Lomnitz, *Vorläufige Aufgabe der vergleichenden Literatur*, in : *Acta Litterarum Comparationis Universarum*, I, (1877), 179—182 ; Hutcheson Macaulay Posnett, *Comparative Literature* (London, 1886), pp. 73—86 ; *The Comparative Method and Literature*.

¹⁶ Editorial, in : *Journal of Comparative Literature*, I (1903), p. 4 ; *Littérature comparée. Le Mot et la chose*, in : *R.L.G.*, 1/1921, pp. 8—9.

¹⁷ Deux points de repère : Haskell M. Block, *Nouvelles tendances en littérature comparée* (Paris, 1970), p. 9 ; Al. Dima, *Prezentare* (« Présentation »), in : *Istoria și teoria comparatismului în România* (« L'histoire et la théorie du comparatisme en Roumanie »), (București, 1972), pp 7—8.

¹⁸ Jean-Marie Carré, *Préface*, in : M.—F. Guyard, *La Littérature comparée* (Paris 1965), p. 5.

« à la hauteur d'une méthode tant soit peu rigoureuse ». L'observation date de la période « héroïque » du comparatisme.¹⁹ Plus exactement, la méthode comparative n'est pas « spécifique » au comparatisme, elle n'est pas sa « raison d'être » : le « comparé n'est nullement le propre de la notion de littérature comparée ». ²⁰ Faut-il donc admettre, en gros, que la « littérature comparée » est seulement l'« objet » et non la « méthode » ? ²¹ Mais de quel « objet » s'agit-il, qui élimine sa méthode appropriée, postulée dans la définition même et qui porte par surcroît le même nom ? Cet imbroglio est typique pour le comparatisme actuel, y compris à l'Est.²² On refuse la méthode comparative, mais on ne la remplace par rien de précis. Nous verrons par la suite qu'Étiemble ne tombe pas dans cette erreur.

Le terme même se trouve donc en pleine « crise ». Faut-il par conséquent le répudier, l'éliminer du ... « comparatisme » ? Le mot doit-il coller à la chose ou inversement ? Et de quelle manière ? « Nom équivoque, peu heureux sans doute ». ²³ Soit. Peu « idéal » ? Bien sûr. Mais le remplacer par quoi ? Car il ne suffit pas de se demander ironiquement (bien que l'ironie soit ici pleinement justifiée), quelle est la part de la « comparaison » dans la littérature comparée ? ²⁴ Il faut trouver ou bien un autre terme qui soit meilleur (on a proposé, par exemple, « l'analyse confrontante des littératures » ²⁵), ou donner un autre contenu — plus exact et en tout cas plus précis au vieux terme galvaudé, mais consacré par l'usage. L'opération est donc d'ordre sémantique. C'est dans cette direction que se dirige l'esprit d'Étiemble et de quelques autres comparatistes actuels.

Mais les mésaventures de la « littérature comparée » ne s'arrêtent pas là. La tradition historiciste des études littéraires y pèse de tout son poids. La littérature comparée est pensée dès le commencement comme discipline historique, en tant que branche de l'histoire littéraire. Cette conception est restée encore bien vivante dans de très larges secteurs du comparatisme actuel. On peut même affirmer qu'elle domine toujours le comparatisme traditionnel. « Littérature comparée » veut dire, dans cette perspective, « histoire littéraire comparée », ou selon le mot du pionnier en la matière J.-J. Ampère, « l'histoire comparative des arts et de la littérature » (1830). ²⁶ Celui-ci est également l'auteur d'une *Histoire de la littérature française au moyen âge comparée aux littératures étrangères* (1841). Le prestige des sciences historiques, dominant au XIX^e siècle, une série de beaux et solides travaux, l'organisation de l'enseignement universitaire l'imitation engendrée par toute tradition forte, un certain conformisme, intellectuel aussi font que la littérature comparée soit toujours conçue

¹⁹ Joseph Texte, *Études de littérature européenne* (Paris, 1899), p. 3.

²⁰ René Wellek, *Discriminations*, p. 17 ; François Jost, *Littérature comparée et littérature universelle*, in : *Orbis Litterarum*, 1/1972, p. 13, 22 ; idem, *op. cit.*, II, p. 317.

²¹ Ulrich Weisstein, *Comparative Literature and Literary Theory* (Bloomington — London, 1973), p. 9.

²² Seulement deux références d'orientation : Horst Rüdiger, *Nationalliteratur und europäische Literatur*, in : *Definitionen, Essays zur Literatur*, Hgb. Adolf Frisé (Frankfurt/M, 1963), p. 40 ; Lajos Nyro, *Les conditions d'un nouvel essor de la littérature comparée*, in : *Acta Litteraria*, V (1962), pp. 187 — 188.

²³ Luigi Foscolo Benedetto, *La « Letteratura Mondiale »*, in : *Il Ponte*, II, (1946), p. 127.

²⁴ David H. Malone, *The „Comparative” in Comparative Literature*, in : *Y.G.C.L.*, III (1954), pp. 13 — 20.

²⁵ Istvan Söter, *Littératures européennes comparées*, in : 1616, I (1978), p. 47.

²⁶ J.-J. Ampère, *Mélanges d'histoire littéraire et de littérature* (Paris, 1867), I, p. 3.

en termes historisants. Objet, méthode, terminologie toute relève de cette ascendance souveraine et dominatrice. Nous n'avons qu'à ouvrir quelques manuels traditionnels, surtout français, pour nous en convaincre : « Une idée nette de la littérature comparée suppose d'abord une idée nette de l'histoire littéraire, dont elle est une branche ».²⁷ La formule est reprise ailleurs presque mot à mot : « La littérature comparée est une branche de l'histoire littéraire ».²⁸ Précisons tout de suite que « l'histoire littéraire » ne signifie dans cette acception que l'étude génétique et factuel strictement documentaire de la littérature comme institution culturelle, non pas celle des structures et des valeurs, mais seulement des faits : biographie, circulation des thèmes, influences, fortune, etc. Il va sans dire que les comparatistes de cette formation, de stricte observance, ne sont pas du tout intéressés à la littérature comme art et valeur, mais à la littérature comme document. Ils ne sont ni critiques, ni théoriciens de la littérature, ni idéologues militants, ni poéticiens, mais simplement des historiens. L'orientation du comparatisme d'Etiemble est toute différente.

Les fondements positivistes, très contestables, de ce type longtemps dominant d'historiographie littéraire, mettent en question le statut même du comparatisme. Doit-il se résumer purement et simplement à l'étude des faits et des rapports de fait, en entendant par « fait » seulement une donnée documentaire et par « rapport » seulement une relation générique, causale, strictement documentaire elle aussi ? Cette conception très étroite et qui relève d'un parti pris idéologique non dissimulé fait encore autorité. Nous sommes assurés que l'objet de la littérature comparée est « essentiellement » d'étudier les œuvres des diverses littératures « dans leurs rapports les unes avec les autres ».²⁹ Il s'agit des relations de contact, d'interférence, de circulation, toujours causales, entre deux ou plusieurs littératures nationales.³⁰ Le mot juste est lâché : la littérature comparée « est l'étude des relations spirituelles internationales, des *rapports de fait* qui ont existé entre Byron et Pouchkine, Goethe et Carlyle, etc. »³¹ Définition péremptoire et apodictique, sans doute, qui recueille encore de nombreux suffrages. Il faut étudier des relations historiques et rien de plus. Toute autre approche que l'étude de « contacts » (*contactological*) est « méthodologiquement suspecte » (*methodologically suspect*),³² donc condamnée d'avance.

Bon nombre de questions essentielles surgissent alors tout d'un coup : qu'est-ce qu'un « fait » en matière de littérature comparée ? Peut-on le limiter à l'acception strictement positiviste du terme ? Signifie-t-il seulement des « contacts » entre des textes, des « intermédiaires », des auteurs, en tant que personnages en chair et en os, qui voyagent, échangent des lettres, traduisent, lisent, se laissent « influencer », etc. ? Un phénomène d'invariance, de parallélisme, donc de récurrence ou qui relève d'une certaine typologie est également un *fait* à condition qu'il soit certifié tel par

²⁷ Paul Van Tieghem, *La Littérature comparée*, 1931 (4^e éd. revue, Paris, 1951), p. 23.

²⁸ Jean-Marie Carré, *Op. cit.*, p. 5, 7.

²⁹ Paul Van Tieghem, *Op. cit.*, p. 57.

³⁰ Alejandro Cioranescu, *Principios de literatura comparada* (Universidad de la Laguna, 1964), p. 29, 38, 74.

³¹ Jean-Marie Carré, *Op. cit.*, p. 5.

³² Ulrich Weisstein, *Verbal Paintings, Fugal Poems, Literary Collages and the Metamorphic Comparatist*, in : *Y. C. G. L.*, 27/1978, p. 10 ; *Op. cit.*, pp. 4—6, 157—158.

les méthodes philologiques les plus strictes. Deux textes qui « coïncident » sous un rapport ou autre sans être jamais venus en contact direct constituent également un *fait* dans l'acception positiviste la plus orthodoxe. Tout ce qui tombe sous l'observation objective relève du « scientifique ». S'il y a, bien sûr, des rapports de faits de l'ordre de l'influence, de la circulation des œuvres, des thèmes, etc., il y a aussi des rapports de faits de l'ordre des homologues des structures, des textes, des valeurs, etc. De quel droit les exclure du comparatisme ? Il n'est pas besoin grand clerc (comparatiste) pour se rendre compte que l'étude des « rapports de faits » (de type causal ou documentaire) ne débouche en fin de compte que sur des observations empiriques, sur rien de général, de significatif, de spécifiquement littéraire. Sinon l'amoncellement d'une information de plus en plus abondante, très souvent bien vérifiée, bien classée — sans doute — mais qui attend encore son interprétation, sa mise en valeur, son encadrement théorique, pour ne pas rester éternellement confinée dans l'érudition gratuite.

Devant ces arguments et à la suite de la polémique autour de la « crise » de la littérature comparée, une certaine répudiation du positivisme est devenue parfois presque obligatoire, sans être suivie par une démarche antipositiviste vraiment décisive. Ce revirement est pourtant à retenir et à mettre à l'actif des nouvelles orientations comparatistes. Le signal donné par René Wellek (antifactualism, scientism, etc.)³³ a porté ses fruits et voilà qu'on commence à préconiser la substitution des « rapports de fait » par des « rapports de valeur », à « considérer les rapports intérieurs plutôt que les rapports extérieurs »³⁴. Le positivisme est déclaré (en 1972) « anachronique ».³⁵ Limiter le comparatisme seulement à des « connexions entre les auteurs et des liaisons directes entre les phénomènes littéraires » est devenu, en effet, « du pire positivisme ».³⁶

Plus significatives encore sont les réactions des comparatistes de l'Est, longtemps et implacablement acculés au positivisme (pratique et doctrinaire) pour des raisons plus ou moins « idéologiques ».³⁷ Dès que les entraves du « sociologisme vulgaire » (et autres déformations) ont été — en principe — relâchées et annulées, on constate des prises de position des plus significatives. Dès les années '60, Tudor Vianu, en Roumanie, s'insurge contre le positivisme comparatiste et aux rapports de succession des faits, il veut ajouter explications causales (idéologiques, sociales, etc.) et considérations valorisantes.³⁸ Le dépassement de l'historisme positiviste est réclamé également, et en même temps, en Hongrie (par Lajos Nyirö, István

³³ René Wellek, *Concepts of Criticism*, pp. 257, 282—283, 285, 290 ; *Discriminations*, p. 38.

³⁴ Haskell M. Block, *Op. cit.*, p. 47.

³⁵ W. Wolfgang Holdheim, *Komparatistik und Literaturtheorie*, in : *Arcadia*, 7 (1972), p. 303.

³⁶ François Jost, *Introduction to Comparative Literature*, p. 37.

³⁷ Gerhard R. Raiser, *Tendenzen vergleichender Literaturforschung in dem sozialistischer Länder*, in : *Arcadia*, 13 (1978), p. 298.

³⁸ Tudor Vianu, *Literatura comparată* (La littérature comparée), in : *Jurnal* (Journal) (București, 1961), p. 196 ; *Studii de literatură universală și comparată* (Etudes de littérature universelle et comparée), (București, 1963), p. 570.

Söter, etc.).³⁹ Aux dernières nouvelles, tel serait également le cas de certains comparatistes soviétiques.⁴⁰

La conséquence directe et peut-être la plus encombrante de l'esprit positiviste est l'identification de la littérature comparée à l'étude des influences, définition des plus réductrices. Constater la réalité des influences est une chose, faire de l'influence la préoccupation majeure, sinon exclusive, en est une autre. Comme fait d'observation objective, empirique, l'étude des influences remonte déjà à la fin du XVIII^e siècle. Un chapitre d'un travail de Denina traite *De l'influence de la Littérature Française sur l'Anglaise, et de l'Anglaise sur l'Allemande*.⁴¹ En tant que programme d'études, plus ou moins systématique, l'influence littéraire est retenue par Philarète Chasles (« Tout le monde emprunte à tout le monde »), J.-J. Ampère (« les rapports de filiation », « faire l'histoire de cette mutuelle influence »)⁴², par d'autres auteurs. Le positivisme fait un grand pas en avant : il introduit l'influence dans une relation génétique précise, de cause à effet, d'émetteur à récepteur. C'est par ce moyen que la littérature comparée se voit investie de la fonction de détecter — en priorité sinon en exclusivité — les sources, les influences, les imitations littéraires. Les premiers programmes comparatistes soulignent fortement cette idée.⁴³ Elle devient une des clés de voûte non seulement du système lansonien, mais de tout le comparatisme traditionnel, en premier lieu français. Fernand Baldensperger ne s'inquiète que d'« une rencontre réelle », qui « crée une dépendance » Paul Van Tieghem limite le comparatisme aux « rapports binaires — entre deux éléments seulement »⁴⁴ et ainsi de suite. Il est inutile de rappeler les épigones . . . Le positivisme des influences, l'optique imposée par les sources, se doublent du positivisme génétique, des « causes » de la création littéraires. C'est le grand problème de la critique biographique, psychanalytique, sociologique, etc., qui anime également le comparatisme — mais à tort, comme s'est aperçu — jusqu'à nos jours.⁴⁵ Ce qui devient de plus en plus gênant ce n'est pas la réalité (souvent incontestable) des influences, ni leur étude (souvent justifiée), mais le caractère exclusif, l'unilatéral, de la démarche. D'après cette optique très restrictive, l'étude des influences devient « le but principal » (*the main bulk*), « le concept clé » (*the key concept*) du comparatisme.⁴⁶ Ou encore : « L'imitation et l'influence sont deux termes fondamentaux de la littérature comparée ; on peut même dire sans exagération qu'ils en forment une bonne moitié — la moitié qui accepte

³⁹ Lajos Nyíró, *Op. cit.*, p. 190 ; István Söter, *The Dilemma of Literary Science* (Budapest, 1973), pp. 9—11.

⁴⁰ Borbála H. Lukács, *Recent Comparative Research in the Soviet Union*, in : *Neohelicon*, I, 1—2 /1973, pp. 369—370.

⁴¹ Carlo Denina, *Discours sur les vicissitudes de la littérature* (Berlin, 1790), II, pp. 459—488.

⁴² Philarète Chasles, *Littérature étrangère comparée* in : *Revue de Paris*, XIII, (1835), p. 249 ; J.-J. Ampère, *Op. cit.*, I, p. 28, 80.

⁴³ Par ex., Louls Pall Betz, *Kritische Betrachtungen über Wesen, Aufgabe und Bedeutung der vergleichenden Literaturgeschichte*, in : *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, XVIII (1896), p. 51.

⁴⁴ Fernand Baldensperger, *Op. cit.*, p. 7 ; Paul Van Tieghem, *Op. cit.*, p. 170.

⁴⁵ V. M. Zhirmunsky, *On the Study of Comparative Literature*. in : *Oxford Slavonic Papers*, XIII (1967), pp. 7—9 ; Claude Pichois—André M. Rousseau, *La littérature comparée* (Paris, 1967), pp. 75—76, etc.

⁴⁶ Henry Peyre, *A Glance at Comparative Literature in America*, in : *Y.C.G.L.*, I (1965), p. 6 ; Ulrich Welsstein, *Op. cit.*, p. 29.

le principe de causalité comme base de recherche comparatiste ». ⁴⁷ La terminologie vient de s'enrichir. On parle aussi — et toujours à propos de la littérature comparée — de *Rezeptionästhetik*, de *Wirkungsgeschichte*, d'*acculturation*, ⁴⁸ etc. Le fond des problèmes reste pourtant le même, car ce positivisme extrême est, à vrai dire, indéfendable.

On connaît les objections majeures : l'œuvre littéraire n'est pas une somme de sources et d'influences ; l'influence — s'il y en a une — est loin d'être toujours livresque, textuelle ; ce n'est pas la relation causale ou finaliste, définie en termes d'antériorité et de postérité qui permet de saisir la spécificité de l'œuvre ; l'influence est toujours une interprétation créatrice ; il ne faut pas considérer toute coïncidence comme un calque ; chaque œuvre suppose une autre œuvre, sans en être pour autant déterminée ; l'influence ne favorise que les germes préexistants ; la sélection implique parenté, mais aussi et, parfois surtout, des conditions historiques spécifiques, etc. etc. Ces voix, de plus en plus nombreuses, ⁴⁹ entraînent des modifications notables du concept traditionnel de littérature comparée et en tout cas de significatives mises au point. On attire opportunément l'attention sur le fait que « notre discipline est la littérature comparée et non pas la littérature influencée » (*influential literature*), que l'influence n'est pas du tout le concept central du comparatisme, etc. ⁵⁰ D'autres interventions précisent que les influences, aussi selon Goethe, sont « ridicules », que leur précision est « illusoire », leur réalité « suspecte », etc. ⁵¹

Encore plus intéressantes sont certaines mises en garde du comparatisme français, celui qui a, ou qui avait tout au moins, la tendance de placer les influences au centre même de la littérature comparée. Paul Van Tieghem s'est déjà avisé que l'histoire littéraire ne peut pas devenir « un compte rendu d'influences ». B. Munteano rejette pour sa part la conception causale, déterministe, « sourcieriste », de la création littéraire. Marcel Bataillon revient à la charge : la chasse aux influences n'est pas l'objet spécifique du comparatisme. ⁵² Par contre, pour des esprits conservateurs et en polémique ouverte avec ce point de vue, « l'influence reste l'un des objectifs majeurs de la littérature comparée ». ⁵³ Ces précisions purement

⁴⁷ Alexandre Clorănescu, *Imitation et influence ou l'insuffisance de deux notions*, in : *Actes du IV^e Congrès de l'A.I.L.C.* (La Haye — Paris, 1964), II, p. 917.

⁴⁸ Par exemple : Horst Rüdiger, *Comparative Literature in Germany*, in : *F.C.G.L.*, 20 (1971), p. 19 ; Robert Welmann, *History and Value in the Comparative Study of Literature*, in : *Neohelicon*, I, 1 — 2 (1973), p. 40 ; Roger Bastide, *Sociologie et littérature comparée*, in : *Cahiers Internationaux de Sociologie*, XVII (1954), p. 93, 100.

⁴⁹ René Wellek, *Concepts of Criticism*, pp. 285 — 286 ; John Fletcher, *Op. cit.*, pp. 116 — 117 ; François Jost, *Komparatistik oder 'Absolutistik'*, in : *Arcadia*, 3 (1968), p. 232.

⁵⁰ Henry H. H. Remak, *Comparative Literature. Its Definition and Function*, in : *Comparative Literature. Method and Perspective*. Revised Edition. Ed. by Newton P. Stallnecht and Horst Frenz (Cargondale-Edwardsville, 1973), p. 5 ; Haskell M. Block, *Op. cit.*, p. 32 ; Claudio Guillén, *The Aesthetics of Literary Influence*, in : *Literature as System* (Princeton, 1971), pp. 17 — 52.

⁵¹ Erwin Koppen, *Hat die Vergleichende Literaturwissenschaft eine eigene Theorie?*, 8 in : *Zur Theorie der Vergleichenden Literaturwissenschaft*. Hgb. H. Rüdiger (Berlin — New York, 1974), p. 49 ; W. Wolfgang Holdheim, *Op. cit.*, p. 303 ; S. S. Prawer, *Comparative Literary Studies. An Introduction* (London, 1973), p. 60.

⁵² *Histoire littéraire générale et comparée* (Paris, 1931), pp. 377 — 378 ; *Conclusion provisoire*, in : *R.L.C.*, 27 (1953), pp. 52 — 53 ; *Discurso inaugural*, in : *1616*, I (1978), p. 13.

⁵³ Claude Pichois — André M. Rousseau, *Op. cit.*, p. 77.

indicatives (et qui sont loin d'épuiser la matière) regardent le cas d'Etiemble à plus d'un titre. Sa conception du comparatisme est, comme on le verra, résolument « non-influentielle ». ⁵⁴ Pour lui non plus, la réalité des influences ne peut évincer l'existence des similarités, des parallèles pas plus que la nature esthétique de l'œuvre littéraire. ⁵⁵ S'il faut sauver les influences c'est seulement dans la mesure où elles attestent ou provoquent des coïncidences, des récurrences, des éléments littéraires communs, et surtout l'unité — à un certain niveau — de la littérature en tant que phénomène mondial. Et il n'est pas inutile de rappeler que les nouvelles orientations comparatistes de l'Est, peu ou nullement asservies à la tradition positiviste, ne font aucun cas de ce genre d'études. Bien plus, elles sont rejetées dans des termes très précis. Telles, en Roumanie, les prises de position de Tudor Vianu, Paul Cornea, Al. Duțu, ⁵⁶ en Tchécoslovaquie de Dionýz Duříšín (avec certaines nuances), ⁵⁷ etc.

Le cadre international de ces recherches donne néanmoins au comparatisme ses lettres de créance, même si le positivisme et l'historisme n'y font en réalité qu'élargir leurs domaines. La littérature comparée est dès lors définie, dans un sens très large, mais ce qui ne veut pas dire inexact, comme l'étude des relations littéraires internationales, y compris toute catégorie d'études littéraires supranationales. ⁵⁸ La pensée d'Etiemble évolue, pour l'essentiel, comme on le verra, dans le même sens. Pour que le comparatisme trouve son objet spécifique, il est nécessaire qu'une frontière linguistique, culturelle, ethnique ou politique soit franchie; que le domaine de la littérature nationale soit dépassé; que deux ou plusieurs auteurs étrangers ou littératures nationales soient mis en rapport et directement concernés. ⁵⁹ Mais il faut bien s'entendre sur ce *sine qua non* qui constitue une réalité objective et non une trouvaille. Dès que la comparaison est pratiquée à l'échelle internationale et, en tout cas, au-delà d'une littérature nationale, le passage des frontières devient inévitable. C'est presque une lapalissade. L'insistance avec laquelle les comparatistes soulignent (sous diverses formes) cette idée a un tout autre sens: il fallait faire reconnaître d'abord ce genre d'études et assurer sa légitimité. Même si les résultats — pour les observateurs actuels — sont finalement assez décevants: une enquête internationale qui ne débouche sur rien de général, de significatif en matière littéraire ou théorique, reste malgré tout, elle aussi, au niveau factuel et rien de plus.

Tel est le cas, hélas!, de toutes les définitions traditionnelles qui bloquent — pour ainsi dire — l'ouverture vers la phénoménologie, la

⁵⁴ A. M. Rousseau, C. r. *Comparative Literature. Method and Perspective*, in: R.L.C. 37 (1963), p. 112.

⁵⁵ D. W. Fokkema, *Literary Doctrine in China and Soviet Influence 1956-1960* (The Hague, 1965), pp. 267-268); François Jost, *Introduction to Comparative Literature*, p. 35.

⁵⁶ Tudor Vianu, *Studii de literatură universală*, p. 37-38; Paul Cornea, *Conceptul de «concordanță» în literatura comparată și categoriile sale* («Le concept de 'concordance' en littérature comparée et ses catégories»), in: *Studii de literatură comparată* («Etudes de littérature comparée»), (București, 1968), pp. 34-35; Alexandru Duțu, *Influență, receptare și altă tot* («Influence, réception et c'est tout? »), in: *România Literară* 11/1976, p. 21.

⁵⁷ Dionýz Duříšín, *Sources and Systematics of Comparative Literature* (Bratislava, 1974) p. 140.

⁵⁸ René Wellek, *Concepts of Criticism*, p. 290.

⁵⁹ Albert Guérard, *Comparative Literature?* in: Y.C.G.L., VII, (1958), p. 5; David H. Malone, *Op. cit.*, p. 20; Claude Pichols-André M. Rousseau, *Op. cit.*, p. 175, etc.

morphologie et l'axiologie de la littérature. Sans être erronées, sur le plan de leur référence, elles restent à mi-chemin : « L'objet de la littérature comparée est précisément de déceler (les) liens tissés par-dessus les frontières entre les écrivains des divers pays ».⁶⁰ Conception largement partagée par le comparatisme international pratiqué *per se*.⁶¹ Celui-ci s'appuie — à vrai dire — sur des observations évidentes et assez anciennes : il n'y a pas de littérature isolée ; les relations entre les littératures et les littératures constituent une grande et permanente réalité, etc. Une des premières définitions, qui date de la fin du siècle dernier, met justement en lumière « les relations littéraires existantes entre les nations : l'étude des emprunts internationaux, imitations, adaptations ».⁶² La critique française avait déjà depuis longtemps signalé l'existence de « vivants rapports » (Sainte-Beuve), de « courants d'échanges » (F. Brunetière)⁶³, etc. Bien entendu : rien de nouveau. En Allemagne, et d'assez longue date, non plus : « Les liaisons et les échanges internationaux » (Julius Petersen), « la science des liaisons internationales » (Fr. Strich).⁶⁴ On traduit ces relations littéraires par des « contacts » et « points de contact », des « transferts » et « transmissions », des « interrelations visibles » et « migrations » et autres termes de ce type que l'école française surtout affectionne et qui fixent sa doctrine : « L'étude des interférences littéraires », « la discipline qui se préoccupe des transferts littéraires hors de comparatimentage national et linguistique ». « Les échanges littéraires internationaux constituent donc, et de très loin, le domaine favori du comparatisme français ».⁶⁵ Il reste à savoir s'il faut établir pour chaque littérature une banque d'importation et d'exportation. Ou, comme on l'a suggéré non sans malice, « un ministère des relations étrangères de chaque littérature ».⁶⁶ Bref, un Quai d'Orsay comparatiste en effigie multiple . . .

On s'est aperçu, sans doute, des équivoques qu'entraîne la perspective « internationale » à la fois légitime et ambiguë. L'objet de la littérature comparée, comme on nous l'a dit, est « multinational », tandis que son

⁶⁰ Paul Van Tieghem, *La littérature comparée comme instrument de compréhension internationale*, in : *Actes du IV^e Congrès international de l'histoire littéraire moderne* (Paris, 1948), p. 33 ; dans le même sens : *La littérature comparée*, p. 47 ; *Histoire littéraire de l'Europe et de l'Amérique de la Renaissance à nos jours* (Paris, 1941), p. V.

⁶¹ René Wellek, *Comparative Literature Today*, in : *Discriminations*, p. 19. 57 ; Henry H. H. Remak, *Op. cit.*, p. 1 ; Walter Hollerer, *Methoden und Probleme vergleichender Literaturwissenschaft*, in : *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, XXXII (1952), pp. 125—126 ; Horst Rüdiger, „Literatur“ und „Weltliteratur“ in der modernen Komparatistik, in : *Weltliteratur und Volksliteratur*. Hgb. Albert, Schaefer (München, 1972), p. 46 ; Erwin Koppen, *Twenty-five Volumes of the Y.C.G.L. ; an Evaluation*, in : *Y.C.G.L.*, 27 (1978), p. 68.

⁶² Charles Mills Gayley, *A Society of Comparative Literature* (1894), in : *Comparative Literature. The early years*. *An Anthology of Essays*, Ed. Hans-Joachim Schulz, Philipp M. Rhein (Chapel Hill, 1973), p. 87.

⁶³ Cf. Fernand Baldensperger, *Littérature comparée. Le mot et la chose*, p. 5 ; Ferdinand Brunetière, *La littérature européenne*, in : *Revue des deux mondes*, CLXI (1900), p. 339.

⁶⁴ Julius Petersen, *Op. cit.*, p. 50 ; Fritz Strich, *Weltliteratur und vergleichende Literaturgeschichte*, in : *Philosophie der Literaturwissenschaft* (Berlin, 1930), p. 422.

⁶⁵ Paul Van Tieghem, *Op. cit.*, p. 33 ; *R.L.C.*, 10 (1930), p. 528 ; A. M. Rousseau : *Vingt ans de littérature comparée en France* (1949—1969). *Bilan et perspectives*, in : *L'Information littéraire* 21 (1969), p. 200.

⁶⁶ Guillermo de Torre, *Nuevas direcciones de la crítica literaria* (Madrid, 1970), p. 181.

point de vue est « supranational »⁶⁷ ou « international »⁶⁸, principe maintes fois souligné. Mais qu'est-ce que veut dire, au juste, « vision », « caractère » ou « termes » internationaux ? Elargissement du champ de la recherche ? Sans doute. Philologie polyglotte ? Egalement. Mais aussi circulation, rayonnement, réception, valorisation (*Geltung*).⁶⁹ C'est dire que la perspective internationale est à la fois historique et « valorisante », avec un fort penchant (toujours d'origine positiviste-historiste) pour la littérature comparée en tant que domaine d'élection de « l'histoire des relations littéraires internationales ». Car dès qu'on parle de l'étude des littératures dans leur devenir international, de la diffusion internationale des thèmes et des motifs littéraires, etc., l'approche historique doit intervenir et la littérature comparée redevient — pour le meilleur et pour le pire — une branche de l'histoire littéraire.⁷⁰ Le comparatisme de l'Est se range largement de ce côté : en Tchécoslovaquie de par la dissociation de Dionýz Ďurišin entre les relations entre les littératures (« intra-littéraires ») et à l'intérieur de l'œuvre littéraire (« inter-littéraires »), en Pologne, en U.R.S.S., de par un point du programme de la revue hongroise de littérature comparée *Neohelicon*,⁷¹ etc. Ajoutons cependant que, fussent-elles ces « relations littéraires internationales » les plus passionnantes du monde (et parfois elles le sont), elles ne relèvent très souvent d'aucune spécificité littéraire. Voire d'aucune définition ou considération de la littérature. Elles se limitent presque toujours à l'histoire de la culture, des idées, des mentalités, etc.

Tout prouve, pour conclure, que la littérature comparée se trouve, dès sa naissance, en perpétuelle instance d'éclatement, de conflit interne, de bifurcation en tout cas. Cette « crise » traduit en réalité un malaise encore plus profond. Elle traverse — on peut dire structurellement et périodiquement — l'histoire littéraire et les recherches littéraires dans leur ensemble. Il s'agit, en effet, de la controverse fondamentale positivisme-historisme d'une part, qui postule l'étude des « rapports de fait » en tant que domaine exclusif du comparatisme, et l'approche littéraire, critique et valorisante de l'autre, qui admet, voire exige, des comparaisons sans rapports historiques, ainsi que des généralisations et des jugements de valeur. D'un côté, donc, le primat du « fait », de l'autre celui du « texte » ou de « l'œuvre » littéraire, avec toutes les conséquences qui en découlent. Le comparatisme des faits face au comparatisme des structures littéraires. Ce qui entraîne une dissociation fondamentale et un conflit aigu de méthodes : historiques d'un côté, esthétiques et théoriques de l'autre. Car l'approche critique et esthétique des œuvres littéraires suppose et débouche forcément vers une « idée » de la littérature ou de la « littérarité ». Bref,

⁶⁷ Hugo Dyserick, *Über Möglichkeiten und Grenzen der Komparatistik*, in : *Mainzer Komparatistische Hefte*, 2/1978, p. 16.

⁶⁸ Un seul exemple : Jean Brandt Corstius, *Introduction to the Comparative Study of Literature* (New York, 1968), p. 15, 178.

⁶⁹ Fritz Strich, *Op. cit.*, pp. 425—426.

⁷⁰ Alejandro Cloranescu, *Op. Cit.*, pp. 50—51 ; Henry H. H. Remak, *Op. cit.*, p. 3 ; M.-H. Guyard, *Op. cit.*, p. 7.

⁷¹ Dionýz Ďurišin, *Op. cit.*, pp. 14—15, 116 ; Henryk Markiewicz, *Forschungsbereich und Systematik der vergleichender Literaturwissenschaft*, in : *Weltarer Beiträge*, 14 (1968), p. 1328 ; Michail B. Chraptschenko, *Schriftsteller, Weltausschauung, Kunstorschrift*, tr. all. (Berlin, 1975), p. 252 ; *Lectori Salutem*, in : *Neohelicon*, I, 1—2 (1973), p. 13, etc.)

vers une théorie de la littérature. Qui est subordonné à qui ? L'analyse historique est-elle pratiquée « en soi », ou prépare-t-elle des matériaux en vue d'un jugement et d'une généralisation ultérieurs ?

Ce conflit héréditaire, qui oblige à des dissociations tranchantes, perce déjà dès les premières définitions de la nouvelle discipline. Qui ne peut, non plus, s'isoler de la confrontation philologie/esthétique, datant elle aussi de l'époque de gloire du positivisme. Elle suppose en fait deux disciplines : « philosophique-esthétique » et « philologique ». ⁷² C'est déjà, en filigrane, la dissociation « intrinsèque »/« extrinsèque » ⁷³ qui pèse de tout son poids sur le statut actuel du comparatisme. C'est là l'essence même de la « crise » de la littérature comparée, qui doit choisir et — encore une fois se redéfinir : discipline historique ou esthétique, « centrifuge » ou « centripète » ? Académique, historiste, positiviste ou « formaliste » ? Extensive ou intensive ? Pratique-t-elle des comparaisons « dynamiques » ou « statiques » ? ⁷⁴ Et il est extrêmement significatif que le même choix (approche « historique-positiviste » et/ou « critique interprétative -intrinsèque ») doit être évoqué, presque obligatoirement, à propos de tous les derniers congrès de l'*A.I.L.C.* L'« avenir » du comparatisme semble donc être suspendu à la réponse à cette question cruciale, ce qui est vrai. ⁷⁵ Le fait qu'elle ressort d'un peu partout, et avec insistance, surtout ces derniers temps : en Allemagne de l'Ouest, aux Etats-Unis, en Suisse (*Werkimmanenz / Historiographie*) ⁷⁶, à l'Est ⁷⁷, etc. est aussi un signe qu'elle n'a rien perdu de son acuité. L'antagonisme relève d'ailleurs de l'essence même des études « humanistes ». ⁷⁸

Peut-on accepter la solution de compromis, assez facile, qui veut voir dans la littérature comparée une discipline « moyenne », sinon une double discipline : « auxiliaire » de l'histoire littéraire ⁷⁹ ou « superdiscipline » (atrophie ou hypertrophie ?), avec deux « sous-disciplines » : esthétique et culturelle-historique ? Cette formule est rejetée. La littérature comparée est censée conserver son autonomie. ⁸⁰ Non pas celle dérivée uniquement d'une « supranationalité » en tant qu'objet exclusif de recherches factuelles et historiques, mais d'ordre théorique et esthétique. La réponse détaillée et systématique à cette question viendra plus loin.

La controverse autour de la « crise » de la littérature comparée a été un peu trop vite expédiée sous le couvert d'un conflit entre l'« école

⁷² Max Koch, *Zur Einführung*, in : *Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte*, I (1887), pp. 10—11 ; Louis Paul Betz, *Op. cit.*, p. 143.

⁷³ René Wellek-Austin Warren, *Theory of Literature*, 1942 (New York, 1956), p. 73, 139—141.

⁷⁴ Une précise mise au point : Henry H. H. Remak, *Comparative Literature at the Crossroads : Diagnostics, Therapy and Prognosis*, in : *Y.C.G.L.*, IX, (1960), pp. 1—28.

⁷⁵ Henry H. H. Remak, *The Future of Comparative Literature*, rapport au VIII^e Congrès de l'*A.I.L.C.* (Budapest, 1976), copie xerox, p. 1.

⁷⁶ W. Wolfgang Holdheim, *Op. cit.*, pp. 301 — 302 ; David Malone, *Comparative Literature and Interdisciplinary Research*, in : *Synthesis*, I (1974), p. 19 ; Manfred Gestelger, *Werkimmanenz und Historiographie* in : *Arcadia*, 8 (1973), p. 167.

⁷⁷ Robert Welmann, *Op. cit.*, p. 34.

⁷⁸ Morton W. Bloomfield, *The Two Cognitive Dimensions of the Humanities*, in : *In Search of Literary Theory*, Ed. Morton W. Bloomfield (Ithaca and London), 1972), pp. 73—89.

⁷⁹ René Wellek, *Discriminations*, p. 17.

⁸⁰ Hugo Dyserick, *Komparatistik. Eine Einführung* (Bonn, 1978), p. 9, 11 ; *Über Möglichkeiten und Grenzen der Komparatistik*, p. 15 ; Manfred Gsteiger, *Op. cit.*, p. 170.

française » et l'« école américaine ». Comme la plus virulente attaque contre le positivisme traditionnel est venue de la part d'un Américain (René Wellek) et la plupart des chercheurs traditionnels sont des Français, un antagonisme essentiellement de méthode a été envisagé comme un affrontement entre deux traditions culturelles, voire deux . . . « nationalismes ». ⁸¹ Cette vue très simplificatrice s'est presque estompée, mais on ne peut pas dire que les comparatistes français n'y aient été pour quelque part. Quand on songe, par exemple, que la médiocre *Littérature comparée* de Marius-François Guyard (1951) a été présentée avec force éloges comme un « point de vue résolument français », quitte à en voir ensuite les positions tranchantes s'atténuer à la suite des critiques (parfaitement justifiées) d'Outre-Atlantique, ⁸² il est difficile de jeter sur les comparatistes américains l'entière responsabilité de cette polémique. René Wellek s'est insurgé en fait contre une méthode, et non contre une nation. ⁸³ D'ailleurs, la soi-disant « école française » est soumise à des critiques, tant aux Etats-Unis que sur le continent. L'historisme exagéré et l'absence des préoccupations esthétiques sont les griefs les plus répandus. ⁸⁴ Ces écoles, enfin, sont parfois renvoyées dos à dos : elles feraient, toutes les deux, abstraction de l'histoire réelle dans le sens marxiste du terme. ⁸⁵

2. Telles étaient les données essentielles de la pensée comparatiste actuelle quand Etiemble intervint dans le débat, surtout par son retentissant essai *Comparaison n'est pas raison* (1963). Que faut-il en penser ? Une première observation s'impose d'emblée tellement elle est évidente : toute définition du comparatisme relève d'un choix idéologique suivi d'une option méthodologique. On est en général positiviste, plus ou moins attardé, et rien n'ébranle — chez les convertis ou les suiveurs — cette conviction. L'objectivité invoquée porte un libellé précis : le positivisme. La question qui surgit immédiatement est la suivante : a-t-on aussi le droit à une autre philosophie, explicite ou implicite, à une autre orientation idéologique, à d'autres choix et à d'autres adhésions ? Si oui, tout l'échafaudage positiviste s'écroule et en même temps les bases mêmes du comparatisme traditionnel. En second lieu, l'esprit dogmatique, apodictique, définitif, de toutes les formules mises en circulation est frappant. Quand on dit : « La littérature comparée est » ou « n'est pas », la littérature comparée (malgré les objections) « reste » telle qu'elle a été définie, elle « doit être » ceci ou cela, ou il n'y a qu'une seule et « juste perspective comparatiste » et par conséquent des « manquements à l'orthodoxie », etc. etc., ⁸⁶ on est en droit de se demander : quelle est l'autorité doctrinaire qui intèrène ces assertions ? Quels sont les principes et les arguments décisifs ? Quelle est la légitimité théorique d'un pareil comparatisme dogmatique ? et ainsi de suite. La tradition, l'usage, le pragmatisme sont également

⁸¹ Henry H. H. Remak, *Comparative Literature. Its Definition and Function*, p. 2, 4, 19.

⁸² J. Voisine, C. r., in : *R.L.C.*, 26 (1952), p. 287 ; idem, 33 (1959), p. 142.

⁸³ René Wellek, *Discriminations*, p. 30.

⁸⁴ François Jost, *Op. cit.*, p. 25 ; Manfred Gsteiger, *Zum Begriff und über das Studium der Literatur in Vergleichender Sicht*, in : *Zur Theorie der vergleichenden Literaturwissenschaft*, Hgb. Horst Rüdiger (Berlin — New York, 1971), p. 77.

⁸⁵ Gerhard R. Kaiser, *Op. cit.* p. 398.

⁸⁶ Jean-Marie Carré, *Op. cit.* p. 5 ; Claude Pichois — André M. Rousseau, *Op. cit.*, p. 77 ; Ulrich Weisstein, *Op. cit.*, p. 29 ; Jacques Voisine, cf. *Comparaison n'est pas raison*, p. 63, etc.

invoqués.⁸⁷ Mais cette situation de fait, qui relève de la tradition (mais aussi de l'inertie, de l'habitude, sinon de la paresse intellectuelle), est également contestable. Car, qui a décidé, une fois pour toutes, que le comparatisme « est . . . » ? Y a-t-il une définition figée, *ne varietur*, de la littérature comparée ? Dans le cas contraire, il va de soi qu'on peut contester toutes les définitions dogmatiques que la littérature comparée ne s'est pas privée de se donner. Qui a « fixé » l'objet et la méthode de la littérature comparée ? Et si ce concept — comme tous les concepts opératoires de la recherche littéraire — n'est en réalité qu'une convention terminologique, un outil, une formule plus ou moins traditionnellement acceptée et qui évolue historiquement, pourrait-on le réviser et proposer d'autres solutions ? Tel est l'arrière-fond de la position d'Etiemble et de tous les comparatistes qui pensent comme lui. Leur mise en question est à la fois légitime et opportune.

C'est dans cet esprit qu'on peut espérer une régénération fondamentale du comparatisme et finalement sa « réhabilitation ». Car la littérature comparée est depuis longtemps, il faut l'avouer, en perte de vitesse. Sa teneur érudite, factologique, positiviste est refusée, on le sait, depuis Croce.⁸⁸ La critique littéraire de toute orientation s'est complètement désintéressée du comparatisme. La presse littéraire ne s'en est pas souciée non plus sinon pour le combattre.⁸⁹ La grande presse devient à son propos parfois mordante.⁹⁰ Les poéticiens, enfin, parlent du bout de lèvres du « défunt 'comparatisme' »,⁹¹ et ce n'est là qu'un échantillonnage. Il faut le reconnaître en toute franchise : il y a de bons motifs de dire du mal du comparatisme. Etiemble, on l'a vu, fait chorus à ces critiques légitimes.

Son action s'inscrit, pour l'essentiel, dans une tendance, pas très bien marquée et, en tout cas, pas très suivie, mais réelle, d'une réflexion critique et d'un certain redressement de la littérature comparée, qui commence à en repenser et à en clarifier tous les concepts. Cette exigence de mieux fonder les bases théoriques et méthodologiques de la discipline, toujours à redéfinir et à creuser, a été parfois exprimée,⁹² mais sans être suivie de résultats notables. Une certaine prudence face aux méthodologies et une forte méfiance à l'égard du côté « doctrinaire » du comparatisme, conçu comme activité plutôt empirique (qui ne comporterait pas de principes précis, mais seulement des « exigences » et des « aspirations », d'ailleurs « difficiles à satisfaire »), n'est pas non plus pour arranger les choses. On nous conseille en même temps de renoncer aux « généralisations » (le mot est mis ironiquement entre guillemets), « pour retourner à des préoccupations plus modestement comparatistes ». ⁹³ Mais que vaut la pratique comparatiste sans un fil directeur théorique ? Si les principes

⁸⁷ Al. Dima, *Principii de literatură comparată* (Principes de littérature comparée) (București, 1969), p. 95.

⁸⁸ Benedetto Croce, *La „letteratura comparata”* (1902), in : *Problemi di estetica* (Bari, 1966), pp. 71 — 76.

⁸⁹ Hubert Juin, *Pour une syntaxe culturelle*, in : *Les Lettres Françaises*, n° 1404/1971.

⁹⁰ Jean-Claude Traut, *Vulgarisons, que diable !* in : *La Presse*, 20 août 1973 (à propos du VIII^e Congrès de l'A.I.L.C., Montréal—Ottawa, août, 1973).

⁹¹ *Présentation*, in : *Poétique*, 1/1970, p. 2.

⁹² Harry Levin, *Grounds of Comparison* (Cambridge, Mass., 1972), p. 87.

⁹³ Marcel Bataillon, in : *1616*, I. (1978), p. 22 ; Manfred Gsteiger, *Pourquoi la littérature comparée ?*, in : *Etudes de lettres*, 7 (1974), n° 3, p. 10.

proposés, et le mot même, sont en pleine « crise » et si aucune définition n'est acceptable,⁹⁴ qui nous empêche de reformuler et le mot et la chose ? La problématique comparatiste dans son ensemble ? Si le terme est conventionnel, pourquoi ne pas lui substituer une autre convention, plus adéquate et modernisée ? Il faut donc sortir des ornières. La comparaison n'est pas la méthode spécifique ? Soit. Mais l'ancienneté d'un procédé n'est pas forcément et dans tous les cas un argument négatif. On peut (on dirait même : on doit) réhabiliter la comparaison, malgré la boutade d'Etiemble ; la comparaison *est* raison.⁹⁵ Mais dans quel sens ?

La solution qui se dessine ou plutôt se laisse présager — et que les démonstrations ultérieures étofferont — va dans une direction généralisatrice et théorique. Si la comparaison date, mettons, de la création du monde, elle peut fonder ou appuyer une vue internationaliste et universaliste de la littérature. La permanence se mue en invariance. Ceux qui pratiquent la comparaison anhistorique prennent conscience d'un fait essentiel : « que leurs problèmes fondamentaux étaient identiques ».⁹⁶ On peut par conséquent très bien passer de l'étude des « rapports de fait » à celui des rapports et des structures littéraires identiques, analogues ou homologues. Le comparatisme peut donc changer d'orientation de base et pratiquer des ouvertures : d'une discipline historique devenir une discipline théorique et idéologique et l'académisme céder la place au militantisme. Tout dépend des nouveaux objectifs assignés. Ils débouchent vers une théorie (universelle) de la littérature et vers un but militant ancré dans l'actualité idéologique du monde contemporain. Tel serait le programme maximal du nouveau comparatisme. C'est dans cette voie que s'engage Etiemble qui pose tous les problèmes du comparatisme (vraiment) théorique et militant.

Le cadre du début entre les deux « écoles » — « française » et « américaine » — situe mieux l'affrontement. Il se réduit, pour Etiemble, à une confrontation ouverte : « historicisme » et « criticisme ». La première tendance ne voit dans la littérature comparée « qu'une branche de l'histoire littéraire, entendue celle-ci au sens le plus 'événementiel' comme on dit aujourd'hui, le plus anecdotique, disais-je de ce mot. L'autre tendance considère que, lors même que deux littératures n'ont pas eu de rapports historiques, il est légitime de comparer les genres littéraires qu'elles ont, chacune pour soi, élaborés ». Bref : comparatisme des « rapports de fait » d'une part, sans « rapports de fait » de l'autre.⁹⁷ Position encore plus exactement définie sous la forme de l'étude « des rapports de fait qui ont existé entre Byron et Pouchkine, Goethe et Carlyle », et par conséquent « exclure tout jugement de valeur, toute théorie littéraire, toute entreprise esthétique », face à « tout examen des rapports esthétiques entre littératures qui n'ont pu agir directement l'une sur l'autre ».⁹⁸ Comparatisme des « faits » opposé à celui des « structures littéraires » . . .

⁹⁴ Horst Rüdiger, *Grenzen und Aufgaben der vergleichenden Literaturwissenschaft*, in : *Zum Theorie der vergleichenden Literaturwissenschaft*, p. 8.

⁹⁵ Editorial, in : *Mainzer Komparatistische Hefte*, 2/1978, p. 5.

⁹⁶ François Jost, *Op. cit.*, II, p. 313.

⁹⁷ *Comparaison n'est pas raison*, pp. 65—66 ; *Histoire des genres et littérature comparée*, in : *Acta Litteraria*, V (1962), p. 203.

⁹⁸ *Littérature comparée*, in : *Encyclopaedia Universalis* (Paris, 1971), 10, p. 11.

Bien sûr, Etiemble ne peut que faire figure de solitaire, de « franc-tireur », auprès de ses collègues français, dont il se détache avec vigueur : « Si peu solidaire que je me sente d'une „école française" du comparatisme »⁹⁹. Sa prise de distances est signalée avec sympathie par les anti-positivistes américains.¹⁰⁰ S'il n'y a pas d'appellation contrôlée du comparatisme, il n'y en a pas — non plus — des deux « écoles ». Toutes les deux manquent d'unité méthodologique car des positivistes et des historiens il s'en rencontre partout. De fortes traces des deux orientations se retrouvent d'ailleurs aussi chez Etiemble.

Prenons les « faits » et leur mise en relation. Etiemble ne les a jamais niés. Il rejette seulement les excès, les outrances du positivisme. « Quand la condamnation du 'positivisme' aboutit à l'esthétique pure, je m'en méfie, car je tiens que l'esthétique a tout à gagner aux études précises ».¹⁰¹ Il ne se refuse ni aux évidences — c'est le cas mettons de certaines influences, indubitables, celles de l'Orient sur le XVIII^e siècle philosophique, par exemple — ni aux études documentaires (« je suis resté terre-à-terre-aussi factuel que possible »),¹⁰² ni même aux renseignements des bonnes bibliographies : « Depuis longtemps, je le pense et je le dis : en l'état actuel du comparatisme, rien nous serait plus utile qu'un grand nombre de bibliographies analytiques et critiques, mais à l'échelle planétaire. C'est malaisé ». Une bibliographie vraiment analytique et critique, une « bibliographie comparatiste »¹⁰³, constitue d'ailleurs la base indispensable de toute recherche en littérature comparée.

Quant à la perspective et à la méthode historique elles sont encore plus prisées. Et pour cause : Etiemble ne conçoit le comparatisme que solidement vérifié et encadré historiquement : « Je trouve raisonnable, et même nécessaire, que tout comparatiste étudie, du point de vue historique, un secteur au moins du temps, et de l'espace où les rapports de fait ont joué à plein ». La fonction de l'histoire est de « situer l'œuvre ». Placée dans l'histoire, elle ne peut être étudiée « indépendamment des conditions que l'ont vu ou ont fait naître ».¹⁰⁴ C'est net et précis. Refuser le « refus global de l'histoire », car « l'homme vit dans l'histoire », en en subissant les conditionnements et les mutations¹⁰⁵ est donc une chose, limiter strictement le comparatisme à des données et à des conclusions purement historiques en est une autre. L'éclaircissement de la situation historique est néanmoins obligatoire dans tous les cas pour bien situer, bien définir. Précautions plus nécessaires que jamais dans le cas de la Chine — a grande affection d'Etiemble — si différente, de tous les points de vue, des repères et des systèmes européens de référence. Ses conditions historiques, sociales et économiques, ses mœurs, exigent l'assimilation histori-

⁹⁹ *Comparaison n'est pas raison*, p. 64 ; *Le Jargon des sciences*, p. 172.

¹⁰⁰ René Wellek, *Discriminations*, p. 46.

¹⁰¹ *Comparaison n'est pas raison*, pp. 85 — 86.

¹⁰² *L'Orient philosophique au XVIII^e si ècle* (Paris, 1961), I, p. 148, 150 ; *Préface générale*, in : *Philosophes taoïstes* (Paris, 1980), p. III.

¹⁰³ *Sur une bibliographie du haïku dans les langues européennes*, in : *Comparative Literature Studies*, XI, 1 (1974), p. 18 ; *L'Orient philosophique ... I*, p. 5.

¹⁰⁴ *Comparaison n'est pas raison*, p. 82 ; *Monologue d'un sage*, in : *Matulu*, 3 mai 1931, p. 5.

¹⁰⁵ *Essai de littérature (vraiment) générale* (3^e éd., Paris, 1973), p. 277 ; *Savoir et goût*, pp. 26 — 27.

que et culturelle du « fait » chinois.¹⁰⁶ L'interprétation en est complètement faussée dès que l'analyse d'un texte ou d'un écrivain ignore « la date où il écrit », son « temps », son « siècle » (Etiemble est un fidèle lecteur de Montesquieu et de Voltaire). Il reste persuadé que « tout grand style est d'un temps à la fois, et d'un homme : d'un passé qu'il rassemble, d'un homme qu'il exprime et d'un avenir qu'il pressent », que « la conjoncture historique » peut favoriser l'éclosion et la diffusion internationale d'un courant poétique (le cas du symbolisme, par ex.), que la fonction des textes épiques « varie selon le temps, les peuples, les circonstances », qu'en fait « l'esprit de la nouvelle, sa fonction, varient selon l'histoire, la religion, le génie des créateurs ».¹⁰⁷ Le circuit herméneutique passé/présent qui est réversible joue constamment dans les deux sens. Il maîtrise l'opération dans son ensemble : la Chine actuelle ne peut être comprise qu'à travers ses racines, ses sources historiques. La création de l'épopée traditionnelle s'éclaire si on la rattache aux bardes populaires, que produisent encore de nos jours les régimes tribaux,¹⁰⁸ etc.

Rien ne se situe donc en dehors de l'histoire on contre l'histoire. Etiemble est le premier à s'insurger contre les véritables anachronismes, les assimilations abusives, les rapprochements aventureux ou creux : « À l'histoire littéraire, par conséquent, d'éviter les glosses fantaisistes ou délibérément anachroniques. Les extrapolations forcées, les fausses « prémonitions de la dialectique », les « actualisations » tirées par les cheveux rencontrant de sa part une vigoureuse fin de non-recevoir ».¹⁰⁹ Pour les rapprochements sensationnels qui veulent à tout prix confondre les « graphismes » actuels et la calligraphie chinoise, Etiemble n'a que des sarcasmes.¹¹⁰ Sa verve polémique se déclenche une fois de plus. Il résiste à la fois à l'escamotage du contenu, du contexte, de la situation, de la fonction et de la signification historique spécifique de telle ou telle donnée littéraire : « ...Le picaresque correspond à un moment historique de la société espagnole ». « Gardons-nous par conséquent de prendre pour erreur, ou naïveté, ce qui n'était souvent que l'effet de notre ignorance, de notre dépaysement ».¹¹¹ Pour pallier à ce grave inconvénient, le comparatiste doit compléter sa « formation d'historien » par « une aussi de sociologue ». Il est souhaitable qu'il s'intéresse également « à l'histoire des idées, voire à la sociologie comparée des littératures ».¹¹²

L'écart reste pourtant considérable : pour Etiemble — et sa réaction est caractéristique pour toute une catégorie d'esprits critiques contemporains — l'approche factuelle et historique n'est pas une fin en soi,

¹⁰⁶ *Connaissons-nous la Chine?* (Paris, 1964), p. 8 ; Yun-Yu. *Essai sur l'érotisme et l'amour dans la Chine ancienne* (Genève — Paris — Munich, 1969), p. 41 ; *Quarante ans de mon maïsisme* (Paris, 1976), p. 28

¹⁰⁷ *Présentation*, in : *L'Inde du Bouddha* (Paris, 1968), p. 14 ; *Mes contrepoisons* (Paris, 1974), p. 152, 171 ; *Préface*, in : *Romanciers du XVIII^e siècle* (Paris, 1960), I, p. 1206 ; *Essais ...*, p. 130, 191, 231.

¹⁰⁸ *Quarante ans de mon maïsisme*, p. 424 ; *Poètes ou faiseurs?* (Paris, 1966), p. 128, 133.

¹⁰⁹ *Essais ...*, p. 269, 277 ; *Connaissons-nous la Chine?*, p. 99 ; *Poètes ou faiseurs?*, p. 105.

¹¹⁰ *L'écriture* (Paris, 1973), p. 28, 89, 96.

¹¹¹ *Préface*, in : *Le Sage, Histoire de Gil Blas de Santillane* (Paris, 1973), I, p. 10. *Présentation*, in : *L'Inde du Bouddha*, p. 15.

¹¹² *Comparaison n'est pas raison*, p. 83 ; *Le Japon des jésuites et les philosophes*, in : *Le Japon et la France* (Paris, 1974), p. 11.

tout au contraire. Elle n'est pas un point d'arrivée mais un point de départ. Métaphoriquement parlant : on presse l'orange et on jette l'écorce. Assumer et en même temps dépasser le positivisme, l'historisme, le sociologisme, telle est la tendance essentielle. Les perspectives s'élargissent, les données exactes reçoivent une toute autre finalité qu'auparavant. La littérature comparée ne se réduit plus à une simple branche de l'histoire littéraire. Sa position n'est ni mineure, ni subalterne, comme le veut « ce qu'il faut bien appeler l'orthodoxie à la française » (Jean-Marie Carré, etc.). Par contre, ceux qui considèrent que l'histoire des *rapports de fait* entre écrivains, écoles, et genres littéraires, n'épuise pas notre discipline¹¹³ sont dans le vrai. Ceci dit, il faut faire la part des choses : « Non pas que les travaux historiques ou même sociologiques me paraissent de peu de prix. Si je le croyais, je n'eusse probablement pas accordé tant d'années à l'élaboration du *Mythe de Rimbaud*, je ne m'obstinerais sûrement pas à en continuer l'histoire. Je dis simplement que ce genre d'étude n'épuise nullement le domaine du comparatisme ».¹¹³ Bref — et cette précision est de taille — « l'histoire n'épuise pas toutes les possibilités de notre discipline ». Elle n'a pas fini son travail. Elle ne fait que le commencer.¹¹⁴

Tous les griefs contre l'historisme se situent, sans exception, dans une perspective qui s'insurge contre « cette maladie de l'esprit contemporain : l'excès de confiance dans l'histoire ». Le savoir historique lui aussi est relatif. Il n'y a pas une seule vérité historique,¹¹⁵ mais « autant d'histoires différentes qu'il est de parties (ou de partis) intéressées à chaque fait ». D'ailleurs, il y a toujours plusieurs lectures possibles, plusieurs points de vue tolérables.¹¹⁶ Si Etienne a donné tant de sa vie à cette « besogne » titrée *Le Mythe de Rimbaud* « sachez que c'était pour faire la preuve, par l'absurde, des abus de l'histoire littéraire ». Ils s'appellent : la compilation des biographies, des bio-bibliographies, l'amoncellement des fiches, la quête éperdue des sources, etc. C'est le revers de « l'histoire dite littéraire », l'« échec de la méthode historique ». Ce procédé a fait « faillite ».¹¹⁷

Le premier chef d'accusation (et le plus grave) concerne la substitution de « l'explication des chefs-d'œuvre » par des « anecdotes », « l'indifférence en matière de goût », « aucun loisir pour les travaux du goût », l'incapacité « à rendre compte de la beauté ».¹¹⁸ C'est encore un point de clivage essentiel des deux comparatismes. Deux conceptions littéraires, ou deux méthodes, et finalement deux approches spirituelles, fondamentalement différentes, s'y affrontent : tournées l'une vers le fait brut et nu et l'autre vers le sens et la valeur esthétiques du fait. Il est inutile de raffiner, pour l'instant, sur le « sens » et l'« esthétique ». Etienne pense ces notions dans une acception très traditionnelle, mais la typologie qui y est impliquée ne reste pas moins une forte réalité : « L'accord semble malaisé entre les historiens et les esthéticiens, entre les archivistes et les esthètes », les

¹¹³ *Savoir et goût*, p. 164 ; cf. aussi : *L'Orient philosophique*, I, p. 209.

¹¹⁴ *Intervention* in : *Acta Litteraria*, V (1962), p. 45.

¹¹⁵ *Le Mythe de Rimbaud. Structure du mythe* (Paris, 1961), p. 54, 403.

¹¹⁶ *Savoir et goût*, p. 117 ; Bernard Noël, *Etienne nous parle de « son » maïsisme et de la littérature chinoise*, in : *La Quinzaine Littéraire*, 1^{er} février 1977.

¹¹⁷ *L'Orient philosophique* . . . I, p. 3 ; *Savoir et goût*, p. 120 ; *Poètes ou faiseurs ?*, pp. 43 — 44 ; *C'est le bouquet!* (Paris, 1967), p. 421.

¹¹⁸ *La Littérature française de 1950 à 2000*, in : *Valeurs*, 1/1945, p. 22 ; *Ilygiène des lettres* (Paris, 1952), p. 10 ; *Savoir et goût*, p. 121 ; *Monologie d'un sage*, p. 5.

« écrivains » et les « professeurs ». ¹¹⁹ Il n'y a pas de compromis ou de trêve possible entre deux formations intellectuelles, deux « philosophies littéraires » et surtout deux tempéraments opposés. Fêtré ou ouvert, ce conflit éclate à tout moment et traverse toute entreprise comparatiste. Motif pour Etiemble de se déchaîner avec de bonnes raisons — après Péguy et Lasserre — contre les professeurs « formés à cette discipline historique et illittéraire », contre la « cuistrerie » d'un Fernand Baldensperger, par exemple (un des papes du comparatisme français !), qui « allarmait déjà les meilleurs de ses étudiants par une incomparable indifférence au poétique ». La mise en demeure des profs reste irrémédiable : « Thésérez-vous ! Méfiez-vous ». ¹²⁰ L'incompatibilité d'orientation et d'humeur entre Etiemble et nombre de ses collègues ès comparatisme — on s'en aperçoit de plus en plus — s'avère radicale et définitive. Notons cependant certaines convergences contestataires (surtout anglo-saxonnes) et qui datent d'avant la « crise », l'esquisse d'un possible accord entre le comparatisme et la perspective anhistorique ¹²⁰, etc.

La reformulation radicale de la littérature comparée entreprise par Etiemble est donc la conséquence directe de l'ensemble de ces données. D'ailleurs rien de plus logique. Que toute une tradition académique et historisante soit bousculée et sans ménagements, c'est à la fois inévitable et dans l'ordre des choses. Car il s'agit, en somme, de la nécessité impérieuse et fondamentale de réorienter et de redéfinir la totalité des recherches comparatistes : passer résolument, conséquemment, du domaine des « faits » à celui de la « littérature », des « rapports des faits » à celui des « rapports esthétiques ». Trait significatif : le premier article doctrinaire d'Etiemble et qui a un caractère de manifeste porte justement pour titre : *Renouveau de la littérature comparée* (1948). ¹²² Le programme trouve une première systématisation dans l'exposé (dont le titre préfigure déjà l'essai de 1963) : *Littérature comparée ou comparaison n'est pas raison*, ¹²³ et il constitue une reconversion intégrale de la démarche comparatiste. Quoique les thèses d'Etiemble ne soient pas du tout isolées sous un aspect ou sous un autre, comme on va le constater, ses formules sont plus percutantes, plus nettement exprimées et plus systématisées qu'ailleurs. Leur cachet personnel les individualise et les recommande.

Si le domaine du comparatisme « à la française » nous tient « à l'écart de la littérature proprement dite », ¹²⁴ il faut assurer — par contre et en toute circonstance — le primat de la littérature : « Dans la *littérature comparée* je n'oublie jamais qu'il y a *comparée* ; on oublie trop souvent qu'il y a *littérature* ». Dans l'expression *littérature comparée*, « litté-

¹¹⁹ *Histoire des genres et littérature comparée*, p. 204 ; *Savoir et goût*, pp. 37-74.

¹²⁰ *Savoir et goût*, p. 59 ; Etiemble et Jassu Gauclère, *Rimbaud* (Paris, 1966), pp. 268-269 ; *Thèse*, in : *Ecole normale supérieure* (Paris, 1951).

¹²¹ Harry Levin, *La Littérature comparée ; point de vue d'Outre-Atlantique*, in : *R.L.C.*, 27 (1953), p. 24 ; D. W. Fokkema, *Cultural Relativism and Comparative Literature*, in : *Tamkang Review*, III, 2, 1972.

¹²² *L'écrivain égyptien*, T. VIII, mai 1948, pp. 646-648 (en arabe ; version française, copie dactylo).

¹²³ *Annales de l'Université de Paris*, 27 (1957), pp. 169-180, repris in : *Savoir et goût*, pp. 154-173.

¹²⁴ *Comparaison n'est pas raison*, p. 78.

rature n'importe pas moins que comparée ». ¹²⁵ C'est la clé de voûte de tout le « système ». Truisme dans un certain sens, mais pas du tout dans les milieux avec lesquels Etiemble entretient des polémiques. Il s'agit de situer l'œuvre littéraire et son expérience esthétique au centre même de l'approche comparatiste : analyser les œuvres littéraires et les « goûts ». Or, pour ce faire, l'équipement méthodologique de l'ancienne école (influence, sources intermédiaires, etc.) reste complètement inadéquat et inefficace. Par contre, « la littérature comparée s'achève, se parachève et en un sens commence au moment où elle étudie l'œuvre *en tant que telle* ». ¹²⁶ C'est le maître mot. Il assigne à l'étude des faits et à l'histoire littéraire une finalité esthétique, mieux encore, formelle : « ... Les rapports historiques entre les écrivains et les littératures ne méritent notre attention que si l'étude que nous en faisons nous conduit, bien au-delà de l'histoire de ces rapports, jusqu'à l'intelligence de ce qui constitue les œuvres langagières : le style et la structure ». ¹²⁷ L'expérience personnelle de l'historien littéraire doit servir à revenir à l'œuvre littéraire, à « l'intelligence de ce qui constitue l'œuvre comme telle ». ¹²⁸ Programme qui relève à la fois de la critique littéraire et de la théorie de la littérature. L'intelligence de l'œuvre équivaut à l'intelligence de la littérature *en tant que telle*, la condition de l'œuvre à la condition même de la littérature ou, avec l'expression consacrée actuelle, de la « littérarité ».

Pour Etiemble — très traditionnel lui aussi dans ce sens — la spécificité de la littérature implique l'esthétique, le côté « beau » de la littérature, elle se confond même avec celui-ci : « L'objet de la littérature : fabriquer des œuvres belles ». ¹²⁹ La littérature comparée doit par conséquent « aller de l'histoire vers la beauté », vers la qualité spécifique de l'œuvre littéraire, « étudier la beauté des œuvres que l'on compare ». ¹³⁰ Sans trancher sur le fond du débat, très ancien d'ailleurs, soulevé périodiquement par la notion de beau (concept philosophique, conditionné culturellement, collé conventionnellement sur une structure formelle), retenons que pour Etiemble la beauté a un contenu purement « littéraire », c'est-à-dire verbal. L'œuvre littéraire signifie œuvre langagière. Il s'en suit que « la littérature comparée doit nous ouvrir l'esprit à toutes les formes de la beauté langagière ». Une « Académie de la beauté verbale » serait donc à envisager. ¹³¹ La « part du beau dans l'œuvre » reçoit par conséquent une définition « formaliste », car elle est censée déboucher sur « l'étude comparée des structures : structures du détail, et c'est alors la stylistique, la métrique comparée », ainsi que sur les « structures des ensembles » et des genres. ¹³² Tout semble indiquer que chez Etiemble, « littéraire », « beau » et « structure » se confondent.

¹²⁵ *Savoir et goût*, p. 163. *Le Japon des jésuites et des philosophes*, p. 11 ; *L'Orient philosophique* ..., I, p. 16.

¹²⁶ *Histoire des genres et littérature comparée*, p. 205 ; *Comparaison n'est pas raison*, p. 79.

¹²⁷ *Savoir et goût*, p. 172.

¹²⁸ *L'Orient philosophique*, I, p. 16, 20.

¹²⁹ *Hygiène des lettres*, p. 14.

¹³⁰ *Intervention*, in : *Acta Litteraria*, V (1962), p. 145 ; *L'Approche comparatiste*, in : *Tendances principales de la recherche dans les sciences sociales et humaines* (Paris — La Haye — New York, 1978), I, p. 633.

¹³¹ *Le Babélien* (Paris, 1960), I, p. 2 ; *Littérature dégagee* (Paris, 1955), p. 40.

¹³² *Histoire des genres et littérature comparée*, p. 205.

Le côté « sensualiste » de cette esthétique, également ancienne avec une nuance très dix-huitième siècle (spécifique chez Etiemble) est aussi à signaler. La littérature comparée et l'histoire littéraire sont appelées à nous faire connaître, à nous orienter « vers la voluté littéraire », à « nous séduire au plaisir littéraire ». « Et qui peut lire sans un frémissement sensuel la prose la plus nue de Descartes » ?¹³³

A un pareil objet, méthode pareille. Le comparatisme devient chez Etiemble une discipline de pointe à la fois historiste et critique, une analyse et une synthèse historique-critique : « Il semble d'ailleurs naturel que la littérature comparée fasse à la fois appel à l'Histoire — puisque nous sommes tous engagés dans celle-ci — et à l'Esthétique — puisque nous recherchons tous la beauté ».¹³⁴ Le comparatisme ne saurait prospérer « sans l'usage constant, complémentaire, de l'histoire littéraire et de l'analyse formelle », « sans coupler enquête historique et réflexion critique ».¹³⁵ Et cette dernière, on le sait, c'est « le domaine des jugements de goût. Des jugements. Du plaisir ». « Point d'histoire sans érudition, sans esprit critique, sans jugement, fussent-ils implicites, de valeur ».¹³⁶ C'est dire que la littérature comparée se confond avec l'histoire et la critique littéraire pratiquée dans une perspective esthétique et internationale.

Le comparatisme ainsi conçu exige, somme toute, des observations historiques et des jugements esthétiques, *savoir et goût*. C'est d'ailleurs le titre programmatique d'un des volumes de la série *Hygiène des lettres* (III). Bien sûr, « le savoir ne remplace pas le goût », mais « cuistrerie » tant que vous voudrez ! « Ces savoirs m'ont formé le goût ».¹³⁷ Il est fait non seulement de mille dégoûts (comme disait Valéry), mais aussi et surtout de mille données précises, érudites, dans le sens étymologique du terme (*erudio* = dégrossir, perfectionner, raffiner), qui approfondissent, raffinent « l'expérience intime » de la beauté et lui donnent une dimension intellectuelle accrue.¹³⁸ Toutes les définitions qu'on peut glaner de ce processus, si intimement lié chez Etiemble de la constitution même du comparatisme, parlent dans le même sens : « Cette littérature comparée, véritablement internationale, et qui, solidement étayée par des études précises d'histoire et de sociologie, nous permettra de jouir plus délicatement des œuvres belles », de « mieux jouir des œuvres belles ».¹³⁹ La nuance intellectualiste donne le vrai contenu de ces formules : « ... De mieux goûter, d'aimer plus violemment à la fois et plus lucidement, telle ou telle œuvre littéraire », de « jouir plus intelligemment d'une œuvre belle », de « goûter à fond l'écriture d'autrui ».¹⁴⁰ Creuser, consolider, nuancer, l'impression sensible, émotionnelle, des œuvres littéraires, telle est la teneur et le but de ce comparatisme revigoré.

¹³³ *L'Orient philosophique* ... I, p. 209 ; *Le Jargon des sciences*, p. 19, 27 ; Jeannine Kohn-Etiemble, *Op. cit.*, p. 181.

¹³⁴ Claude Couffon, *Rencontre avec Etiemble*, in : *Les Lettres Françaises*, 1006, 5 — 11 décembre 1963.

¹³⁵ *Littérature comparée*, in : *Encyclopaedia Universalis* (Paris, 1971), 10, p. 12 ; *Essais* ... , pp. 22 — 223.

¹³⁶ *Essais* ... , p. 269 ; *Préface générale*, in : *Philosophes taoïstes* p. 101, ms.

¹³⁷ *Savoir et goût*, p. 32, 33.

¹³⁸ *Comparaison n'est pas raison*, p. 86.

¹³⁹ *Histoire des genres et littérature comparée*, p. 207 ; *L'Orient philosophique* ... I, p. 21.

¹⁴⁰ *L'Orient philosophique* ... I, p. 148, 209 ; *Naissance et mort à la musique*, in : *N.R.F.*, 189/1967 ? p. 1125.

Ce programme tourné vers l'esthétique implique une nouvelle hiérarchie des composants de base de la littérature comparée. Ils sont ceux-ci subordonnés au but final assigné : beauté et plaisir littéraire. L'histoire littéraire n'y est « qu'une voie d'approche », une méthode d'accès. Elle « ne doit être que l'introduction au plaisir littéraire, et la servante du goût ». ¹⁴¹ Une discipline non pas auxiliaire, mais complémentaire et subalterne. Le cas de l'histoire de l'art est pareil. Prenons la situation de l'icônologie : « À vous d'utiliser votre discernement pour goûter ou non, mais en connaissance cette fois de cause ». ¹⁴² Les données scientifiques, positives, souvent indispensables du discours comparatiste, ont donc une motivation subjective : « Le souci de votre plaisir m'imposera donc quelques pages de cuistrerie ». ¹⁴³ C'est un pis-aller, presque un sacrifice... Et Etiemble d'ajouter à titre de confession personnelle : « ... Je sais tout ce que je gagne aux recherches critiques. L'une des raisons de la bêtise des temps, c'est la substitution, à l'esprit critique de l'histoire littéraire, laquelle ne devrait être qu'un adjuvant du critique, un outil pour mieux juger ». ¹⁴⁴ Au lieu de se borner aux *rappports de fait*, la critique, comparatiste de par sa nature, doit « déboucher sur la valeur des œuvres, porter, pourquoi pas ? des jugements de valeur ». La littérature comparée est donc destinée à choisir, à s'impliquer à s'engager même dans l'actualité de chaque littérature. Son militantisme trouve ainsi une de ses justifications majeurs : « Si la littérature comparée doit nous ouvrir l'esprit à toutes les formes de la beauté, tant charnelles que spirituelles, pourquoi nous interdirait-elle, pourquoi ne nous commanderait-elle pas de discerner dans chacune des cultures, et dans la nôtre, parbleu !, ce qui la distingue et en mal et en bien » ? ¹⁴⁵

Faut-il tirer la conclusion que le comparatisme perd ainsi son objet et sa méthode spécifiques, donc sa raison d'être ? En aucun cas ! Il se débarrasse seulement de sa définition périmée, positiviste et historiste, pas plus. Il redevient ce qu'en réalité il a toujours été, pratiqué et conçu, par nombre d'esprits avisés : un ordre de recherches tournées vers le littéraire, une partie intégrante de toute approche critique. Celle-ci est intégrale ou « totale » dans le sens que jugements de fait, rapports, rapprochements historiques et comparatistes et jugement de valeur fusionnent dans une même démarche synthétique. Les professions de foi critique d'Etiemble expriment justement cette conception. ¹⁴⁶ Les buts assignés au comparatisme : « mieux comprendre » et « mieux goûter » les littératures ¹⁴⁷ traduisent justement cet intégralisme comparatiste. Car « comprendre » — le résultat de tout travail d'interprétation, — signifie « situer » ¹⁴⁸ historiquement, idéologiquement et esthétiquement son objet, le placer dans

¹⁴¹ *Comparaison n'est pas raison*, p. 66 ; *L'Orient philosophique*. ... I, p. 4.

¹⁴² *Panofski ou la peinture expliquée*, in : *Le Figaro littéraire*, 1146, 1 avril, 1968, p. 41.

¹⁴³ *Préface*, in : *Jeu-p'ou-l'ouan, ou la chair comme tapis de prières* (Paris, 1962), p. III.

¹⁴⁴ Jules Supervielle-Eltemble, *Correspondance*, 1939-1969, Ed. critique par Jeannine Ettemble (Paris, 1969), p. 98.

¹⁴⁵ *Comparaison n'est pas raison*, p. 71 ; *L'Orient philosophique* ... II, p. 173.

¹⁴⁶ *De la critique*, in : *Hygiène des lettres*, pp. 9-22 ; *Un nouveau Garap : la nouvelle critique*, in : *Raison présente*, 9/1969, p. 10.

¹⁴⁷ *L'Orient philosophique* ... I, p. 17, 209.

¹⁴⁸ *La Chine*, in : *La Chine* (Neuchâtel, 1970), p. 175.

son contexte spécifique, le rattacher à ses correspondants. Bref, mettre en rapport et comprendre les littératures les unes par les autres.

Cette approche critique — comparatiste, qui se veut totale, constitue, elle aussi, une « lecture » de « texte ». « Toute étude de la littérature, doit partir du texte même », « une fois de plus il faudrait lire les textes ».¹⁴⁹ La méthode comparatiste exige donc des « explications des textes », de l'« explication comparée », la « subtile et si malaisée discipline qu'est l'explication littéraire et pourtant littéraire des textes »¹⁵⁰. Etiemble est persuadé que « l'explication de texte, quand elle est réussie, donne la clé de tout »¹⁵¹, que l'excellence de cette méthode « la vieille méthode bien française d'explication des textes », a fait ses preuves et que le formalisme ne fait que reprendre l'ancien procédé de ces « explications philologiques » : « Parce que le le'formalisme' c'est tout bonnement, tout exactement, ce que j'appelais, moi, une *bonne* explication de textes ».¹⁵² L'affirmation, un peu abrupte, comporte certaines nuances. Bornons-nous, pour l'instant, à rappeler que dans cette perspective la « nouvelle critique » (ou si l'on veut la « nouvelle rhétorique ») ne peut bénéficier d'aucune grâce non plus. Elle ne juge pas, ne tranche pas sur le beau et le laid, ne situe pas historiquement l'œuvre. Elle donne seulement des « interprétations » unilatérales, « terroristes » dans le sens de Jean Paulhan, vrai phénomène publicitaire abusif et intolérant.¹⁵³ Tout cela coiffé d'une excellente parodie, beau morceau de bravoure.¹⁵⁴ Que des comparatistes, plus ou moins de stricte observance, se méfient eux aussi de la « nouvelle critique » c'est entendu.¹⁵⁵ Plus significatif pour le statut théorique du comparatisme (celui d'Etiemble y compris) est de comprendre cette réaction en faisant constamment appel aux thèses qui assimilent l'essentiel de la recherche comparatiste à toute démarche historique et critique en matière de littérature. Cette tradition est assez connue. Moins connue est la collusion d'assez larges secteurs de la réflexion comparatiste actuelle avec une pensée critique pour laquelle approches historique, formelle, valorisante et comparatiste se confondent dans une même et complexe synthèse.

3. L'identification fondamentale du comparatisme avec le jugement historique-critique, en tant qu'élément constitutif de toute approche critique qui se veut totale, remonte au moins à Croce. Cette profonde unité est envisagée comme investigation de l'œuvre « dans toutes ses relations ».¹⁵⁶ Quant à la fusion critique-histoire littéraire, elle est encore plus ancienne. Le nom de Fr. Schlegel y est à évoquer en premier lieu. On

¹⁴⁹ *Comparaison n'est pas raison*, p. 113 ; *Rimbaud*, p. 63.

¹⁵⁰ *Comparaison n'est pas raison* p. 96 ; *Savoir et goût*, p. 43.

¹⁵¹ *Le Babelien*, I, p. 5.

¹⁵² *Un nouveau Garap*, p. 11 ; *Le sonnet des voyelles* (Paris, 1968) p. 213 ; Jean Paulhan ou le langagier contre le linguistique, in : *N.R.F.*, 186 — 187/1968, p. 984 ; dans le même sens, Leo Spitzer, *Critica stilistica e semantica storica* (Bari, 1966), p. 103, 105.

¹⁵³ *Un nouveau Garap*, pp. 10 — 11 ; Jean Paulhan ..., p. 981 ; *Essais* ..., pp. 276 — 277 ; *Monologue d'un sage*, p. 5.

¹⁵⁴ *Préface*, in : *Le Sage*, *Op. cit.*, I, p. 14.

¹⁵⁵ Marcel Bataillon, *Nouvelle jeunesse de la philologie à Chapel Hill*, in : *R.L.C.*, 35 (1962), p. 292 ; Werner P. Friedrich, *The Challenge of Comparative Literature* (Chapel Hill, 1970), p. 36 ; *Projet de rapport sur l'état actuel de la recherche en littérature comparée*. Société française de littérature comparée, 1978, copie xerox, etc.

¹⁵⁶ Benedetto Croce, *Op. cit.*, p. 73, 75 — 76 ; cf. aussi : Alejandro Cloranescu *Op. cit.*, p. 59.

comprend très bien la solitude d'Etiemble parmi beaucoup de ses collègues français, très en retard non seulement sur les positions de pointe de la réflexion comparatiste actuelle (surtout américaine, allemande et de certains pays de l'Est), mais en même temps face aux premières idées françaises en la matière. Car si Sainte Beuve parlait de l'« histoire littéraire comparée » dès 1868 (se rappeler aussi que l'expression « comparative criticism » fait son apparition vers 1790 !), il devait coupler déjà deux notions étroitement apparentées. Pour ne plus citer Renan pour lequel la critique est indissociable de la comparaison.¹⁵⁷ Un bref échantillonnage montre que la tendance du comparatisme moderne, surtout celui des deux dernières décennies, penche de plus en plus de ce côté.

Il n'y a pas de distinction essentielle entre l'histoire littéraire, la critique littéraire et la littérature comparée au niveau du « jugement » critique proprement dit. Telle est la thèse qui a pu paraître « révolutionnaire » de René Wellek¹⁵⁸ et qui a gagné assez de terrain pour qu'on puisse la rencontrer chez Haskell M. Block, Henry H. H. Remak, François Jost surtout, etc. S'il n'y a pas de différences fondamentales entre les méthodes de recherche de l'histoire littéraire et du comparatisme, alors la littérature comparée devient le *novum organum* de la critique,¹⁵⁹ etc. La tradition philosophique allemande fait encore plus pour cette orientation dont Max Weber n'était pas étranger. Déjà pour Julius Petersen (ses idées datent de 1928) l'histoire littéraire — tant nationale qu'internationale — devait être à la fois « critique » et « comparée ».¹⁶⁰ Certaines synthèses théoriques suivent la même voie : les mêmes méthodes agissent partout (tant dans l'histoire littéraire que dans la littérature comparée). Puisque la littérature comparée relève à la fois de la critique et de l'histoire littéraire on peut se demander si le comparatisme constitue effectivement une discipline autonome. L'hypothèse d'un « super-concept » (*Überbegriff*) qui engloberait la littérature générale, la littérature comparée et l'histoire littéraire serait donc à envisager. La comparaison et le comparatisme, en tout cas, sont « obligatoires » en matière d'histoire et de critique littéraires, etc.¹⁶¹

Le rayonnement de ces idées est plus grand qu'on ne le pense : en Italie, en Belgique, en Espagne, en Amérique latine on répète ces derniers temps les mêmes thèses : la profonde unité des trois disciplines (comparatisme, histoire et critique littéraire), le comparatisme en tant qu'« instrument idéal de la critique » (Jean Weisgerber), l'intrusion inévitable du

¹⁵⁷ Sainte-Beuve, *Portraits contemporains* (Paris, 1889), III, p. 357 ; Ernest Renan, *L'Avenir de la science* (Paris, 1890), pp. 269 — 297.

¹⁵⁸ René Wellek, *Concepts of Criticism*, p. 292 ; *Discriminations* pp. 296 — 297 ; *Comparative Literature*, in : *Dictionnaire international des termes littéraires* (The Hague — Paris, 1973), L. 57.

¹⁵⁹ Haskell M. Block, *Op. cit.*, p. 29, 33, 48 — 49, 51 ; Henry H. H. Remak, *Op. cit.*, pp. 10 — 11, 18 — 19 ; François Jost, *Op. cit.*, pp. 20 — 21, 24, 26.

¹⁶⁰ Thomas Bourget, *Max Weber's Theory of Concept Formation* (Durham, 1976), pp. 206 — 207 ; Julius Petersen, *Op. cit.*, p. 43, 48, 56, 60.

¹⁶¹ Wolfgang Bernard Fleischmann, *Das Arbeitsgebiet der Vergleichenden Literaturwissenschaft*, in : *Komparatistik*. Hgb. Horst Rüdiger (Stuttgart, 1973), p. 81, 85 ; Horst Rüdiger, *Comparative Literature in Germany*, in : *Y.C.G.L.*, 20/1971, p. 97 ; Hugo Dyserink, *Über Möglichkeit und Grenzen der Komparatistik*, p. 21 ; Zoran Konstantinović, *Der literarische Vergleich und die Komparatistische Reflexion*, in : *Beiträge zur Romanischen Philologie*, XVII, (1968), Heft I, p. 123.

jugement critique et esthétique dans le comparatisme (quitte à ménager à celui-ci une factice autonomie historisante : Alexandre Ciorănescu), l'homologie littérature comparée — critique comparée, etc.¹⁶² Chez les comparatistes de l'Est, également, le même son de cloche, qui va s'accroissant au fur et à mesure que certaines séquelles et tabous dogmatiques s'estompent. Bien sûr, l'évaluation critique est un processus historique et les considérations historiques jouent un rôle dialectique dans toute évaluation critique ; la corrélation de celle-ci avec la littérature comparée relève de la même synthèse dialectique (Robert Weimann, R.D.A.) ; « toute appréciation critique est nécessairement comparative et historique » (Janos Hankiss, Hongrie) ; « on ne peut ne pas être comparatiste quand on étudie un phénomène, la spécialisation reste donc une erreur » (G. Călinescu, Roumanie), la critique, l'histoire littéraire et les études comparatistes sont étroitement solidaires (Al. Dima, Adrian Marino)¹⁶³, etc. Et il est assez instructif de constater que les adversaires les plus endurcis de ces thèses (y compris de celles d'Étiemble) commencent à jeter du lest et à s'aligner discrètement sur des positions identiques : la littérature comparée — quand même — « prépare pour la critique », « la coexistence » historique-esthétique est finalement tolérée sinon admise,¹⁶⁴ etc.

Doit-on trancher — dans ce cadre — sur la question longuement débattue si le texte littéraire est le support d'une valeur « intrinsèque » ou « extrinsèque », c'est-à-dire contextuelle et historique, si la valeur n° 2 est recommandée et instituée par la valeur n° 1, si l'une est « absolue » et l'autre « relative », etc. ? Pas obligatoirement, du moment que le jugement de valeur, légitime ou non, fait sa grande entrée dans la littérature comparée où il élimine le factualisme, les écrivains mineurs dépourvus de valeur, etc. Côté français, Brunetière écrivait déjà il y a longtemps que la littérature comparée constitue la « base » de la comparaison de valeur ; le critère de la valeur est donc inévitable. On le répète encore de nos jours¹⁶⁵ et pour cause. La « crise » de la littérature comparée doit résoudre justement ce conflit : jugements de faits/jugements de valeur. Décrire, interpréter, évaluer, constitue la triple composante de toute opération comparatiste. L'objectif est un mythe. Tout jugement porté sur les littératures étrangères relève du système des valeurs de chaque comparatiste et/ou de sa littérature. Les valeurs et les qualités littéraires forment donc, encore

¹⁶² Ferdinando Neri, *La tavola dei valori del comparatista*, in : *Letteratura e leggende* (Torino, 1951), pp. 298 — 299 ; Jean Welsgerber, *Le Jugement de valeur en littérature comparée ; le comparatisme au service de l'évaluation artistique*, in : *Actes du VII^e Congrès de l'A.I.L.C.* (Stuttgart, 1979), II, p. 462 ; Alejandro Ciorănescu, *Op. cit.*, pp. 54 — 55, 57 ; Carlos Rincon, *El cambio actual de la noción de literatura* (Caracas, 1978), p. 64.

¹⁶³ Robert Weimann, *Op. cit.*, in : *Neohelicon*, I, 1 — 2/1973, pp. 27 — 28, 38, 41 ; Janos Hankiss, *Théorie de la littérature et littérature comparée*, in : *Comparative Literature, Proceedings of the second congress of I.C.L.A.* (Chapel Hill), I, p. 102 ; G. Călinescu, *Principii de estetică* (« Principes d'esthétique »), (București, 1939), p. 123 ; Alexandru Dima, *Le comparatisme dans le cadre de la science littéraire et de l'étude du spécifique national*, in : *Synthesis*, I, (1974), p. 27 ; Adrian Marino, *La Notion de valeur en littérature comparée*, in : *Actes du VII^e congrès de l'A.I.L.C.* (Stuttgart, 1979), II, p. 451.

¹⁶⁴ Georges Joyaux-Herbert Weissinger, *Foreword*, in : Étiemble, *The Crisis in Comparative Literature*, tr. américaine (Eats Lansing, 1966), p. XIX ; Marius-François Guyard, *Op. cit.* (6^e éd. mise à jour Parls, 1978), p. 6.

¹⁶⁵ Ferdinand Brunetière, *Op. cit.*, in : *Revue des deux mondes*, CLXI (1900), p. 361 ; Robert Escarpit, *Histoire de l'histoire de la littérature*, in : *Histoire des littératures* (Paris, 1958), III, p. 1743.

une fois, l'objet de la littérature comparée. Celui-ci implique des jugements de valeurs, donc des évaluations et des sélections. Tels sont aussi les principes de René Wellek¹⁶⁶ (et d'Etiemble), de plus en plus discutés dans les milieux comparatistes (au colloque méthodologique de Budapest, 1972, au VII^e Congrès de l'A.I.L.C., Montréal — Ottawa, 1973, etc.). Leur propagation est facile à suivre : on exige non seulement des faits, mais aussi et surtout une prise de conscience accrue des valeurs, des rapports de valeur et des normes qualitatives ; la valeur comme délimitation du champ des recherches ; la valorisation à l'échelle internationale qui donne la vraie mesure du jugement critique, etc.¹⁶⁷ La tradition weberienne, dans les pays allemandiques, renforce en matière d'histoire et de comparatisme la relation aux valeurs. La même chose peut être affirmé pour l'Italie, à propos de la succession de Benedetto Croce.¹⁶⁸

Le comparatisme de l'Est cerne parfois encore mieux cette problématique essentielle. Du fait que la subjectivité et l'objectivité s'interpénètrent, le comparatisme relève nécessairement de toutes les deux. Les critères de valorisation découlent aussi des normes historiques. Les jugements de valeur sont en eux-mêmes une modalité d'historicité, pour autant que l'art réunit « dialectiquement » valeur et histoire (Robert Weimann, R.D.A.). Le comparatisme n'a à se préoccuper que des œuvres de « haute valeur esthétique » (Mihály A. Szegedy-Maszák, Hongrie).¹⁶⁹ Il est nécessaire de tendre « vers une discrimination de plus en plus poussée par de continuelles références à une échelle internationale de valeurs supposée connue d'un lecteur étranger moyen » (Paul Cornea). Wellek et Warren ainsi qu'Etiemble ont démontré que « la valeur esthétique est décisive à l'occasion de n'importe quelle analyse et implicitement de l'analyse comparatiste » (Alexandru Dima). La valeur croît et décroît au long d'une échelle graduelle. « Elle pèse de tout son poids dans le domaine esthétique et s'éclipse au pôle opposé, dans le domaine strictement historique » (Adrian Marino, Roumanie).¹⁷⁰ L'ensemble de ces vues part du postulat (qui est aussi celui d'un marxisme dialectique bien compris) que l'histoire n'est pas « annulée » mais impliquée, cristallisée différemment dans chaque œuvre littéraire ; que la différenciation historique n'est pas niée mais subordonnée à la structure littéraire ; que ce n'est qu'« en analysant l'histoire dans l'œuvre d'art et non pas l'œuvre d'art dans l'histoire qu'on saurait satisfaire entièrement à ce que l'œuvre d'art demande au critique » (Peter Szondi).¹⁷¹ Il y a lieu enfin d'ajouter — et même de souligner — l'his-

¹⁶⁶ René Wellek, *Concepts of Criticism*, pp. 291—292, 295 ; *Discriminations* p. 19, 20, 36 ; *Science, Pseudoscience and Intuition in Recent Criticism*, in : *Actes du VII^e Congrès de l'A.I.L.C.* (Stuttgart' 1970), II, p. 469.

¹⁶⁷ Haskell, M. Block, *Op. cit.*, p. 18, 35, 47 ; Milan V. Dimic, *Valeurs esthétiques et histoire comparée des littératures*, in : *Neohelicon*, I, 1—2 1973, pp. 90—92 ; Wolfgang Bernard Fleischmann, *Op. cit.*, p. 82, 84.

¹⁶⁸ Franco Meregalli, *La Littérature comparée en Italie*, in : *Neohelicon*, IV, 1—2/1976, p. 303.

¹⁶⁹ Robert Weimann, *Op. cit.*, in : *Neohelicon*, I, 1—2/1972, p. 35—36, 37, 38 ; Mihály A. Szegedy-Maszák, *The Conditions and Stages of a Comparative Study*, idem, p. 99.

¹⁷⁰ Paul Cornea, *Communication des « valeurs » et langage d'équivalences*, idem, p. 97 ; Alexandru Dima, *Le rôle et les fonctions des valeurs en littérature comparée*, in : *Actes du VII^e Congrès de l'A.I.L.C.* (Stuttgart, 1979), II, p. 525 ; Adrian Marino, *Op. cit.*, p. 455.

¹⁷¹ Cf. Gerhard R. Kayser, *Tendances et situation de la littérature comparée en R.F.A.*, in : *Acta Litteraria*, XIX, 3—4/1977, pp. 398—399.

toricité de toutes les catégories esthétiques¹⁷² et de la terminologie de la littérature comparée, etc.

On peut donc affirmer de concert avec Etiemble (et ces idées sont devenues de plus en plus prépondérantes) que l'approche valorisante et esthétique du comparatisme est d'ores et déjà assurée en principe. Si on pratique des coups de sonde dans le passé du comparatisme ou de la théorie française de l'histoire littéraire on peut rencontrer, ça et là, de brefs aveux d'une teneur quasi identique. Fernand Baldensperger, par exemple (qui l'aurait cru ?), parle lui aussi du « sentiment esthétique » ; il énonce même « le danger de l'atonie esthétique ». Quant à Marius-François Guyard, il constate que « l'historien littéraire d'aujourd'hui cherche davantage à comprendre la beauté et le sens de l'œuvre qu'il étudie »¹⁷³. Les comparatistes américains les plus évolués suivent René Wellek, partisan résolu de la démarche « intrinsèque » braquée sur l'œuvre d'art *an sich*.¹⁷⁴ Faut-il le « déposséder » d'une paternité unanimement reconnue ? Un historien littéraire américain (pas de premier plan) parle pourtant de l'« intérêt littéraire intrinsèque » (*Intrinsic Literary Interest*) dès 1911.¹⁷⁵ Originalité ou justesse des idées, même répétées ? C'est dans cette dernière catégorie que s'inscrivent aussi toutes les prises de position des comparatistes partisans modérés de la « comparaison » à visées esthétiques et littéraires (Horst Rüdiger, Claudio Guillén, Al. Ciorănescu etc.).¹⁷⁶ Le cas des pays de l'Est est d'ailleurs, une fois de plus, similaire. Un des pionniers du comparatisme roumain, N. I. Popa (élève de Baldensperger, Van Tieghem, Hazard) fait état des exigences littéraires (« structure et art ») même avant la Deuxième Guerre. Dans les années soixante-dix, ce point de vue gagne aussi du terrain, avec des nuances ou des restrictions, en Pologne (Stefania Skwarczynska), R.D.A. (Robert Weimann), U.R.S.S. (Irina Neupokoeva), Hongrie (Lajos Nyirő), etc. Ce dernier cite et approuve d'ailleurs ouvertement Etiemble.¹⁷⁷

Ténacité du positivisme ! Dans un certain sens, le comparatisme actuel est en retard vis-à-vis même de Lanson qui voulait, lui aussi, développer par les études le « plaisir » et le « goût de la littérature ». Etiemble cite plusieurs fois, et avec éloges, ce « précurseur » oublié, qui pensait ainsi, mais oui ! « bien avant Roland Barthes ».¹⁷⁸ L'allusion regarde *Le plaisir*

¹⁷² Peter Bürger, *Die Historizität ästhetischer Kategorien*. In : *Theorie der Avantgard* (Frankfurt am Main, 1974), pp. 20–26.

¹⁷³ Ferdinand Baldensperger, *Starea actuală a studiilor comparatiste* (L'état actuel des études comparatistes), tr. roum., in : *Însemnări teșene*, II, vol. IV (1937), p. 569, 571 ; Marius-François Guyard, *Op. cit.*, p. 120.

¹⁷⁴ René Wellek, *Discriminations*, p. 47.

¹⁷⁵ Richard G. Moulton, *World Literature and its Place in General Culture* (New York, 1911), p. 8.

¹⁷⁶ Zoran Konstantinović, *Op. cit.*, in : *Beiträge zur Romantischen Philologie*, XVII (1978), 1, p. 8 ; cf. Guillermo de Torre, *Op. cit.*, p. 185 ; Alejandro Ciorănescu, *Op. cit.*, p. 44.

¹⁷⁷ N. I. Popa, *Un umanism modern* (« Un humanisme moderne »), in : *Însemnări teșene*, II., vol. IV, 1937, p. 254 ; Stefania Skwarczynska, *L'Aspect esthétique dans les recherches de littérature comparée*, in : *Neohelicon*, I, 1–2 (1973), pp. 5253 ; Robert Weimann, *Op. cit.*, idem, p. 36 ; Irina Neupokoeva, *Dialectics of Historical Development of National and World Literature*, idem, p. 137 ; Lajos Nyirő, *Problèmes de littérature comparée et théorie de la littérature*, in : *Littérature européenne, littérature hongroise* (Budapest, 1964), pp. 517–518, etc.

¹⁷⁸ *Intervention*, in : *Acta Litteraria*, V (1962), p. 45 ; *Comparatison n'est pas raison*, p. 67 ; *Essais* ..., p. 269.

de texte. Opuscule décousu et assez ambigu du reste car on n'y apprend pas très bien si le « plaisir » ou la « jouissance » (définis d'une manière trop freudienne) sont conditionnés ou non par le savoir, par la culture du « jouisseur », les deux solutions étant successivement et contradictoirement envisagées.¹⁷⁹ Mais cette brèche est bien tardive et elle ne concerne directement ni la littérature comparée, ni l'histoire littéraire. Certaines fissures dans l'ancien édifice du comparatisme, de loin antérieures, sont plus significatives. Elles anticipent, en principe du moins, bel et bien Etiemble : « ... Il n'est pas douteux que la littérature — lit-on dans Baldensperger — doit être jugée d'une façon littéraire, avec des critères fournis avant tout par les lettres, dans une dépendance à l'égard du goût et des goûts ». Une définition française récente — d'ailleurs éclectique à plus d'un titre — envisage l'étude comparatiste des textes « afin de mieux les décrire, les comprendre et les goûter ».¹⁸⁰ On dirait qu'Etiemble a finalement gagné la partie. D'autant plus que d'autres observateurs des aléas du comparatisme français constatent à leur tour que « la prétendue 'science' littéraire cède finalement le pas au plaisir de lire »¹⁸¹ La majorité des travaux est, bien sûr, très différente de cette vue optimiste. Un certain progrès théorique et surtout une certaine convergence d'idées est pourtant à retenir, avant et après Etiemble. Pour ne plus rappeler le cas de renversement antipositiviste spectaculaire d'Arturo Farinelli.¹⁸² Pratique (moins) ou pas du tout, le but de plus en plus avoué de la littérature comparée ne peut être que : « Goût et jugement ».¹⁸³

D'autres formules parlent dans le même sens et avec insistance de la « compréhension » des œuvres, c'est-à-dire de l'intelligence de l'essence et de la valeur esthétique des œuvres. Ces formules anticipent, ou plus souvent recourent, à la pensée d'Etiemble qui dévoile de plus en plus son paradoxe : combattue en bloc et en vrac et approuvée presque sur tous ses points essentiels, quitte à ce que cet alignement ou cette concordance de vues ne datent que depuis la « crise ». Le mouvement est surtout sensible chez les Anglo-Saxons qui parlent de « l'entendement et de l'appréciation du texte », de la « délicate et différenciée empathie du texte », voire non pas de « comparaison mais de compréhension ».¹⁸⁴ Mais nous nous pressions d'ajouter que des opinions semblables se laissent surprendre un peu partout.¹⁸⁵

Revenons à l'objet de la littérature comparée qui est, sans doute, la littérature en tant que spécificité (« littéarité ») et valeur. On se rappelle :

¹⁷⁹ Roland Barthes, *Le plaisir du texte* (Paris, 1973) : plaisir sans savoir, données culturelles, historiques (p. 11, 14, 37, 45), avec savoir (p. 82), etc.

¹⁸⁰ Jacques Body, *Les Comparatismes vus de France*, in : *Neohelicon* I, 1-2 (1973), p. 356.

¹⁸¹ Fernand Baldensperger, *La Littérature universelle selon l'esprit occidental*, in : *Annales et l'Université de Paris*, 6/1934, p. 539; Claude Pichois-André M. Rousseau, *Op. cit.*, p. 174.

¹⁸² Arturo Farinelli, *Gli influssi letterari e l'insuperbire delle nazioni*, in : *Mélanges Fernand Baldensperger* (Paris, 1930), I, p. 279.

¹⁸³ Georges Joyaux and Herbert Weisinger, *Foreword*, p. XVI; dans les même termes: N. I. Popa, *Op. cit.*, p. 255; Alejandro Ciorănescu *Op. cit.*, pp. 51-52, 65, etc.

¹⁸⁴ David S. Malone, *Op. cit.*, in : *Y.C.G.L.*, III/1954, p. 19; Henry H. Remak, *Ritke and Valéry on Autumn. A Comparative Explication de Textes*, in : *Herkommen und Erneuerung* (Tübingen, 1977), p. 365; François Jost, *Introduction to Comparative Literature*, p. 24; *Y.C.G.L.*, 25/1976, p. 71.

¹⁸⁵ Ferdinando Nerri, *Op. cit.*, p. 299; György M. Vajda, *Present Perspectives of Comparative Literature*, in : *Neohelicon*, V, 1/1977, p. 267.

«... On oublie trop souvent qu'il y a *littérature* dans la littérature comparée ». Les alliés sont plus nombreux qu'on ne le pense : « Pas plus que moi, M. René Wellek n'oublie pas que, dans *Comparative Literature*, il y a *comparative* mais pas plus que moi, il n'accepte qu'on oublie *littérature* ». ¹⁸⁶ Ces idées sont on ne peut plus clairement exprimées : littérature veut dire « œuvre d'art », non pas somme de source et d'influences, bref « littérarité » (*literariness*). Quant aux comparatistes, ils sont des « savants pas intéressés par la littérature », ¹⁸⁷ etc. Accusation grave (et assez méritée) car beaucoup de « savants » se hâtent d'embrasser par la suite la cause de la « littérature » de peur — semble-t-il — de ne pas se compromettre. ¹⁸⁸ Et les formules commencent à circuler, sinon à être expropriées. Elles passent du camp des infidèles à celui des orthodoxes et l'*exequatur* ne tarde pas : « N'oublions donc pas que dans la littérature comparée, il y a la littérature » ¹⁸⁹ Etiemble, lui, ne parle pas autrement...

La boucle commence ainsi à être bouclée. Le comparatisme a de plus en plus la tendance de faire peau neuve, de repenser et redéfinir ses objectifs en fonction de l'œuvre littéraire conçue comme « création d'art ». Il ne se résigne plus à servir de marmiton à l'histoire littéraire, des idées, de la culture, de la société. Il prend en charge l'œuvre littéraire « autonome », « immanente », « intrinsèque » (lire : envisagée dans ses éléments essentiels et spécifiques, dans ses qualités esthétiques). ¹⁹⁰ Ce mouvement est sensible tant à l'Ouest qu'à l'Est de l'Europe. En Tchécoslovaquie, par exemple, on redécouvre la tradition de Mukařovský et ses attaches avec la littérature comparée. En Pologne, Hongrie, Roumanie, on commence à pratiquer des ouvertures semblables vers l'« art » ou la « langue » de la littérature. Et ces orientations sont d'autant plus notables qu'elles ont maille à partir avec des orientations dogmatiques parfois diamétralement opposées. ¹⁹¹

Si, enfin, la critique littéraire — du moins une certaine critique dont sa devise est « attention à l'unique » — ne se préoccupe que des œuvres bien individualisées, la littérature comparée qui se veut régénérée doit se proposer un objectif en tous points identique. Pressentie de longue date, mais bel et bien oubliée sur le parcours, « la caractérisation de l'individuel » ¹⁹² revient enfin comme objet essentiel dans nombre des programmes comparatistes récents. Qui ne font d'ailleurs que redécouvrir la vocation critique de la littérature comparée. Celle-ci envisage d'approcher les œuvres « dans leur valeur originale, seul moyen de comprendre la littérature ». Que ce but passe pour être devenu le « dernier » cela ne change rien à l'affaire.

¹⁸⁶ *Savoir et goût*, p. 163 ; *Comparaison n'est pas raison*, p. 85.

¹⁸⁷ René Wellek, *Concepts of Criticism*, pp. 284—285, 293.

¹⁸⁸ Werner P. Friedrich, *Op. cit.*, p. 20 ; Henry H. Remak, *Comparative Literature. Its Definition and Function*, p. 1, 17 ; Jan Brandt Corstius, *Op. cit.*, p. 5 ; Haskel M. Block, *Op. cit.*, p. 27 ; D. W. Fokkema, *Op. cit.*, p. 67.

¹⁸⁹ Claude Pichois—André M. Rousseau, *Op. cit.*, p. 137.

¹⁹⁰ René Wellek, *Concepts of Criticism*, p. 293 ; Alejandro Ciorănescu, *Op. cit.*, p. 48 ; Roger Bauer, *Continuité et discontinuité dans l'histoire et la matière de la littérature comparée*, in *Etudes littéraires*, 7 (1974), 2, pp. 259—260 ; Zoran Konstantinović, *Op. cit.*, p. 126, etc.

¹⁹¹ Dionýz Ďurišin, *Op. cit.*, p. 95—96 ; Stefania Skwarkzynska, *Op. cit.*, p. 52, 60, 63 ; Lajos Nyirő, *Op. cit.*, p. 414 ; Paul Cornea, *Op. cit.*, p. 93.

¹⁹² Fernand Baldensperger, *Op. cit.*, in : *R.L.C.* 1/1921, p. 27.

Les objets à atteindre et la terminologie ont pourtant beaucoup changé : au lieu des « faits », « influences », etc., il y a « l'œuvre littéraire individuelle », « spécifique », « originale », « différenciée »¹⁹³, etc.

On peut maintenant mesurer toute la distance parcourue surtout ces deux dernières décennies par rapport aux vieilles (et vieilles) thèses du comparatisme français qui ont fait longtemps autorité : « Le mot *comparé* doit être vidé de toute valeur esthétique », la littérature comparée « ne considère pas essentiellement les œuvres dans leur valeur originelle »¹⁹⁴, etc. La riposte d'Etiemble devient ainsi encore plus compréhensible.¹⁹⁵ Elle s'inscrit pour de bon dans ce qu'on a appelé « la révolte contre le positivisme ».¹⁹⁶ Réaction pleinement justifiée qui a eu pour résultat un élargissement de plus accentué du concept de littérature comparée et une libération progressive des préjugés et des entraves. Le comparatisme qui est toujours en train de se faire,¹⁹⁷ commence — lui aussi, — à se définir comme discipline « ouverte ».¹⁹⁸ Il entend se débarrasser de ses attaches strictement historicistes ; il place la littérature, sa valorisation et son explication au centre de ses recherches (d'où l'apparition de « l'explication comparative »)¹⁹⁹. Il aspire même à un « comparatisme total » pratiqué tous azimuts, vers tous les autres arts et les créations de l'esprit (Henry H. H. Remak, Ulrich Weisstein)²⁰⁰. Le libéralisme est devenu entre-temps si exigeant qu'il se mue parfois en un *laissez faire, laissez passer* commode et intégral. Après une définition d'ouverture qui veut contenter tout le monde, on prend des précautions de ce genre : « Chacun n'a plus qu'à retrancher de cette définition ce qui lui paraît déplacé ou superflu pour aboutir à son propre portrait ».²⁰¹ De dogmatique et alittéraire, le comparatisme tend ainsi à devenir éclectique et sans rivage.

¹⁹³ François Jost, *Op. cit.*, in : *Essais de littérature comparée* (Fribourg, 1968), II, p. 332 ; voir aussi : David H. Malone, *Op. cit.*, p. 16 ; Alejandro Clorănescu, *Op. cit.*, pp. 49—50 ; Haskell M. Block, *Op. cit.*, p. 32, 37 ; Jan Brandt Corstius, *Op. cit.*, p. 129 ; René Wellek, *Science Pseudoscience and Intuition in Recent Criticism*, p. 468 ; Horst Rüdiger, *Op. cit.*, p. 9 ; Paul Cornea, *Op. cit.*, pp. 95—96.

¹⁹⁴ Paul Van Tieghem, *La Littérature comparée* p. 21 ; Jean-Marie Carré, *Op. cit.*, p. 6 ; Fernand Baldensperger, *Op. cit.*, p. 25, etc.

¹⁹⁵ *Comparaison n'est pas raison*, p. 69 ; pour ce changement méthodologique cf. Mario Muner, *Etiemble per l'ecumenismo culturale contro "l'eurocentrismo"* in : *Motivi*, II (1973 — 1974), p. 496.

¹⁹⁶ René Wellek, *The Revolt against Positivism, in Recent European Literary Scholarship* (1916), in : *Concepts of Criticism*, pp. 256—281.

¹⁹⁷ *Idem. Discriminations*, p. 36.

¹⁹⁸ S. Jeune, *Littérature générale et littérature comparée* (Paris, 1968), p. 97.

¹⁹⁹ François Jost, *'Komparatistik' oder, 'Absolutistik'*, in : *Arcadia*, 3 (1968), p. 231.

²⁰⁰ Henry H. H. Remak, *Op. cit.*, p. 7 ; Ulrich Weisstein, *Comparative Literature and Literary Theory*, pp. 150—166, etc.

²⁰¹ Claude Pichols — André M. Rousseau, *Op. cit.*, p. 174.

NATIONALGESCHICHTE UND WELTGESCHICHTE AUS DER SICHT MIHAIL EMINESCUS

ȘTEFAN LEMNY

Die Art und Weise, wie Mihail Eminescu das Geschick seiner Nation zu der Erfahrung der Menschheit in Beziehung gesetzt hat, um Analogien aber auch Unterschiedlichkeiten in der Entwicklung zu entdecken — ein Verfahren das dem auf Vergleiche ausgerichteten Zeitgeist entgegenkam¹, ist heute von größtem Interesse, da er manche Gedankengänge unseres Zeitalters in diesem Zusammenhang vorausgenommen hat.

Zu bemerken ist von vorherein, daß sich seine Überlegungen dieser Art nicht nur auf die Fantasiewelt der Schöpfung beschränkten. Der Dichter hat auch Beweise nahezu „professioneller“ Wißbegier geliefert, jedoch hat ihn — nach Ansicht seines berufensten Exegeten — sein früher Tod daran gehindert, diese zu befriedigen². Davon zeugt u.a. seine Versuchung, durch die Pforten der Archive „auf den verzweigten Straßen der internationalen Beziehungen“ vorzudringen, wie etwa in jener historischen „Odyssee“ in Königsburg, Krakow und Lemberg, als er sich für die Urkunden des Königreichs Polen und dessen Nachbarstaaten interessierte und ihn der Gedanke durchfuhr, daß er auch „vielleicht noch nicht veröffentlichte“ Zeugnisse entdecken könnte³. In der Überzeugung jedoch, daß man „beim Lesen von Quellen nicht träumen darf“, schob er seinen Versuch auf, versäumte aber doch nicht, einige Aufzeichnungen über die rumänisch-polnischen Kontakte im Mittelalter und über die Kirche des Geschlechts Movila in Lemberg zu machen⁴.

Nur zwei Jahre nach diesem Vorhaben sollte das Werk von N. I. Danilewski — *Rußland und Europa*, Petersburg, 1874 — seine Gedankengänge über die Nationalgeschichte im Zusammenhang mit der geopolitischen Konfiguration im Osten des Kontinents weiter anregen⁵.

¹ Vgl. Rezension des Buches von J. Jung, *Die Anfänge der Rumänen. Kritisch-ethnographische Studien*, Innsbruck, 1876, dessen „vergleichende kritische Methode“ er insbesondere hervorhob, die als „Norm für alle, die ähnliche Fragen zu untersuchen beabsichtigen“, dienen sollten (*Convorbiri literare*, 1. Nov. 1876, S. 326)

² G. Călinescu, *Cultura lui Eminescu* (Eminescus Bildung), in *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, V, 1956, 1–2, S. 377.

³ I. E. Torouțiu, *Studii și documente literare* (Literarische Studien und Dokumente), IV, Bukarest, 1933, S. 121–122.

⁴ *Ibidem*

⁵ In *Curierul de Iași*, 29. Okt. 1876, S. 3, apud M. Eminescu, *Scrieri politice și literare* (Politische und literarische Schriften) ... Kritische Ausgabe (und Einführung von Ion Scurtu), Band I, (1870–1877), București, 1905, S. 129–133 (Fortsetzung: *Scrieri politice și literare* (Politische und literarische Schriften), herausgegeben von I. Scurtu).

Die Entwicklung der internationalen politischen Beziehungen war dazu angetan, ihn zu beunruhigen. Der Dichter hatte die Entstehung der Bündnisse erfaßt, die später zum ersten Weltkrieg führen sollten, und fragte sich, was aus den Kleinstaaten werden würde⁶. Besorgt war er aber weniger wegen der Größenordnung Rumäniens als wegen seiner Lage „zwischen dem aus dem Westen kommenden Sturm, der auf den von Osten her wehenden stoßen“ würde; „wie auch immer die Waffen oder das Kriegsglück entscheiden werden, wie weise auch das kleine Volk seine Politik führen mag, das Ergebnis der Geschehnisse wird dennoch im Zustandekommen einer für uns fatalen politischen Vorherrschaft bestehen, selbst wenn uns keine vollständige Vernichtung drohen sollte“⁷.

Obwohl diese Umstände wesentlich zur Anregung seines Interesses an der Verknüpfung zwischen National- und Weltgeschichte beigetragen haben, darf doch sein für die Harmonie zwischen Welt und Vaterland, zwischen Vaterland und eigenem Ich empfindliches Innenleben nicht übersehen werden: „das Ich ist Gott; meine Nation ist die Welt, ebenso wie es ohne das Ich keinen Gott gibt — überlegte er einmal — gibt es ohne meine Nation keine Welt“⁸. Der Dichter kannte gleichzeitig eine Form *sui generis* der Integration in die Gesamtheit, indem er in Übereinstimmung mit Théophile Gautier dachte: „Nicht immer stammen wir aus dem Land, in dem wir geboren sind, und daher suchen wir unser wahres Vaterland“ (*Sărmanul Dionis/ Der arme Dionysos*)⁹. Daher die immer wiederkehrende Vorstellung des ewigen Wanderns durch Zeit und Raum, das Eminescu in Form des metaphysischen Abenteurers des Dionysos¹⁰ oder durch Meister Ruben, den wahren „Ahasverus der Formen des Weltalls“¹¹ erlebte. Daher die geheimnisvolle Anziehungskraft der weiten Gebiete des Orients auf den Dichter und die Überzeugung, daß er in den Untergründen seiner Existenz einmal die arabische Sprache gekannt haben mußte (*Sărmanul Dionis*).

Bemerkenswert ist wohl, daß die Überwindung dieses durch die weittragenden Dimensionen seines Erlebens verursachten Dilemmas ihre Ressourcen in dem Gefühl der Zugehörigkeit zu der nationalen Gemeinschaft fand. Während *fortuna labilis* ihn mit Pessimismus erfüllte, flößte ihm die Vergangenheit der Nation wiederum Vertrauen ein zu dem lichten Sinn der Dauer, wie etwa in folgenden Zeilen aus *Mureșanu. Dramatisches Bild*:

„Und im Plan der Ewigkeit sind die Rumänen ein Volk-
So wie eine Sonne nur durch das Wolkenmeer bricht,
Wie ein Prinzip nur in den tiefsten Gründen ruht,
So unerschütterlich wie Felsgestein auf Meeresgrund“¹².

⁶ *La un an nou* (Zum Beginn eines neuen Jahres). in *Timpu*, 1. Jan. 1883, S. 1., apud *Opere* (Werke), IV, herausgegeben von I. Crețu, S. 515–518.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Ms. 2262, f. 2. apud M. Eminescu. *Cugetări* (Betrachtungen). Verantwortlicher Herausgeber Marin Bucur, (Bukarest), 1979. S. 60

⁹ Betreift Eminescus Ansicht über den Verfasser von *Mademoiselle de Maupin* oder *La Comédie de la Mort* vgl. I. M. Rașcu, *Eminescu și cultura franceză* (Eminescu und die französische Kultur), Kap. *Eminescu și / und / Théophile Gautier*, Bukarest, 1976.

¹⁰ Ioana Em. Petrescu, *Eminescu. Modele cosmologice și viziune poetică* (Eminescu. Kosmologische Modelle und poetische Vision), Bukarest, 1978, S. 135.

¹¹ Ms. 2287, F. 29–30 v., apud *Scriseri politice și literare*, Ausgabe I. Scurtu, S. 1–2.

¹² Eminescu, *Poezii postume* ... (Gedichte. Nachlaß). Kritische Ausgabe unter Leitung von Perpessicius, Bukarest, 1952, S. 471–472 (Fortsetzung: *Opere* (Werke), Ausgabe Perpessicius) und Ioana Em. Petrescu, *a.a.O.*, S. 28

Dies sind einige der Bezugspunkte im Denken Eminescus am Rande von Zeitdauer und Raum; welches ist nun die aus seinem Werk als ganzem hervorgehende Beziehung zwischen Welt— und Nationalgeschichte?

Unternimmt man eine chronologische Ordnung der Hinweise, so könnte man die Ursprünge dieses Motivs schon in dem dunklen Zeitraum der Kosmogonese feststellen. Wenigstens geht dies aus der geplanten Dichtung *Geneaia* hervor, die die Erschaffung der Erde nach einer eigenen rumänischen Mythologie¹³ zum Gegenstand haben sollte.

Es folgte die „graue Vorzeit“ in Form der geto-dakischen Zivilisation. Auch hier zogen die Versuche des Dichters den Bereich des Mythos vor und verlegten den heimatlichen Raum — weniger bestimmt in-orientalische Gegenden. Ebenso wie ja *Rugăciunea unui dac* (Gebet eines Dakers) ein mit der buddhistischen Geisteswelt verwandtes kosmogonisches Erlebnis vermittelt¹⁴, ist auch der Sitz der dakischen Götter im Himalaja gedacht, dem Alexander der Große auf der Suche nach der Weisheit zustrebt¹⁵, und die Hochzeit des jungen Königs Brigbel mit Tomiris „Goldtraum“ erinnert an „Märchen aus alten Zeiten“, als auf dem Boden des „alten Daziens“ der „Herrscher Ägyptens“, der legendäre Theseus oder „Darius des Ictaspe“¹⁶ erschienen; all diese an der Grenze zwischen Wirklichkeit und Fantasie liegenden Umstände scheinen darauf hinzuzielen, die getisch-dakische Geschichte der griechisch-orientalischen Antike zu nähern. Auf dem gleichen metaphysischen Weg stellte der Dichter sogar Dezebal auf eine breitere Ebene der Weltgeschichte, die die „Wanderung der Seele . . . in Menschen mit ähnlichem Seelenkern“ verfolgt: Gracchus = Babeuf, Solomon, Nero¹⁷.

Den Höhepunkt der alten Geschichte stellt aber die dakisch-römische Verschmelzung dar, die in *Memento mori* einem historischen Zyklus eingefügt ist, der „von den wilden Schwarzen mit Steinbeilen“ zu den blühenden Zivilisationen Babylons, Palästinas, Griechenlands und Roms und bis zum Anbruch der von der Französischen Revolution angekündigten modernen Welt führt.

Zu gehaltvolleren Ausführungen über dieses Thema gab die Rezension des Buches von Julius Jung *Die Anfänge der Rumänen . . .* Innsbruck, 1876, Anlaß, bei welcher Gelegenheit er den Historikern „die komparative kritische Methode“ des österreichischen Professors empfahl. Dieser zufolge war die Kontinuität des rumänischen Volkes letzten Endes mit der Kontinuität aller europäischen Völker vergleichbar, da „nirgends neuereintreffende Volksstämme die ansässige Bevölkerung vernichteten, sondern sie nur besiegt haben“¹⁸. Die Vereinigung der Daker mit den Römern bedeutete in der Sicht des Dichters nicht nur eine Episode der Ethnogenese, sondern ein Motiv der tiefergehenden Betrachtung über die Modelle

¹³ Ovidia Babu-Buznea, *Dacii în conștiința romanticilor noștri* (Die Daker im Bewußtsein unserer Romantiker). *Schiță la o istorie a dacismului* (Skizze zu einer Geschichte des Dakertums), Bukarest, 1979, S. 150.

¹⁴ Amita Bhowe, *Eminescu și India* (Eminescu und Indien), Iași, 1978, S. 89.

¹⁵ *Opere* (Werke), V. Ausgabe Perspectivus, S. 122.

¹⁶ *Gemenii* (Die Zwillinge) a. Ausg., IV, S. 412–421

¹⁷ G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu* (M. Eminescu Werk), Bd. 2, Bukarest, 1976, S. 65.

¹⁸ Ștefan Lemny, *O recenzie despre „Inceputurile românilor“* (Eine Rezension der „Anfänge der Rumänen), in *Convorbiri literare*, Iuni 1978, S. 11.

der Menschheit die in diesem Prozeß zusammentrafen, wobei Eminescu eine ausgesprochene Sympathie für die Lebensweise der Urväter zutage legte.

Der Kontakt mit dem Römertum bewirkte auch eine Mutation hinsichtlich der Aufgeschlossenheit des autochthonen Mediums gegenüber der restlichen Welt. Im Vergleich zu den früheren orientalischen Neigungen drückt *Povestea Dochiei și ursitoarele* (Die Geschichte Dochias und die Parzen) in allegorischer Form eine neue Option, diesmal zugunsten der Zivilisation des Abendlandes aus, die in der Folge die gesamte rumänische Geschichte geleiten sollte:

„Kamen Fürsten aus dem Morgenland –
 Mich zu frel'n –
 Mußten aber wieder geh'n,
 So wie sie gekommen waren. [...]
 Kam der Fürst aus Abendland –
 Kam und ging nicht wieder fort –
 Nur zwei Worte brauchte er
 Und mein Herz war sel'n.“¹⁹

Obwohl „geschichtlich inkohärent“²⁰, übermittelt die Dichtung *Strigoi* (Die Geister) das Drama des am Scheideweg viel begangener Straßen ansässigen Volkes, die auch andere Völker entlanggezogen oder von diesen in der Zeit ihrer Wanderung und ihres Aufstiegs erträumt worden waren. Was deutet wohl die erschütternde Liebensgeschichte zwischen Arald, dem „Stolzen König“ der Avaren, und Maria, der symbolischen Königin des Donauraums anderes an als eine Episode der ethnischen Verschmelzungen, die die Rumänen in der „Nacht der Wanderunge“ erlebten?²¹ Der Vorgang erschien dem Dichter natürlich, als ein Geschehnis das berufen war, die Kraft des in der aufsteigenden Entwicklung begriffenen Volkes zu stählen. Dagegen lehnte er die Vermischung zwischen „jungen und „alten“ Völkern ab, letztere als Spitzen der Zivilisation aber auch als Musterbeispiele der Dekadenz betrachtet, die imstande sind, das moralische Profil einer Nation zu zerstören²². Aus dieser Sicht erschien ihm die ganze Entwicklung der Rumänen als ein unablässiger Kampf zwischen dem „ethnischen Element der Latinität im Osten“ und „den slawischen, turanischen und griechischen Volksmassen, die es umgaben“²³.

Gewiß hat Eminescu die Beziehungen zu der umliegenden Welt nicht einfach auf eine Frage der ethnologischen Physiognomie reduziert. Er war zu tiefdurchdrungen von der Bedeutung der übrigen Implikationen

¹⁹ Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *Eminescu – cultură și creație* (Eminescu – Bildung und Schaffen), Bukarest, 1978, S. 21

²⁰ G. Căllnescu, *a.a.O.*, S. 534.

²¹ N. Iorga wies jedoch kategorisch den Gedanken irgendeines geschichtlichen Hintergrundes dieser Dichtung zurück und verwies sie in die Sphäre der persönlichen Gefühle Eminescus, der er nicht entgegen konnte“ (*Istoria literaturii românești contemporane. Crearea formelor* (Geschichte der zeitgenössischen rumänischen Literatur. Formbildung) Band 1, Bukarest, 1934, S. 239.

²² *Materialuri etnologice* (Ethnologische Materialien), in *Timpu*, 8. April 1882, S. 2–3, apud *Opere*, IV, Ausgabe I, Crețu, S. 411–413.

²³ *Pătura superpusă*, II (Die Oberschicht), in *Timpu*, 30. Juli 1881, S. 1–2, apud *Opere*, IV, Ausgabe I, Crețu, S. 188.

der Verbindungen zu den Nachbarvölkern, um diese zu ignorieren. Das beweisen u. a. seine zahlreichen Artikel, die von einer gründlichen Einsicht in die Geschichte der internationalen Beziehungen zeugen²⁴. Die aus Mitteleuropa kommenden Einflüsse veranlaßten ihn zu von einem erstaunlichen historischen Verständnis geleiteten Studien: *Influența austriacă asupra românilor din Prinzipate* (Der österreichische Einfluß auf die Rumänen in den Fürstentümern)²⁵ und die im Manuskript aufbewahrten „Erläuterungen“ dazu²⁶, *Răpirea Bucovinei* (Der Raub der Bukowina)²⁷, *România și Austro-Ungaria* (Rumänien und Österreich-Ungarn)²⁸, *Autonomia Ardealului* (Die Autonomie Transsilvaniens)²⁹. Die dramatischen Beziehungen zu dem Riesenreich im Norden fanden eine zusammenhängende, in alle Einzelheiten gehende Behandlung, die bis heute nicht einmal in geschichtswissenschaftlichen Untersuchungen ihresgleichen hat, was auch ihre Aktualität und so das von ihr selbst jenseits des Landesgrenzen erweckte Interesse erklärt³⁰. Diese Richtung der historiographischen Interessensphäre wurde in glücklicher Form durch eine Wiederbetrachtung der Beziehungen zu der slawischen Welt ergänzt³¹. Dabei behandelte er die Tatbestände wie ein Chemiker, stellte das Schwergewicht einer Kategorie der anderen gegenüber fest und trug zur Integration der rumänischen Vergangenheit in den Kontext ihrer historischen Nachbarschaft bei.

Wer die Gedankengänge des Dichters zu diesem Thema verfolgt, entdeckt nicht nur einen den Imperativen der Geschichte aufgeschlossenen Geist sondern auch eine interessante Vision der Auslandsbeziehungen aus der Feder des beliebtesten Sendboten der rumänischen Kultur.

Zu bemerken wäre außerdem, daß das Mittelalter und die Neuzeit — Gegensatz zum dakischen Altertum, das schon infolge der Hermetik der alten Quellen zu mythologischen Deutungen einläßt — einer weniger kapriziösen Betrachtungsweise zugänglich ist. Die Integration der rumänischen Geschichte in die Gesamtwelt mit Hilfe von Vergleichsversuchen verläßt den Bereich der Fantasie, um sich demjenigen der historisch belegten Tatsachen zuzuwenden, selbst wenn häufig Meinungsverschiedenheiten hinsichtlich ihrer Deutung bestehen, die heute durch neuere Forschungen überholt erscheint.

Dazu gehören die Versuche des Dichters, in der Weltgeschichte Erscheinungen und Situationen zu finden, für die in der Vergangenheit der Rumänen Übereinstimmungen bestehen. In Anlehnung an die Ansichten des amerikanischen Juristen Winthrop entdeckte Eminescu in dem „beinahe religiösen“ Gefühl der Freiheit das Element, das in einem

²⁴ Al. Zub, *Junimea. Implicații istoriografice. 1864—1885*, (Die Jugend. Historiographisch Implikationen. 1864—1885), Iași, 1976, S. 89. Das Buch beschäftigt sich eingehend mit den historischen Interessen des Dichters im Zusammenhang mit dem historiographischen Horizont der Bewegung des „Junimismus“.

²⁵ *Convorbiri literare*, 1. August 1976, S. 165—175.

²⁶ Ms. 2255, f. 299 apud *Scriteri politice și literare*, Ausg. I. Scurtu, S. 299—300.

²⁷ *Curierul de Iași*, 30. Sept. 1876, apud *a. Ausg.* S. 206—211

²⁸ *Ibidem*, 17.—26. Nov. 1876, S. 134—138

²⁹ *Timpu*, 4. Nov. 1882, S. 1, apud *Opere*, IV, Ausg. I. Crețu, S. 496—499.

³⁰ Gemeint sind die bekannten Artikel in *Timpu*, 1.—14. März 1878, apud *Opere*, II, Ausg. I. Crețu, S. 238—288.

³¹ Md. 2257, f. 24—27, apud *Scriteri politice și literare*, Ausg. I. Scurtu, S. 401—407.

der Gründung der Vereinigten Staaten von Amerika, Mexikos und der übrigen lateinamerikanischen Staaten ähnlichen Prozeß „die rumänischen Staaten erzeugt hat“, da „die Gründer in all diesen Fällen nicht von materiellen Bedürfnissen sondern von dem aus „religiösen Ursachen“ herrührenden Wunsch nach Freiheit beseelt waren“³². Diese Theorie hält gewiß den heutigen historiographischen Forderungen nicht stand, aber der Vergleichsversuch ist offensichtlich. Mit der gleichen Absicht bezog sich Eminescu an anderer Stelle auf einen Akt sozialer Natur — die Bindung der Bauern an die Scholle seitens Michaels des Tapferen („eine gesetzliche Maßnahme, die in allen Ländern je nach den Umständen später oder früher getroffen wurde“³³) oder das Prinzip der Erblichkeit [des Fürstenthrons, das er auch in der politischen Organisation Roms und Griechenlands sowie der italienischen Republiken oder der Niederlande „während ihrer Blütezeit“ feststellte³⁴.

Aufschlußreich für derartige Bemühungen der Vergleichstellung ist das Manuskript einer Skizze zu einem *Dodecameron dramatic* in dem die wichtigsten Vertreter des Fürstengeschlechts der Mușatiner bestimmten Persönlichkeiten der Weltgeschichte zugeordnet sind: Alexandru cel Bun etwa erinnerte den Dichter an das institutionelle Schaffen Karls des Großen, Bogdan cel Chior an die legendäre Gestalt Orlands; Ștefăniță schien ihm auf nationaler Ebene dem Norweger Harald zu gleichen und Petru Rareș erweckte in ihm das Bild des Gelehrten Eginhard aus der Karolingerzeit³⁵.

Unter all diesen Helden blieb nur Ștefan der Große „auf sich selbst“ bezogen — ein Beweis dafür, wie stark der Dichter von der überwältigenden Persönlichkeit dieses Fürsten der Moldau durchdrungen war. Sein Urteil stützte sich auf den „Wert der Vergleichsbasis“ in der Geschichte³⁶, wonach es ihm natürlich schien, die Bedeutung eines so kleinen Staates wie die Moldau höher einzuschätzen als die von „zehnmal so großen Staaten“³⁷, die von den Truppen des Woiwoden Ștefan besiegt worden waren.

Das Anliegen des Dichters, die Identität von Formen und Erscheinungen in der National — und der Weltgeschichte zu entdecken, wurde von den Wunsch ergänzt, das Spezifische im Schicksal des rumänischen Volkes herauszufinden. In diesem Zusammenhang äußerte er interessante Ansichten über das rumänische Bojarentum.

³² *Reacțiunea noastră* (Unsre Reaktion), in *Timpul*, 2. August 1880, apud *Opere*, III, Ausg. I. Crețu, S. 450—455.

³³ *Mihai Viteazul și Matei Basarab în ochii liberalilor* (Michael der Tapfere und Matei Basarab in den Augen der Liberalen), in *Timpul*, 25. Jan. 1881, S. 1, apud *Opere*, IV, Ausg. I. Crețu, S. 27—33.

³⁴ *Ideile liberale și conservarea naționalității noastre* (Die liberalen Ideen und die Wahrung unserer Nationalität) in *Timpul*, 2. März 1880, S. 1, apud *Opere*, III, Ausg. I. Crețu, S. 337—339.

³⁵ G. Călinescu, *a. a. O.*, S. 99

³⁶ Auf dieser Grundlage bewies er in logischer Form, daß, „Ștefan groß ist“; „Ștefan der Große kämpfte gegen die Türken unter Mohammed II. und gegen die Ungarn unter Mathias II. Der Widerstand war also dem Angriff gleichwertig, wenn nicht sogar überlegen“. (Ms. 2257, f. 422, apud Gh. Bulgăr, *Aforisme și cugetări* (Aphorismen und Betrachtungen), in *Manuscriptum*, VI, 1975, Nr. 1, S. 20).

³⁷ In *Timpul*, 7. März 1878, S. 2—3, apud *Opere*, II, Ausg. I. Crețu, S. 258.

Als Vorbild England betrachtend, „das in allem an der Spitze der Zivilisation steht“, zweifelte Eminescu daran, daß die rumänischen Bojaren instande wären, eine ähnliche Rolle wie der englische „Nationaladel“ oder die venezianischen Patrizier zu spielen, denen es gelungen war, die alten Formen der Zivilisation unter gleichzeitiger „Erneuerung des Inhalts“ zu wahren³⁸, da ihnen seiner Meinung nach die dazu erforderlichen wirtschaftlichen Mittel und auch die politische Macht fehlten. Trotzdem hatte sich das bodenständige Bojarentum — im Vergleich zu den Balkanvölkern, deren historische Aristokratie auf dem Mierle-Feld endete — im Mittelalter durch seine Widerstandskraft bewährt und den Kampf gegen Einmischungen von außen geführt. Aufschlußreich in diesem Sinne ist die Antithese in der Schlacht von Nikopolis zwischen den „ruhmsüchtigen, ehrgeizigen französischen Rittern“ und Mircea dem Alten, im Gegensatz dazu nur „ein armer Rumäne, geistig gereift, der wußte, daß die Völker etwas zu verteidigen haben, das teurer ist als Ruhm“³⁹. An anderer Stelle erwähnte der Dichter den toleranten Geist des rumänischen Volkes, das „fromm, jedoch ohne Frömmerei — keinen einzigen Heiligen aus seiner Mitte hervorgebracht hat, obwohl es das zahlreichste Volk in Osteuropa ist“⁴⁰. Noch häufiger sind seine Betrachtungen über die Besonderheit der rumänischen Sprache, die er als „die einzige in Europa, die in allem von dem Volk bewohnten Gegenden gleich ausgesprochen wird“, bezeichnete und die dadurch einen Beweis „auch für die Einheitlichkeit der Rumänen und ihrer Verschiedenheit anderen Völkern gegenüber“ liefert⁴¹. Auch andre Beispiele ließen sich heranziehen.

Geht man den Überlegungen des Dichters in der Zeitenfolge weiter nach, so findet man in dem Jahrhundert, das dem modernen Zeitalter vorangeht, zuerst den Versuch, die Herrschaft des Woiwoden Grigore Ghica in die Koordinaten der modernen Weltgeschichte, genauer gesagt, in „die zweite Periode vom Ende des dreißigjährigen Krieges bis zur Französischen Revolution“⁴² einzureihen. Das Jahrhundert der großen philosophischen Emulation lieferte ihm andere interessante Geistesbrücken. Eine derselben betraf den Einfluß der Rousseauschen Ideen auf den rumänischen Intellekt — ein Thema das Eminescu lapidar als Anregung zum Nachdenken neben anderen gedrängten Überlegungen aufwarf, die vermutlich später noch vertieft werden sollten⁴³. Er hatte aber keine Zeit mehr, darauf zurückzukommen, so daß hinsichtlich seiner

³⁸ Dezvoltarea istorică a României (Historische Entwicklung Rumäniens), *Timpul*, 6. Mai 1881, S. 1—2, apud *Opere*, IV, Ausg. I. Crețu, S. 109—111. Der gleiche Gedanke in *Reacționism și liberalism în România* (Reaktionismus und Liberalismus in Rumänien), in *Timpul* 5. Jan. 1879, S. 1—2, apud *Opere*, II, Ausg. I. Crețu, S. 407—415.

³⁹ *Roadele conlucrării cu Rusia* (Die Früchte der Zusammenarbeit mit Rußland), in *Timpul*, 26. April 1878, S. 1, apud *Opere*, II, Ausg. I. Crețu, S. 306—307.

⁴⁰ *Calitățile strămoșilor* (Die Eigenschaften der Urväter), in *Timpul*, 27. Juni 1897, S. 1, apud *Opere*, III, Ausg. I. Crețu, S. 111.

⁴¹ *Spiritualitatea populară* (Die Geistigkeit des Volkes), unter diesem Titel in der Anthologie *Frumosul românesc în concepția și viziunea poporului* (Das Schöne in der Auffassung und Sicht des rumänischen Volkes), herausgegeben und kommentiert von Ioan Șerb und Florian Șerb, Bukarest, 1977, S. 292.

⁴² *Grigore Ghica Voievod*, in *Curierul de Iași*, 1. Okt. 1876, S. 2, apud *Scrieri politice și literare*, Ausg. I. Scurtu, S. 201.

⁴³ Ms. 2285, f. 148—149, *Cugetări stințifice asupra istoriei românilor* (Zusammenfassende Betrachtungen über die Geschichte der Rumänen), apud. a. Ausg., S. 10.

Ansichten hierüber eher Mutmaßungen als Gewißheiten bestehen. Nur gelegentlich wies der Dichter den Gedanken einer rumänischen „Reaktion“ (im Sinne einer kritischen Einstellung) gegenüber der hohen europäischen Kultur im Zeitalter der Aufklärung zurück. Er meinte im Gegenteil, daß in Rumänien ein „Reflex“ bestanden habe, der den Stempel dieses großen Jahrhunderts („einen strahlenden geistigen Nationalismus“) trug, während „unser Zivilisationshunger ohne Kontrolle, ohne Erwägung gute und schlechte Ideen“ gleichzeitig mit anderen „Tausenden von Utopien übernahm“⁴⁴. Es ist seltsam, daß Eminescu trotz seiner eingehenden Lektüre der Chronisten noch erfaßt hatte, daß gerade das Gegenteil der Fall war: in Wirklichkeit hat sich der selektive Geist jener Intellektuellen nicht von vornherein durch die hochfliegenden Konzepte der Aufklärer verführen lassen, sondern er eignete sie sich nach Maßgabe der eigenen Gefühle und Konditionen allmählich an. Die Klarstellung dieser Frage erfolgte später, teilweise schon infolge der Fähigkeiten übersichtlicher Betrachtung eines anderen großen Dichters — Lucian Blaga⁴⁵ —, aber insbesondere in unseren Tagen, in denen vergleichende interdisziplinäre Studien das wahre Gesicht des 18. Jahrhunderts in Rumänien enthüllen⁴⁶.

Was nun die vergleichenden Aspekte hinsichtlich des Zeitalters anbelangt, dem der Dichter selbst angehörte, standen seine Beurteilungen den Forderungen der Gegenwart zu nahe, um im „rein“ historiographischen Bereich zu verbleiben⁴⁷. Übrigens war er, wie er selbst gestanden hat, niemals ein *laudator temporis acti*. Seine Schriften geben Einstellungen zu den Fragen wieder, die die im Prozeß der Modernisierung befindliche Gesellschaft beschäftigten, so daß der Dichter kein einfacher Zuschauer sondern tatsächlich ein Bildner der in diesem Vorgang engagierten Geister war. Zweifellos können seine Anregungen für diskutabel gelten. Auch hier hat Maiorescus Theorie der Formen ohne Inhalt sein Denken beeinflußt und sein Augenmerk auf das für die Nationalgeschichte Spezifische als richtunggebendes Element für die Modernisierung der Institutionen gelenkt.

Aber die Einstellung des Dichters war nicht ausschließlich auf die Wahrung des Herkömmlichen ausgerichtet. Er war auch für die Lehren empfänglich, die der Menschheit im Laufe der Zeiten aus ihren Erfahrungen zuteil geworden waren und die er als „Muster“ für die rumänische Gesellschaft empfahl. Hierin besteht also eine weitere Bezugnahme auf die Dimensionen der Weltgeschichte.

So wies etwa der Dichter als Vorbild auf die Politik Frankreichs hin, in deren Mittelpunkt die Sorge für den Bauern stand, wodurch das Verständnis für seinen Beitrag zum Gedeihen der ganzen Nation zum Ausdruck kam, wie auch die bekannte Losung „Pauvre paysan, pauvre

⁴⁴ *Despre progres* Über den Fortschritt, in *Timput*, 17. Febr. 1880, S. 1—2, apud *Opere*, III, Ausg. I. Crețu, S. 289—292.

⁴⁵ Lucian Blaga, *Gândirea românească în Transilvania în secolul al XVIII-lea* (Die rumänische Denkweise in Transilvanien im 18. Jh.), herausgegeben von George Ivașcu, Bukarest, 1966.

⁴⁶ Zahlreiche neuere Beiträge erschienen in *Symposium: L'époque Phanariote*, Thessaloniki, 1974.

⁴⁷ Ștefan Pascu, *Eminescu politic* (Der politische Eminescu), in „Manuscriptum“, Nr. 1, 1976, S. 31.

pays" zeigt⁴⁸. „Die Kunst des Regierens" im alten Ägypten, gestützt auf die „natürliche Hierarchie des Verdienstes", betrachtete er als das „Geheimnis" für die glückliche Existenz eines Volkes und empfahl sie daher als Norm für die rumänische Gesellschaft⁴⁹. In der Arbeit sah er das „Gesetz der modernen Welt"⁵⁰, den Weg zum Fortschritt und zum sozialen Wohlstand. Die Gültigkeit dieser Theorie bewies er anhand des Gegensatzes — des Politikertums, der „Kannegießerei" (wie etwa in Athen) —, das die Gesellschaft „durch Ablenkung der Menschen von produktiven Beschäftigungen" einem Zersetzungsprozeß unterwirft⁵¹. Die Einführung des allgemeinen Wahlrechts, die 1880 zwischen den beiden „historischen" Parteien zur Diskussion stand, erinnerte den Dichter an Napoleon III. und an Bismarck, unter denen eine solche Maßnahme paradoxerweise nicht der Demokratisierung sondern im Gegenteil dem Despotismus gedient hatte. Daher machte Eminescu diese Neuerung vom Bewußtsein des Wählers für das in Frage stehende allgemeine Wohl abhängig⁵². Er polemisierte auch mit dem liberalen Presseorgan *Românul*, das den „nächtlichen Vertrat" vom 11. Februar 1866 (die Absetzung Al. I. Cuzas) zu rechtfertigen suchte und Spanien als „Musterbeispiel für bürgerliche Rechtschaffenheit und militärisches Verhalten" hinstellte. „Spanien als Beispiel? Gewiß! — erwiderte der Dichter — Aber Spanien unter Karl V.", nicht das zeitgenössische Spanien, das eher „das Ergebnis moralischen Verfalls" war⁵³.

In vielen Hinsichten erscheinen die von Eminescu angeführten Beispiele vielleicht sonderbar. Häufig weisen sie Ungenauigkeiten oder sogar recht gewagte Auslegungen auf. Aber wer darf wohl an die Publizistik diejenigen Anforderungen stellen, die einem wissenschaftlichen Schrifttum angemessen sind?

Maßgebend für Eminescus historiographischen Horizont ist nicht die Präzision der Informationen sondern die weitgehende Fähigkeit des Dichters, die rumänische Gesellschaft auf die gesamte Menschheit zu beziehen — ein Vorgang der umso interessanter ist, als er sich ungezwungen, durch Vermittlung eines Denkens abspielt, das die Tiefen der Dinge aufwühlt, ihre gegenseitige Verknüpfung aufdeckt und sie seinem eigenen Erkenntnisssystem anpaßt.

Ferner sei noch auf einige andere Bemerkungen in Eminescus Publizistik hingewiesen, die die Beziehung zwischen der nationalen und der Weltgeschichte aus einer Sicht betrachten, die die bisher beschriebene ergänzt: Bemerkungen die bezeugen, wie sich die rumänische Welt jenseits der Landesgrenzen spiegelte.

⁴⁸ *Influența austriacă asupra românilor din Principate* (Der österreichische Einfluß auf die Rumänen in den Fürstentümern), in *Convorbiri literare*, 1. Aug. 1876, apud *Scriteri politice și literare*, Ausg. I. Scurtu, S. 100

⁴⁹ *Ierarhia socială* (Die soziale Hierarchie), in *Timpuț*, 17. Aug. 1882, S. 1, apud *Opere*, IV, Ausg. I. Crețu, S. 471—472

⁵⁰ *Elentismul* (Der Hellenismus), in *Curierul de Iași*, 10. Okt. 1876, apud *Scriteri politice și literare*, Ausg. I. Scurtu, S. 127.

⁵¹ *Munca și producțiune* (Arbeit und Produktion), in *Timpuț*, 22. Juli 1882, S. 1, apud *Opere*, IV, Ausg. I. Crețu, S. 452—453.

⁵² *Reacțiunea noastră* (Unsre Reaktion), in *Timpuț*, 2. Aug. 1881, S. 1, apud a. Ausg., III, S. 450—455.

⁵³ *Exemplul Spaniei* (Das Beispiel Spaniens), in *Timpuț*, 9. April 1881, S. 1, apud a. Ausg., IV, S. 75.

In diesem Kontext erinnerte Eminescu an eine in der Überlieferung der Balkanvölker bewahrte „rührende Sage“ im Zusammenhang mit dem Sieg Mirceas des Alten über die Türken⁵⁴. In den gleichen Zusammenhang gehören auch seine Bemerkungen über die kirchliche Organisation der Rumänen auf dem rechten Donauufer⁵⁵ oder die ethnische und kulturelle Präsenz des rumänischen Elements in Mitteleuropa, womit er sein schon früher bewiesenes Interesse in dieser Richtung wieder aufnahm⁵⁶.

Als Ganzes genommen, regen die Betrachtungen des Dichters über die Beziehungen zwischen National- und Weltgeschichte zu weiteren Überlegungen an. Der Denker, der mit seinem bekannten Wissensdurst den Horizont der großen Kulturen und Zivilisationen erforscht hat, verstand es, in dem jahrhundertealten Dialog zwischen den Rumänen und ihrer Umwelt ungeahnte Bedeutungen zu entziffern. Unanhängig davon, ob diese akzeptiert werden oder nicht, bleiben sie als nicht zu übergehende Anregungen für denjenigen bestehen, der einmal daran gehen wird, den Platz der Rumänen in der Weltgeschichte aus der wissenschaftlichen Sicht gründlicher festzulegen.

⁵⁴ *Triumful cauzei românești în chestia art. 7* (Der Triumph der rumänischen Belange in Sachen des Art. 7), in *Timpul*, 7. Okt. 1879, S. 1, apud a. Ausg., III, S. 186–187.

⁵⁵ *Românii din dreapta Dunării* (Die Rumänen rechts der Donau), in *Curierul de Iași*, 1. Dez. 1876, S. 3, apud *Seriile politice și literare*, Ausg. I, Scurtu, S. 171–172.

⁵⁶ *Românii din Moravia* (Die Rumänen in Mähren), in *Curierul de Iași*, 3. Nov. 1876, S. 3, apud a. Ausg., S. 327–328.

LUCIAN BLAGA ET L'ASPECT COSMIQUE DE L'EXISTENCE

MIRCEA MUTHU

Une future et nécessaire synthèse sur les tendances dégagées par les études de morphologie et de philosophie de la culture européenne ne pourra faire abstraction des travaux remarquables, élaborés dans la zone sud-est européenne. Lucian Blaga (1896—1961) constitue, de ce point de vue, un point de référence pas seulement pour la réflexion roumaine sur la culture. Poète génial, auteur dramatique de formation expressionniste, essayiste remarquable et auteur d'un vaste système philosophique, Blaga est considéré comme l'expression la plus importante de la sensibilité métaphysique de la littérature roumaine moderne. A côté d'Eminescu — l'expression intégrale de l'âme roumaine —, mais aussi de ses contemporains Tudor Arghezi et Ion Barbu le transylvain Lucian Blaga reflète dans son œuvre la période riche et contradictoire de l'entre-deux-guerres. Le théoricien littéraire (qui a défini l'œuvre littéraire comme un « cosmocide », en apportant en même temps des précisions décisives pour l'étude de la *métaphore*), philosophe de formation idéaliste (il délimite la connaissance *paradisique* ou la *plus-connaissance* par rapport à la connaissance *luciférique* ou la *moins-connaissance*), philosophe de la culture par sa tentative pour définir la matrice stylistique de la culture roumaine, à la fois en accord et en contradiction avec Spengler et Riegl (ainsi, à la culture roumaine correspondrait *l'espace mioritique*), enfin, philosophe de la religion (par l'approfondissement, après Bulgakof et Florenski, du concept de *sofianic*, vu comme caractéristique de la spiritualité de type orthodoxe), le poète-philosophe construit son œuvre sur le concept angulaire de la *pensée mythique* théorisée dans le volume *Daimonion* (1930) pour être développé dans la célèbre *Théorie de la culture* en 1935. Personnalité trop complexe¹ pour être présentée en quelques lignes, nous voulons montrer un aspect seulement concernant la philosophie de la culture, surtout à celui qui permet une possible analogie avec l'œuvre d'un autre savant roumain, Mircea Eliade.

La réflexion concernant le destin de la culture et de la littérature roumaines se définit dans la *Trilogie de la culture* [*Horizon et style, L'espace mioritique, Genèse de la métaphore et le sens de la culture*], où l'expression

¹ Pour donner une idée sur l'œuvre de Lucian Blaga et les échos critiques voir D. Vatamanic, *Lucian Blaga — bibliografie*, Editura științifică și enciclopedică, București, 1977, où sont enregistrés 8776 références bibliographiques pour la période 1910—1977. Pour la bibliographie de langue française voir Basil Munteanu, *Panorama de la littérature roumaine, contemporaine*, Paris, Ed. du Sagittaire, 1938; *Histoire des littératures*, II, Gallimard, 1956; *Histoire générale des littératures*, tome VI, Arstide Quillet, 1961.

poétique remplace souvent l'argumentation scientifique, d'où le caractère hypothétique et, bien sûr, discutable aujourd'hui de certaines des affirmations de l'auteur. En partant de notre position géo-politique Lucian Blaga souligne le caractère *synthétique* de la culture roumaine et, d'autre part, son développement dans des *sauts*, des brusques progrès qui récupèrent le retard dû à des périodes de stagnation. Dans le même ordre de choses la notion d'*influence* prend dans cet espace, deux aspects. Le premier, l'influence dite — *modélatrice*, plus ou moins imitative, exercée par la culture française. Celle-ci s'offre comme « modèle » par sa tendance à généraliser ; en vertu de la « mesure » et de l'« équilibre » cette culture française préfère les formes de validité générale par rapport à la culture allemande qui a eu en permanence le goût « de l'individuel » et « du particulier ». L'influence de cette dernière, dit Blaga, est une influence de type *catalytique* dans le sens où elle a eu « moins le caractère d'un modèle à imiter, que celui d'un appel à son propre être, à sa véritable âme »². Or, les moments d'éclosion de la littérature roumaine sont déterminés par les rencontres intermittentes avec les valeurs de la culture allemande. Ainsi le caractère *méditerranéen*, solaire rencontre le caractère *nordique*, nocturne dans des synthèses comme la création d'Eminesco ou, plus tard, Blaga. Les deux types de sensibilité se rencontrent sur la base résistante (en tant qu'*anonyme*) d'une sensibilité populaire (= paysanne). Son lieu géométrique est le village archaïque, considéré comme un *centrum mundi* éternel que l'histoire n'a pas transformé. Ce caractère absolu qu'il donne à la fonction du village atemporel s'accompagne de l'intérêt du poète pour les mythes. Ainsi s'explique, partiellement, son ouverture à la littérature expressionniste du temps, comme expression des forces « élémentaires » et « anonymes », que Blaga retrouvait par ailleurs en étudiant l'expressionnisme *sui-generis* de l'art byzantin ou indien. Dans son Discours de réception à l'Académie roumaine (*L'éloge du village roumain*), de même que dans d'autres articles Blaga revient à cette acception du « village modèle » ou « village-idée » conservateur et imperméable à la civilisation moderne. Position exagérée bien sûr, mais qui s'explique par l'influence *catalytique* exercée par la « Lebensphilosophie » allemande qui se rencontre, chez Blaga, avec l'instinct défensif transylvain ». L'écrivain venait en effet de la Transylvanie une province « qui réussit pendant plusieurs siècles à défendre son identité par la seule résistance à tout changement de son style traditionnel de vie »³. Né au village Blaga l'a toujours considéré comme un bien privilégié : « le village est situé au centre du monde et se prolonge dans le mythe. Le village s'intègre dans un destin cosmique, dans un courant de vie totalitaire au delà de l'horizon duquel il n'existe rien » (*Genèse de la métaphore et le sens de la culture*). Cette « dimension cosmique » expliquerait, selon Blaga, le soi-disant « boycott de l'histoire ». Ainsi, à cause des conjonctures dramatiques profondes (l'occupation répétée du territoire de la Dacie) « temps de mille ans presque, les pré-Roumains et les Roumains manifestent une sorte d'attitude instinctive d'autodéfense, étant

² Lucian Blaga, *Trilogia culturii*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1969, p. 242—243, cap. *Influente modelatoare și catalitice*, l'édition d'où nous avons extrait les paragraphes insérés dans notre article.

³ Ov. S. Crohmalniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. II, Editura Minerva, 1974, p. 205.

obligés de « renoncer à l'histoire », c'est-à-dire à se retirer dans une existence en quelque sorte « a-temporelle » (*L'espace mioritique*). Au delà de la thèse « du retrait » pour la survie — thèse qui a suscité de nombreuses discussions critiques — le village reste, avec son folklore, la source de toujours de la créativité roumaine, conclusion à laquelle Mircea Eliade souscrit en étendant en même temps la recherche sur tout le périmètre sud-est européen. « Blaga — note Eliade dans une page de son journal — voyait dans „la culture populaire folklorique” — „plus particulièrement dans les créations anonymes nées de l'esprit chrétien aussi bien que celles qui proviennent des hérésies” — la source de la créativité roumaine. Je pense qu'il ne se trompait pas — mais pour des raisons différentes de celles qu'il alléguait. La culture folklorique est nourrie de ce que j'ai appelé « le christianisme cosmique », c'est-à-dire un christianisme où l'élément « historique » est ignoré et où l'élément dogmatique se devine à peine »⁴. Dans le même journal l'auteur faisait observer que « seul le paysan de l'Europe orientale a conservé la dimension cosmique du christianisme ». En effet, le concept de « christianisme cosmique », « christianisme populaire » ou « théologie populaire » constitue un *leit-motif* des travaux de Mircea Eliade. Présenté, pour la première fois, dans *Aspects du mythe* (1963), exemplifié ensuite dans les études remarquables comprises dans *De Zamolxis à Genghis-Khan* (1970), il est rediscuté dans le deuxième volume d'*Histoire des croyances et des idées religieuses* (1978) ; les conclusions figureront, comme nous en sommes avertis, dans le troisième volume de cette synthèse. Conceptualisé de cette façon chez Eliade, le problème existe *in nuce* dans la *Trilogie de la culture*, bien que l'accent soit mis, finalement, sur *sofianic*, plus exactement, sur la dimension « du transcendant qui descend » en englobant, en spiritualisant ainsi du haut vers le bas l'existence terrestre. Pour Eliade « le christianisme cosmique » ne signifie pas purement et simplement une paganisation du christianisme, en vertu de la survie des éléments de la pensée antique, ni un synchrétisme pagano-chrétien, mais « une création religieuse originale ». Les paysans de l'Europe orientale ont perçu longtemps le christianisme comme une « lithurgie cosmique », conviction nourrie par « le sentiment de la solidarité mystique avec les rythmes cosmiques ». Le christianisme cosmique est donc « dominé par la nostalgie selon une nature sanctifiée », par la présence de la divinité⁵. Plus exactement, « le mystère christologique est projeté sur la totalité de la nature et, d'autre part, les éléments historique du christianisme sont négligés »⁶, comme l'atteste la création folklorique du Sud-Est européen. A qui doit-on cette exclusion du facteur historique proprement dit ? Au mode même d'existence du paysan, c'est-à-dire *a-temporel*, auquel se référait, comme nous l'avons vu, Lucian Blaga également. En plus, dans *L'espace mioritique* nous rencontrerons la description de la conception orthodoxe sur l'Eglise (par rapport aux Eglises catholique et protestante) dans des termes qui caractérisent en fait le contenu du « christianisme cosmique ». Ainsi, si « au Catholique a servi de modèle l'idée d'Etat et au Protestant l'idée de liberté individuelle », l'Orthodoxe a employé, en

⁴ Mircea Eliade *Fragments d'un Journal*, Gallimard, 1973, p. 302.

⁵ Mircea Eliade, *Aspects du Mythe*, Gallimard, 1961, p. 210.

⁶ Idem, *Histoire des croyances et des idées religieuses*, II, Payot, 1978, p. 385.

ce qui concerne l'Église, « une conception de nature organique par excellence. L'Église est vue comme un organisme, comme une unité de la totalité, qui ne contient pas seulement l'homme mais aussi la vie et la création végétale. Pour les orthodoxes l'Église n'est pas une simple organisation en expansion, elle a depuis toujours un aspect cosmique ». De cette plateforme, de la conception organique, on pourrait expliquer « la nature comme Église » et « la mort comme acte sacramental » (Lucian Blaga) dans la balade *Miorița (La petite brebis)*, le personnage symbolique Jésus-terre qui existe dans *Tulburarea apelor*, peut-être le meilleur drame composé par Blaga ; on pourrait expliquer aussi pourquoi, pendant longtemps, « dans l'aire balkano-danubienne une église ou un monastère représentaient le cosmos »⁷ ; le symbole archaïque du *centrum mundi* se revalorise ainsi au sens chrétien. Tout cela devient des exemples possibles au niveau folklorique proprement dit (*Miorița, Meșterul Manole*), ou à celui de la littérature cultivée (*Tulburarea apelor*), du concept de « christianisme cosmique » ou « christianisme paysan ». Par rapport à l'auteur de l'*Espace mioritique* Mircea Eliade offre au concept une perspective propre à l'histoire des religions. « La Grèce — écrit-il dans le journal cité — a fécondé l'Europe sur deux plans : par la religion populaire (pré-indo-européenne) passe dans le folklore et par le christianisme paysan (religion cosmique) ; et les dieux de l'Olympe assimilés par les lettres et la culture occidentale »⁸. En ce qui concerne la fonctionnalité du christianisme cosmique Mircea Eliade l'interprète dans le sens de la théorie de Blaga, citée plus haut, sur « la retraite en dehors de l'histoire » de la population rurale. Comme forme « de l'idéal des sociétés agricoles terrorisées par des hordes guerrières allogènes », le christianisme cosmique constituerait un moyen de résistance, de « révolte passive contre la tragédie et l'injustice de l'Histoire. »⁹ Par rapport à Blaga, pour qui « le boycott de l'histoire » est une réalité prolongée longtemps, pour Eliade tous les éléments circonscrits par la formule « du christianisme cosmique » dénotent une structure religieuse archaïque par excellence, survivant de ci de là dans la mythologie et le folklore roumains et sud-est européens. Si, ensuite, la position de *Aspect du mythe* est plus proche des réflexions de *Trilogie de la culture* (l'a-historisme foncier du paysan sud-est européen, la « révolte passive » qui le caractérise, etc.), dans l'*Histoire des croyances et des idées religieuses*, II, dans la synthèse récente, le christianisme cosmique est vu sous l'angle prioritaire du « processus continu d'assimilation de l'héritage religieux pré-chrétien »¹⁰. La créativité religieuse de type folklorique se caractérise finalement par l'assimilation permanente des symboles archaïques, comme l'arbre de la vie, le symbole de la Croix etc., par les structures de la pensée chrétienne. Cet acte de paganisation du christianisme a pour conséquent la priorité dans l'explication de sa dimension cosmique ou populaire. Eliade s'oppose ainsi — comme sens ! — à la conception de Blaga. Pour lui l'apparition de la dimension cosmique emprunterait, comme nous l'avons déjà indiqué, à la spiritualité de type orthodoxe, qualifiée de *sofianica*. « Le trans-

⁷ Idem. *Maître Manole et le monastère d'Arges* dans *De Zamolxis à Genghis-khan*, Payot, 1970, p. 175.

⁸ Idem. *Fragments d'un Journal*, ed. cit., p. 326.

⁹ Idem. *Aspects du Mythe*, ed. cit., p. 210.

¹⁰ Idem. *Histoire des croyances* . . . ed. cit., p. 383.

« descend qui descend » par l'intermédiaire de la lumière colore de façon spécifique et définitive — croit Blaga — les rythmes cosmiques de cette zone du continent. Plus exactement *le sofianic* (terme emprunté à l'église Hagia-Sophia de Constantinople) reconcilie l'homme avec le cosmos, qui lui confère la valeur « organique », perdue pour le moment...

Au delà même des différences signalées, auxquelles nous ajouterions les domaines différents de recherche (*philosophie de la culture* chez Blaga, *l'histoire des religions* chez Eliade), les analogies nous semblent évidentes. Rapprochés par le point de départ ontologique (la conception de nature « organique » décelée dans la façon d'être des collectivités roumaines et sud-est européennes), ou par l'objet de l'étude (la création folklorique), le philosophe de la culture et l'historien de religions se rencontrent aussi dans les conclusions. Plus restreints et plus intuitives chez Blaga, plus conceptualisées et plus synthétiques chez Eliade, elles expriment en dernière analyse *le désir de trouver les éléments qui expliquent, bien que partiellement, la résistance de l'ethnie carpatho-danubienne à travers une histoire peu clémente*. Ce n'est pas par hasard que l'accent mis sur la réflexion dans les Lettres roumaines a été apporté par la Transylvanie. Après l'époque de l'école de la Transylvanie (XVIII^e) qui a démontré scientifiquement la latinité de la langue et du peuple roumain, Lucian Blaga synthétise une autre époque : il continue les efforts des intellectuels martyres de Transylvanie dans une œuvre unitaire, littéraire et philosophique. Noble effort, grave et marqué par le sentiment tragique de l'histoire. « Nous ne nous trouvons pas en Occident ni en Orient, écrit le philosophe dans *l'Espace mioritique*. Nous sommes où nous sommes : avec tous nos voisins — sur une terre de trouble ». Il ne faut pas donc s'étonner de l'intérêt de Blaga pour le paysan et sa création, considérés comme des permanences dans le temps historique et dans *l'espace mioritique*. Nous pouvons ainsi aborder le « panisme » de sa poésie. Plein d'anxiété — propre d'ailleurs aux modernes — le poète « traduit » l'aspect cosmique de l'existence dans un vers dont la profondeur et la tension rappellent celui d'un grand contemporain, Rainer Maria Rilke : « Pleine nuit. Danse des étoiles dans l'herbe / Se retirent les sentiers dans les forêts et dans les cavernes. / le garde ne parle plus. / Les hibous gris s'assayaient comme des urnes sur les sapins. / Dans le noir, sans témoins, / s'apaisent les oiseaux, le sang, le pays / et les aventures où l'on retombe sans fin. / Persiste encore une âme dans la brise légère / sans aujourd'hui / sans hier. / Avec des rumeurs assourdies, à travers les arbres / s'élèvent des siècles brûlants. / Durant le sommeil, mon sang, tel une vague, / s'écoule de moi / en arrière dans les parents » (*Sommeil*)¹¹.

¹¹ Lucian Blaga, *Poèmes*, Ed. Minerva, Bucarest, 1974, p. 179 (traduction par Veturia Drăgănescu-Vericeanu).

MIRCEA ELIADE : LA LECTURE MYTHO-CRITIQUE

EUGEN SIMION

Une possibilité de lecture « polysémique »¹ nous est offerte par Mircea Eliade avec ses derniers contes : « Dans la Cour chez Dionys » (« Caietele Inorogului », Madrid, 1977). Sans disparaître complètement, le fantastique fait place ici au mythe, à l'initiation, à la dialectique du sacré et du profane. A première vue, tout semble suggérer une expérience épique en marge de la théorie généralement connue sur le camouflage du mystère et le salut dans l'esprit. Lus avec attention, les récits révèlent plusieurs aspects, les faits épiques participent à un symbolisme érudit, les événements de l'existence ordinaire préfigurent un grand mythe. Aucun doute quant à l'existence d'un scénario mythique antérieur à la création, preuves en sont la fragmentation voulue du récit, les faits tour à tour éclairés ou obnubilés, selon un calendrier dont le chiffre sera fourni par le prosateur à la fin. La technique épique serre de près l'idée du camouflage mythique : un certain nombre, d'abord, d'événements, dont le caractère indéfini est calculé, abordage, ensuite, d'une autre série de faits, dans un registre réaliste, sans lien visible avec les premiers. Ce lien devient évident au terme de la narration, quand les deux parties du symbole (la partie sacrée et la partie profane) sont réunies et leur sens profond s'éclaire. Mais, avant d'en arriver là, on suit, désorienté, quelques fragments qui offrent, d'une main quelques suggestions, pour les retirer de l'autre main. Il va sans dire qu'il s'agit d'une astuce, d'une astuce et d'une science auxquelles le lecteur s'accommode avec difficulté, mais une fois sa faveur acquise aux grands symboles, il commence de lui même à retourner les phrases, afin de découvrir le mystère qui s'y cache. Cette technique (fondée sur l'alternance des plans) veut prouver le fait que les mythes se proposent à nous sous l'enveloppe de la banalité et que, à peine entrevus un instant, ils disparaissent à nouveau sous la défroque de la vie. Une persévérance et une science sont nécessaires pour renouer le fil de la narration et lire, ainsi, les *signes* qu'elle propose.

Toutefois, ces *signes*, lus ou entrevus, peuvent être interprétés de plusieurs manières. Il y a, par exemple, la possibilité d'une *lecture mythocritique* : elle met en lumière un certain nombre d'éléments permettant de saisir les traces d'un mythe déjà connu. *Les trois grâces*, conte qui ouvre

¹ « Enfin, troisième principe, à tout coup et à tout instant, développer la lecture polysémique du texte, reconnaître enfin les droits de la polysémie, édifier pratiquement une sorte de critique polysémique » (Roland Barthes, *Reflexion sur un manuel*, dans *L'enseignement de la littérature*, Plon, 1971).

la série, développe le mythe de Perséphone dans une intrigue presque policière. Ce n'est que plus tard, par un effort d'imagination que le mythe s'éclaire. Pour commencer, la narration confronte l'esprit avec plusieurs événements arrêtés à mi-route, repris, à nouveau interrompus, déplacés d'un présent vraisemblable (jamais bien précis, ne pouvant faire l'objet d'une controverse) dans un passé hypothétique, etc. Trois personnages (le botaniste Filip Zalomit, poète aussi à ses heures, le médecin Nicoleanu et l'ingénieur Hagi Pavel) parlent d'un quatrième, le médecin Aurel Tătaru, mort dans des circonstances demeurrées obscures. La mort l'avait surpris dans un coin perdu, à Poiana Dornei, près d'une cabane isolée, le jour de la Saint-Jean (Sinziene — moment à valeur magique). Amis du docteur Tătaru, les trois causeurs avancent diverses hypothèses au sujet de sa disparition, retournant en tous sens le syntagme prononcé par lui avant de rendre l'âme : « les trois grâces ».

Mais la version apparemment la plus vraisemblable de sa mort sera celle donnée par Frusinel Mincu, une ancienne malade du docteur Tătaru. C'est elle, du reste, qui fait la transition de la réalité au mythe, dans la manière déjà connue des récits précédents de l'auteur. Cette femme, grièvement malade d'un cancer et abandonnée à son sort par la science médicale, avait accepté le traitement miraculeux proposé par le docteur Tătaru. Deux autres malades, dans son cas, l'avaient accepté, mais sur les trois, seule Frusinel est encore accessible : l'une était morte d'un accident d'auto, l'autre disparue en Amérique. Frusinel, une femme ne sortant pas de l'ordinaire, avoue au botaniste-poète Zalomit, auquel elle rend visite, que par suite du traitement que lui avait appliquée le docteur Tătaru, elle avait subi une mutation biologique miraculeuse. Elle était redevenue jeune. Mais seulement pour un semestre, en-dehors duquel elle revient à sa condition biologique normale. Donc, durant six mois, elle est jeune, les sens agités, dans un incessant état d'euphorie érotique, alors que les six autres mois elle rentre dans le corps éteint d'une vieille femme de soixante-dix ans. La chose s'explique compte tenu de ce que le docteur Tătaru avait été empêché de conduire jusqu'au bout son traitement par la sottise et l'envie de quelques collègues, dans le genre du professeur Nedeleu, qui l'avait dénoncé comme esprit mystique dangereux. Dès lors, le docteur avait refusé de la recevoir. Lorsqu'il la retrouve, un jour, nue et concupiscente, dans la forêt de Poiana Dornei, il recule alarmé et tombe (accident, mort volontaire?) dans une crevasse.

Avec la mort du docteur Tătaru disparaît aussi le secret de la régénération. Or, Emanuil Albini veut le découvrir, c'est pourquoi il tient sous observation le botaniste Zalomite, unique personne en contact avec l'insaisissable Perséphone (Frusinel). Ceci est le scénario épique et il faut le reconstruire, car en-dehors de lui les faits sont absolument dépourvus de sens. En le connaissant, on peut interpréter plus librement les éléments de la narration.

Le mythe se glisse dans tous ces éléments et la plus banale de ses propositions peut s'interpréter de manière symbolique. Quand l'un des personnages parle de *mémoire* (« cette haute et incessante trahison ») et d'*amnésie*, notre esprit, averti déjà, commence à évoquer le châtement biblique et le mythe de la jeunesse sans vieillesse, etc. Donc, le thème du récit pourrait être la mémoire, celle qui par ses trahisons, empêche la liaison

avec la réalité mythique. Il existe deux sortes d'amnésies : la grande amnésie, héritage et signe de l'infraction originaire de l'homme, et la petite amnésie, celle de l'individu. La première s'oppose à ce que l'homme retrouve le rythme de l'incessante régénération, la seconde se dresse devant celui qui tente de saisir l'unité et l'histoire de sa propre existence. Considérée sous cet angle, la phrase banale du botaniste-poète Zalomit prend une valeur prophétique : « je regrette, je regrette beaucoup, mais je ne me le rappelle plus... » Par conséquent, la tragédie de l'homme débute avec une crise d'amnésie.

En procédant à cette sorte de lecture, on tombe à chaque pas sur des *épiphanies*, des *symboles*, tout en perdant, néanmoins, de vue le mythe proposé en sous-texte. Cette Frusinel est une Perséphone de laboratoire. Symptôme des temps modernes, produit, tout à la fois, de la conjugaison de la science avec la théologie. Essentiellement fantaisiste, la théorie du docteur Aurel Tătaru offre, pourtant, une cohérence intérieure. L'hypothèse d'une mutation biologique peut être acceptée comme prémisse d'une démonstration épique. Mircea Eliade l'utilise pour spéculer selon sa théorie sur la condition de l'homme démythifié. Frusinel Minecu a récupéré une partie de ce qu'avait perdu l'homme mythique, l'homme des événements sacrés). Tout comme la fille de Zeus et de Déméter, elle vit dans deux mondes différents, et le passage de l'une de ses formes d'existence à l'autre implique une véritable tragédie. Vivant dans un monde normalement profane, elle doit cacher le mythe qu'elle porte. Elle se déguise, telle Cendrillon (un autre mythe) et s'enfuit de son milieu habituel, par crainte et par honte (« J'ai commencé alors à me cacher, je veux dire, à cacher ma jeunesse... »). En langage mythologique, ceci veut dire que le personnage s'efforce de camoufler le mystère, lorsqu'il en a la révélation. D'autre part, Frusinel est poursuivie par Albin, ce qui se traduit par le fait que le mystère est obligé de se cacher aussi pour ne point tomber entre les mains de la raison profane.

Dans le conte de ce même livre — *In Curte la Dionis* — intitulé « Incognito à Buchenwald » et, jusqu'à un certain point aussi, dans « Uniformes de général », Mircea Eliade suggère la manifestation du mythe d'Orphée et d'Eurydice, sous son double aspect, celui de la création et celui de l'éros. Dans une composition plus complexe et avec une intrigue plus réduite, *In Curte la Dionis* fait revivre l'atmosphère de son autre conte, *La țigănci* (« Chez les bohémiennes »). En simplifiant les données de la narration, on pourrait dire qu'Eurydice y est incarnée par Leana, une chanteuse des beuglants bucarestois de l'entre-deux guerres. Orphée serait le poète Adrian, l'homme auquel des *signes* sont faits, mais, par suite d'un accident (c'est ce qu'on apprend à la fin du récit) avait perdu le fil reliant les divers plans de son existence. Le mythe en est modifié, ou, pour plus de précision, transféré : Leana (Eurydice) sera celle qui par son chant apprivoise les bêtes. Par une investition secrète, elle est devenue porteuse d'un grand mythe. Orphée est un amnésiaque. Eurydice chante à sa place, en ayant le sentiment qu'elle exerce de la sorte une fonction sacrée : celui d'apprivoiser les hommes qui ont perdu le sens du spirituel, du mystère. La chanson (la poésie) est une voie de salut. L'unique. Toutes les méthodes pour la transformation de l'homme ont échoué. Il en reste la Poésie :

« — Eh bien, poursuit Adrian, ainsi que vous l'avez deviné déjà, il me faut reconnaître que, pour moi, la Poésie est plus qu'une technique mysthique ou un instrument de connaissance. La poésie est une méthode politique par excellence; et, malheureusement, elle est la dernière méthode politique dont nous disposions encore. Si elle non plus ne réussit, il ne nous reste aucun espoir. Nous disparaissions, ou bien nous retournons là où nous nous trouvions il y a beaucoup de centaines d'années. A un moment donné, le Bon Dieu s'approchera de certains d'entre nous, ceux qui seront encore éveillés, et il nous dira : *Messieurs, on ferme!* »²

Les bêtes sauvages, explique ensuite l'illuminé et l'amnésique Adrian, sont des hommes à l'état naturel ou dans « leur propre condition culturelle ». Car, la culture sans le Logos — veut dire le prosateur — c'est une spiritualité de la barbarie. Sans le Verbe (sans l'accès à l'esprit) l'homme vit dans les ténèbres d'une existence viscerale. C'est le Poète qui, peut l'éveiller. Le Poète est un nouveau Messie. Le Poète, prophète et thaumaturge, plus grand qu'Eschyle et que Shakespeare, apte à comprendre le *message*, conscient de la mission *politique* du verbe *lyrique*. Dans ces conditions (les conditions d'une société démystifiée), la poésie est une *sotériologie*, une *doctrine du salut*.

« — Il faut les apprivoiser. Et je traduis sur le champ : nous attendons Orphée, nous attendons ce Poète de génie dont le verbe *obligera* l'homme à s'ouvrir vers l'Esprit; autrement dit, qui précipitera la mutation qu'ont visé toutes les religions et toutes les philosophies du monde. Qui pourra encore lui résister, à lui, au Poète? Je vous demande : quel est le sanglier qui a pu demeurer encore lui-même, sanglier selon sa véritable nature, en écoutant Orphée? »

Le récit épique devient dialogue spirituel, ses personnages offrant le prétexte d'une analyse des concepts. Le poète Adrian est l'idéologue d'une nouvelle religion : la transformation (le salut) de l'humanité par l'exercice de la poésie (de la chanson), et c'est Leana sa messagère. Les personnages ont une biographie, mais celle-ci reste, de manière délibérée, dans l'imprécis. Leana chante dans une taverne, elle suscite l'enthousiasme de ses auditeurs et, ensuite, elle disparaît, pour *recommencer* (mot symbolique!), ailleurs, après un certain temps. Ses disparitions, ses obnubilations ne sont guère sans rapport avec le mythe dont cette femme est la messagère. Questionnée pourquoi elle chante, sa réponse sera toujours la même : « pour mes péchés ». Ces péchés se révèlent, eux aussi, mythiques. Belle, elle se refuse aux hommes, motivant qu'elle est toujours amoureuse d'un *autre*, toujours *le même*. . . La véritable identité de cet homme reste cachée, de même que celle de la chanteuse. Amoureux d'elle jusqu'au désespoir, le docteur Visarion suppose un complexe et tente de la libérer, par une thérapeutique toute simple, de l'homme qu'elle a perdu. Leana accepte; elle s'habille de noir et prend avec satisfaction son nouveau nom : *la Veuve*. Une fois éclairé sur l'ensemble du conte, on se rend compte que *la Veuve* peut avoir le sens de : celle réduite au veuvage du mythe, la triste, l'endeuillée épouse d'Orphée.

A un autre bout de la narration, étranger au premier, commence le second enchaînement épique. Toujours, cette fois encore, dans le plan des

² En français dans le texte de M. E.

apparences. Un certain Adrian, descend, pressé, d'une auto, pour entrer dans un hôtel, en affirmant qu'il a rendez-vous, à quatre heures et demi, avec quelqu'un dont il a oublié le nom. Un nom, ajoute-t-il, « phanique », parce que « il se montrait en entier, ne cachait rien ». Cette personne lui aurait dit, prétend Adrian, « des choses d'une importance exceptionnelle. Importantes non seulement pour nous, les artistes, les écrivains ou, disons, l'élite, l'intelligentsia, mais pour tout homme vivant et complet. Pour tout homme qui veut demeurer tel qu'il a rêvé tout d'abord de l'être ». L'expérience de la *lecture mytho-critique* nous enseigne que les phrases précitées doivent se traduire comme suit : la personne dont le nom avait été oublié par le poète Adrian (car on nous apprend sur le champ que le visiteur amnésique de l'hôtel est poète) lui avait fait des révélations capitales pour une existence dans sa plénitude, une existence mythique de l'homme. « Tel qu'il a rêvé tout d'abord de l'être » signifie tel que l'homme a vécu durant l'âge mythique. Mais un lapsus de mémoire empêche Adrian d'entrer en possession de cette révélation. La personne portant un nom *phanique* est cachée quelque part, dans l'hôtel (dans le labyrinthe de l'existence) ; or, Adrian, ayant perdu le fil de son souvenir, s'y perd. Il suit une piste fautive (Orlando) et s'engage, sans le vouloir, dans l'un des circuits du profane, de l'apparence, de la banalité. Orlando (fautive identification de celui qu'il cherche) est un esprit éminemment réaliste. Du reste, il patronne un groupe d'affaires ou un groupe politique, subversif, et, entré dans sa sphère d'action, le poète Adrian devient suspect. Les théories de celui-ci, sur la connaissance, sur le salut de l'homme par l'esprit, sont pour Orlando trompeuses ; il soupçonne dans ce poète confus un espion habile. Pour lui, si Adrian est réellement un messenger, son message est bien précis, déterminable, dangereux.

Un bouleversement de ses divers plans se produit, de la sorte, dans cette narration où les faits sont sans cesse déplacés d'une sphère de symboles dans une autre. Sous ce rapport, la scène d'Adrian errant, perdu, à travers l'hôtel est concluante pour l'art épique de Mircea Eliade, fondé — ainsi qu'il en résulte de ce que nous venons d'exposer — sur la rotation imprévisible des faits. Lus sous un certain angle (à partir du mythe, du sacré), ces faits sont les signes d'une autre réalité. Adrian longe un *corridor* et le corridor se perd au loin, dans la pénombre. Symbole du labyrinthe, dirions-nous d'emblée. Devant l'ascenseur, un *miroir* ; le poète amnésique s'y mire avec une secrète satisfaction : il paraît de 30 ans, c'est-à-dire 15 de moins que son âge réel. Quelqu'un lui avait dit une fois qu'il est beau « comme l'ange de la mort », une fille, sans doute, mais *qui* ? Le miroir (éternel symbole du dédoublement), l'« ange de la mort » et, ensuite, cette *fille énigmatique*, dont le poète ne se souvient plus. Autre enchaînement de symboles. Une porte s'ouvre, et le poète, en quête du nom « phanique », justifie une fois de plus son amnésie : « je sais que quoi que je fasse c'est inutile. C'est comme un barrage. Le nom du monsieur qui m'attend, veux-je dire. Impossible de m'en souvenir ! En vain on l'a identifié à la réception, en vain on m'a donné le numéro de sa chambre. Ils ont disparu. Probablement qu'ils ont disparu alors que je me trouvais dans l'ascenseur. Evidemment, ils n'ont pas disparu à proprement parler, mais ils se sont cachés seulement, camouflés. Ils sont devenus irrécognissables... »

Le personnage ne reçoit pas les *signes* inconsciemment, il les interprète. Son attention est ensuite attirée par une *annexe* de l'hôtel (un supplément, un prolongement du labyrinthe), qui serait habitée par une *veuve*. Adrian, malade de signes, traduit du coup : « la Vedova, avec majuscule et chargé de symbole, comme chez Dante ». Il blesse, sans le vouloir, la personne avec laquelle il s'entretient, elle-même une veuve, et qui, en raison de son origine italienne, est surnommée la *Vedova*. Bizarres coïncidences ! Le lecteur est déjà au courant de l'existence d'une autre *veuve*, Leana, la véritable Eurydice — celle que cherchait cet Orphée perdu dans le labyrinthe moderne. Mais *La Vedova* de Dante avait aussi une autre signification : « Vous savez, dans son langage secret, peut être emprunté de *I fideli d'amore*, Dante se référerait à l'Eglise romano-catholique. L'Eglise de Pierre, laissait-il entendre, était restée „veuve"... »

Dans la narration d'Eliade, *le labyrinthe des signes* commence à devenir un *labyrinthe de significations*. La veuve d'Adrian a, de son côté, elle aussi une acception métaphysique. Notons, par ailleurs, que l'une des interlocutrices d'Adrian tient dans sa main un anneau avec plusieurs clés. Autre signe, autre symbole. Toutefois, le plus important sans doute s'avère celui de *l'ascenseur*. Expression des commodités qu'offrent la vie moderne, l'ascenseur est, d'autre part, un véhicule mythique. Il facilite la *descente* et l'*ascension*, le passage dans une autre contrée, une contrée de l'Au-delà. C'est la variante démythisée de la barque de Charon. Sauf que cette barque-là aurait perdu sa direction : « Car l'ascenseur *reste le même* (...) Seule *la direction varie...* »

Par conséquent, des *signes* arrivent de partout, annonçant un processus miraculeux d'« anamnésis ». Chose singulière, Adrian, le poète, bien que conscient de l'enchaînement secret des faits, ne parvient pas à trouver quand même le fil susceptible de le conduire hors du labyrinthe des apparences. « Ce qu'il y a de terrible dans l'amnésie d'un poète — reprit-il après un long silence — c'est le fait que, au fur et à mesure que la mémoire personnelle disparaît, une autre mémoire, dirais-je culturelle, se fraie une voie venant des profondeurs, et si un miracle n'intervient pas, en fin de compte elle le domine complètement. Mon cher monsieur, prononça-t-il avec gravité, je suis menacé d'être réduit à la *culture*, de devenir un individu éminemment culturel ! Et je n'ose même pas m'imaginer ce qui pourrait advenir plus tard, lorsque la mémoire culturelle à son tour s'échappera de son lit historique, et lorsque je resterai *homme en général*... Je ne sais pas si vous comprenez à quoi je fais allusion ? demanda-t-il, d'un ton légèrement plus bas. » Il y a, donc, une mémoire individuelle et une mémoire culturelle. Le Poète (le créateur) risque de perdre le sens (la mémoire) du réel à mesure qu'il est accaparé par la culture. Le symbole de la quête du mythe s'est transformé, tout à coup, dans un symbole de la création et, peut être (comme on le verra par la suite), dans une métaphore textuelle.

Mais n'abandonnons pas Adrian, qui passe d'un signe à l'autre, en approchant de fort près la révélation. À l'hôtel, où se passe son errance, se trouve aussi un Artiste (un Peintre Lauréat) et, en entendant pour la première fois parler de lui, Adrian a de nouveau le sentiment qu'*on lui adresse des signes*. Ceci pourrait suggérer que l'Artiste Lauréat est lui aussi un messager. Quand une dame, dans l'ascenseur, en fait mention,

parlant aussi de l'exposition de ses œuvres, Adrian est sur le point de saisir le fil, mais le fil se brise une fois de plus. Le Peintre habite depuis longtemps l'hôtel; il aime se servir de l'ascenseur, jusqu'à ce que, un jour, on le chasse, tout en gardant ses biens. Il s'agit, par conséquent, d'un artiste qui disparaît. Cependant, il y laisse son message (son œuvre), un message chiffré.

Le final du récit apporte la réponse à ce long enchaînement d'énigmes. Leana (Eurydice, la messagère du chant d'Orphée, la *veuve*) retrouve Adrian, le poète dont un accident d'auto avait fait un amnésique. Elle s'attache à ce que son mari oublie ce qui s'est passé il y a longtemps, à ce « qu'il ne regarde pas en arrière ». Les éléments obscurs de la narration s'éclairent : le rendez-vous de quatre heures et demi, l'attente, le sens de la chanson « În Curte la Dionis », etc. Cette chanson, écrite sous le signe d'Orphée, annonçait une « béatitude sans nom », à la cour du dieu Dionysos. Et le message d'Orphée consiste en ceci : « la transformation de l'homme, sa mutation, ne peut commencer d'en-haut, avec les élites, mais *de très bas*, à partir des gens ordinaires, de ces gens qui passent leur nuit dans les tavernes et les restaurants. . . » Une fois de plus, la poésie est une forme de salut et *une technique politique* (« seule la Poésie peut encore nous sauver, peut encore transformer l'homme »).

On verra reparaître le mythe de la création dans les récits intitulés *Uniforme de général* et *Incognito à Buchenwald*, à cette différence près que la révélation du sens caché et le salut de l'esprit résident, maintenant, dans *le spectacle* (le théâtre). Et puisqu'il s'agit de théâtre, disons d'emblée, pour mieux éclairer les choses, que la narration se présente telle une scène roulante, avec deux séries de décors. Dans l'une (*Uniforme de général*), on voit évoluer Ieronim Thănase, enfant-prodige gâté, actuellement désabusé, « pourri » par le public et, en général, par l'existence, et ensuite Vladimir, entomologiste amateur, élève encore et, si nous avons bien saisi, doué de certains dons divinatoires, car il porte dans sa main une colombe blessée. Le récit de Ieronim nous apprend l'histoire de la générale Calomfir, personnage terrible, le véritable, l'unique personnage énergique dans un monde voué à sa perte. Le roulement de la scène nous fait connaître Antim, lui aussi entomologiste et violoncelliste, hantée par une *fiancée étrangère*, toujours autre, toujours perdue par une étrange aventure. Aux côtés d'Antime apparaît une nouvelle fiancée, Maria Daria Maria, appelée aussi Maria da Maria, admiratrice fervente du violoncelliste, elle-même artiste de valeur.

Les scènes se rejoignent dans un *spectacle* unique, qui n'a rien de spectaculaire, à proprement parler. Les faits de quelque importance appartiennent au passé. Ils nous parviennent contés et racontés, c'est-à-dire : déformés, avec une certaine signification Ieronim et Vladimir se glissent, pendant la nuit, dans le grenier d'une vieille maison (la maison de la générale terrible) et forcent une commode renfermant de vieilleries. C'est le début de l'*évo-cation*, comme l'affirme Ieronim, l'acteur et le metteur en scène du spectacle. A part l'évocation (l'histoire), il y a le *Chœur* qui résume et reprend le récit des faits. Ieronim conte en usant du conditionnel passé, introduisant de la sorte un certain doute quant à la vraisemblance de l'histoire. L'affabulation à laquelle il se prête est énorme, tout est mis en spectacle, même les faits du présent passent à travers ce mode verbal lointain et

problématique : « Et nous nous sommes trouvés brusquement dans l'obscurité, perdus là, dans ce grenier plein de caisses et de malles recouvertes de poussière et de toiles d'araignée... » Justement, Ieronim et Vladimir se trouvent dans la situation ainsi évoquée, mais ce qui leur arrive est par trop peu, trop peu important par rapport à ce « qu'aurait pu arriver ». Il s'agit, donc, de la supériorité de l'imaginaire sur le réel, de la supériorité du *spectacle* sur l'*histoire*. Quand Vladimir Iconaru (la voix du réel, la conscience non mystifiée de l'histoire) ramène le récit dans un terrain plus exact. Ieronim, qui voit le monde comme une pièce de théâtre et les éléments objectifs comme de signes, des symboles des épiphanies, lui répond avec irritation :

« — C'est donc seulement ça que tu as compris ? /.../ Tu as compris que j'essayais de te faire peur, de te mettre à l'épreuve dans *les ténèbres*? Elève Iconaru Vladimir, tu manques d'imagination. Tu n'es pas le seul, du reste. Presque personne n'a de l'imagination. Nous vivons des temps difficiles. Qui a encore le temps de s'imaginer un autre monde, avec d'autres hommes, un monde plus poétique, et par conséquent plus *vrai*?... »

Grenier, nuit, ténèbres, l'idée même de théâtre (l'existence ressentie comme un spectacle) — tous ces éléments revêtent des sens profonds. La narration est recouverte de symboles. Lorsque quelqu'un, dans le genre de l'élève Vladimir, intervient avec une pensée morale, le spectacle disparaît. Mais l'innocent Vladimir, passionné par les papillons, est à son insu un porteur de mythes. Il porte à travers la ville qui a perdu le sens du sacré un oiseau blessé (symbole évangélique familier), devenant de la sorte un véritable *messenger*. La similitude, dans la perspective symbolique, avec Adrian et Leana est frappante. Tout comme dans le récit précédent, ce n'est pas à Ieronim, conscient du camouflage du mythe, d'en être son messenger, mais au naïf, au profane élève Vladimir Iconaru. Il s'ensuit que la prose d'Eliade comporte deux catégories d'individus : les uns qui reconnaissent les mythes, les autres qui le portent. Les uns construisent le *spectacle* (Ieronim, Maria Daria Maria, Făgădău — dans *Incognito à Buchenwald*), les autres entrent, sans le savoir, au cœur même du spectacle et c'est par eux que se révèlent le sens du sacré (Vladimir, Leana, Marina Darvari, Elefterescu, etc.).

Mais continuons à suivre le fil de l'histoire de ce spectacle. En réalité, il y a plusieurs histoires et un seul conteur, Ieronim, qui les interprète et, probablement, les mystifie. Avec Antim, Ieronim est le descendant de deux familles : Calomfir et Thânase. Enfant précoce, sa participation à un spectacle dans la nuit de la Saint Jean (une danse, un récit devant un miroir géant) devait marquer toute son existence. Dès lors commence sa *dé-chéance* en tant qu'acteur professionnel. Avant de mourir, la générale Calomfir, le pilier de la famille, lui a confié un *secret*, qu'il ne révèle que par paraboles, par anecdotes, par des images. Il est clair, aussi clair que peuvent devenir les choses dans une prose de facture mythique, ce que ce *secret*, confié par une vieille femme à son lit de mort, veut signifier. C'est le *mystère*, le *sacré*, que les légendes, les paraboles le préfigurent et le perpétuent sous des aspects déformés. Accablé par lui, Ieronim parle, en disant, par exemple : « Depuis que la Générale est morte, je ne fais rien d'autre, je ne peux faire rien d'autre, que vous dire, mais voilées comme dans un miroir antique, tel qu'était notre miroir, je ne peux faire rien d'autre que

parler, en images et en paraboles, du secret qui m'a été confié. Et non seulement à vous, la famille et les amis, mais aussi à ceux que je rencontre par hasard. J'essuie la tentation d'arrêter les gens dans la rue — sans doute, pas n'importe qui, mais certaines personnes dans lesquelles il me semble deviner un signe. Enfin, ça c'est une autre affaire. Mais, Luchian, moi je ne parle que de ça ! Si je n'avais pas parlé, j'aurais perdu les sens !... »

Le second artiste de la famille, Antim, avait eu une révélation par la lecture. Alors qu'il était encore adolescent, l'entomologiste avait lu un récit étrange et cette lecture avait changé sa vie. Il est devenu violoncelliste. Le récit en question parlait d'un célèbre saltimbanque qui découvrit un jour qu'il trahit sa véritable *vocation*, de nature *religieuse* : il avait été créé pour amuser les *dieux* et lui, le jongleur, amuse à présent les gens fréquentant les foires. Au commencement des commencements, il avait exercé un métier sacré. Il a subi, donc, une *déchéance*. Lorsqu'il lui confie sa découverte, la fiancée du saltimbanque le quitte. Dans le cas d'Antim, cette situation se répétera : dès qu'il raconte la découverte du personnage de cette nouvelle, les fiancées le quittent, « non sur le champ, comme dans la nouvelle, mais peu après ». Un récit dans un récit. Le personnage initial, le jeune saltimbanque, apprend que sa vocation remonte, au loin, dans les âges mythiques. Par conséquent, il incarne un mythe et, en affirmant ce fait, il est abandonné par sa fiancée. Le second personnage, Antim, lit ce conte mélodramatique et sa vie prend un autre cours : il abandonne l'entomologie et devient artiste. L'art (le spectacle) fait de lui un héros tragique : toutes ses fiancées l'abandonnent dès qu'il leur confie le contenu de sa lecture.

Tout ceci veut prouver la puissance du *spectacle*, la force entraînante et transformatrice de la création. Le théâtre est une forme de salut pour l'individu, le théâtre est la forme à travers laquelle le mythe se révèle, le théâtre, enfin, rend supportable l'existence, protège l'homme de la terreur, en transformant ses obsessions, sa malchance en spectacle. C'est là l'essence de la théorie d'Eliaade.

« — Car vous, *Oncle Vania*, poursuit Ieronim d'un autre ton, plus doux et pourtant plus solennel, vous vous entêtez à réduire la *compréhension* à l'exercice de la raison, comme aux échecs. Mais vous savez fort bien que ni l'art, ni la vie se sauraient être compris *uniquement* avec la raison. Tout ce qui advient autour de nous est susceptible de camoufler un mystère, par conséquent une révélation décisive, un mystère terrifiant. Par exemple, *n'importe quelle colombe* pourrait camoufler... »

D'autres faits restent dans le contexte qui demanderaient d'être expliqués, décryptés. Qui est, par exemple, cette *étrangère* qui apparaît et disparaît dans l'existence d'Antim ? Ou encore, pourquoi Ieronim et Vladimir revêtent-ils les habits du défunt général Calomfir, le héros ? Pour ce dernier symbole, l'explication semble plus claire : les habits du général signifient pour Ieronim l'art, le génie ludique, alors que pour Vladimir ils ne représentent qu'un travesti, le protégeant du froid. La morale en est toute simple (Ieronim lui-même, l'interprète de tous les *signes*, l'explique) : « Tant que nous pourrons nous costumer et *jouer* — nous sommes sauvés ».

Cette idée sur la fonction du spectacle sera reprise, suivant un procédé épique et avec plus de complexité dans *Incognito à Buchenwald*, qui ra-

mène, sous un éclairage réaliste plus puissant, les personnages de Ieronim et Maria Daria Maria, Adrian et Leana. Durant une période de lucidité, Adrian envoie des lettres que quelqu'un d'autre interprète dans le sens connu de la théorie sur le mystère. Mais le conte sera dominé par le spectacle. Ieronim, Maria Daria Maria, Făgădău, Petru Lorinț, le poète Petru Petrovan préparent un spectacle, en s'imaginant tous réunis au camp de Buchenwald. Le sens d'un tel spectacle serait le suivant : la liberté ne peut être qu'intérieure et elle se cache sous chaque mot. Marina Darvari en fait la démonstration regardant longuement et, en tout détachement d'esprit, un mur lézardé, ce qui lui permet de découvrir une vérité intérieure. Elephterescu, un jeune bucarestois viveur, a le sentiment d'une révélation à la lecture d'une biographie du Buddha et, s'identifiant au prince Siddharta, il disparaît. En effet, il prend au pied de la lettre l'histoire du « Grand Départ » et quitte la ville, se préparant pour une vie vécue selon l'esprit. Les personnages vivent librement les *épiphanies* du présent. Chaque événement peut cacher le mystère, tout comme la liberté peut vivre dans n'importe quelle parole inventée. *Boddhisattva* n'est qu'un terme exotique, mais il peut couvrir l'idée de liberté intérieure, tout comme le spectacle (l'art, en général) représente le camouflage d'une nouvelle version du salut.



Maintenant, si l'on tourne les pages pour relire ces savantes nouvelles mystiques avec un autre œil (*l'œil textuel*), on constate qu'elles peuvent s'interpréter aussi d'une autre manière. Au fond, que cherchent-ils donc ces personnages qui ne restent jamais en place, quel est ce mystère camouflé qui terrorise leur conscience ? Le *mythe*, *l'esprit* dans la matière, le *sacré*, avons-nous dit jusqu'à présent, en traduisant de façon plus directe les intentions de l'auteur. Mais cette obsession du mythe, du sacré dans l'existence normale peut représenter tout aussi bien la hantise de la création. Pourquoi n'interpréter le *trésor* de la nouvelle *Șanșurile* (« Les tranchées ») comme un symbole de la création et sa quête comme celui d'un effort tragique pour éclairer son secret ? Si l'on tient compte de ce que les personnages principaux des nouvelles de Mircea Eliade sont des poètes, des artistes, des philosophes autrement dit des gens qui considèrent le monde comme une métaphore et à travers une métaphore, on peut renforcer l'idée précédente, en précisant que le thème fondamental de l'écrivain réside dans la vocation de la création toute pure. Citons, à ce propos, les mots de von Balthasar dans *Șanșurile* : « C'est là aussi la destinée du poète / ... / D'essayer toujours, de n'y pas parvenir, mais d'essayer, et de n'y pas parvenir, mais d'essayer à nouveau, en recommençant. Et en se rappelant chaque fois tout ce qu'il a raté, et tout ce qu'il n'a pas réussi, et tout ce qu'il a souillé. En se rappelant, et en essayant encore. Encore une fois. Encore une fois ... » Il s'agit d'une idée très simple, très répandue, de l'art entant qu'effort, en tant qu'échec, de la création en tant qu'éternel recommencement. Ecrire, disent les spécialistes de l'esthétique, modernes et anciens, c'est re-écrire. c'est reprendre tout à zéro, avec le sentiment (comme l'affirme, si je ne me trompe pas, un poète) de se retrouver au premier jour de la Création. Dans ce cas-là, le *trésor*, dont le secret entrera dans la tombe avec Moșu, est la création dans sa forme idéale. Celle concentrant

une aspiration, une technique et une solution pour le mode de vie, par l'existence dans l'esprit. Seuls les poètes comprennent, affirme le même von Balthazar, parce que eux, ils ont le sentiment des choses du début.

La narration comporte encore d'autres éléments susceptibles de donner à penser. Si l'on accepte pour ce texte la présence d'un sous-texte, si l'on admet aussi qu'à part le projet de l'auteur il y a aussi un autre projet, celui exprimant ce que l'auteur n'a point prévu, alors les faits de la narration semblent dire encore plus que ce que nous y avons déjà vu. Ils préfigurent, par exemple, une *métaphore textuelle*, en suggérant une angoisse liée à l'acte d'écrire, une difficulté dans la maîtrise du langage. Reprenons quelques fragments. Ilaria (dans *Sanțuri*) décide par suite d'un rêve de partir en quête du trésor durant la nuit de la fête consacrée à la Vierge Marie (moment important du calendrier mystique de Mircea Eliade !). En creusant dans la terre, elle « l'a senti sous la bêche, sans arriver à le déterrer, parce que, avant qu'arrive Lixandru avec la pioche, le trésor s'est enfoncé comme une flèche, profondément, dans la terre ». Ensuite, la même nouvelle use du symbole des *tranchées* en tant que telles: ces tranchées qui, aux dires de l'un des personnages, « ont quelque chose de sinistre et d'inutile, et peut être même de diabolique ». Pour von Balthazar, elles sont comme les phrases d'une langue qu'il ne maîtrise pas et dans laquelle il lui est impossible d'écrire une poésie: « J'ai essayé plusieurs fois, mais ça ne marche pas. J'ai essayé même de traduire quelques-unes de mes poésies, mais on dirait que ce n'est plus la même chose. Comme si ce ne sont plus mes poésies ». Les tranchées profondes arrêtent les chars de guerre, mais elles représentent aussi la barrière qui se dresse devant l'esprit en quête du langage, le *trésor* de la créativité. Pour les linguistes, elles pourraient suggérer le labyrinthe du langage; la mort du poète von Balthazar à proximité des « tranchées » qui cachent, à jamais, le *trésor* pourrait s'interpréter comme une métaphore textuelle.

Encore plus évident est le sens de cette métaphore dans *Ivan*. On y lit: « Ils débouchèrent sur une mauvaise route, à chars, serpentant, dépeignée d'ornières, parmi les champs de maïs / . . . / — Holà, garçons, . . . /, êtes-vous sûrs que c'est bien ça la route ? / . . . / Dans la pénombre annonciatrice de l'aube, Darie vit à une vingtaine de mètres, en plein champ, une silhouette familière, qu'il ne parvint pourtant pas à identifier. Beaucoup plus loin, du côté de la chaussée qu'ils avaient traversée cette nuit, on apercevait des groupes isolés, avançant lentement, comme en hésitant / . . . / de quelque côté qu'il regardait, devant lui, à sa gauche ou à sa droite, derrière lui, il découvrirait d'autres groupes dispersés, avançant en silence, du même pas mesuré et qui lui semblait d'une rapidité incompréhensible / . . . / Ils marchaient à environ deux cents mètres, sur un chemin étroit, parallèle à la chaussée / . . . / Le fleuve coulait paisible, majestueux, silencieux, à quelques centaines de mètres devant eux. On ne lui voyait pas l'autre bord, car la pluie continuait de tomber, fine, comme tissant un rideau de brumes que la lumière incertaine, pâle, qui laissait déjà deviner l'aube, n'arrivait pas à percer », etc.

J'ai réuni un nombre de lignes éparses à travers la narration, dans l'intention d'illustrer la présence d'une image obsédante dans le texte de Mircea Eliade: l'image même du texte qui se laisse difficilement embrassé, traversé par l'idée, la métaphore du langage bataillant contre ses propres

imprécisions. *Le champ de maïs, les groupes épars, le chemin étroit, la pluie, le rideau de brumes* suggèrent un nombre d'obstacles, un effort, un échec réitéré et une volonté de les surmonter, d'arriver au bord du *fleuve* imposant et d'en traverser le *pont*. Darie meurt avant de le traverser, il restera, de même que von Balthazar, le prisonnier éternel (du fait de sa mort) du champ de maïs, en continuant ses errements dans la nuit de ce labyrinthe dérisoire.

En passant d'autres exemples, arrêtons-nous sur une image (dans *Incognito à Buchenwald*) : celle du mur recouvert de taches et de lézardes de la maison où Ieronim et ses amis préparent leur spectacle. Marina Darvari avait dit d'un ton de mystère-oraculeux : « regardez ces taches » et ses interlocuteurs n'en avaient pas saisi la raison : « Ils s'étaient rapprochés du mur, le regardant avec attention, concentré, cillant parfois de l'œil, penchant lentement leurs têtes tantôt à gauche, tantôt à droite, pour saisir toutes les nuances possibles. C'étaient des taches sans formes précises, dont le contour se modifiait selon l'angle sous lequel on les regardait. Seule la lézarde qui s'étirait presque à la diagonale vers le plafond conservait sa direction et sa profondeur, quelqu'en fût le point d'où on la regardait ».

« — Déteintes par le soleil et l'humidité, répéta, rêveur, Lorinț. Alors j'ai compris. C'est ça ce qu'elle a voulu dire : vous avez là le modèle exemplaire de l'union des contraires : l'humidité et le soleil, c'est-à-dire l'Eau et le Feu ... »

Marina Darvari voulait faire une démonstration d'ordre spirituel. Mais le mur plein de taches et de lézardes chaotiques peut aussi suggérer la confusion de langage antérieure à la création, la naissance difficile du texte, la difficulté même de maîtriser la signification au moyen des mots. Les nouveaux théoriciens du texte attirent notre attention sur la présence de quelques métaphores essentiellement textuelles : les rangées chaotiques ou non, les lignes confuses, la toile d'araignée, etc. La narration *In Curte la Dionis* comporte quelques *figures* qui reviennent d'une manière obsédante : entre autres, celles du corridor et de l'ascenseur. *L'ascenseur* pourrait être la célèbre navette des linguistes modernes. Il fait la liaison entre les étages (les strates de la narrations). Mais Adrian, qui en use, a perdu la *direction*, le *fil*, le lien entre les divers plans de l'existence. *L'Ascenseur* (navette) ne peut remédier à cette rupture, Adrian se trompe chaque fois d'étage, ne touchant jamais à l'endroit qui convient. Une terrible *amnésie* fait obstruction au texte, la narration ne peut saisir la signification de l'existence globale, le langage demeure comminatif, fragmentaire. La *navette* n'arrive pas à compléter le tissu. Sur ce plan aussi, le créateur moderne est frappé d'incomplétude : seule la partie lui est accessible. Aux ruptures de plan existentiel fait pendant une rupture à l'échelon du langage (du texte).

STRUKTURALE UND HISTORISCHE DIALEKTIK SKIZZE – EINES LITERATURWISSENSCHAFTLICHEN METHODENKONZEPTS

THOMAS BLEICHER
(Mainz)

Auch die besten Theorien pflegen Mängel, Schwierigkeiten und Ungenauigkeiten zu enthalten. [... Jedoch :] Mehr oder weniger durchkonstruierte theoretische Systeme werden allenthalben zur Strukturierung von Problemsituation und zur kognitiven Orientierung benötigt.

HANS ADALBERT¹

Die folgende Skizze beansprucht keine Originalität. Eher wird man den Einfluß mehrerer, auch unterschiedlicher Ansichten feststellen können. Die Ansichten, die meist so bekannt sein dürften, daß sie nicht einzeln belegt werden müssen, sind in den projektierten Entwurf eingearbeitet. Dieser Entwurf kann nur die theoretische Skizze einer Methode bieten, da die Methode des konkreten Themas bedarf, an dem sie sich erproben muß². Dennoch sollte der Entwurf in seiner Gesamtheit – parallel zur Gesamtheit seines Gegenstandes – beurteilt werden, da eine Teilbetrachtung ebenso vereinseitigend und daher letztlich verfälschend vorgeht wie die meisten traditionellen Methoden, wenn sie mit methodologischer 'Reinheit' angewandt werden und nicht mit dem in der Praxis üblichen 'Defizitenausgleich', durch Zusatzmethoden. Angestrebt wird folglich eine Art Meta-Methode, ein kombinatorisches Methodenkonzept, das – auch durch den Verzicht auf methodologische Sprachverrenkungen und Denkverwirrungen³ – wieder auf eine breitere Praktikabilität abzielt⁴.

¹ *Theorie, Verstehen und Geschichte – Zur Kritik des methodologischen Autonomieanspruchs in den sogenannten Geisteswissenschaften*, in: „Zs. f. allg. Wissenschaftstheorie“, Bd. 1, H. 1 (1970), S. 7.“

² Siehe z. B. Heinz Schlaffer; *Der Bürger als Held – Sozialgeschichtliche Auflösungen literarischer Widersprüche*, Frankfurt 1973, S. 8.

³ Als parodistisches Beispiel sei erwähnt Iring Fetscher: *Wer hat Dornröschen wachgeküßt? – Das Märchen Verwirrbuch*, Hamburg Düsseldorf 1973.

⁴ Die gegenwärtig sog. Theoriefeindlichkeit beweist die Notwendigkeit der Theorie – Überprüfung, der Sammlung und Ordnung der zahlreichen theoretischen Ansätze um 1970. Vgl. als möglichen Ausgangspunkt einer Diskussion Rainer Taeni: *Versuch einer Erörterung der Notwendigkeit der Verbrennung der Sekundärliteratur – Anregungen zu einer Reform des Literatur-*

1. Den Ausgangspunkt für die folgenden Überlegungen liefert die Feststellung, daß jede Perspektive, die an ein Kunstwerk gelegt wird, immer nur eine Teilinterpretation bieten kann, daß der methodologische Ansatz immer schon das Ergebnis mitbestimmt und daher die Komplexität des Gegenstandes auf einen Aspekt reduziert⁵.

Daran schließt sich als zweites die These an, daß die (wahllose) Häufung verschiedener Perspektiven höchstens zu einer Addition mehr oder minder wichtiger Einzelergebnisse führen wird. Die Forderung, die sich daraus ableiten läßt: der poetische Text mit all seinen Implikationen stellt ein umfangreiches Ordnungssystem dar, an dessen Komplexität nur eine Analyse heranreicht, die mit einem analogen Ordnungssystem zu arbeiten versucht. Wie die Bezüge, die sich vom Text aus verfolgen lassen, ständig miteinander korrespondieren, so erweisen sich auch die Bezüge, die vom Wissenschaftler (der hier als besonders genauer Leser verstanden wird) zum Text hinführen, als ständige Querverbindungen⁶.

Diese allseitigen Bezüge gehen nicht von festen Polen aus, sondern bewegen sich ständig in einem dynamischen Kräftefeld. Damit sei vorerst sehr allgemein der Grundsatz der *poetischen Dialektik* umrissen. Ihm muß die Literaturwissenschaft mit einer Methode begegnen, die in Theorie und Praxis analog angewendet werden kann; die poetische Dialektik muß literaturwissenschaftlich folglich stets einmalig und von neuem herausgearbeitet werden⁷. Eine solche *dialektische Literaturwissenschaft* ist an sich weder materialistisch noch idealistisch; eine Auffassungsrichtung kann, ja muß sicherlich als Engagement hinzutreten, ist aber weder genuin in ihr vorhanden noch läßt sie sich notwendig aus ihr folgern. Dialektische Literaturwissenschaft heißt — noch sehr unscharf konturiert —: die Beschäftigung mit poetischen Texten entweder als gesellschaftspolitische Tätigkeit oder als werkimmanente Formuntersuchung zu verstehen, ist vielleicht der extremste Bezug, aber eben ein Bezug, der sich historisch erklären läßt und von der Sache her gerechtfertigt ist.⁸

2.0 Das erste, womit wir bei einer konkreten literaturwissenschaftlichen Tätigkeit konfrontiert werden: ein *Text* — von jemandem verfaßt,

studiums im allgemeinen Kontext der Humanwissenschaften. In: „Literatur im technischen Zeitalter“, H. 45 (1973), S. 58–82.

⁵ Auf die erkenntnistheoretischen Prämissen jeglicher Methodenbildung soll hier nicht näher eingegangen werden.

⁶ Jeder einzelne Punkt findet seinen Widerpart — sollte er jedock in einem Labyrinth enden, muß sich aus dem Kontext beweisen lassen, daß dies beabsichtigt ist; andernfalls sind dem Leser noch nicht alle Zusammenhänge erschlossen; er müßte weiter suchen, wie dies überhaupt bei der Fülle der Relationen stets neue Einsichten erbringen wird.

⁷ Hiermit sei keine traditionelle oder von Zeit zu Zeit aktualisierte Zauberformel für das ansonsten unergründliche 'Mysterium Dichtung' gemeint, sondern eine umfassend rezipierende und reagierende Denktätigkeit, die am ehesten dem polysemantischen Denkgegenstand, dem literarischen Text, gerecht werden dürfte. Bei diesem methodologischen (aber nicht nur methodologischen) Primat der Dialektik ist nun keinesfalls „jeglicher Willkür Tür und Tor geöffnet“ (Joachim Klowski: *Der unaufhebbare Primat der Logik, die Dialektik des Ganzen und die Grenze der Logik*, in: „Zs. f. allg. Wissenschaftstheorie“, Bd. 4, II. 1 (1973), S. 46), sicherlich aber eine allgemein gültige und immer zutreffende Festlegung nie möglich.

⁸ Im folgenden wird zuerst der strukturelle Aspekt (unter 2.) und dann der historische Aspekt (unter 4.) aus dem Textkomplex herausgelöst, zudem die Einseitigkeit der Betrachtungsweise (unter 3.) betont und schließlich die Text-Totalität (unter 5. wiederherzustellen versucht

mit dem (vorgeformten) Material Sprache ausgestattet, aus seiner Zeit in die jeweilige Gegenwart wirkend, einen Leser notwendigerweise implizierend. Dieser Text weist schon von Anfang an ein so reichhaltiges Bezugsgeflecht auf, daß sich eine Definition, die das Kunstwerk als eine rein autonome Qualität fixiert, von selbst verbietet. Doch obwohl alle Bestandteile, die den Text als Text konstituieren, einander bedingen, kann dieser dynamische Vorgang, soll er beschrieben werden, vorerst nur entdynamisiert und in Einzelteile zerlegt werden. Allerdings wird die Analyse zeigen, wie sogar schon das 'Einseitige' ein zusammengesetztes Kräftefeld darstellt; somit erbringt erst die Analyse die Einsicht in den Konnex des gesamten dynamischen Vorgangs.⁹

2.1.1 Jeder Text besitzt ein *Thema*, ein Zeitungsartikel¹⁰ ebenso wie ein Gedicht. Und dennoch unterscheidet sich schon das Thema des Zeitungsartikels von dem des Gedichts. Das Thema, das ein Zeitungsaufgreift, zielt auf *Information*. Eine Information soll und muß auch jeder poetische Text vermitteln. Dies bleibt aber solange fragmentarisch, d.h. hier unpoetisch, bis zum Informationscharakter des Themas die *Distanzierung* hinzutritt. Das poetische Thema kann auf einem alltäglichen Thema fußen, aber es informiert nicht nur über das alltägliche Thema, es distanziert sich sogleich auch von ihm, um durch die Distanzierung Grundsätzliches zu erfahren, um in der Befreiung von der alltäglichen Wirklichkeitsinformation die situative Modalität der Wirklichkeit aufzudecken. Der direkte Kontakt, der zwischen Information und Informiertem besteht, wird durch die Distanzierung zu einem indirekten Kontakt; das bedeutet keine Abkehr von der Wirklichkeit, sondern ist auch ein Mittel, um die Wirklichkeit besser bewältigen zu können. Das poetische Thema erfährt gerade erst in der wechselseitigen Verweisung von Information und Distanzierung seine unverwechselbare Eigenart: Die Information evoziert Distanzierung, die Distanzierung 'revoziert' Information. Das Novum des poetischen Textes wäre also, daß zu der Information die Distanzierung hinzutritt, und die Substanz des poetischen Themas, daß beide aufeinander bezogen sind, daß sie nur in enger Korrelation *die Einheit* bilden, die als Thema wiederum auf andere Einheiten des textlichen Strukturgeflechts übergreift.

2.1.2 Jeder Text hat eine *Fabel*. Die Fabel deckt sich nicht mit dem Thema. Ein Thema wäre beispielsweise die Liebe, die Fabel eine Liebesgeschichte oder Liebesempfindung. Wie der poetische Text besitzt auch der Zeitungsartikel nicht nur ein Thema, sondern auch eine Fabel. Aber wiederum enthält er nur einen Teil von der Fabeleinheit des poetischen

⁹ Am Beginn der Analyse steht die strukturelle Dialektik. Dabei wird der Begriff „Struktur“ trotz der (bezeichnenderweise differenten) terminologischen Inanspruchnahme durch strukturalistische Schulen nicht vermieden, ebenso wenig wie schon zuvor der Begriff „Dialektik“ und später der Begriff „Historie“. Folglich sollen diese Begriffe auch keineswegs in einer bestimmten wissenschaftsspezifischen Einengung verstanden werden.

¹⁰ Der keine künstlerischen Absichten verfolgt, sondern nur Auskünfte über Tatsachen wiedergeben will, also auch kein Essay.

Textes : den *Inhalt*. Die poetische Fabel besteht jedoch nicht nur aus dem Inhalt, auch wenn dieser den Charakter eines Vorentwurfs, eines notwendigen Grundmodells erfährt. Sie erweitert den linearen Ablauf des realen Geschehens, den der Zeitungsartikel paraphrasierend wiedergibt, indem sie zugleich eine *Interpretation* mitliefert : der Inhalt wird zwei – bis vielmehr – nicht mehr *paraphrasiert*, sondern gleichsam *‘transphrasiert’*. Einschübe, Auslassungen, Umgruppierungen : interpretierende Veränderungen des Inhalts, der seinerseits die Veränderung erst ausgelöst hat. Dies spielt sich innerhalb des Bereichs Fabel ab : als Grundposition der *ge-* oder *erfundene* Inhalt, der zur Auseinandersetzung herausfordert, und als Gegenposition die Auseinandersetzung, die in der Interpretation des Inhalts stattfindet und in dessen Verlauf eingreift. Die gegenseitige Abhängigkeit von Inhalt und Interpretation kennzeichnet also die poetische Fabel, die wie das poetische Thema eine Einheit aus divergierend entsprechenden Teilen darstellt.

2.1.3 Jeder Text ist mit einer *Technik* verfaßt. Die Technik benötigt ein bearbeitbares Material. Das Material, das für die Technik des Textes zur Verfügung steht, ist die Sprache. Sie stellt ein vollständiges Zeichensystem dar, ist also im Grunde mehr als nur Material – ein schon geordnetes Material, dessen einzelne Bestandteile beim Gebrauch mehrfach kombiniert werden. Der reine Verwendungszweck führt zur *Formung* der Sprachmöglichkeiten, zur Aktualisierung des sprachlichen Potentials ; dies weist zeitlich gesellschaftlich, sachlich graduelle Unterschiede auf, entspricht prinzipiell aber einer gewissen allgemeinen Norm. Soweit gilt dies für die Technik eines jeden Textes, für die eines Zeitungsartikels und für die eines Gedichts. Allerdings benutzt die poetische Technik des Sprachmaterial nicht nur zur Formung, zumal die so geformte Sprache durch mehrmaligen *Gebrauch verbraucht* wird ; für sie ist diese geformte Sprache erst das Material, das – nur *vorgeformt* – seine endgültige Gestalt durch *Neuformung* erhält. Nun macht nicht diese Neuformung das Poetische an der poetischen Technik aus, sondern die Wechselwirkung zwischen Formung und Neuformung des Sprachmaterials. Erst die Berührungen und Unterschiede, die Übernahmen und Auslassungen u.a. definieren die spezifische Technik der Dichtung als flexiblen Schnittpunkt von *‘alltäglicher’* und *‘allegorischer’* Ausdrucksweise, die als gegenseitig integrierende Bestandteile die Einheit der poetischen Technik konstituieren.

2.1.4 Jeder Text enthält eine *Intention*. Die Intention erwächst aus der Wahl von Thema, Fabel und Technik ; sie stellt noch innerhalb der Textstruktur, deren interne *‘Geschlossenheit’* demnach zugleich schon eine *‘Offenheit’* nach außen besitzt, den Dialog zwischen Text und Leser her¹¹. Dieser Dialog spielt sich beim Text des Zeitungsartikels und des Gedichts auf der Ebene der *Kommunikation* ab. Im Unterschied zur Information, die sachbezogen ist, zeigt sich die Kommunikation motivationsorientiert : sie erhellt die rezeptionsbezogene Begründung für die Abfassung eines Textes. Dies kann von einer *‘neutralen’* statistischen Erhe-

¹¹ Dieser Dialog hat auch schon vorher, v.a. durch das Sprachmaterial, begonnen.

bung bis zu einer agitatorischen Absichtserklärung reichen, bleibt aber mehr oder weniger an den konkreten Fall gebunden — genauso wie eine wissenschaftliche Abhandlung, die einen erkannten Sachverhalt beweisen will. Auch die poetische Intention besitzt die Funktion der Kommunikation¹²; doch sie baut auf der Kommunikation als Grundbedingung auf und fordert durch das in ihr selbst vorhandene Erkenntnispotential die *Erkenntnisfähigkeit* des Lesers heraus. Auf Erkenntnis zielt zwar auch die wissenschaftliche Intention, aber sie begnügt sich vorrangig mit dem Erkannten. Ob das Erkannte wiedererkannt wird, ist ein weiteres Problem, ebenso, ob damit die Erkenntnisfähigkeit beim Leser angesprochen wird. Galilei kann ohne schlechtes Gewissen widerrufen, weil er weiß, daß er etwas Richtiges erkannt hat; daß man ihm (noch) nicht glaubt, verändert nicht die erkannte Wahrheit. Richtig oder falsch ist nicht der Maßstab für den poetischen Text, wohl aber, ob er die Erkenntnisfähigkeit seines Lesers weckt bzw. erweitert¹³. Dabei kann der Leser die Intention, die sich im Text artikuliert, ablehnen; wichtig ist nur, daß seine Erkenntnisfähigkeit durch die Konfrontation mit dem Text angerufen worden ist und zu einem *aktiven* Lesen geführt hat¹⁴. Die poetische Intention umfaßt also Kommunikation, die die Relation zum Leser setzt und eine allgemeine Motivation gibt, und (potentielle) Erkenntnisfähigkeit, die den Leser zu eigenem Denken stimuliert. Beide Teilfunktionen bilden analog zu den anderen Struktureinheiten erst in gegenseitiger Wechselwirkung die Einheitlichkeit der Intention.

2.2 Der poetische Text setzt sich folglich aus vier Struktureinheiten zusammen, die jeweils in sich durch die Deckung zweier korrelativer Aspekte eine dynamische Qualität erlangen. Diese dynamische Eigenqualität sprengt schon den begrenzten Bereich jedes einzelnen Teiles. Als Beitrag zur Gesamtleistung geht vom einzelnen Teil des poetischen Textes eine Aktion aus, die sich mit der Aktion eines anderen Teils berührt: dies ist das Kräftefeld, in dem mehrere *Interaktionen* in der (primär) strukturalen Totalität zusammenlaufen.

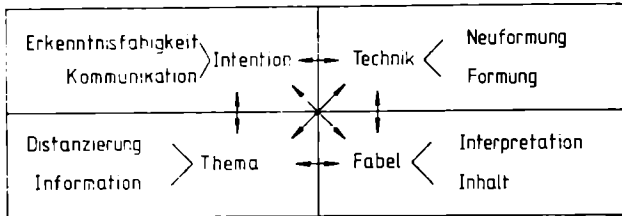
Hierbei kann zuerst von einer graduellen Linie gesprochen werden. In diesem Fall sind Interaktionen zu beachten, die den Schichten der Gesamtstruktur entsprechen. Gefragt werden muß, wie das Thema in die Fabel,

¹² Etwas tragisch (Gattung), romantisch (Epoche) oder panegyrisch (Tonlage) zu nennen, entspricht noch nicht der Einsicht in das Wesen der poetischen Intention, sondern bedeutet bestenfalls einen allgemeinen Kommunikationswert.

¹³ Mitunter aber auch verdeckt, d. h. die Erkenntnismöglichkeit erschwert (aus Rätselhaftigkeit? Oder aus überzeugter Unsicherheit?).

¹⁴ Aktives Lesen erbringt etwa die (hypothetischen) Feststellungen daß in der Tragödie eine Konfliktsituation vorgeführt wird, daß in der Romantik gerade im Irrationalen eine Bewußtseinssteigerung gesucht wird und daß in dem panegyrischen Stil eine Begriff wie Freiheit mehr mit Emotionen gefüllt ist, sowie die (ebenfalls hypothetischen) Versuche, Antworten zu finden auf Fragen etwa der Art, ob diese oder jene Konflikte immer oder nur zeitbedingt tragisch enden müssen, ob das Irrationale eine Bewußtseinssteigerung überhaupt ermöglichen kann und ob die Erlangung von Freiheit allein durch Emotionen erstrebenswert sei. So allgemein diese Feststellungen und offenen Antworten gefaßt sind, so präzise und detailliert werden sie von einem konkreten Text ausgelöst.

wie die Fabel in die Technik und wie die Technik in die Intention umgesetzt wird¹⁵. Außerdem sollte geklärt werden, wie sich Thema und Technik sowie Fabel und Intention zueinanderverhalten. Schließlich bleibt noch die entscheidende Reziprozität zwischen Intention und Thema übrig; diese Pole liegen zwar am weitesten auseinander, aber von der Haltbarkeit ihrer Verbindung hängt die Geschlossenheit des poetischen Textes ab. Dem letzten Relationskomplex kommt also eine Kontrollfunktion zu, die jedoch wegen der Gleichwertigkeit der Teile nur relativ sein kann. Weitere Sicherheit erreicht die vorläufig endgültige Bewertung durch den Vergleich zweier Perspektiven: Wie stehen Konstruktion (in der Aszendenz Thema → Fabel → Technik → Intention) und Destruktion (in der Deszendenz Intention → Technik → Fabel → Thema) zueinander? Damit wäre der erste Abschnitt der Beurteilungskriterien erreicht: die (primär) strukturelle Dialektik des poetischen Textes ist aufgedeckt.



2.3 Man könnte einwenden, der Zugang zum poetischen Text sei zu rational gesucht und das *ästhetische Vergnügen* werde dabei ausgespart. Dies wäre ein Mißverständnis, das widerlegt werden muß. Denn das ästhetische Vergnügen an einem poetischen Text ergibt sich aus der jeweils dichtungsspezifischen Schicht einer jeden der vier Teilstrukturen, wird also von der Distanzierung im Thema, von der Interpretation in der Fabel, von der Neuformung in der Technik und von der Erkenntnisfähigkeit in der Intention ausgelöst.

Zur Vergnügen bereitenden Wirkung der Distanzierung: durch Heraushebung aus der Wirklichkeit wird ein Abstand gewonnen, der die Wirklichkeit als Objekt überblicken läßt. Schon Aristoteles sieht die Funktion der Mimesis in der Abkehr vom 'Erleben' der Wirklichkeit, da die Abbildung der Wirklichkeit *Freude* hervorruft — Freude darüber, daß man beim Anschauen etwas *lernt*¹⁶. Ästhetisches Vergnügen ist also ein Phänomen kognitiver Art. Hier wird der Freiraum deutlich, in dem Schiller die *Heiterkeit* der Kunst ansiedelt, weil der Mensch allein in diesem Bereich — *frei* von der Zwängen der Wirklichkeit, von dem „Ernst des Lebens“ — *spielen* kann. Dieser Spieltrieb ist durch seine Kontrastposition nicht nur an

¹⁵ Dabei sollte auch untersucht werden, ob und inwieweit die bestimmte Interaktion den jeweiligen Bezugspolen entspricht bzw. bewußt/unbewußt widerspricht; daraus ließe sich ein strukturinterner Maßstab für die Bewertung des poetischen Textes gewinnen.

¹⁶ Im vierten Kapitel selner *Poetik*.

die Wirklichkeit gebunden, sondern von ihr sogar erst ermöglicht, und ebenso wird er schließlich wieder zu ihr zurückkehren¹⁷.

Auf ähnliche Weise wirkt das ästhetische Vergnügen auch in den drei übrigen Fällen. Die Loslösung von der realen Eingeleisigkeit des Inhalts gewährt durch die polyvalente Interpretation eine Möglichkeitsbreite, in der sich die *Phantasie* entfalten kann — allerdings nicht unbegrenzt, da durch den jeweiligen Kontext nur die *Assoziationen* mitgetragen werden, deren Felder sich (zumindest teilweise) decken lassen¹⁸. Diese kontextgebundene Offenheit der Fabelauffassung gibt dem Leser einen Spielraum für die Deutung des Inhalts, den er weitgehend selbst bestimmen kann. Diese potentielle Macht verschafft ebenso ästhetisches Vergnügen wie die Rezeption einer Sprachform mit Wörtern, Bildern und Rhythmen, die von der alltäglichen Verwendungsnorm abweichen. Der Zweck, der Verbrauchbarkeit der Sprache zu entrinnen, verliert sich scheinbar in der Zweckfreiheit, im 'Erscheinen' der Schönheit (oder der Häßlichkeit als einer bewußt destruierten Schönheit). Denn die Kriterien für die Skala des Schönen und Häßlichen sind zwar der historischen Relativität unterworfen und von der zweckgebundenen Realität abhängig, aber dennoch liegt in der formalen Beherrschung von 'Welt' — produktiv wie rezeptiv — ein so starkes Lustempfinden, daß viele im Alltag verdeckte Emotionen an die Oberfläche dringen können. Ein nicht-triviales Kunstwerk vermeidet die Verabsolutierung dieser Emotionen durch die ebenfalls in ihm vorhandenen rationalen Potenzen¹⁹.

In der dischtungsspezifischen Schicht der Intention wird durch die Neugier auf das Ziel eines durch Distanzierung, Interpretation und Neuformung verfremdeten Textes eine *Spannung* geweckt, die sich mit Habermas als *erkenntnisleitendes Interesse* bezeichnen läßt. Dieses Interesse leitet zum Erkennen des in jedem poetischen Text verdeckt oder offen vorhandenen *Engagements*. Gerade eine angeblich unambitionierte Dichtung wie die Kafkas oder Becketts nötigt nach Adorno zur Verhaltensänderung des Rezipienten; Texte, in denen die Autoren bewußt Partei ergreifen²⁰, fordern direkter zum Nachdenken, das mehr ist als Lernen, und zu einer eigenen Stellungnahme heraus²¹. Der Gewinn einer bestimmten Position

¹⁷ Im Gegensatz zu der auch von Schiller (und Karl Philipp Moritz) ableitbaren Position der Kunst-Autonomie, die sich beispielsweise noch in Bennis (zumindest theoretisch anvisierter) Verabsolutierung des Poetischen findet; vgl. dazu Edgar Lohner: *Schiller und die moderne Lyrik*, Göttingen 1964.

¹⁸ Zwei besonders 'irreale' Extrembeispiele: Platons enthusiastischer *Mania-Begriff* versucht ebenso wie Musils Möglichkeitssinn, eine zweite Wirklichkeit über bzw. neben der unverständenen oder abgelehnten Wirklichkeit zu errichten. Beide bieten demnach idealistisch-utopische Gegenentwürfe, die bei aller Andersartigkeit dennoch nur von dem Ausgangspunkt Wirklichkeit her verstanden werden können, ja die sogar letztlich auf eine mehr oder weniger totale 'Verbesserung' dieser Negativ-Realität hinielen.

¹⁹ Die Gefahr einer einseitigen Begelsterung durch eine wirklichkeitsabgetrennte Artifizierung sieht auch einer der größten Formkünstler: Hofmannsthal. In seinem berühmten Lord Chandos-Brief versucht er, ihr durch selbstauferlegtes Schweigen zu begegnen (ein Schweigen, das er ein Worte faßt, also eigentlich schon kein Schweigen mehr) — auch dies eine Vereinseltigung, die er in seinem späteren Werk wieder überwindet.

²⁰ Wie Vergil, dessen Aeneis eine Verherrlichung des Augustus beinhaltet und die bestehenden Herrschaftsverhältnisse enkomlastisch bejaht, oder wie Brecht, der aus Opposition zu zeitgenössischen Machtsystemen wegen der „Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit“ eine Kunst fordert, die mit List unter mögliche Anhänger wie eine Waffe verteilt werden kann.

²¹ Erinnert sei an Thomas Naogeorgs „Pammachius“: der fehlende fünfte Akt soll von den Zuschauern 'gespielt' werden — nicht auf der Bühne, sondern in der Wirklichkeit.

bereitet eine ästhetische Befriedigung, die sich im gesellschaftlichen Bereich bewähren muß, wenn die Kunst nicht in einen ihr wesensfremden Isolationsraum abgedrängt werden soll.

3. Durch die substantielle Konzentration aller Teile zur Einheit des poetischen Texts ist die innere *Geschlossenheit* der strukturalen Dialektik ersichtlich geworden. Doch in diesem Zusammenhang, bei dem stehenzubleiben für Sartre „ein logischer Skandal“ wäre ²², war schon öfters eine *Offenheit* zu bemerken, die Bauelemente des nicht-poetischen Texts adaptiert und die als einmalig fixiertes Objekt wieder in den sozialhistorischen Gesamtprozeß zurücktendiert. Bei der Berücksichtigung dieses komplexen dynamischen Sachverhalts tritt die strukturelle Zeichenhaftigkeit des Kunst-Dokuments zurück, damit nun die historische Dialektik der Literatur und der Literaturwissenschaft deutlicher in den Vordergrund dringt. Der Blick wird sich dabei weniger auf den Text selbst, dafür umso mehr auf seine Ursachen und Wirkungen richten ²³. Für sich betrachtet würde dies zu einer ebensolchen Vereinseitigung führen wie eine Analyse, die nur den Text 'an sich' heranzieht. Die Unterscheidung zwischen *Primär* – und *Sekundäraspekten* ist nur Hilfskonstruktion für eine mögliche allgemeine Analyse und keineswegs Über- oder Unterbewertung eines konkreten poetischen Aspekts. Zwar können während einer Rezeption u.U. bestimmte Schwergewichte eines Texts aktualisiert werden, die durch zeittypische Mißverständnisse den ursprünglichen Text verfehlen, aber bei einem adäquaten Verständnis ergibt gerade die unabdingbare dialektische Adhäsions – und Attraktionskraft von Struktur des Textes und Dynamik des (sozialhistorischen) Kontextes erst die (jeweils nur situativ mögliche) endgültige Totalität der Dichtung ²⁴.

4.0 Die Untersuchung des sozialhistorischen Kontexts eines literarischen Kunstwerks gehört konstitutiv zum gesamten Wesen des poetischen Textes selbst. Durch die Komplementäreigenschaft des Textes muß der Literaturwissenschaftler, um eine weitgehend analoge Analyse liefern zu können, interdisziplinär arbeiten, damit er das für den Text relevante Außertextliche zur Beurteilung heranziehen kann. Denn der poetische Text ist im *dialektischen Geschichtsablauf* entstanden und wird in ihm rezipiert; er verarbeitet ihn aber auch in seiner spezifischen Weise und prägt ihn sogar mehr oder weniger mit. Diese verschiedenen Textqualitäten hängen eng miteinander zusammen; sie stehen gegenseitig in einem beweglichen dialektischen Kontakt, der nur am konkreten Textbeispiel von Situation zu Situation näher umrissen werden kann. Während bei der Analyse der (primär) strukturalen Dialektik arbeitshypothetisch eine Entdynamisierung des dynamischen Kunstvorgangs vorgenommen werden mußte, läßt sich jetzt eine Redynamisierung durchführen. Damit wird wieder eine Annäherung an die lebendige Wirklichkeit des poetischen Textes erreicht.

²² Interview mit B. Pingaud. In: „Alternative“ 54 (1967), S. 133.

²³ Diese Ursachen und Wirkungen sind zum Großteil auch schon textintern erulerbar.

²⁴ Sie soll unter Punkt 5 kurz beleuchtet werden.

4.1.1 In jedem Text sind *gesellschaftliche Zustände dargestellt*. Sie können explizit vorgeführt werden wie in Gorkis „Mutter“, handlungsbestimmend sein wie in Tolstojs „Krieg und Frieden“, seelische Konflikte herausfordern wie in Flauberts „Madame Bovary“, in Utopien enden wie in Heines „Ardinghello“, in idealisierte Esoterik erhoben sein wie in Stifters „Nachsommer“ oder auch wie in Melvilles „Moby Dick“ durch Natur ersetzt und wie in Sternes „Tristram Shandy“ durch artistisch-humoristische Akrobatik verdeckt scheinen: überall zeigt sich Gesellschaft, bejaht oder verneint, übermächtig oder zurückgedrängt. Sie bildet den literarischen Hintergrund, der Hintergrund bleiben, aber auch in den Vordergrund dringen kann. Dies gilt für die gesamte Epik, sicherlich ebenso für die Essayistik (die hier für diejenige Literatur steht, die sich nicht in das zu enge Schema der Dichtungstrias einordnen läßt) und noch offensichtlicher für die Dramatik, aber auch für die Lyrik, die bis um 1750 ihren gesellschaftsbezogenen Charakter nicht geleugnet hat und auch später gerade mit den Fluchtversuchen aus der Gesellschaft ein gesellschaftliches Symptom aufweist²⁵. Der poetische Text enthält folglich wie jeder andere Text mehr oder weniger direkt den Charakter eines sozialpolitischen Dokuments. Dieser Charakter wird jedoch in einer besonderen eben poetischen Weise vorgeführt. Die Kriterien dafür sind vielfältig, als bestimmte Voraussetzung könnte eine *aktualisierende Signifikans* gelten; durch sie verliert der Text keineswegs an Realitätsnähe, sondern bietet ein Grundmuster, das die Verwendbarkeit des poetischen Texts auch zu anderen Zeiten und in anderen Situationen gewährleistet.

4.1.2 In jedem Text wird die *sozialpolitische Ordnung seiner Zeit* sichtbar. Diese Abhängigkeit kann verdrängt oder offen ausgedrückt sein. Schon Wortwahl und Sprachdiktion prägen jeden Text. Bei einem poetischen Text treten weitere zeittypische Merkinale auf: beispielsweise eine bestimmte mehr formale Stilisierung oder eine mehr inhaltliche Gattungswahl. Durch die Ereignisse im Bauernkrieg findet man zu der literarischen Form der Flugblätter. Das übermächtige Kapitalinstitut der Pariser Börse während der Regierung des Bürgerkönigs Louis Philippe führt zu der großen Bedeutung, die das Geld (gleichsam als Held-Ersatz) in

²⁵ Dies lasse sich im Einzelfall noch eingehender feststellen: Gedichte, deren Einsamkeitsthematik an sich schon den individuellen Standort mit dem der Gesellschaft konfrontiert, liefern darüber hinaus weitere Aufschlüsse über gesellschaftliche Positionen, entweder durch ein bewußt politisierendes Überdenken der persönlichen Rollenfunktion innerhalb der institutionellen Bezüge oder durch die automatische Relation der Sprache zur Gesellschaft, die im poetischen Text latent immer enthalten ist und beim Fehlen der poetischen 'Antworten' auf durch den Kontext ausgelöste Fragen die vermeintliche und vielleicht unbewußte Haltung des Autors verrät. — Ein Beispiel: in Gryphius' Gedicht „Einsamkeit“ entfernt sich das barocke Individuum, dessen irdische Aufgabe sich nur innerhalb des sozialpolitischen Rahmens erfüllen läßt, aus diesem Bereich in die negativ gedeutete, (weil) un künstliche Wildnis einer flingierten Natur, um durch dieses grauenvoll-entsetzliche „Vanitas“ — Erlebnis zur Erkenntnis der nur in Gott begründeten „Constantia“ zu gelangen. Für diesen Zusammenhang eigentlich unwichtig und auch von Gryphius nicht thematisiert ist der gesellschaftliche Standort, von dem aus dieses lyrische Ich seine Meditationen vornimmt; ihn enthält jedoch eine sprachliche Formulierung, die die Ausgangssituation kennzeichnend konturiert: „Hier fern von dem Pallast; weit von deß Pövels lüsten“. Während die Entfernung vom Adel neutral gefaßt ist, wird die Abgrenzung vom Volk (seinen negativen Leidenschaften) entschieden betont. Die Weite, die zwischen diesem Individuum und dem Volk liegt, verbietet von vornherein jeden Kontakt, die Abkehr vom Höfischen ist jedoch nur situationsbedingt (hier: erkenntnis konstituierend).

den Romanen Balzacs spielt. Nach dem Scheitern der bürgerlichen Revolutionen von 1848/49 'erkennt' Stifter in der Abkehr von den großen Dingen das heiter gelassene, selbstgenügsame Streben als sanftes Gesetz. Diese Beispiele sind wahllos herausgegriffen und mögen keineswegs besonders geeignet sein, sie können aber in infinitum vermehrt werden. Banal, doch zutreffend läßt sich behaupten, daß in Monarchien Literatur verfaßt wird, die durch die Monarchie hervorgerufene Probleme aufgreift, und in bürgerlichen Demokratien Literatur, die um bürgerliche Fragestellungen kreist — zusammenfassend, daß sich im literarischen Personal und in dessen Beziehungen und Tätigkeiten Rückgriffe auf gegenwärtige Systeme oder bewußt/unbewußte Fluchtversuche aus ihnen entdecken lassen. Beachtet werden muß dabei jedoch die textspezifische Eigenart der Transponierung von sozialpolitischer Realität in poetische Realität. *Widerspiegelung* mag man in jedem Fall feststellen, aber die jeweilige *Brechung des Widergespiegelten* im Text — Klärung oder Verzerrung, Bündelung oder Spaltung u.ä. — ist bei jedem Einzelfall neu zu untersuchen²⁶.

4.1.3 In jedem Text wird der *Standort seines Autors* aufgedeckt. Dies bedeutet nicht, daß alle Fakten aus der Dichterbiographie herangezogen werden müssen, wohl aber diejenigen, die sich für das Textverständnis als relevant erweisen. So bleiben dem unvoreingenommenen Leser die Gedichte Hölderlins beim ersten Mal weitgehend verschlüsselt. Auch in Hölderlins Briefen wird er meits nur (scheinbare) Bezugslosigkeit feststellen. Erst der Einblick in einige private Situationszusammenhänge führt zu einer Vermutung, die durch die Erkenntnis einer stufenweisen Stilisierung vom biographischen Ereignis über die Briefversion zum poetischen Text gefestigt wird. Weitere Aufschlüsse für die im Text sich niederschlagende Rolle eines Autors gibt die Ranghöhe, die dem Literaturbetrieb im gesellschaftlichen Rahmen zugebilligt wird: Aischylos wird in der Grabschrift als ruhmreicher Kämpfer für die griechische Polis gewürdigt und mit keinem Wort als großer und (nicht nur überlieferungsgeschichtlich bedingter) originärer Tragödiendichter, heute sind viele Schriftsteller freiberuflich tätig — es wäre merkwürdig, wenn dies für den Text folgenlos bliebe. Außerdem führen menschliche Enttäuschungen bei guten Schriftstellern mitunter zu kompensativen großen Werken wie Hölderlins „Abschied“ — Ode an Diotima, aber auch Begeisterung bewirkt die Entstehung eines Gesangs wie Hölderlins „Friedensfeier“. Dennoch kann eine psychologische Auswertung nur bedingt gelten, da der poetische Text in keinem eindeutig kausalen Verhältnis zum Seelenleben des Verfassers steht. Man sollte immer berücksichtigen, daß das Objekt, auf das der Leser und besonders der genaue Leser (der Wissenschaftler) zielt, eben der Text ist; jede weitere Perspektive liefert nur Verständnishilfe für den Text.


²⁶ Es muß noch darauf hingewiesen werden, daß die Abhängigkeit des Textes von der sozialpolitischen Ordnung seiner Zeit nicht identisch ist mit der Darstellung gesellschaftlicher Zustände. Dies kann annähernd zusammentreffen, muß es aber keineswegs. Denn während die Abhängigkeit die Textstruktur von außen her (während der Entstehung und bis zur Modalität des Endprodukts) beeinflusst, erscheint die Darstellung als vorrangig textinterne Prägung, die dann v.a. in der Rezeption Wirkungen auslöst.

4.1.4 Jeder poetische Text besitzt *Einflußpotenzen auf das soziale Denken und Verhalten*. Ob diese aktualisiert werden, hängt entscheidend von der Rezeption und ihrer Intensität ab. Die wohl umfassendste derartige Wirkung (außer der Bibel, deren Bedeutung aber vorrangig im religiösen Bereich liegt) dürfte von den homerischen Epen ausgegangen sein. Sie haben Theologie und Anthropologie, Philosophie und Pädagogik, Historie und Politik, Kunst und Wissenschaft des antiken Griechenland so tiefgreifend geprägt, daß schließlich auch Antworten in ihnen gefunden wurden, zu denen noch nicht einmal die Fragen gestellt waren. Ebenso erlangen manche literarische Figuren als Vor- oder Gegenbilder eine so gewaltige Geltung, daß sie in der Realität imitiert, ja kopiert werden. Dies trifft nicht nur zu bei Hamlet und Faust, Don Quixote und Don Juan, die jeweils schon zu vielen (nationalen bzw. völkischen) Vorurteilen erhalten mußten, sondern auch z. B. bei Werther, dessen Tat eine gleichsam 'modische' Selbstmordwelle ausgelöst hat und heute — wieder rückwirkend ins Literarische — in den „Neuen Leiden des jungen W.“ bis ins Gegenteil verkehrt wird. Selbst so subtile Texte wie Gedichte formen und verändern, auch wenn sie durch ihre Epoche vorgebildet sind, das Bewußtsein des jeweiligen Lesers²⁷. In jedem Fall übt der poetische Text eine potentielle Macht in *der* Zeit aus, die ihn rezipiert. Auf welche Weise der Text aktualisiert wird, ist abhängig von der Gesamtdynamik der historischen Dialektik, mit der sich der Text verändert.

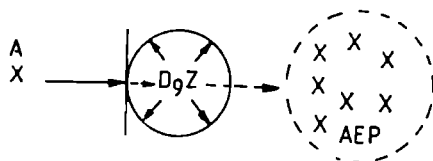
4.2 Innerhalb dieser vier historischen Bereiche müssen die Querverbindungen untersucht werden, die die Textstruktur in Bewegung halten. Die Frage, ob die Abhängigkeit von der sozialen Ordnung die Darstellung gesellschaftlicher Zustände bedingt, oder die umgekehrte Frage, inwieweit die Darstellung auf die soziale Ordnung reduzierbar ist, läßt, sich mit dem jeweiligen poetischen 'Mehrwert' des Textdokuments beantworten. Die Relationen zwischen dem Standort des Autors und der Abhängigkeit von der sozialen Ordnung sowie zwischen den gesellschaftlichen Zuständen im Text und der Autorperspektive dürften das außertextliche und das innertextliche Engagement erhellen. Auch steht der beeinflussende Text in Bezug zum beeinflussten Text: Loslösung vom Vorgegebenen durch Destruktion oder Neukonstruktion hier, Übernahme des Traditionellen oder des Erbes dort. Außerdem müssen die Widersprüche oder Übereinstimmungen zwischen der Haltung des Autors und dem erzielten Effekt überprüft werden. Schließlich werden die Konnexionen der Textdynamik durch eine Analyse abgerundet, die die Konsonanz oder Dissonanz zwischen den dargestellten gesellschaftlichen Zuständen und den jeweils aktuellen Auswirkungen zu ergründen sucht.

²⁷ So verlangen Brentanos „Nachklänge Beethovenscher Musik“ (folglich angeregt durch eine außertextliche, aber kunstinterne Ursache, durch Musik) das gleiche Einfühlungsvermögen, wie es der Lyriker durch die 'kongeniale' Metamorphose von Musik in Poesie bewlesen hat, beim Rezipienten, der also nicht nur in 'Stimmung' sein soll, um diese Schönheit in passiver Einsamkeit als dem mystischen Erlebnisgrund zu erfahren, sondern sogar 'mitgestimmt' sein muß, um in der Kunst die totale Identität von Ich und Kosmos zu umgreifen. Von diesem Einzelmoment kann eine romantische Weltanschauung, kann eine Flucht in die 'Innerlichkeit' u.ä. abgeleitet werden, ebenso wie durch Helnes parodisierendes Gedicht „Am Meer“ gerade der Bruch mit solchen bis ins Klischeehafte gesteigerten Verhaltensweisen herbeigeführt und die Hinwendung zu einer 'realistischeren' Einstellung zur Wirklichkeit gefordert werden kann.

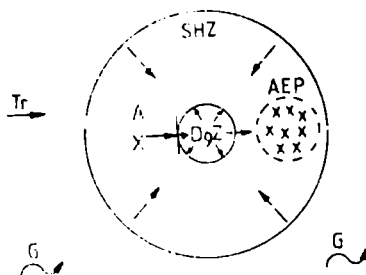
Diese vier Bereiche besitzen nur insofern Eigengewicht, als sie gegenbeig zu prägen vermögen. Ihr dynamisches Wechselverhältnis verknüpft sie so fest aneinander, daß hier nicht wie bei den Teilen der Textstruktur son Interaktionen gesprochen werden kann: es sind untrennbare, nie vadgültig fixierbare *Interdependenzen*. Synchron zum Zeitpunkt des Textenschlusses, diachron während der Wirkungsgeschichte und wieder synchron im Augenblick der jeweiligen Rezeption sind sie den Veränderungen des historischen Prozesses mitunterworfen, ohne ihren ursprünglichen Situationszusammenhang völlig zu verlieren. Folglich enthält der Text \textcircled{T}

die Darstellung gesellschaftlicher Zustände (DgZ)  ist von

einem Autor (A) verfaßt $A \times \rightarrow$  wirkt auf Leser, die ihn durch ihre Rezeption aktualisieren (AEP = Aktualisierte Einflußpotenzen):



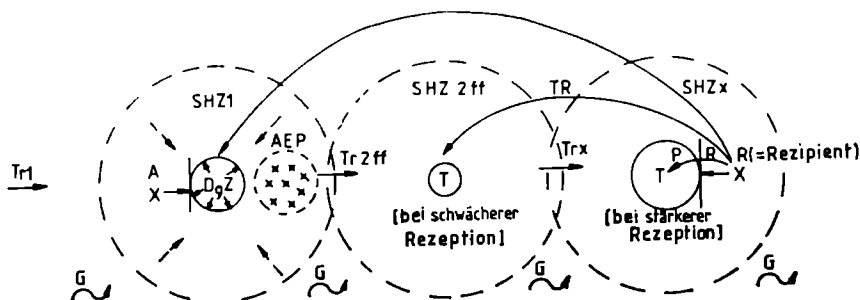
Dies spielt sich in einem sozialhistorischen Zusammenhang (SHZ) ab, der Vergangenheit in gefilterter Form als Tradition (Tr) verwertet und sich innerhalb des geschichtlichen Prozesses (G) als Gegenwart allmählich in die Zukunft zu verändern beginnt:



Dieses Schema gilt jedoch nur für die Zeitgenossenschaft des Textes. Dem Leser begegnet jeder Text zuerst als augenblickliches Objekt im augenblicklichen sozialhistorischen Zusammenhang (PR = Primärrezeption). Der historische Text verweist aber selbst auf seinen ursprünglichen Zusammenhang, den der Leser soweit zu rekonstruieren versucht, wie die derzeitigen Auswahlkriterien den Zugang zu der vergangenen Epoche ermöglichen (SR = Sekundärrezeption)²⁸. Die Spanne zwischen

²⁸ Auch im Text selbst ist seine zukünftige Rezeptionsleichtigkeit oder – schwierigkeit angelegt.

damals und heute kann schließlich durch einen Überblick über die meist wechselhafte Rezeptionsgeschichte des Textes überbrückt werden (TR = Tertiärrezeption) :

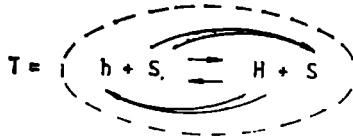


4.3 Wie das ästhetische Vergnügen nicht isoliert auftritt, so wirkt auch der *ästhetische Nutzen*, der sich aus der historischen Dialektik des Textes folgern läßt, über sich hinaus. Als komplexer Prozeß hängt er ab von der Erscheinungsweise des poetischen Texts von der 'Schönheit' (oder der bewußten Häßlichkeit). Diese Schönheit stellt keinen Selbstzweck dar: sie verursacht, daß der Leser *durch Vergnügen lernt*. Der unreflektierte Bezug bewegt sich nur im Feld des *Gefallens* — kennzeichnend etwa die Aussage: „Das finde ich schön, kann aber nicht sagen warum“. Kaum darüber hinaus reichen erste Begründungsversuche wie: „Das klingt so schön“, „Das berührt mich so angenehm“. Wird dieser Eindruck jedoch *apperzipiert*, dann kann vom ästhetischen Nutzen gesprochen werden, der sich sowohl durch den Schönheitsbegriff vom nicht-ästhetischen Nutzen abhebt als auch durch die besondere Art seiner Verwendbarkeit, die erst nach *eigener Umsetzung*²⁹ zur *Aktualisierung* drängt, ohne sich in der einmaligen Nutzbarmachung aufzubrechen.

Der ästhetische Nutzen zeigt sich in Entsprechung zu den vier historischen Teilbereichen vierfach, jeweils hervorgerufen durch den *Vergleich* zwischen Textrealität und Rezeptionsrealität. Diese wichtige Triebfeder des Vergleichs, der also keineswegs ein literaturinterner (und dort auch nicht allein auf die Komparatistik beschränkter) Akt ist, zielt auf ein ständig neu zu überprüfendes *Erkenntnisergebnis*, das als *Theorie* jederzeit in die *Praxis* umgesetzt werden kann. Der Vergleich zwischen der Darstellung der gesellschaftlichen Zustände im Text und den gesellschaftlichen Zuständen im Augenblick der Rezeption, zwischen den ehemaligen und den heutigen Abhängigkeiten von der sozialpolitischen Ordnung, zwischen dem im Text sich artikulierenden Autor und dem durch den Text herausgeforderten Leser sowie zwischen den Einflußpotenzen des Texts auf das soziale Denken und Verhalten und ihren konkreten Verwirklichungen: die Folgerungen, die aus diesen Vergleichen gezogen werden, bestimmen den ästhetischen Nutzen.

²⁹ Nicht in direkter Wirkung.

5. Wie bei der Struktur des Textes der historische Aspekt nur arbeits-hypothetisch zurückgestellt wird, so wird auch die Struktur bei der Historie des Textes vorerst ausgeklammert. Tatsächlich enthalten beide Bereiche — gleichsam en miniature — ihr Gegenteil in sich selbst, so daß das Schwergewicht nur verlagert werden kann: die Konstitution des Textes besteht in der *Pendelbewegung* zwischen seinen Teilen, und die Qualität steigert sich in dem Maße, in dem die *Attraktionskraft* der Struktur und die *Adhäsionskraft* der Historie einander entsprechen. Da der Text als einmalig fixiertes Traditionsobjekt paradoxerweise in neue Sprach-, Assoziations- und Erkenntnisvermögen späterer Leser hineinwirkt, verändert auch er sich und wird nach der jeweiligen situativen Perspektive verstanden³⁰. Der Doppelcharakter von festgefügtem Bestand und immerwährender Offenheit macht seine *Totalität* aus. Der Text *ist* und *wird* zugleich: in sich *konzentriert*, aus sich *expandierend* stellt er sich stets dar als einheitliche dynamische Substanz bzw. substantielle Dynamik³¹:



6. Für den Literaturwissenschaftler als den potenzierten Leser er geben sich aus der Totalität von strukturaler und historischer Textdialektik vier Arbeitsschritte. Er wird die strukturalen Dialektik des Textes und die implizierten Interaktionen aufdecken sowie die historische Dialektik und ihre internen Interdependenzen untersuchen. Für beide Primäraspekte, die sekundär ihren Gegenpol in sich enthalten, müssen in der dritten Arbeitsphase einer (annähernd) totalen literaturwissenschaftlichen Erfassung des totalen Textes die sich gegenseitig bedingenden Faktoren eruiert werden, die die Einheit stiftende Korrelation zwischen der dialektischen Struktur und der dialektischen Historie des Textes bewirken.

Da der poetische Text, in dem strukturell alle Teile als ein konkretes zusammenhängendes Ganzes erscheinen, selbst als ein Teil der Totalität von geschichtlich gewordener Wirklichkeit erscheint muß schließlich aus den Ergebnissen der genauen Textanalyse eine Konsequenz gezogen werden. Die literarischen Ergebnisse sollen, um nicht als unverbindliche Freizeitbeschäftigung abqualifiziert zu werden, vom wissenschaftlich tätigen Rezipienten in die eigene gesellschaftliche Tätigkeit umgesetzt werden³². Andernfalls bliebe die ästhetische Funktion eine Leerfunktion; sie erlangt ihren Wert erst durch ihre Korrelation zu außerästhetischen Werten³³.

³⁰ Daraus läßt sich auch erklären, daß er häufig erst von einer Nachkommenschaft akzeptiert wird.

³¹ Abkürzungen: S = Struktur (primär); s = Struktur (sekundär); H = Historie (primär); h = Historie (sekundär).

³² Die gesellschaftspraktischen Auswirkungen selne ebenso wie die erkenntnistheoretischen Grundbedingungen dieses literaturwissenschaftlichen Methodenkonzepts hier nur skizziert.

³³ So etwa bei Friedrich Nietzsche: ... wir brauchen Historie, aber wir brauchen sie anders, als sie der verwöhnte Müßiggänger im Garten des Wissens braucht, mag derselbe auch vornehm auf unsere derben und anmutlosen Bedürfnisse und Nöte herabsehen. Das heißt, wir brauchen sie zum Leben und zur Tat, nicht zur bequemen Abkehr vom Leben und von der Tat, oder gar zur Beschönigung des selbststichtigen Lebens und der feigen und schlechten Tat' (Vom

Denn auch der Literaturwissenschaftler, der die Dialektik des Textes mit der (besser : mit einer) Methode der Dialektik begreift, ist „in den Prozeß, der Wirklichkeit heißt, unabdingbar hineingebunden“³⁴; seine Selbstreflexion „bestimmt diesen Prozeß ebenso, wie sie durch ihn bestimmt wird“³⁵. Deshalb sollte er unter Wirklichkeit „ein dialektisches Geschehen“ verstehen, „das der Mensch ebenso vermittelt, wie er durch dieses Geschehen vermittelt wird“³⁶. Sowohl die Wirklichkeit selbst als auch der so verstandene Wirklichkeitsbegriff ist folglich geschichtlich geworden³⁷. Dieses Geschichtsbewußtsein bedingt zugleich das Handlungsbewußtsein, das sich seinerseits wieder geschichtlich realisieren muß³⁸ – und zwar in der „schärfste (n) Form der Dialektik : man muß sich der Bedingtheit und Unzulänglichkeit des eigenen Tuns und der Ungewißheit des Erfolges bewußt sein und dennoch so handeln, als ob eines Tages eine bessere Menschheit Wirklichkeit würde“³⁹. Diese Erkenntnis erleichtert jedoch nicht das Handeln in einer konkreten Situation ; oft bleiben wir

„Sprachlos
Warum schreibst du
noch immer
Gedichte“

oder warum arbeitest du noch immer als Literaturwissenschaftler

„obwohl du
mit dieser Methode
immer nur
Minderheiten erreichst

fragen mich Freunde
ungeduldig darüber
daß sie mit ihren Methoden
immer nur
Minderheiten erreichen

und ich weiß
keine Antwort
für sie“⁴⁰.

Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben, in : F. N., *Werke*, hg. von Karl Schlechta, Bd. 1, München 1966, S. 209) ; so etwa bei Jan Mukařovský : „Auf Vermittlung des ästhetischen Wert wirkt die Kunst geradenwegs auf das durch Gefühl und Willen bestimmte verhältnis des Menschen zur Welt ein, wobei sie auf das grundlegende Regulativ menschlichen Handelns und Denkens trifft“ (*Ästhetische Funktion, Norm und ästhetischer Wert als soziale Fakten*, in : J. M., *Kapitel aus der Ästhetik*, Frankfurt 1970, S. 111 f. ; vgl. auch Jan Mukařovský : *Das dichterische Werk als Gesamtheit von Werten*, in : J. M., *Kapitel aus der Poetik*, Frankfurt 1967, S. 34 – 43).

³⁴ Walter Schulz : *Philosophie in der veränderten Welt*, Pfullingen 1972, S. 839.

³⁵ Ebda.

³⁶ Ebda, S. 10.

³⁷ Vgl. dazu. z. B. Walter Benjamin : *Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft* (in : W. B., *Angelus Novus – Ausgewählte Schriften* 2, Frankfurt 1966, S. 450 – 456) und Dieter Richter : *Geschichte und Dialektik in der materialistischen Literaturtheorie* (in : Viktor Žmegač/Zdenko Škreb [Hrsg.], *Zur Kritik literaturwissenschaftlicher Methodologie*, Frankfurt 1973, S. 216 – 234).

³⁸ Dies bedeutet umgekehrt aber auch, daß die Praxis ihrerseits als „bewußte zielstrebige gesellschaftliche Tätigkeit“ (Mihailo Marković : *Praxis als Grundkategorie der Erkenntnistheorie*, in : M. M., *Dialektik der Praxis*, Frankfurt 1971, S. 26) wiederum die Theorie beeinflusst.

³⁹ Walter Schulz, a.a.O., S. 854.

⁴⁰ Erich Fried : *Die Freiheit den Mund aufzumachen*, Berlin 1972, S. 29.

LA POÉTIQUE STRUCTURALE DE ROLAND BARTHES

ALEXANDRU CĂLINESCU

Pour Roland Barthes, l'objet du structuralisme n'est pas l'homme possesseur de sens, mais l'homme « fabricant » de sens ; en se définissant non tant par ses idées et son langage que par son imagination, ou, mieux dit, par son *imaginaire*, l'homme nouveau de la recherche structurale sera, donc, un *Homo significans*¹. C'est dans cette perspective qu'on doit envisager l'œuvre entière de Roland Barthes, depuis *Michelet par lui-même* jusqu'aux *Fragments d'un discours amoureux* et depuis les *Mythologies* jusqu'au *Plaisir du texte*. Soit qu'il démonte le mécanisme des mythes contemporains et de la rhétorique vestimentaire, soit qu'il analyse le fonctionnement des codes d'un texte balzacien, ou qu'il s'interroge sur la spécificité de l'écriture japonaise, soit qu'il refasse l'univers concentrationnaire de Sade ou qu'il relève les obsessions fondamentales de Michelet, Barthes tout en refusant le rôle limitatif de sémiologue ou de critique, s'assume celui de *scripteur* : « je ne me considère pas comme un critique, mais plutôt comme un romancier, scripteur, non du roman, il est vrai, mais du « romanesque »². C'est de là, peut-être, que vient le refus, spectaculaire, d'admettre le caractère *scientifique* de sa démarche : « ... tantôt j'apparaîtrais comme un sémiologue, l'un des premiers en date : je suis alors affublé d'un indice de scientificité. Tantôt, au contraire, on trouve que je ne suis pas rigoureux, scientifique, et on me taxe de subjectivité et d'impressionnisme. En fait, et pour aller au fond, je ne crois pas au *discours* scientifique »³. Une science de la littérature ? Mais, dans *Critique et vérité*, il avait écrit : « La science de la littérature (si elle existe un jour) ... ». On n'a pas résolu, dit-il encore, un problème essentiel : dans quel discours va-t-elle s'exprimer, cette science de la littérature ? Le seul discours vraiment scientifique serait le discours algorithmique, d'où, chez beaucoup de chercheurs, la tentation des formalisations. Par conséquent, soit qu'on traite le texte comme un document sémiologique, soit que l'on reconstitue les modèles narratifs, sur les traces de Propp et de Greimas, on reste à l'extérieur de la lecture et on est en même temps les prisonniers d'une fatalité idéologique, d'une « mauvaise foi » caractéristique à n'importe quel type de discours ou d'écriture. Solution extrême (et remède unique) : « réécrire

¹ *L'activité structuraliste* in « *Les lettres nouvelles* », 32, février 1963 (repris dans *Essais critiques*).

² *Entretien avec Jean Thibaudeau*, « *Tel Quel* », 47, 1971, p. 102.

³ *Entretien avec Jean Ristat*, „ *Les Lettres françaises* », 9 février 1972.

l'œuvre ». Dans une discussion avec Raymond Bellour⁴, le problème est posé en termes plus nuancés. Ce qui est inacceptable c'est le scientisme, c'est-à-dire « le discours scientifique qui se pense en tant que science, mais censure de se penser en tant que discours ». Accepter la pratique scripturale, pénétrer dans le mouvement même de l'écriture tout en restant le plus rigoureux possible, c'est la seule manière de « dialectiser » la recherche. Encore plus significatif, peut-être, est le refus d'accorder à ses recherches la valeur de *modèles* scientifiques. Pour ce qui est de *S/Z* par exemple, l'auteur considère que ce livre pourrait avoir une certaine efficacité non pas sur le plan méthodologique mais didactique : « (ce commentaire) pourrait, par exemple, à titre provisoire fournir à l'enseignement de la littérature (...) non pas un modèle, mais une possibilité de libérer l'explication, de la faire entrer dans l'espace de la lecture et d'ouvrir dans l'enseignement un droit total au symbole »⁵. Prudence exemplaire et modestie réconfortante chez une personnalité — contradictoire, diverse, fascinante, irritante, incitante — qui a fécondé toute la pensée critique de notre époque, notamment en ce qui concerne l'interrogation sur la pratique scripturale, par le fait de situer au centre des débats la relation langage — littérature.

Essayons de voir — opération fatalement simplificatrice, mutilante, car il faudra détacher et isoler une partie assez réduite du territoire de l'œuvre barthésienne — quelle est la contribution de l'auteur de *S/Z* à la constitution d'une théorie de la prose, d'une poétique structurale⁶. Dès ses premiers textes, réunis en 1953 dans *Le Degré zéro de l'écriture*, il est préoccupé par la problématique du langage, dans une perspective qui, pour le moment⁷, n'est ni structuraliste ni sémiologique. L'écriture y est définie comme une notion plutôt sociolinguistique, comme idiolecte d'une collectivité intellectuelle, occupant une place intermédiaire entre la langue (système d'un peuple) et le style (système d'un sujet). A présent dira-t-il dans l'interview accordée à Jean Thibaudeau, cette « écriture », tel qu'il l'avait définie en 1953, il l'appellerait plutôt « écrivance », car l'écriture actuelle, déterminée autant par le matérialisme (par l'idée de productivité) que par la psychanalyse (par l'idée du sujet divisé) apparaît comme « une énonciation (et non pas un énoncé) à travers laquelle le sujet joue sa division en se dispersant, en se jetant en écharpe sur la scène de la page blanche » (art. cité, p. 103). Mais revenons aux thèses soutenues dans *le Degré zéro*... Le caractère éminemment social de la langue fait qu'elle ne saurait constituer un choix, une option pour l'écrivain ; c'est ainsi que prend naissance une première opposition : « La langue est donc en deçà

⁴ „Les Lettres françaises” 20 mai 1970.

⁵ Et puisqu'on est aux confessions de Barthes, notons que, dans une interview accordée à André Bourlin, il déclarait qu'il rêvait d'écrire une *théorie de la lecture* (« *Les Nouvelles littéraires* », 5 mars 1970). *Écriture, lecture, plaisir* : ce sont là les coordonnées fondamentales de la pensée barthésienne.

⁶ On ne parlera que d'une façon allusive de *Michelet par lui-même*, (où l'influence de Bachelard est écrasante), des *Mythologies*, de *Sur Racine*, du *Système de la mode*, de *L'Empire des signes*, de *Sade*, *Fourier*, *Loyola*, et de *Barthes par Barthes*.

⁷ En 1953, à l'âge de 38 ans (les premiers articles avaient été publiés en 1947, dans « *Combat* »), Barthes ignorait Paulhan, Blanchot, Lukács, Bataille, Artaud, Ponge ; il « découvre » Saussure en 1956 ; grâce à Greimas, grand ami depuis 1950, il avait connu les théories de Jakobson ; Hjelmslev, les formalistes, Chomsky sont lus après 1956, tout comme Benveniste, qui sera la grande révélation — „Tel Quel”, interview citée.

de la littérature. Le style est presque au-delà » (*Degré zéro* . . . , p. 42). Mais le style non plus ne peut être une option, car il est l'expression de la nature intime, profonde de l'écrivain, il est sa « substance », presque une « impulsion » biologique. Ce qui fait que l'écriture seulement assure la liberté de l'écrivain, liberté pourtant limitée car elle constitue une option *obligatoire* à travers laquelle l'auteur se définit vis-à-vis de l'institution nommée *Littérature*. En acceptant la thèse de Sartre concernant l'engagement social de l'écrivain, Barthes lui ajoute celle de la nécessité (de la fatalité, en fait) de l'engagement esthétique, du choix esthétique à l'intérieur de la littérature. Ce choix — il le dira dans un passage important des *Mythologies* — a donné naissance à un *mythe*, auquel a adhéré toute la littérature traditionnelle : « Le consentement volontaire » au mythe peut d'ailleurs définir toute notre Littérature traditionnelle : normativement, cette Littérature est un système mythique caractérisé : il y a un sens, celui du discours ; il y a un signifiant, qui est ce même discours comme forme ou écriture ; il y a un signifié qui est le concept de littérature ; il y a une signification, qui est le discours littéraire. J'ai abordé ce problème dans le *Degré zéro de l'écriture*, qui n'était, à tout prendre, qu'une mythologie du langage littéraire. J'y définissais l'écriture comme le signifiant du mythe littéraire, c'est-à-dire comme une forme déjà pleine de sens et qui reçoit du concept de Littérature une signification nouvelle » (*Mythologies*, p. 35). Il faut, de même, rappeler que, pour Barthes, l'écriture — à la différence de la langue et du style, « forces aveugles » — est « un acte de solidarité historique, (. . .) elle est le rapport entre la création et la société, elle est le langage littéraire transformé par sa destination sociale, elle est la forme saisie dans son intention humaine et liée ainsi aux grandes crises de l'Histoire » (p. 17). En tant que produit de la réflexion de l'écrivain sur l'usage *social* de la forme, l'écriture est « la morale de la forme . . . le choix de l'aire sociale au sein de laquelle l'écrivain décide de situer la Nature de son langage » (p. 18). Il est à retenir que l'intention de Barthes était de définir l'écriture dans une perspective *marxiste*, fait souligné, dans leur étude, par Guy de Mallac et Margaret Eberbach : « Ce que Barthes esquisse, c'est la possibilité d'une Histoire des Ecritures, une phénoménologie sociale de l'écriture. *Le Degré zéro de l'écriture* est une présentation marxiste de la Littérature en tant qu'institution sociale ayant sa propre histoire »⁸. Barthes insiste sur le statut du roman, qui « fait de la vie un destin, du souvenir un acte utile, et de la durée romanesque un temps dirigé et significatif » (p. 37) ; le roman bourgeois est l'expression du mythe de l'ordre universel, mais il est en même temps alibi et mensonge (tout comme dans le discours de l'Histoire, représenter les faits signifie les aliéner), les marques distinctives du discours romanesque, le passé simple et la troisième personne, n'étant que « ce geste fatal par lequel l'écrivain montre du doigt le masque qu'il porte » (p. 37). Voilà donc l'affrontement décisif et permanent (voué, d'emblée, à l'échec) : l'affrontement entre la subjectivité du créateur et le caractère conventionnel du langage, ce qui mène à la recherche, fébrile et vaine, d'une Littérature impossible, qui soit le signe d'une réconciliation entre écrivains et société. La littérature moderne interroge donc aussi bien le monde que le langage : l'obsession de l'écrivain mo-

⁸ Barthes, Editions Universitaires, 1971, p. 43.

derne est d'« inexprimer l'exprimable » (*Essais critiques*, p. 15). C'est ainsi que le créateur moderne dépasse la condition de simple « écrivain » (pour lequel le langage n'est qu'un instrument) pour devenir « écrivain » (qui assume la problématique du langage).

On ne va pas reprendre ici (et peut-être ne serait-il pas nécessaire, les problèmes étant déjà « classés ») la discussion autour de l'ancienne et de la nouvelle critique. Ce qui doit être pourtant rappelé c'est que, pour Barthes, le critique, ayant à choisir un certain langage, fait preuve de son engagement par la soumission aux *contraintes des codes symboliques qui soutendent l'œuvre* (*Critique et vérité*, p. 54 — 55). L'œuvre est symbolique puisqu'elle détient plusieurs sens à la fois, le symbole étant *la pluralité même des sens* (ibid., p. 50). Pour dégager la structure du système de l'œuvre, le critique construit un modèle qui doit répondre à trois exigences méthodologiques : il faut qu'il soit *total* (« considérer que dans l'œuvre tout est signifiant » ibid., p. 65), qu'il soit *logique* (pour respecter les contraintes du système de l'œuvre qui sont celles de la logique symbolique) et *cohérent* (« la sanction du critique, ce n'est pas le sens de l'œuvre, c'est le sens de ce qu'il dit » — ibid., p. 65). L'acte de la lecture et l'acte critique sont les deux opérations qui permettent qu'on parle d'une *possible science de la littérature*, fondée sur des modèles linguistiques et qui se propose de décrire « selon quelle logique les sens sont engendrés d'une manière qui puisse être *acceptée* par la logique symbolique des hommes » (*Critique et vérité*, p. 63).

C'est en 1966 qu'apparaît le célèbre numéro 8 de *Communications* qui s'ouvre par l'étude de Barthes « Introduction à l'analyse structurale des récits »⁹, étude qui marque les débuts des recherches narratologiques barthésiennes. L'étude reste aujourd'hui même une excellente ... introduction, proposant des solutions qui se sont avérées d'une réelle efficacité et indiquant les directions principales des travaux futurs. La justification d'une théorie narrative est trouvée dans l'universalité et l'infinité des récits : il faut d'abord forger un modèle hypothétique de description pour tenter, ensuite, de dégager la spécificité d'une classe ou d'une groupe de récits. Etant donné que la linguistique ne saurait dépasser les limites de la phrase, qu'une linguistique du discours n'est encore qu'un projet, Barthes admet, comme hypothèse de travail, l'existence, d'un rapport d'homologie entre la phrase et le discours, le récit étant lui-même « une grande phrase, comme toute phrase constative est, d'une certaine manière, l'ébauche d'un petit récit » (p. 12). Reprenant quelques-unes des thèses des formalistes russes et s'appuyant sur la théorie de Benveniste, Barthes distingue trois niveaux de description, se trouvant dans deux types de relations, distributionnelles et intégratives : le niveau des *fonctions*, des *actions* et de la *narration*. La contribution théorique de Barthes est plus importante pour ce qui est du premier niveau, celui des fonctions, réparties en fonctions proprement dites (noyaux et catalyses) et indices (indices proprement dits et informants). Deux ans plus tard, dans « l'Effet de réel » (*Communications*, 11, 1968), il précisera que les informants, tout comme les catalyses, sont inévitables dans le récit : la notation insignifiante et la descrip-

⁹ Etude reprise dans le recueil collectif *Poétique de la prose*, Points, Seuil, 1977 ; nous renverrons à cette dernière édition.

tion ont le rôle de *signifier* le réel. Il faut remarquer aussi qu'une unité peut tenir en même temps de deux classes différentes (la geste d'un personnage peut être à la fois fonction cardinale et indice caractériel) : ce principe prendra une importance capitale dans *S/Z*, dans le sens qu'une lexie sera rattachée à plusieurs codes (c'est ce que Barthes va nommer, avec un mot emprunté à Kristeva, *l'indécidabilité des codes*).

La section suivante de *l'Introduction* ... est consacrée à la syntaxe fonctionnelle, aux actions et aux personnages. C'est la partie la plus « vulnérable » de l'étude dans la mesure où les recherches ultérieures de Greimas, Bremond, Todorov, Chabrol, Maranda, etc. ont considérablement enrichi les données du problème. Barthes observe qu'il serait souhaitable qu'on arrivât à un type de description à même de rendre compte de *toutes* les unités du récit, à même, donc, d'assurer la liaison entre la syntaxe intérieure des séquences et la syntaxe des séquences entre elles. En ce qui concerne la communication narrative, après avoir suggéré qu'il faudrait inventorier et analyser aussi bien les signes du narrateur que ceux du lecteur, Barthes propose un moyen fort simple et, jusqu'à un certain point, efficace, pour déterminer l'instance narrative : réécrire un passage de la troisième à la première personne, mettant ainsi en évidence l'existence de deux modes fondamentaux : personnel et a-personnel. C'est l'une des rares tentatives réussies de relier — et non de confondre — la problématique de la perspective narrative à celle de la voix. *L'Introduction* ... avance, enfin, une série de considérations concernant le rapport entre *distorsion* et *expansion* dans le récit (pulvérisation de la chronologie, « suspens », caractère résumable mais en même temps immense potentialité catalytique du texte) et celui entre *mimesis* et *sens* (la liberté du récit se situe entre — et est limitée par — deux codes, linguistique et translinguistique ; la complexité du récit fait qu'une lecture « verticale » se superpose à une lecture « horizontale »).

En 1970, tout en revenant aux sources les plus lointaines de la poétique en faisant paraître un passionnant « aide-mémoire » : « l'Ancienne rhétorique » (*Communications*, 16, 1970), Barthes publie deux études qui complètent (et, parfois, corrigent) *l'Introduction* ... Dans la première, « l'Analyse structurale du récit » (*Recherches de science religieuse*, tome 58, 1, 1970), le singulier « récit » attire d'emblée notre attention. Et Barthes de s'expliquer : la notion de corpus lui paraît maintenant inopérante : à part le fait qu'il est pratiquement impossible de déterminer les dimensions idéales (et « rentables ») d'un corpus, un seul texte (« si on a le flair de le choisir assez bien ») offre à l'analyste toute une grammaire, tout un système de codes : « Du point de vue didactique, je crois qu'il faut postuler le corpus, parce qu'il faut postuler l'infini du langage. Mais le corpus, dans la mesure où il limite cet infini n'est pas non plus une bonne solution : et en fin de compte, didactiquement, un seul texte peut offrir une garantie de pluralité supérieure à plusieurs textes. Puisqu'on ne peut atteindre l'infini des récits, un texte respectera mieux la perspective plurielle que quelques textes ; et un corpus, ce n'est jamais que quelques textes » (p. 9). L'analyse comporte trois dispositions opératoires : le découpage du texte en lexies, l'inventaire des codes et la coordination (« établir les corrélations des unités, des fonctions repérées et qui sont souvent séparées, superposées,

entre-mêlées, ou encore tressées, puisqu'un texte, comme l'étymologie même du mot le dit, c'est un tissu, une tresse de corrélats, qui peuvent être écartés les uns des autres par l'insertion d'autres corrélats qui appartiennent à d'autres ensembles » (p. 25). Cela le conduit à définir le sens de la façon suivante : « Nous appelons sens tout type de corrélation inter-textuelle ou extra-textuelle, c'est-à-dire tout trait du récit qui renvoie à un autre moment du récit ou à un autre lieu de la culture nécessaire pour lire le récit » (p. 21) c'est-à-dire tous les types d'anaphores et de cataphores, toutes les corrélations paradigmatiques et syntagmatiques, toutes les connotations, etc. Le sens est « l'être même du possible, c'est l'être du pluriel (et non pas un ou deux ou plusieurs possibles) » (p. 23). Les sens représentent le point de départ des codes, qui se trouvent, eux aussi, sous le signe de l'indécidabilité.

L'autre texte paru en 1970 pose une question : « Par où commencer ? » (*Poétique*, 1, 1970)¹⁰. Il s'agit, en fait, de la relation entre l'*incipit* et l'*explicit* d'un texte, des *topoi* d'ouverture et de clôture, aspect qui avait été étudié par la rhétorique classique et médiévale et dont on a recommencé à parler ces derniers temps¹¹. Tout en identifiant le type d'ouverture du texte, Barthes opère un premier inventaire des codes les plus évidents, mais cette première opération est plutôt *thématique* que formelle ; d'ailleurs, « on ne peut commencer l'analyse d'un texte (...) sans en prendre une première vue sémantique (de contenu), soit thématique, soit symbolique, soit idéologique. Le travail qui reste alors à faire (immense) consiste à suivre les premiers codes, à en repérer les termes, à esquisser les séquences mais aussi à poser d'autres codes, qui viennent se profiler dans la perspective des premiers » (p. 155). Autrement dit, il n'est pas de lecture structurale « innocente », « pure » : une première lecture « globale »¹² fournit une série de suggestions thématiques, symboliques etc., les codes étant *disséminés* dans le texte. Car, n'oublions pas, « l'enjeu de l'analyse structurale n'est pas la vérité du texte, mais son pluriel » (p. 155).

S/Z (Seuil, 1970), tout en réunissant, dans une synthèse unique plusieurs démarches (thématiques, psychanalytiques, sémiotiques), est en même temps l'illustration la plus complète de la manière dont Barthes conçoit la poétique structurale et, surtout, le type de lecture qu'on pourra désormais appeler *lecture (analyse) textuelle*. Il faut d'abord remarquer que la reconnaissance du principe de la pluralité des sens conduit à la nécessité de redéfinir la connotation, vue maintenant comme la meilleure voie d'accès à la polysémie du texte classique. Or, la définition de la connotation : « ... un trait qui a le pouvoir de se rapporter à des mentions antérieures, ultérieures ou extérieures, à d'autres lieux du texte (ou d'un

¹⁰ repris dans *Nouveaux essais critiques*, Seuil, 1973 ; nous renverrons à cette dernière édition.

¹¹ v. Ph. Hamon, « Clausules », *Poétique*, 25, 1975.

¹² « Un lecteur n'aborde jamais vierge la lecture d'un texte », dit Nicolas Ruwet (*La mort des amants*, « L'Arc », 60, 1975, p. 70). Spitzer avait depuis longtemps souligné l'importance d'une lecture initiale globale : « Une métaphore, une anaphore, un staccato peuvent se trouver n'importe où dans la littérature : ils peuvent être signifiants ou ne pas l'être. Ce qui nous révèle s'ils sont importants, c'est le sentiment qui s'est déjà formé en nous à propos d'une œuvre en sa totalité » (*Études de style*, Gallimard, 1970, pp. 68-69).

autre texte) » p. 14), coïncide avec celle donnée au sens dans « L'analyse structurale du récit ». Comprendre le texte en tant que *tissu* ou *constellation* implique le rejet de la notion traditionnelle de construction, le but de l'analyse n'étant plus de dégager et de rendre évidente une structure mais de *produire une structuration* : « Le texte, dans sa masse, est comparable à un ciel, plat et profond à la fois, lisse, sans bords et sans repères ; tel l'augure y découpant du bout de son bâton un rectangle fictif pour y interroger selon certains principes le vol des oiseaux le commentateur trace le long du texte des zones de lecture, afin d'y observer la migration des sens. L'affleurement des codes, le passage des citations » (pp. 20 — 21)¹³. La lecture, « travail de langage » par excellence, signifie donc multiplier les signifiants, et non atteindre un signifié ultime, une structure dernière. Barthes arrive à la conclusion que, dans un texte *lisible*, représentatif pour un certain type de discours narratif (en l'occurrence, *Sarrasine* de Balzac), la production de la structuration présuppose l'existence de cinq codes (ou champs sémantiques), le code étant « une perspective de citation, un mirage de structures ; on ne connaît de lui que des départs et des retours ; les unités qui en sont issues (celles qu'on inventorie) sont elles-mêmes toujours des sorties du texte, la marque, le jalon d'une digression virtuelle vers le reste d'un catalogue . . . » (p. 27) : 1) le code des actions narratives, qui obéissent à une certaine logique culturelle, endoxale ; 2) le code sémantique proprement-dit, comprenant les significations caractérielles, psychologiques, d'atmosphère, etc., en un mot — les connotations ; 3) les codes culturels, c'est-à-dire l'ensemble des références, la totalité du « savoir » l'endoxa, l'opinion collective ; 4) le code herméneutique, qui montre comment l'intérêt du lecteur doit être stimulé en permanence ; 5) le code symbolique, le symbole étant « ce trait du langage qui *déplace* le corps et laisse « entrevoir » une autre scène que celle de l'énonciation, telle que nous croyons la lire » (« Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe », p. 51).

Bien que l'auteur se garde d'établir une hiérarchie des codes, l'analyse met en évidence le fait que, dans le texte classique, le code des actions et le code herméneutique dominant dans une certaine mesure les autres, car ce sont eux qui assurent la lisibilité du récit. D'autre part, c'est à l'intérieur du champ symbolique (qui correspond à peu près à la strate thématique et à la place que celle-ci occupe parmi les cinq strates *hiérarchisés* de signification postulées par Zumthor dans son *Essai de poétique médiévale*, Seuil, 1972) que la pluralité des sens est réellement valorisée. Nous croyons toutefois que c'est le code culturel qui l'emporte, car les quatre autres codes ne sont, en fait, que l'expression d'une certaine pratique culturelle.

Le défaut de la cuirasse de la démarche de *S/Z* est le découpage du texte, découpage arbitraire et empirique ; en tant qu'unités de lecture, les *lexies* peuvent coïncider avec la phrase, mais peuvent tout aussi bien en dépasser les limites ou lui être inférieures. La « tranche » découpée doit être traversée par un nombre « raisonnable » de sens ; l'impasse est

¹³ Dans « Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe » (*Sémiotique narrative et textuelle*, Larousse, 1973.) Barthes note que la structure est l'objet de l'analyse structurale, tandis que la structuration est l'objet de l'analyse textuelle.

évidente. Il en est de même des *dimensions* du texte qu'on veut analyser ; *Sarrasine* représente, sans doute, un cas privilégié : texte exemplaire pour un certain type de discours narratif, riche en significations symboliques, dont les dimensions sont très « raisonnables » (si raisonnables que l'auteur peut reproduire le récit deux fois : découpé en lexies d'abord, intégralement ensuite). Or, cette manière de mener l'analyse se heurte à des difficultés insurmontables dans le cas des textes un peu plus « longs » ; le modèle barthésien a, de ce point de vue, une applicabilité limitée.

On le voit, d'ailleurs, dans l'analyse du texte de Poe, citée auparavant. L'auteur est obligé de reproduire seulement le commentaire des lexies initiales et finales. Cette étude apporte, pourtant, quelques précisions qui méritent d'être retenues. Barthes distingue d'abord deux grandes tendances actuelles de l'analyse structurale du récit : la première vise la constitution d'un modèle narratif formel, d'une grammaire narrative ; la deuxième s'attache à l'étude du texte, vu en tant que processus productif, en tant que « signifiante ». La première devrait être appelée analyse *structurale*, la deuxième — *analyse textuelle*. Une autre précision importante concerne le concept de code, et confirme les remarques que nous avons faites à propos de *S/Z*. L'instance des codes est essentiellement *culturelle* : les codes — « champs associatifs, ... organisation supratextuelle de notations qui imposent une certaine idée de structure », p. 50 — sont des formes du *déjà* (*déjà-vu, déjà-lu, déjà-fait*). Le code culturel lui-même connaît une expansion significative : il englobe maintenant toute une série de sous-codes à savoir le code scientifique, le code rhétorique, le code chronologique, le code onomastique, etc. Une place à part est accordée au code de la communication (la communication à l'intérieur du récit, le récit en tant qu'échange) : il en résulte que chaque texte « engendre » son système de codes, dont la distribution et la hiérarchie sont variables. Enfin, il est à noter l'intérêt accru pour le concept d'*intertextualité* : les codes sont « des amorces d'intertextualité », la signifiante est « branchée » sur d'autres textes, d'autres codes ... articulée de la sorte sur la société, l'Histoire, non selon des voies déterministes, mais citationnelles" (p. 29).

Quelles « conclusions » (bien que l'œuvre de Barthes soit fondamentalement ouverte, interrogative, provocatrice) et quels « enseignements » (dans le cas d'une œuvre qui n'accepte pas de se constituer en modèle) peut-on, pourtant, tirer de la poétique structurale de Roland Barthes ? Il y aurait d'abord ceci : le refus du positivisme, du dogmatisme : de la confiance aveugle dans un scientisme tout-puissant : « parlons de règles élémentaires de manipulation, plutôt que de principes méthodologiques : le mot serait trop ambitieux et surtout idéologiquement discutable, dans la mesure où la « méthode » postule trop souvent un résultat positiviste » (« Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe », p. 30, c'est nous qui soulignons). La recherche barthésienne nous offre, ensuite, l'exemple d'une lecture patiente, attentive, minutieuse, progressive, qui réussit à intégrer le détail aux grandes articulations narratives et à montrer comment l'organisation du texte est productrice de significations ; cette lecture multiple et au ralenti, rigoureuse et plurielle, est une mine de suggestions aussi bien pour le poéticien que pour le critique, par les perspectives qu'elle

ouvre, par la foule des considérations « latérales » incitantes. En troisième lieu, les analyses barthésiennes tiennent compte d'un aspect souvent négligé ou même ignoré, à savoir le fait que la littérature, tout come le langage, est à la fois infinie et structurée ; c'est parce qu'elle assume cette contradiction que la démarche de Barthes se particularise, une fois de plus, dans le cadre de la poétique structurale. Enfin, il ne faut pas oublier que Barthes s'intéresse avant tout à la pratique scripturale (et qu'il *a institué* une certaine pratique scripturale, qu'on ne saurait confondre) ; on n'a pas manqué de le lui rappeler souvent : « ... la volonté de rigueur structuraliste n'est qu'un aspect, un moment de la méthode qui (...) ne se veut pas essentiellement différente de celle du créateur littéraire ou artistique »¹⁴ Mais faut-il y voir un reproche ou plutôt un éloge ?

¹⁴ Jean Molino, *Sur la méthode de Roland Barthes* in *La Linguistique*, 1969, vol. II, apud De Mallac — Eberbach, p. 126.

LA ZONE-FRONTIÈRE ENTRE «PARALITTÉRATURE» ET LITTÉRATURE DITE «NOBLE» (PROPOS POUR UNE NOUVELLE CULTURE ÉCRITE DANS L'OPTIQUE DE LA COMMUNICATION)

STÉPHANE SARKANY
(Ottawa)

«Para» signifie en grec 'à côté', «paralittérature» signifie en français : 'à côté de la littérature'. C'est bien le sens que lui attribue le plus récent des manuels de littérature française¹. Sous le chef «paralittérature» y sont présentés des textes qui ne relèvent pas éminemment d'un décodage littéraire qui ne comportent pas des stimuli à ce qu'il convient d'appeler une lecture poétique ou productive-créatrice. Ces documents paralittéraires, bien au contraire, concilient, mettent en accord des champs référentiels bien en évidence, établissent des codes de communication au premier degré. Leurs auteurs, dont des penseurs, des savants, comptent sur une lecture référentielle que relie leur texte directement à la réalité extérieure. C'est ainsi que beaucoup de textes tendent à renseigner seulement. Par exemple une étude du géographe et polygraphe André Siegfried, du biologiste Jacques Monod, du sociologue Edgar Morin, de l'anthropologue Levi-Strauss. Para-littérature ne signifie ni 'sous-littérature', ni 'littérature de masse', ni 'littérature populaire'. Aussi faut-il mettre en garde contre l'usage anglicisant du terme qui comporte un double danger idéologique — qu'on évite aussi peu en parlant anglais que français : 1) d'exclure des écrits comme *le Cru et le Cuit*, donc rétrécir le champ qui se trouve «à côté» de la littérature 2) de substituer à la «paralittérature» proprement dite un amalgame indistinct de la littérature populaire, de masse et de produits sous-littéraires, déconsidéré dans son ensemble, ou tout au moins soigneusement retranché de la «vraie» littérature.

Ceci dit, mon propos n'est pas d'entrer en la matière plus avant, mais subsumer sous le titre «paralittérature» ce qu'en français, il conviendrait plutôt d'appeler *littérature de loisir ou de détente*, autrement dit : une littérature de masse d'allure américaine ayant les fonctions culturelles déterminées de distraire et de vulgariser des connaissances sociales pratiques, servir la confirmation des valeurs — et des expressions stéréotypes, partant : faciliter l'adaptation à la société et à l'économie de consommation.

¹ Henri Mitterand, *Littérature et langages*, T I — V, Paris, 1977.

C'est à propos de cette littérature de détente qu'il s'agit de poser quelques questions. Est-ce qu'elle occupe un espace culturel à part ? — Constitue-t-elle donc une structure culturelle ? — Ou plutôt un système ouvert exposé à des changements internes aussi bien qu'à une capillarité avec le système littéraire consacré ? Peut-elle créer donc une zone-frontière ? ou comporter des promesses d'évolution ?

Ces questions sont d'autant plus importantes que la culture de loisir qui comprend un secteur imprégné est maîtresse incontestée de la place culturelle et il n'y a que des redoutes isolées, telles les départements littéraires de quelques universités ou les académies, quelques journaux bien pensants et quelques jurys de prix littéraires qui ne voudraient pas admettre son hégémonie.

D'antan, dans d'autres conditions économiques et sociales, la fonction de la littérature de loisir était remplie par la sous-littérature : rapelons les calendriers diffusés par les colporteurs, et des brochures qui renvoyaient le lecteur à des champs référentiels romanesques, aventureux, les histoires de cape et d'épée, les vulgarisations de vraie et de fausses connaissances médicales astronomiques, culinaires, horti-, et agricoles, des jeux, des devinettes. Le monde devenu beaucoup plus complexe, des écrits distrayants ou pratiques ont pris des formes plus subtiles-mais ce sont toujours les mêmes types d'écrits qui intéressent le plus de monde. Les techniques de reproduction les répandent en masse, bien davantage que des stimuli non directement référentiels, c'est-à-dire la « littérature » dite « noble ». La production de masse est en premier lieu à leur service et ils ont investi le gros du champ culturel.

On se trouve en présence d'un univers dont la téléonomie unique est la détente. C'est le lieu du parfait produit de consommation, l'article de masse lucratif, fabriqué à la chaîne par une des branches des plus puissantes et des plus développées de notre ère d'industrialisation poussée et différenciée.

Et pourtant ! Qu'on observe l'évolution d'un seul genre d'écriture, le conte, on s'aperçoit, qu'à divers moments de l'histoire ce genre traverse d'un domaine dans l'autre, remplit de fonctions culturelles différentes, apparaît tantôt « sous-littéraire », tantôt, au contraire « noble », servant soit la détente psychique soit l'expérience esthétique. Constitué dans la tradition populaire orale — une façon de rivaliser avec les mythes ou de les impliquer ... le conte passe, au XIV^e siècle, avec Boccace, à la sphère de la „haute” littérature. Il conserve cependant dans quelques morceaux le *merveilleux* qui était jusque-là son élément essentiel. Bientôt, sous la pression du sens critique de l'Humanisme, le genre se scinde en deux : les écrits basés essentiellement sur le merveilleux glissent vers le secteur sous-littéraire et s'y perpétuent pendant des siècles : alors que le vraisemblable occupe la scène respectable du « littéraire » consacré. *Pourtant* des formes altérées du merveilleux s'intègrent dans ces écrits vraisemblables ; appelés d'abord fantaisies, puis fantastiques elles regagnent droit de cité.

Les chansons de geste, connaissent une destinée analogue : sorties des limbes de la tradition orale, elles passent au colportage, pour en revenir plus tard, dans la « haute littérature », enseignées aux lycées.

Qu'on s'approche du problème sous *un angle différent* et qu'on examine de plus près *les genres de l'écrit de détente d'aujourd'hui* on s'aperçoit qu'à l'intérieur d'un courant longtemps minoritaire, qui aujourd'hui fixe l'image de sous-cultures très vivantes, se produisent des *mutations*; force est de constater que le changement brusque, l'innovation ne sont pas l'apanage exclusif de la « littérature noble ». Le phénomène s'explique d'ailleurs aisément. La variété est toujours nécessaire pour assurer la permanence d'une alimentation émotionnelle des masses.

Ainsi on voit apparaître au fond des courants « anti-happy-end », des récits néo-picaresques, des récits noirs, et des récits d'anticipation voire dans certains sous-genres du roman-policier ou anti-policier, des altérations surprenantes². Quelques écrits ne manqueront pas la vigueur nécessaire pour modifier le champ référentiel du lecteur, c'est-à-dire qu'ils dépasseront les stéréotypes, limitation congénitale et définitive des courants longtemps majoritaires, (tels les romans roses ou les feuilletons familiaux). Ces nouveaux-venus portent la marque de la communication gratuite et créatrice; ils forcent la barrière de la zone de loisir, effacent la frontière littérature de « détente » — littérature « noble ». On s'avise que ce n'est plus dans le temps seulement que des « déplacements » s'effectuent, il y a « événement » au sein même du système synchronique du loisir contemporain, où émergent des agents de transformation.

Et c'est uniquement sous l'effet d'une idéologie institutionnelle quelconque que seront méconnues les manifestations de cette écriture avant-garde qui opère des changements, assimilées aux autres courants et refusées. Par ricochet, ce procédé de foreclusion significative réduit la littérature noble aujourd'hui à une *institution fermée*, dépendance des couches dominantes, qui ne devrait pas même prendre note d'impulsions de renouvellement venues d'un différent secteur culturel.

A l'opposé des partisans d'un « *apartheid* » culturel, il nous semble que les tendances dont il était question sont les meilleures indications d'une *nouvelle écriture* qui se fait. On peut en effet *concevoir* une *activité écrite à la fois distrayante*, fondamentalement utile, cependant gratuite et créatrice-productive, ou plus simplement dit : *distrayante et poétique*, qu'elle s'exerce au sein de la « haute » littérature légalisée, tolérée sous le terme d'avant-garde, ou à *part*.

Une réflexion *seconde*, même rapide, sur la culture orale traditionnelle permet de constater que contes, comme chansons de geste dits ou chantés sur la place publique, chroniques historiques récitées dans des cités fortifiées, dans des cours de seigneurs féodaux ou devant l'Eglise, s'adressaient déjà *à la fois* au peuple, aux couches dominantes des seigneurs et des clercs. Cette espèce d'activité culturelle peut intégrer les deux fonctions plus tard dissociées : *l'expérience poétique s'y trouvait liée* à la distraction.

Mais l'histoire de la lecture occidentale connaît d'autres types d'exemples plus récents et instructifs pour d'autres raisons. Les ouvriers anglais, au début du siècle dernier, d'autres groupes populaires alors importants comme des gens de maison par exemple, s'intéressaient aux écrits protestataires, composée par des poètes-ouvriers, des essayistes et publicistes

² Nous pensons par exemple à la série « San-Antonio ».

issus des rangs du peuple ou solidaires de celui-ci. Ils s'intéressaient aussi aux récits romanesques qui contenaient du réconfort moral, ainsi qu'à la poésie romantique au souffle généreux. Cet intérêt était certainement pour beaucoup dans le grand succès immédiat de Byron, le premier « hit » d'une production, et de masse, et dans la parution des poèmes de Shelley dans des publications populaires. On assistait plus tard à la diffusion massive de Walter Scott et aux succès des traductions anglaises de Victor Hugo³.

L'observateur peut noter qu'un *goût populaire* était en train de jeter les bases d'une nouvelle activité artistique : écrite, diffusée en masse, mais *populaire*, c'est-à-dire à la fois instructive, distrayante et poétique.

Ailleurs plus tard, par exemple en Pologne vers 1880 de semblables phénomènes se manifestent. Le pays est traversé d'un mouvement d'éclaircissement national. Les éditeurs veulent travailler pour le peuple. S'il y a d'abord une forte teinte de moralisme religieux mêlée à ce mouvement, comme dans le ZORZA [Zogia] (Aurore) par exemple, sous le coup de la révolution russe de 1905, le versant prolétarien du mouvement émerge. La ZARANIE (L'Aube) en témoigne par exemple. Il y a aussi des publications faites dans les collections que des organismes de culture populaire plus ou moins modérés publient, tels le Cercle de Culture Populaire (Koto Oswiety [Ochiaty] Ludowej) ou la Bibliothèque Nationale Promyk-Prozinskiego (Kiegarnia [Ktchiengania] Krajowa Promyk-Prozinskiego). Et le grand poète Miczkiewicz n'est-il pas, bien avant cette époque, fort convaincu de la poésie éducatrice-totalisante ? On n'a qu'à se référer à deux documents : ses conférences parisiennes et la grande popularité, la vente en 100 000 exemplaires, du livre *Qui était Miczkiewicz*, écrit par Orsza [Orcha] Radlinska, paru en 1898.

On pourrait bien faire l'histoire universelle de ces moments où le peuple crée du nouveau et on retrouverait toujours au moins une constante : un changement radical dans la condition sociale, soit une crise, soit une flambée de confiance, la construction d'une nouvelle société. Les prises de conscience historiques des classes populaires étaient en effet toujours accompagnées d'une tentative de conquête culturelle et celle-ci s'annonçait, dans chaque cas, sous forme d'un triple effort : créer une écriture des classes populaires, accomplir une révolution formelle, et fonder l'accessibilité de l'écriture, étant entendu que l'accessibilité se compose de lisibilité et de l'accès matériel. Certes, on a mis l'accent tantôt sur un aspect, tantôt sur l'autre et les trois avaient tendance à se séparer. Pendant la Commune par exemple, les textes des chansons populaires exprimaient l'espérance que Rimbaud revêtait d'images insolites et explosives. Les trois voies se sont dessinées avec le plus de netteté lors des événements de 1917 en Russie. Les historiens de la Révolution d'Octobre ont pu enregistrer les vigoureuses exigences de la « culture prolétarienne » („Proletkult") venus directement d'un secteur du peuple, les innombrables groupes d'avant-garde poétique, ainsi que la préférence de Lenine et de Lunatcharski pour les classiques d'accessibilité populaire (Tolstoï, Gorki), nés à l'intérieur de la littérature légalisée.

³ P. B. Shelley, *Prometheus Unbound*. (1820) cf. J. Altick, *The Common Reader*, Pierre Vitoux, *Histoire des idées en Grande-Bretagne*, Paris Colln. et R. Escarpit, *Précis d'histoire de la littérature anglaise*, Paris, Hachette, 1953.

La première voie implique une intolérance radicale, et en période de lutte n'exclut ni l'agressivité brutale ni une stratégie d'intimidation. Le deuxième est plutôt une analogie formelle, ou plus précisément : une transposition du modèle révolutionnaire dans un langage intentionnel-autoréférentiel. Elle peut servir de paradigme à d'autres transformations, elle n'est pourtant pas une littérature pour le peuple, mais sur le peuple et pour les meneurs qui savent en tirer des leçons. La troisième voie, s'ouvre devant l'ensemble du peuple, mais elle présuppose la réalisation d'une politique du livre, rend matériellement accessible ceux des classiques dont l'accessibilité intellectuelle et morale est évidente à tous.

Dans la révolution russe chacune des trois voies avait une fonction historique et chacune comportait un certain danger. Aujourd'hui, à la veille d'une ère post-industrielle les trois poussées populaires se dessinent parallèlement mais timidement. Les systèmes socio-économiques respectifs favorisent *relativement* l'une ou l'autre ; l'avant-garde à l'Ouest les deux autres à l'Est.

N'empêche qu'un bilan à propos de ces efforts fait comprendre que malgré leur conscience novatrice ces efforts *se résorbent* trop souvent dans une *institution*. On les combat et on les récupère ou on les met au pas. À l'Occident l'institution littéraire, appareil idéologique et économique, résorbe ce que l'institution de loisir, deuxième appareil idéologique et économique ne réussirait pas à digérer.

Ce qui est urgent c'est de dénoncer un abus commis avec le modèle de communication autoréférentielle unilatéralement interprété. N'est-ce pas au nom de la « fermeture du texte », de « l'autonomie littéraire » que des récupérations et exclusions s'opèrent autour de nous et qu'entre les deux institutions, littérature d'une part, loisir d'autre part une troisième voie s'avère si difficile à construire. C'est à peine si la communication autoréférentielle admet le lecteur à une activité co-productrice, l'invite à un effort co-constitutif de l'oeuvre ; elle ne lui laisse pas vraiment l'initiative.

Le lecteur se retrouve — nolens-volens — enfermé dans l'institution appelée « littérature » ou, par moments même, « littérature de masse » — puisque la technique de diffusion fait appel aujourd'hui en tout cas aux masses — mais il ne peut pas laisser cours à son imagination. Avec l'écriture et ses corollaires, toute *spontanéité* de la culture orale s'était perdue et semble péniblement se refrayer un chemin . . . dans les média auditifs ou audio-visuels seulement. Le lecteur, réel ou possible, c'est-à-dire le monde alphabétisé — malgré quelques rencontres auteurs-lecteurs — n'est pas suffisamment écouté, interrogé, actif, activé comme si le lecteur était cet être passif, ou soumis ou retardataire à qui il faut *apporter* du nouveau et qui ne pourrait pas de son côté déclencher l'activité littéraire. Pourtant, déjà les modifications répétées des contes populaires, toute activité verbale folklorique témoignent de l'initiative toujours existante du peuple au moins au niveau de la texture. On retrouve les sources de la littérature antique — à travers Homère —, celles de beaucoup de littératures folklorisantes, populistes, de l'Europe de l'Est, et par moment encore celles de la littérature canadienne française (*La Sagouine*, d'Antonine Maillet, sert là d'excellent exemple). *L'avant-garde populaire*, canalyse, cristallise, retravaille les produits de l'imagination des masses, trouve ses stimuli

aussi bien au fond des campagnes, transposés spontanément par *l'écrivain d'un type nouveau dans le Tiers-Monde*, que dans les régions perdues de l'Acadie, remodelés consciemment par le nouvel écrivain d'une future culture post-industrielle.

La communication autoréférentielle d'inspiration populaire, transcription ou remodelage des langages de cultures populaires garde ses caractères sans faire le jeu d'une institution dépendante des couches dominantes. Elle peut effectivement *créer* un nouvel espace ; elle se dessine au sein des cultures de loisir et des littératures existantes dans la mesure où des forces productives trop longtemps négligées s'y activent et s'y affirment ou encore elle s'y introduit, s'y impose d'en dehors. Elle est bien en mesure de s'étendre et de supplanter les littératures institutionnalisées qu'elles soient appelées « noble », de « détente » ou autrement.

★

En conclusion on peut inférer à partir de ce qui vient d'être exposé que 1° « Para-littérature » ne signifie pas quelque chose de « moindre », mais un domaine où prévaut un modèle de communication écrite, directe, non auto-référentielle quoique présentée sous de dehors littéraires ; que « para-littérature » renferme des écrits de valeur qui relèvent des sciences humaines ; que 2° la « littérature » de « détente » ou de « loisir » a une fonction déterminée dans une société industrielle. Ce ne sont ni ses fonctions, ni son modèle non auto-référentiel, mais ses origines et ses attaches économiques et idéologiques qui en font une institution asservie aux couches dominantes ; que 3° avec la transformation socio-économique qui nous conduit vers une société post-industrielle, l'écrit d'une *nouvelle culture populaire*, gratuit, auto-référentiel, et anti-institutionnel se forme, dont les éléments apparaissent aussi bien à l'intérieur des institutions de la littérature de loisir, notamment par mutation, innovation, émergence, que dans la littérature dite noble. Les deux avant-gardes se touchent ; que 4° l'initiative productrice-créatrice populaire est nécessaire afin d'empêcher qu'une nouvelle écriture qui promet une communication désaliénée ne soit résorbée par une des institutions de l'ère industrielle ; que 5° une épure anti-idéologique indispensable dans la confrontation avec les institutions, ne peut être conçue qu'à condition d'assurer une position première au peuple sur tous les plans de la culture. C'est -à-dire de faire passer la réalisation d'une démocratie économique et sociale *avant* les espoirs placés dans le langage.

ALBERT BÉGUIN OU L'APOLOGIE DE LA CRÉATION

MARIN BUCUR

Au sein d'un monde neuf de tant d'aventures, de tant d'essais, gardien de l'équilibre méthodologique de la littérature allemande et analyste comme tout esprit cartésien, Albert Béguin part à la redécouverte de l'univers romantique moderne et entreprend de relire ses messages. D'abord planté dans l'espace romantique allemand et français, pour se fixer ensuite dans celui de la France moderne, Béguin, a transformé l'acte de l'interprétation critique, le retour historico-littéraire en une communion spirituelle moderne. Les romantiques d'Allemagne, ceux de France, les modernes, de Baudelaire à Claudel, lui servirent de repères dans sa quête d'un Moi uni et accordé au Tout.

Polarisée de manière si nuancée par l'idée de rêve et de création, la démarche d'Albert Béguin met au jour un monde fantastique, création de chaque individu autant que de l'humanité dans son ensemble, un monde que les poètes d'un ou de plusieurs peuples ont pensé offrir à l'homme en dédommagement. Le rêve devient un mode de révélation, une voie accédant à la limite de la connaissance.

Avec les romantiques, on aborde l'une des formes sublimes du drame de l'homme engagé dans la recherche et la reconquête de « l'unité profonde et seule réelle » de l'âge primordial, de sa condition révolue de « roi » de la création. « Voie royale » pour l'âme humaine, celle-ci doit s'engager dans le rêve afin de redevenir « l'Âme du monde »¹ et de permettre au Moi en tant que réalité de réintégrer « la Réalité universelle »². Par la poésie et le rêve, en pleine réalité tout comme dans les tréfonds du et des Moi s'enchaîne, de Novalis à Hölderlin, Tieck, Brentano et Hofmann, de Victor Hugo et Baudelaire à Claudel, la constellation des bâtisseurs appelés à reconstruire l'Œuvre.

S'enfonçant dans les régions latentes du subconscient, errant dans le rêve, parmi de vagues imaginations et des fantasmes, malades d'avoir tant cherché, tant vagué, les poètes d'Albert Béguin aspirent à reconstituer l'Unité, la réalité primordiale, le monde véritable de la Création, abandonné en proie au temporaire, au péché, à l'altération. Ce sont des visionnaires, des architectes cosmiques, des explorateurs fantasques. Se proposant de rebâtir, ils errent en quête de la terre promise, pour s'y fixer enfin.

Le romantisme, moment d'élection pour Béguin, est doté d'une signification unique. Titans et héros cèdent maintenant la place aux

¹ Albert Béguin, *L'Âme romantique et le Rêve*, Librairie José Corti, 1967, p. 80.

² *Ibidem*, p. 85.

poètes, qui sont les fils du Père rappelés de leur exil prolongé à travers les âges : leur vie est animée du désir et de la joie du retour « au meilleur de nous-mêmes »³. Tout — rêves, mythes, croyances convergent vers le pays éternel de l'Être. Leur existence toute entière porte la marque de l'angoisse, du besoin impérieux de réaliser le « véritable présent : l'Éternité ».

Béguin dévoile le grand spectacle allégorique de la Création à travers les romantiques allemands et français nantis du pouvoir de transfigurer, d'ensorceler l'univers, pour le ramener à sa pureté initiale et lui rendre son aura sacrée des commencements d'avant tout commencement. Ils se sont hasardés dans l'aventure de la recomposition du monde, « pour conférer à l'homme, et à sa plus haute expression, au Poète, le pouvoir de hâter la grande réconciliation dans l'Harmonie future »⁴. Ils s'attachaient d'édifier avec leur âme un univers qui avait échappé à l'âme humaine. Tous sont hantés de la nostalgie du retour aux origines. Rêveurs ou lucides, nocturnes ou ivres de lumière, mystiques ou rationalistes, ils contestent tantôt directement, tantôt par voie détournée la copie de la réalité primordiale — la laideur. Ils sont les re-constructeurs du monde. Et Béguin les découvre battissant, chacun à son tour et plein d'abandon à une forme d'amour mystique, les espaces nouveaux susceptibles de permettre nos retrouvailles en nous-mêmes.

L'évasion romantique se passe dans une région infrahumaine, dans le royaume du rêve, de la magie, de l'extase. À l'œuvre de celle-ci, ils ajoutent le pouvoir démiurgique de l'âme humaine. Le poète est le cœur-même de l'Univers⁵. Grâce à la poésie moderne, Albert Béguin a eu le sentiment de vivre une révélation de l'humanité dont l'aventure est liée au destin, la chronologie à l'atemporel, le temps à l'éternité : « Créature, je suis avec les autres créatures dans cette plus profonde des communautés, qui n'existe qu'au centre de l'âme — mais qui, désormais durable, me permettra de connaître enfin, une fois revenu à mon existence banale, de réelles présences humaines. Je vis, pour l'instant, d'une vie qui est, entre nous tous, le seul bien commun ; mais, l'ayant connue, je ne pourrais plus la perdre »⁶. Chez les romantiques, tout comme chez les modernes, le drame est celui de la renaissance de l'homme par sa réintégration dans l'unité de l'Univers.

Nicolas Gogol affirmait jadis que son domaine littéraire était celui de l'âme. Quant à Albert Béguin, on serait bien en droit de dire que le domaine de sa réflexion critique est celui de *l'art en tant qu'expression de l'âme humaine*. Son ouvrage de notoriété d'avant-guerre (*L'Âme romantique*, 1937) comporte la dominante d'une hypostase spirituelle. Dans le même ordre d'idées, son livre *Création et Destinée* implique l'hypostase moderne de la participation de l'homme à la Création — trait déterminant de la destinée humaine. Aussi, cette destinée est-elle une destinée créatrice. D'autre part, l'art engage son créateur. Par l'art, celui-ci réalise le pacte du destin avec le temps, autrement dit avec l'histoire.

³ *Ibidem*, p. IX.

⁴ *Le romantisme allemand*. Textes et études publiés sous la direction de Albert Béguin. Les Cahiers du Sud, 1949. Dans l'Avant-propos de Béguin, p. 14.

⁵ *L'Âme romantique et le Rêve*, p. 313.

⁶ *Ibidem*, p. 404.

L'homme vit entièrement impliqué dans son époque, dont il en est responsable. De son côté, l'art ne fait que traduire les fascinantes épousailles humaines avec la destinée, exprimant cet engagement, sans cesse remis en question : « L'homme est à refaire »⁷. Dans une poésie, l'état d'âme c'est la présence d'une conscience créatrice. Chez les romantiques du siècle dernier, chez les modernes, chez les contemporains, l'imagination et le rêve n'enveloppaient pas l'âme humaine dans des vagues d'exotérisme et d'exotisme — comme on l'a volontairement prétendu ; grâce à cette imagination, grâce au rêve l'art se révéla en tant que présence de l'humain affirmée au-delà de l'arbitraire, au-delà des limites du possible et du permis.

L'indifférence, l'apathie, le manque de temps ne sauraient trouver une place dans la définition de l'art comme état d'âme. L'acte créateur est une forme d'action, d'aventure. C'est un acte de courage, d'héroïsme, de sacrifice. Rien ne peut être tout à fait « pur », entièrement coupé des ligaments et des vases sanguins de la réalité : « Tous mes travaux du temps de guerre — dit Albert Béguin⁸ — ont été orientés, commandés par l'événement ». L'engagement de créateur découle de son identité et de son identification avec l'humanité. La création s'élève jusqu'à ses limites extrêmes et elle englobe l'homme. À celui-ci, son âme lui confère la dimension divine. Tout ce qui parle en nous s'exprime pour nous révéler, et non seulement pour recevoir la révélation.

Albert Béguin est un spiritualiste tout illuminé de son grand amour des hommes. Le message humain se fait entendre sur toutes les ondes de l'univers. Dieu se glorifie dans l'homme. Par sa descente dans l'homme, le Créateur découvre les profondeurs, la chimère et l'extase total. L'acte de la création en soi est un *laus*, une *gloria*. Non une poésie mystique, mais la poésie de l'espace humain. L'homme est créateur et créature tout à la fois. Il se re-crée lui-même : « Si l'homme doit se reconnaître dans ce qu'il crée, il faut qu'il puisse s'y voir reflété tout entier ; avec ses racines terrestres, mais aussi avec son appartenance spirituelle ; avec son infinie dispersion, mais aussi avec son effort de concentration sur cela seul qui importe ; avec son monde intérieur désordonné, mais encore avec son constant désir de lumière et de limpidité. Toute la pesanteur de l'être terrestre veut être exprimée, mais sans que pour cela doive être nié ce qu'il renferme en lui-même de déchirants appels, ou supprimé ce qui nous oriente vers ailleurs. Une voix demande à se faire entendre en nous qui, lourde d'être produite par notre réalité charnelle, soit en même temps légère parce qu'elle est vibration aérienne : une voix humaine c'est-à-dire qui soit véritablement assez proche de nous pour nous émouvoir »⁹. L'espace artistique n'est pas seulement impliqué dans l'humain, il en est même responsable. À la « voix du silence » de Malraux, Béguin préopinait « la voix humaine » qui exprime et qui se veut exprimée. Le poète est cette voix annonciatrice de l'humain dans l'univers. De même que dans la pensée romantique du siècle dernier, « la voix humaine » est la voix absolue, c'est-à-dire la voix de Dieu. Le pouvoir démiurgique du créateur découle de son humanisme foncier. La quantité d'âme humaine comprise dans

⁷ *Création et Destinée*. p. 184.

⁸ *Ibidem*, p. 184.

⁹ *Ibidem*, p. 138.

l'art donne la mesure de la spiritualité et du mystère qu'il comporte. Retournant à l'élément humain, le créateur ne déroge pas, il ne sera pas ravalé à la condition de quelqu'un dépossédé de son indépendance. C'est le contact avec la réalité qui avait donné à Balzac son point d'appui dans l'univers pour édifier les fondations de son monde imaginaire. Ce qui importe c'est de se nourrir de la vie, d'envisager modèles et anti-modèles.

Considérant la poésie comme la partie de la création la plus apte à communiquer avec l'humain, Albert Béguin l'a cultivée. Comme dans le jeu des destinées humaines modernes il a évoqué le poète, on le compte parmi ceux ayant conservé à la poésie un statut infaillible. Dans son étude *Le poète et son mythe*, il fait l'apologie de la condition du poète comme condition universelle de l'élévation de la phénoménalité à « la lumière de la pure signification ». Chaque fois, la poésie reprend, recompose la Création. Elle a la force d'entreprendre indéfiniment l'aventure démiurgique de l'homme, transformant l'acte humain de création en geste sacré. C'est que « la poésie n'est ni un jeu ni une activité assimilable à n'importe quelle autre ; qu'elle engage, chez son auteur comme chez son lecteur, l'être entier et lui enseigne précisément l'ampleur et la cohérence de son intégrité ; qu'elle est enfin, entre l'homme et son monde, entre la créature et son destin, entre l'âme et les choses, un contact émouvant et une irremplaçable méditation »¹⁰. Faire dévier la poésie vers « une pure ambition de connaissance »¹¹, vers « une expérience intellectuelle »¹², c'est procéder à une permutation des significations. En tant qu'acte irréductible de l'esprit humain, la poésie ne supporte pas les opérations destinées à amputer les signaux. Albert Béguin croit à la poésie non comme aux miracles, mais comme à un summum d'essence humaine. Elle procède à des définitions, mais ne peut être définie, recomposée et décomposée. La poésie fait partie d'un certain cérémonial de l'être humain. C'est l'œuvre la plus diffuse et la plus substantielle de la destinée humaine. Cependant, pour Béguin, elle ne devient point *prière*, ne faisant pas double emploi avec les textes lyriques du dogme : elle appartient au social, non à la théologie. Dans la conception de Béguin, la création ne saurait se greffer sur aucune souche, quelque noble en soit-elle. C'est l'émanation directe de l'âme humaine. Allant sans cesse de découverte en découverte, le poète vit le mystère infini de l'univers ; il pénètre l'éternel impénétrable.

C'est ce qui explique pourquoi, proche de Raïssa et de Jacques Maritain, Albert Béguin n'a donné à ses interprétations de la poésie aucune teinte de spiritualité dogmatique : il lui a gardé sa signification spiritualiste humaine. Elle c'est élevée, sans s'isoler des hommes. Sa condition — pour paraphraser Malraux — ne saurait être qu'humaine. On ne saurait imaginer l'expérience poétique qu'agissante. Albert Béguin a consacré l'acte de création par l'investiture humaine qu'il a découverte dans la poésie. Les poètes défendent ; ils sont condamnés, torturés, poursuivis les adversaires les plus dangereux de tout totalitarisme. C'est qu'ils ont préparé des mouvements de masses et des soulèvements : les peuples leur ont fait une place dans leurs mythologies, aux côtés des dieux et des héros. Poètes et peuples se sont toujours retrouvés unis dans et par la poésie. Toujours

¹⁰ *Le poète et son mythe*, p. 144.

¹¹ *Création et Destinée*, p. 138.

¹² *Ibidem*.

la poésie s'est manifestée en tant qu'action, que réaction, que grande force constante de la gauche. La poésie, dit Albert Béguin, ne peut s'affirmer dans l'absence, car la notion même de la réalité implique l'action, l'interpénétration. Son apparent détachement n'isole pas le poète du monde ; il ne fait qu'orienter son point de vue. La poésie est événement parce que création, donc action et réaction : « Il n'y a pas, en vérité, de poésie dans l'événement et hors de l'événement, de poésie voulue et spontanée »¹³. Événement, la poésie par l'événement prend acte de l'affirmation et de la confirmation de la vie.

Le plaidoyer d'Albert Béguin se développe en faveur de la poésie en mouvement, la poésie comme force de réaction de l'esprit. Si les poètes ont rempli les prisons, c'est parce que la poésie s'est avérée tout aussi dangereuse que les armes¹⁴. Chaque grand poète du monde a commencé son ascension avec l'histoire ; il s'est affirmé au sein de l'événement, dans l'histoire. Toutefois, si l'événement fait des victimes parmi les poètes, il n'en a jamais fait des bourreaux. Chez quelqu'un de l'envergure intellectuelle de Béguin, l'éloge de l'événement revêt la portée d'un acte vital de l'art, et par conséquent de la poésie.

Il parlait, à titre d'exemple, de l'expérience tirée par les poètes français de la dernière guerre mondiale. Depuis, le temps a continué de passer et bien d'autres événements sont entrés dans l'histoire des peuples, mais la voix des poètes s'est levée comme la voix-même de leurs peuples. Sans cesse l'histoire, les événements ont relevé la présence des poètes parmi les peuples, proches de leurs peuples. Béguin constatait avec fierté qu'au cours de la Première Guerre mondiale « le poète et le peuple entier ont été soumis aux mêmes peines, appelés à la même lutte contre un même mal »¹⁵.

Mais quand est-ce que la poésie n'a-t-elle pas été mise à l'épreuve ? Quand est-ce que l'acte créateur n'a-t-il pas été ressenti comme un événement, voire comme une guerre ?

C'est que, dans la conception d'Albert Béguin, la poésie, l'œuvre de grande envolée, est l'expression sublime de la plus haute tension de l'existence humaine. L'événement absolu de l'art est celui de la découverte illimitée de l'homme. Car, dans le cas de Béguin, parler art c'est circonscrire l'univers tout entier en lui donnant pour épigénèse absolu l'homme. Naguère, Raïssa Maritain affirmait que « la poésie est chose humaine », et Béguin souligne cette vérité. La poésie n'est pas seulement une chose typiquement humaine : elle est depuis toujours et le restera à jamais un acte uniquement humain, irremplaçable. La poésie c'est la parole devenue rythme, eurythmie : l'homme la retourne à l'univers qui la lui a confiée. Si Béguin confère à la poésie un statut royal dans le monde de l'homme, c'est parce que elle seule a le privilège d'être âme humaine. Elle est « une expression, une fonction, un privilège de la créature, une manifestation de sa nature blessée, mais aussi l'un des moyens qu'elle possède de se réduire ses appartenances supérieures »¹⁶.

¹³ *Ibidem*, 155.

¹⁴ *Les poètes et les prisons*.

¹⁵ *Ibidem*, p. 155.

¹⁶ *Ibidem*, p. 139.

Reprenons maintenant la définition de l'art en tant qu'acte humain irremplaçable, que rien ne peut suppléer ou improviser. Elle est connaissance, mais pas une connaissance passive — lac paisible, cerné de montagnes et de forêts. Dans la vision d'Albert Béguin, la poésie devient l'expression d'un engagement total, de la participation de l'être humain à l'existence. De là aussi son lien intrinsèque avec l'événement, avec l'histoire, avec la vie dans son développement chronologique et dans l'espace. Créer c'est s'intégrer à l'univers, c'est pénétrer son intérieur pour le parcourir. La connaissance s'obtient par l'art, en traversant les profondeurs de l'âme humaine, là où se placent aussi les sommets de notre existence. Dans le monde du rêve, les romantiques ont vécu dans le tréfond de la réalité idéale du destin humain. Souvent dogmatisée par les principes stériles de l'absentéisme et du veto opposé à la participation aux destinées humaines, la poésie moderniste s'est fanée. Elle n'appartient plus à un destin congénère au destin humain. « Une poésie à la fois fragmentaire, impersonnelle et déshumanisée, s'est substituée aux grandes voix »¹⁷. Ayant brisé avec la problématique humaine, la poésie s'est transformée en balbutiements lyriques et invention de signes. S'il ne devient un « chant humain »¹⁸, rien ne peut se charger de signification.

Suivant l'optique de Béguin, le créateur ébloui par la Création, tombé en extase devant elle, travaille pour la continuer, pour participer à son œuvre. L'homme est créateur dans l'imaginaire, c'est-à-dire dans le royaume du possible et de la complète liberté. La mesure de l'univers devient une dimension humaine. À travers la vision des romantiques allemands et français, de Balzac, de Baudelaire, le monde se laisse saisir. Le rayonnement divin est projeté dans l'univers à travers l'homme. Existence, réalité, vie diurne — tout sert au créateur pour l'élever jusqu'à la zone de la contemplation. C'est seulement en considérant son propre monde, son existence, son temps historique que l'homme se rend compte de ses dimensions, de sommes et des abîmes de son être. Balzac est le bâtisseur d'une planète humaine justement parce qu'il a vécu à l'intérieur d'un monde qui lui a donné le recul et la dimension humaine de sa propre création. Placé près de la divinité, le créateur de Béguin, spiritualisé du fait de la place qu'il occupe, lui montre ce qu'il a voulu et continue de vouloir réaliser. Il se trouve sans cesse en position de répliquer, en opposition. On ne peut le réduire à l'esclavage, ni au ciel, ni sur terre. L'état visionnaire du créateur est à proprement parler création incessante ; c'est la destinée humaine qui le rend porteur d'un message agissant ; son droit, obtenu au prix du sacrifice absolu, de ne point se prosterner. Chez le créateur, l'adoration n'a rien d'imposé. Il présente à Dieu ce qu'il a pu réaliser, ce qu'il a pu penser, ce qu'il a appris. Il s'abstient de répéter ce qu'il ne connaît pas. « Refaire le monde de Dieu, créer après lui une humanité rivale de la sienne, faire vivre ces enfants de l'imagination que sont les personnages, n'est-ce pas imiter le Créateur dans son œuvre, mais l'imiter non point au sens de l'imitation mystique et dévote — l'imiter dangereusement, comme fait nul autre que Satan »¹⁹. Le créateur humain a lui aussi une conscience de *Pater mundi*. Chaque apôtre détient le secret

¹⁷ *Ibidem*. p. 137.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Balzac *lu et relu*, éd. du Seuil, 1975, p. 168.

de la rédemption et de la perfection de l'humanité par lui-même. Car ce qu'il a appris en tant qu'homme c'est que l'unique rédemption lui viendra de la part et par l'intermédiaire des hommes. La voie de sa rédemption passe par l'âme humaine. De tous, les naufrages de son aventure, le créateur tel Balzac — comme pourrait l'être n'importe lequel depuis les antiques à nos contemporains — a appris une leçon fondamentale : « Il reste à se retourner vers la vie, vers les hommes, à imaginer leur existence, et jusqu'à la plus lourdement prisonnière, tout de la pesanteur matérielle, dans ce qui malgré tout l'exalte »²⁰.

La poésie appartient à la cité humaine, entretenant dans les hommes les forces de l'espérance et de l'amour fraternel. Elle subsiste en parfaite communion avec le monde quotidien, avec tout ce qui déclenche les mouvements des pensées et des sentiments. Le chant des poètes est une perpétuelle et solennelle prise de conscience de la réalité humaine. Seule la poésie a obtenu dès l'origine la grâce de la Parole. Le drame, ou plutôt l'état de crise, se manifeste seulement lorsque la confiance dans la force rédemptrice de l'homme fait défaut, et cette force rédemptrice n'est que le don d'humaniser la Création, l'univers. « La véritable angoisse „pascalienne" est celle de la pensée qui n'est plus certaine de dominer son objet, ou plus exactement encore qui ne se sent plus capable d'humaniser cet objet, d'établir entre lui et la vivante créature un rapport satisfaisant »²¹.

L'orphisme lyrique de Béguin est officié de manière courante et naturelle, comme n'importe quel phénomène lié à la vie des « cités » terrestres. Albert Béguin marche dans les traces de ses prophètes à travers les cités humaines, pèlerin des lieux de souffrance et des calvaires de l'homme. La chanson de ses poètes est douée à descendre sur terre et non à errer dans l'éther. Ce ne sont pas les océans d'âmes mortes qui font sourcer la grande conscience des poètes, mais les tréfonds humains. Humaniser l'humanité — voilà la bénédiction vraiment divine de l'art. Dieu a fait l'homme selon son image ; sa créature, en tant qu'artiste, veut faire de son semblable un Homme. À défaut de ce principe vital et absolu, la poésie se transforme en simple artisanat ; elle cesse d'être « chose humaine », pour devenir une simple école professionnelle. En fin de compte, Albert Béguin — à l'époque de tant de contestations, d'erreurs, d'altérations de la conscience poétique — a célébré la Poésie, jubilation de l'esprit humain et de l'action humaine, dans le temps et dans l'espace. Le verbe poétique s'annonce comme la révélation de l'existence humaine. Faire l'apologie de la poésie, c'était pour Béguin faire l'apologie de la vie, de la « Cité terrestre » en sa qualité de partie de l'Unique. La poésie débute avec l'apothéose du miracle de l'existence, de la vie en tant que triomphe et affirmation de l'esprit : « C'est que la beauté, celle du monde, existe pour lui [pour le poète] et que, s'il croit, en la captant dans son verbe, la révéler et l'inventer, son acte transfigurateur fait éclater aux yeux les magnificences sensibles. Capable d'étonnement comme si ses paupières à tout instant se levaient pour la première fois sur le spectacle neuf, et neuf lui-même dans cette naissance au monde, il nous *donne* dans son chant la terre et sa splendeur »²².

²⁰ *Ibidem*, p. 87.

²¹ *Pascal par lui-même*. Série « Ecrivains de toujours », éd. du Seull, p. 45.

²² *Création et Destinée*, p. 136.

C'est ainsi que la poésie se transforme en rituel de la vie, éternelle révélation du miracle de l'existence, chanson de l'humanité. On pourrait dire que dans la conception d'Albert Béguin comporte une partie du ciel égale à la partie terrestre qu'elle englobe. Elle montre au ciel la terre, la poussière, la grandeur et la misère humaine.

Ce qui constitue l'essentiel chez Albert Béguin c'est pourtant son plaidoyer pour une poésie-présence humaine. Parlant des critères de la critique moderne, il soulignait le fait qu'un livre existe dans la mesure où il exprime des valeurs morales, des réactions en rapport avec les commandements humains. Le critère fondamental, la question qu'il convient de se poser à son propos c'est si tel ou tel livre est vraiment *présent* pour nous ou non. Ceci est également valable pour n'importe quel autre domaine de la création. La poésie des romantiques du XIX^e siècle, celle des modernes ou celle des contemporains n'existe qu'en tant que *présence* dans notre propre vie. Pour exister, un livre — c'est-à-dire une œuvre — doit appartenir au même titre à chacun et à tous (« un livre qui nous exprime tous »). Dans ce contexte, la poésie est une œuvre d'interférence de l'homme et de l'humanité au sein d'un destin commun. Pour lui, la poésie est finalement le triomphe de l'esprit.

THE POINT OF VIEW IN THE NOVEL

(WITH REFERENCE TO THE CONTEMPORARY ROMANIAN NOVEL)

LIVIU PETRESCU

The contemporary Romanian novel considerably avoids the classical narrative type, tentatively turning to good account the most significant experiments in the modern novel techniques; first and foremost, an almost generalized tendency is noticeable, of eliminating *the author's* central point of view and of replacing it by a more involved perspective, that of *the hero*. Even in those novels where distinct auctorial voice is present, it assumes, in most cases, the viewpoint of one of the characters, as in the highly controversial novels written by Nicolae Breban — *Ill Animals* and *The Annunciation*.

In *Ill Animals*, Paul Sucuturdean obviously appears not only as one of the numerous participants in the bloody dramas disturbing the quiet life of the small workers' town, but also as a "focus" of the narration; Paul Sucuturdean's view of people and events has, nevertheless, an extremely altering effect, the hero is devoid of any sense of the real, his eye transfigures and often invents things, thus producing a distortion of reality. The first sergeant Mateiaş, however, finally manages to disentangle the intricate strings of the mystery of the three crimes, mainly resorting to the incoherent and foolish pieces of evidence produced by the young liar; all this because — as the respective original detective discovers with a perspicacity which is not only professional, but also fictional, — any point of view, any perspective, no matter how vague and misleading its queer components might be, *does* contain — in its very queerness — a certain system, pertaining to what we might call a "code". "I realized then", Mateiaş said, "and that was my reward besides the one provided by the naked truth I was interested in that no man, irrespective of his being 'incoherent', 'illogical' or even an 'innate liar', can ever totally avoid a certain logic, which enables a perseverent spirit to reconstruct it eventually, and it was then that I remembered my surprise when I learnt that our way of measuring and counting things was based on a mere convention, chosen 'at random', the decimal system, and that there were other ways possible too, based on the figure six, or twelve, a.s.o." Nicolae Breban's novel strongly throws a doubt upon the traditional distinction between 'reliable' and 'unreliable' narrators; any narrator may become 'reliable', to the extent we discover his standards, his code.

There are other instances when the auctorial voice disappears altogether, thus letting the novel appear as an uninterrupted confession; this is the formula adopted by Alexandru Ivăsiuc, commented upon by Eugen Simion in *Contemporary Romanian Writers* as follows: "The narration almost exclusively makes use of the interior monologue technique. *The Entrance-hall* (1966), his first book, is but a lengthy confession, more precisely the confession of the inability to confess." In *Interval* (1968), Alexandru Ivăsiuc adds a very subtle innovation to this device; in Olga's most exciting confession, the character's voice several times shifts from the first to the third person, whenever the author wants to underline the character's need to estrange herself from her own existence (when it tends to become a nightmare). Olga herself notices this ontological-grammatical phenomenon: "As always when I recall such things, I fancy or imagine myself as if I had been a third person, clearly marked off from myself, the first person. At a safe distance. Things have happened to someone else, a person of a pale countenance, never perceived, always figured out, a shadow accompanying my various troubles, whose burden it had and still has to bear in my stead." By the shift of the grammatical person, the author realizes, therefore, a kind of euphemistic transfer of the evil and suffering.

Augustin Buzura's novels are characterized by a confessional modality, which eliminates, therefore, the auctorial voice; in *The Absents* (1970), the confession actually acquires the interior monologue form (which never happened in Ivăsiuc's prose, though); speech often becomes inarticulate, as in the splendid episode of Magdalene's burial: "Boom... boom... boom... a step... another step... one more step... the shoulders will give way... the earth... hands on the earth... ding... dong... hey, when I was about to cross the Ooolt, hey!... boom... boom... it doesn't hurt, it doesn't hurt yet... everything is pain or else pain does not exist... may pain rest in peace, my Lord... to cross the Ooolt... I must withstand it... I must survive it, in order to... not to... boom... boom... or, maybe, I am the pain myself, I'm hurting myself, I am my own wound, my open scar, bleeding for ever... rest in peace, my Lord... me a wound... no more..." Of an exceptional quality is the accuracy with which the phenomenon of mental "interferences", overlappings and discontinuities is reproduced, it being the hallmark of any interior monologue.

The Absents' great virtuosity is, however, the fruit of another experiment, quite kindred with the one in the *Interval*: the shift of the narrative voice from the first to the third person; but this procedure acquires here a totally different ontological significance than the one it used to have with Ivăsiuc. Mihai Bogdan, the novel's protagonist, is a clear-sighted, sensitive nature, a highly refined spirit, which — in the novelist's hierarchy of values — indicates an effacing of the primitive roots of life, a prevalently rational nature. Like his friend, Ion Nicolae, however, (with whom he shares a great number of inclinations), Mihai Bogdan is surrounded by a world whose main feature is its very primitiveness, the law of brutal force. "Living among tough, merciless people, you feel quite shocked when you are addressed amiably, or when someone has simply acted kindly to you, without any other concealed purposes". Briefly, this is a

world in which "nobody cares about anybody else's psychological frame". Nevertheless, the numberless daily contacts with such human types, who belong to the class of "strong beasts", arouse in Mihai Bogdan some uncontrolled reflex reactions, which pertain, after all, to an "ancestral fund": the fear and submission reflex; the hero continually encounters "petty and sadistic fellows", who enjoy "torturing people, exploiting man's inner fright, which was first manifest when our species had a cave-dwelling existence". Man's fear, this primitive impulse, has a very strong impact upon the hero: "Immaculately clean" — Mihai Bogdan mockingly repeated his own words — "and as dull as ditch water, you are honest, but you have no guts, or only have them by yourself, or by twos or threes or fours, you cure other people but you haven't been able to cure yourself of your own fright, you know it, and you flee, flicker, frost, forest." At that point the hero feels compelled to admit that he had overestimated himself, that "during our whole lifetimes we have played the parts that suited us best, and which were actually destined for some other, superior beings", whose structure has not emerged as yet and will only appear in man's remote future.

Two different beings co-exist in Mihai Bogdan: on the one hand, he, the one he wishes himself to be and is willing to recognise (i.e. "he himself") and, on the other hand, the one he actually is, a still cowardly and weak fellow, still submissive and time-serving, the one he abhors (a "he" that becomes "the other he"). This split of the self lies at the basis of the shift — from the first to the third person — in Mihai Bogdan's most extensive monologue; this is particularly obvious in one of the hero's "visions" (while he is on the point of waking up from sleep). The grammatical person is shifted (into the 3rd person), in one and the same sentence, the very moment the protagonist dreams of himself (or fancies himself) as being swallowed by a hungry marching mob, which thus integrates him into the human average standards: "The sky and the earth were rolling ceaselessly, somehow huddling them together, forcing them to get close to each other. Joining them without being noticed, *I no longer felt any pain, nothing embarrassed him any longer, he¹ had become himself a particle in the huge moving mass, a worthless fragment from the immense and exhausting moan which went on most aggravatingly.*"

In his novel *The Guises of Silence* (1974), Augustin Buzura continues to experiment on the narrative point of view; his innovation lies in the choice of a narrator with two distinct (sometimes even antagonistic) voices, belonging to some actors that had once participated in two different camps: Carol Măgureanu and Gheorghe Radu. We might, therefore, maintain, that this is, apparently, a kind of "polyphonic" novel, a novel that goes beyond the "monologic" structure, specific to the contemporary Romanian novel of an older stage. The novel includes, however, a third narrative perspective, that of the newspaperman Dan Toma; we should point out, though, that Dan Toma's vision does not represent a distinct "point of view". All he does is to attentively listen to testimony brought by two parties, while refraining from taking sides with either of the two or from putting forth a new version, which should differ from

¹ Italics are mine.

either of the antagonistic versions, thus becoming an "objective" point of view. Quite significantly, at the end of the novel, Dan Toma abandons the two heroes, letting them continue their mutual opposition, while he withdraws from it: "That moment, with a strong squeeze of the hand and never looking back, wrestling myself free, I elbowed my way through the luggage and asked the driver to stop. At the price of some *lei*, he opened the front door for me with extreme politeness. Obeying my gesture the bus set out at a slow and calm speed, bumping along the old, broken road. I stood my back turned upon the bus, alone, upright, at the crossroads. I told myself not to look back". Does Dan Toma manage to remain totally detached, in this way, from the passionate confrontation between Gheorghe Radu and Carol Măgureanu? No doubt; but all this does not spring from lack of interest in human matters, or a moral indifference to the drama and the torments experienced by Radu and Carol, but only a will of not getting involved, an aesthetic kind of detachment will. Dan Toma's voice a pre-eminently auctorial voice, the voice of the narrator, who looks upon his characters from above and from a different circle than theirs; it is the very voice of uninvolvedness.

A similar evolution of the narrative "perspective" is to be met with in Constantin Țoiu's novel *The Virginia Creeper Gallery*: a step forward towards a less psychological approach, towards aesthetic objectivisation. The novelty and exceptional vigour of *The Virginia Creeper Gallery* does not lie in its plot, in its epic substance; the narration consists, in fact, of three main temporal sequences, corresponding to certain highly significant instances in the history of contemporary Romanian society (1950, 1957 and 1967). Nevertheless, the nucleus of each sequence is made up of scenes and situations that are now regarded as somewhat conventional: thus, the first sequence (the fifties) is focused on the debates of the party meeting in which Chiril Merișor was to be expelled from the party (this commonplace of the Romanian political novel was, maybe, originated in the novel *Interval* by Alexandru Ivasiuc; as a matter of fact, Luiza Grunțan's stubborn determination has the same secret motivation as Sebișan's: the vexed *libido*). The second sequence (1957) presents Chiril Merișor as a victim of the zeal of the investigating authorities, its nucleus being the hero's long cross-examination (this commonplace is also to be found in Norman Manea's *The Book of the Son* or in Augustin Buzura's *Vainglory*, the latter being issued a year after *The Virginia Creeper Gallery*). And, last but not least, the 1967 sequence presents a panorama of the great political changes that have taken place in Romanian society in this new stage of its evolution, this sequence being based on a symbolical rather than epic means (the epilogue introduces the great symbol of the rains, hence — the symbol of the ablation, of the complete renewal: "Everything was now clean, everything was shining again as after the flood, when mankind draws a line under it all and life starts anew").

The novelty and interest aroused by Constantin Țoiu's book are not even pending upon the human media that the book explores; the study of post-war Romanian aristocracy in its process of decline and disappearance (Praxitea's group in *The Thieves' Den*) had already been accomplished, in a most brilliant way, by G. Călinescu (especially in

The Black Chest-of-Drawers). Equally pertinent studies of the artistic and particularly literary circles had also been made by Marin Preda, in *The Great Solitarian* (to which we should add Lăncrănjan's *Kaloyan* or *The Honey*, by Eugen Uricaru).

The novelty, the extraordinary charm of Constantin Țoiu's novel particularly consists in its narrative point of view, a point of view which is not identical with that of the protagonist (Chiril Merișor's, respectively); it is, in fact, the point of view of the "Gallery", a point of view which is somehow collective, because the "Gallery" is equally represented by Chiril Merișor, by Harry Brummer (the Jewish antiquarian who used to tempt the policeman to smoke his Chesterfield cigarettes), by Puiu Cavadia ("great" Cavadia, the bishop's nephew, Cavadia — the one who takes care of a spider whom he christens Ulysses), to say nothing of Isac Sumbasacu (the motionless point, the fixed center of the Gallery). Each of these characters is, in a way, a competent *witness* of the days, of the epoch, of his contemporary history, but all these witnesses are nevertheless subordinated to the Gallery, as a collective body; even Chiril Merișor (the most important and productive witness) does not claim any independent status for himself: "After all, what was Chiril? Damned Chiril? ... Wasn't he the path breaker? The skirmisher? The messenger of the Gallery, this ark brimming with recollections? Its lonely and daring dove who measures up the vast, seemingly smooth space of one's consciousness, hiding underneath so many peaks and precipices?"

The task of the "witnesses" is not that of merely storing up information (in that case the Gallery's task would have been confined to the centralization and preservation of this information); the witnesses in question are highly qualified, being endowed with not only the ability of collecting information, but, primarily, the ability of transforming it, of freezing it in a "text" form. From this perspective, the Gallery will appear as a vast space, a space in which the life and experience of the epoch are called upon so as to be converted into story and anecdote, maxim or aphorism, they are induced, therefore, to assume a verbal garb, more precisely an invariable verbal form, that of a *text*. Actually, the greatest pleasure and temptation with Chiril Merișor (and, as a matter of fact, with all his friends) lies in the contrivance of verbal labels, short phrases which may be further quoted, and reproduced as such, to suit the most varied circumstances; a habit which was to cause him some serious social troubles, as — for instance — on the occasion of that famous tombola, organized by the trade union, a tombola whose big prize was a lamb: "While the lamb was slipping on the parquet floor, carried away by the dance swing, Chiril, who was standing in a corner of the hall, together with some other on-lookers, among whom there was Louisa as well, had exclaimed loudly enough: "Here is the trade-union lamb!" It was his habit of summing up in two or three words the grotesque or just picturesque situations, which were, in fact, quite obvious for everybody present. He was to pay later on for that silly joke." The distinctive feature of the *text* is, of course, its literal character, it is meant to be rendered as such, actually being interpreted as a lexical unit; its *text* value is, therefore, provided by its possible occurrence under a *quoted* form.

Most of the stories and comments incorporated into the Gallery's space, are characterized precisely by this significant quality, that of possibly getting integrated into speech under the form of *quotations*; the speech of most of the Gallery members abounds in such *texts* invented by one of them. Chiril Merișor somewhat reproachingly tells his friend, the antiquarian. "Harry, you'll drive me mad with your quotations. You speak like a parrot!" This does not prevent Chiril from resorting, in his turn (and so very frequently!...) to the well-conceived phrases of his great friend, Cavadia, whom he quotes every now and then: "The same Cavadia would notice that Chiril's rather absent-minded air was the outcome of his over-elaborated *hupokrisii*, consisting in a simultaneous disposition on several planes of existence, out of which none actually suits you". Or, elsewhere: "The defeat of the principle, the consolidation of the principle! that is the main secret", Cavadia had exclaimed, trying hard to better explicitate a number of things for Chiril, so as to make him abandon "his static, contemplatively humanistic position". The phrases coined by Brummer are as successful, and they perfectly lend themselves to quotation: "Well, would you like to know how things are getting along? They are dragging on for a while, and, all of a sudden, bump!... we come to jolt one another as in a vehicle that brakes unexpectedly, — we then start all anew and proceed further". Puiu Cavadia turns out to be an equally subtle lover of quotations (coined by other people); he never stops, for instance, enjoying the splendid exclamation uttered by his former wife, Ica, on seeing an artesian well: "Listen to what she said... (...) A very beautiful thing, quite likely to be uttered by a ballet-dancer: what could that water jet in the middle of the lake be likened to? That artesian well, that noisy and tall waterspout, surging up, while she was contemplating it, as Cavadia had already stated, her thin neck leaning between two shafts. The point wherefrom that water jet, no longer capable of surging up, was falling down, but not right away, and without hesitations; in its fall it built up all sorts of rapid forms like "the effects of a renunciation" (very, very beautifully said!), dropping, trying to rise again, numberless wheat-sheaf jets, fading away".

One might, therefore, put forth the justified hypothesis that the existence of the Gallery actually answers the need of transferring the characters from an existential plane into a linguistic one; but, given the above-mentioned fact that the Gallery's tendency was to raise speech from a strictly verbal level to one of textuality, one might also assume the existence of an even deeper ontological need, if we also take into account the epoch the characters live in, an epoch of transition *par excellence*. The space of the Gallery consequently represents (at least it does so for Chiril Merișor) an ontological space of identity states, which is related, to a certain extent, to his openly confessed quest of an "indestructible position", or of an "irreducible point": "In that period, Chiril, who would not calculate all the consequences thoroughly, while trying to detach himself from the events, used to speak of an "irreducible point". What could this salutary "irreducible point" actually be? Relentlessness? Repulsion? Self-conceit? A kind of indifference? A point which could not be subject to any exterior force, as it always retired a step higher, in an even wider

sphere, an indestructible one.“ The irreducible point is, in fact, the aesthetic perspective *par excellence*, a point of life redemption. The existence of such a point of view accounts for the atmosphere of extreme serenity, joy and even trust, characterizing Constantin Ţoiu's novel, despite the highly dramatic nature of the events it presents.

That is how — after a long journey — the narrative perspective, after having exhausted all the intricate paths of personal involvement, and after having also undergone a strong process of psychological focusing, finally returns to its initial stand (but on a different spiral line of its evolution), restoring the auctorial authority, the point of view of the uninvolved author, which is essentially an aesthetic stand. *The Guises of Silence* and *The Virginia Creeper Gallery* are, therefore, significant landmarks in the evolution of narrative structures in the contemporary Romanian novel.

LOS EMPERADORES DE LA LLUVIA

(DUMITRU RADU POPESCU Y GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ)

ROXANA EMINESCU

La elección del motivo literario de la lluvia se nos impuso, al principio, como resultado de una comprobación estadística: la frecuencia con que dicho motivo aparece en todas las novelas de D. R. Popescu y el alcance concedido al episodio del diluvio en *Cien años de soledad*, así como la presencia del fenómeno en otras obras de García Márquez¹.

Pero existen también otras justificaciones para nuestra gestión comparatista.

Dejando de lado algunas similitudes y parentescos del mismo tipo (la raíz fantástica, lo mágico, el sistema de símbolos, el microcosmo imaginado: Macondo y Turnuvechi), ambos universos artísticos están relacionados por: 1. las comunes fuentes literarias (comunes, es verdad, para la mayoría de los novelistas contemporáneos)²; 2. algunas similitudes entre los respectivos referentes, es decir entre los dos ambientes socio-culturales; 3. un mismo tema central, la historia de una civilización que llega a ser una interpretación del hecho histórico. Es preciso destacar aquí dos aspectos del problema. Primero, que a pesar del tema común, registramos una diferencia substancial entre los dos universos artísticos que constituyen el objeto de nuestra investigación: es el de García Márquez un mundo cerrado, en el sentido de que abarca no sólo su origen y su fin, sino igualmente la concatenación de todas las etapas de su desarrollo; mientras que el universo de D. R. Popescu está abierto, todavía puesto que nos ofrece sólo algunas de las etapas, más o menos sueltas, doblemente orientadas, hacia el presunto origen y hacia una supuesta finalidad, con infinitas posibilidades de llenar los espacios vacíos. Segundo, que los dos novelistas participan de una misma dirección estética, que consiste en un movimiento de reorganización „textual” de la historia, que apunta hacia una polémica, por un lado con una ciencia histórica dividida entre la erudición sin interpretación y la leyenda que ya no puede ambicionar transformaciones culturales, por otro lado con „le nouveau roman” de raigambre francesa.

¹ Por ejemplo, en *Isabel viendo llover en Macondo*, traducida al rumano por Victor Ivanovici, *Secolul 20*, nº 10—11/1975.

² Queda excluida la posibilidad de una influencia de García Márquez sobre D. R. Popescu, ya que el año de la publicación de la novela de aquél es también la fecha de aparición de la novela corta *Dulos Anastasia trecea* (*Cariñosamente Anastasia pasaba*), primera obra maestra del autor rumano.

Todo lo cual nos proporciona suficientes razones para considerar cumplido el requisito comparatista según el cual pertinentes son únicamente las analogías de motivos o estructuras artísticas que pueden ser comprobadas cronológicamente y/o culturalmente. Si, de una manera general, nuestra comparación nos aparece como válida, también es cierto que el motivo, o mito (¡avancemos ya la palabra!) de la lluvia podría ser el efecto de un paralelismo perteneciente a la esfera de las estructuras y evoluciones humanas universales.

Por lo tanto, el propósito del presente estudio es al mismo tiempo teórico y práctico : 1. destacar la recurrencia de la lluvia y de su paradigma y el significado de este núcleo mítico para cierto tipo de estructura narrativa y 2. poner de relieve las causas y razones del parentesco (si es que este parentesco existe más allá de una indefinida generalidad) y las repercusiones posibles sobre una nueva manera de enfocar el sincronismo en la literatura contemporánea.

En cuanto a D. R. Popescu, no hay novela donde no aparezca la lluvia, que bastante veces se convierte en verdadero diluvio. Empezando con la novela corta *Dor* (aprox. *Anhelos*) y continuando con todo el ciclo de Turnuvechi, el elemento acuático marca momentos importantes de la narración, y hay aún títulos que remiten a una lectura en llave lluviosa del mensaje artístico : *Ploaia albă* (*La lluvia blanca*), *Ploile de dincolo de vreme* (*Las lluvias de más allá de los tiempos*) y ¿ por qué no ? *Impăratul norilor* (*El emperador de las nubes*). Con todo eso, en la bibliografía crítica (al menos en la que hemos llegado a conocer) apenas I. Negoïtescu nota, de paso, el valor simbólico del fenómeno recurrente³, solo una de las funciones desempeñadas por la lluvia en la estructura novelesca y, tal vez, no la más importante.

Como en todas las civilizaciones agrarias, la lluvia aparece junto a la sequía. En *La lluvia blanca*, una aldea de los primeros años de posguerra se encuentra martirizada por el hambre y por la voracidad de un ricachón que aprovecha la situación para apoderarse de los últimos bienes de los aldeanos. Cuando éstos ya no aguantan y se sublevan, matando al señor, en un acto justiciero desde hace mucho tiempo esperado, rompe, finalmente, a llover. En *Cei doi din dreptul 'ŕbeii* (*Los dos de cara a Teba*), que trata del problema nacional durante el „hortismo”⁴, la intriga, de índole shakespeariana (*Romeo y Julieta*), supera el episodio de la lucha entre el hermano y el amante enemigos mediante un momento de solidaridad, en un intento frustrado de salvación, que se consuma bajo una lluvia torrencial. En *Vînătoarea regală* (*La caza real*) no llueve, pero toda la novela se desenvuelve bajo la amenaza de la sequía y de la terrible plaga que ella engendra : la rabia. La lluvia, aquí, es sólo un anhelo, pero el recuerdo de las lluvias anteriores pesa mucho en las conciencias cargadas de odio y rencor. En *F*, „el más breve título de la literatuea rumana”, la ambivalencia tradicional del símbolo cuaja su significado a favor del mito de la regeneración. Hay aquí un personaje episódico cuyo nombre es Noé (pero, se nos llama la atención, Noé es un diminutivo de Noviembre, o, según

³ „Y la lluvia, que traslada a lo físico la sombría atmósfera del pueblo infestado por ratones, constituye un símbolo . . .”, *Ingrame*, Ed. Albatros, București, 1975.

⁴ Política fascista de opresión nacional en Transilvania, según el nombre de dictador húngaro Horthy Miklós.

piensa otro personaje, se trata de las iniciales de su nombre verdadero que es Nicolae Onisifor Enache). En la transparencia no-disimulada del mito bíblico, el Noé de *F* oculta en su granero un barco, un arca, construida por él, en la expectativa del diluvio „que va curar el mundo del mal que lo invadiera”. Entre tanto, hay lluvias malélicas, como en *La caza real*, en cuya representación se valoriza el efecto de las mismas, o sea la mezcla de dos elementos incompatibles, el agua y la tierra = el barro; hay también lluvias fracasadas, como en aquel pueblo donde no se podía enterar a los muertos por tanta agua que venía de abajo y de arriba, como la lluvia en que se ahoga el final de la huelga de *Cien años de soledad*. En este paradigma funciona el agua estancada, como aquel charco donde se consume el martirio del caballo hablante, oráculo de la verdad (*O bere pentru calul meu — Una cerveza para mi caballo*). La gente está esperando la otra lluvia, purificadora y renovadora, „una lluvia que haga reverdecer los huertos, que quite el mal olor de las fuentes, para que todo sea como antes” (*Una cerveza para mi caballo*). La esperan, porque „ya llovió mucho por allá, en otros países” (*La caza real*). También hay mensajeros de la lluvia, como el chico que pasa un día por la calle, calado hasta los huesos, con el buey y la vaca atados al yugo: „De hecho, no llovía. El chico venía desde otro pueblo, donde ya había empezado a llover” (*F*).

No es difícil notar que se trata de unos derrames de aguas con profundas implicaciones en la vida social y política.

Para la crítica rumana es ya un tópico el que D. R. Popescu escoge como centro de su construcción narrativa un momento de crisis. Pero ¿de qué tipo de crisis se trata? Si es verdad que todo „texto” tiene que funcionar como mensaje a varios niveles de lectura-interpretación-recepción, también es cierto que la mayoría de las veces hay un nivel manifiesto y otros latentes, que suelen sustituirse a raíz del juego de intereses en el momento de la recepción. En las novelas del escritor rumano, los niveles (o *isotopías*, según el concepto greimasiano) están inextricablemente enlazados. Es decir que una lectura coherente no tiene más remedio que seguir simultáneamente el despliegue del significado en todos los niveles, porque, si no, corre el riesgo de tropezar con la falta de significado. Estos niveles son: a) *el histórico* — la época de posguerra, con dos planos en oposición, un pasado muy reciente, en relación al cual se evaluarán los errores y las realizaciones de la época anterior, a fin de comprender el mecanismo del proceso histórico; b) *el ideológico* — la confrontación permanente entre el progreso y el poder, que destaca cierto carácter conservador, por naturaleza, de las ideologías (estas se afirman al principio como interpretación necesaria de una situación concreta, con el deber de reflejar sus transformaciones, pero a veces tardan en hacerlo); c) *el político* — la forma que reviste la mala conciencia de tales ideologías, es decir la tiranía; d) *el ético* — la verdad, bajo varios aspectos (la necesidad de la lucha por la verdad, los caminos válidos hacia la misma, la complejidad del problema desde un punto de vista fenomenológico y existencial; e) *el lógico* — el enigma, la necesidad y posibilidad de resolverlo, como fundamento de toda epistemología; f) *el mítico* — la revelación estructurada de significados transcendentales en razón del territorio del conocimiento científico actual; y g) *el estético* (aglutinador de los precedentes, como también del teórico y metodológico) — *la novela total, como es y como se engendra*.

Cualquier ejemplo sirve para probar la interpenetración de los niveles. La busca anhelante de la verdad, o sea del asesino de Horia Dunărințu, es necesariamente un problema histórico, no sólo porque pertenece al pasado, o porque el crimen está íntimamente relacionado a dichos acontecimientos socio-históricos, sino también porque exige una explicación: la de los motivos, de las justificaciones y consecuencias del acto. El ambiente socio-histórico del crimen apunta hacia la confrontación ideológica, porque se trata de un crimen político. De este modo, la busca de la verdad llega a ser una acción política de regeneración moral. El descubrimiento del autor del crimen, de un misterio, o, mejor dicho, de una incógnita algebraica, es una solución enigmística, pero las operaciones lógicas deben ser corregidas por el coeficiente moral. Si Moise es el culpable, sus motivos deben ser tomados en cuenta, así como las circunstancias atenuantes, antes de pronunciar el veredicto. Pero además ¿tenemos acaso alguna vez suficientes razones y el derecho de condenar a un ser humano? El camino lógico de la encuesta policial, tal como el proceso de solucionar un enigma, acude necesariamente a la analogía. La analogía supone una extensión en otros campos históricamente determinados del conocimiento. Al introducir el coeficiente humano y el histórico, la analogía da un salto, del mínimo al máximo, y penetra en el territorio del mito. Pero el mito tiene una existencia histórica que actualiza toda una serie mítica. Y es, al mismo tiempo, *creación*. Allí está el nivel estético, que remite, una vez más, a todos los niveles ya mencionados.

Como el nivel mítico es el que nos interesa por ahora, retengamos, en el mismo orden de ideas, que el nombre de Moise (¿ nombre o apellido? de todos modos el único con que se nos presenta en las novelas), remite al del profeta israelita, que significa, según la Biblia, „del agua le saqué”. Allí está la lluvia.

La crítica ha hecho ya mención del recurso aparentemente abusivo y muy transparente a un gran número de mitos de la humanidad. Igual que del alejamiento del esquema clásico, que cumple una función fálica. Este uso *sui generis* de la mitología ha sido interpretado ya sea como desmitificación, ya sea, por razones polémicas, como desacralización. Proponemos otra interpretación.

Si, en lo que concierne a la estructura dramática, constituida por la víctima, el usurpador sospechado de crimen y el hijo de la víctima que busca la verdad y la justicia, tenemos, a descubierto, el esquema de la más conocida tragedia shakespeariana; si, por otro lado, se nos sugiere muchas veces una asimilación del supuesto criminal al profeta su tocayo, hay otros mitos a los que sólo se remite o se alude, sin reformular el esquema. Es el caso del diluvio.

A primera vista el episodio ya mencionado del arca de Noé (¿ de Noviembre!) corresponde al primero de los tipos anteriormente destacados. Así como también corresponden varias lluvias y diluvios de signo positivo o negativo, es decir relacionados al barro, a la basura, o a la purificación y renovación. Pero hay también „las lluvias de más allá de los tiempos”, título que en rumano tiene una connotación especial, intraducible, al menos en las lenguas europeas. Se trata de la pareja *timp/creme*, cuyo único correspondiente en castellano es la palabra *tiempo*. Nos atrevimos a avanzar la hipótesis de que *timp* es percibido más bien como desenvolvimiento

cronológico, exterior a lo humano, mientras *vreme* es el tiempo vivido e interior, pero no en el sentido de la „durée” bergsoniana. De todas maneras, *Ploile de dincolo de vreme* son las lluvias que vienen de un „más allá” temporal, de un pasado histórico, hacia un presente también histórico, como un *memento* pluvial. Imperativo higiénico para los tiempos humanos : de vez en cuando es necesario que llueva.

Las lluvias de más allá de los tiempos tienen también otro significado : no son únicamente las lluvias que no nos permiten olvidar la necesidad periódica de la lluvia, pero también aquellas que no se dejan olvidar. debido a sus repercusiones sobre el presente. „Una cosa encerrada como en una tumba se convierte en pasado, y si el pasado calla es que está bien construido, y al estar bien construido, el futuro tampoco puede reprocharle nada, pues a una tumba no la sacude más que un terremoto” (*Una cereza...*). El texto sugiere dos extensiones : 1. hay cosas del pasado que no están bien construidas, y al estar mal construidas pueden sacudir el presente ; y 2. incluso el pasado bien construido puede ser sacudido de vez en cuando por los terremotos. Para cumplir con su deber hacia una lluvia del pasado (porque estaba lloviendo cuando le encarcelaron sin tener la culpa), Adrian mata a Dolingă durante una noche de lluvia. Todas las muertes violentas que suceden en las novelas de D. R. Popescu están relacionadas con el elemento acuático : con el charcho, con la lluvia y, en algunos casos, con el paisaje invernal, es decir determinado por el hielo, el agua solidificada⁵. Se trata de la hipótesis sobre la muerte de Horia Dunărințu, como réplica a la muerte del comunista Calistrat Peralta, se trata, finalmente, del ambiente de la muerte de Moise, como muy tardía ley del tallión. Se remite al símbolo del bloque de hielo de *Cien años de soledad* — contacto con el misterio, estímulo e impulso primero de la edificación de la civilización macondina, destruida por un diluvio ya no regenerador, un diluvio „de más allá de los tiempos”, en un juego sutil entre el recuerdo y el olvido de una culpa trágica.

La dialéctica recuerdo/olvido no constituye un descubrimiento. Pero las lluvias de más allá de los tiempos llaman la atención sobre una relación, al menos en el plano metafórico, entre el elemento acuático y la memoria humana.

Nada de extraño en esto, pues sabemos que para el psicoanálisis el agua es el símbolo de la energía inconsciente, de las motivaciones ocultas o desconocidas de las acciones humanas. Tal vez los griegos lo habían intuido ya, al llamar con el nombre de Lethe, diosa del olvido, al río infernal que separa el territorio de los vivos de aquél de los muertos. Se trata de una agua investida con la capacidad de determinar los muertos a olvidar la vida terrenal.

En su libro sobre la *Historia de los mitos*, Mircea Eliade⁶ trata del problema del olvido, operando una distinción entre *recuerdo* y *memoria* (*anamnesis* y *mnéme*) : el recuerdo presupone un olvido, que equivale a la servidumbre ; el pasado olvidado está asimilado a la muerte, mientras el conocimiento de los orígenes confiere al sujeto un poder sobre las cosas.

⁵ „Una impresión de extrema artificialidad crea el hielo (...). A la impresión del objeto plateado como un espejo arrojado al suelo, júntase la admiración provocada por la metamorfosis”, G. Călinescu, *Universul poeziei*, Ed. Minerva, București, 1973, p. 125.

⁶ *Histoire des mythes*, Gallimard, N.R.F., Paris, 1963.

Hay un proceso dialéctico de transición desde la abolición periódica del mundo hasta su regeneración, mediante una eliberación de la obra del tiempo, que es *anámnesis* y que exige luego, dado su parentesco con la memoria, un *regressus ad uterum* mediante la reconstrucción de un *mnème*. Es precisamente la lección que nos demuestra D. R. Popescu, con el ejemplo de Tică Dunărințu, personaje hamletiano hasta un cierto punto, quien, como Hamlet (del cual se trata en el fragmento que sigue) „no restablece la verdad y la justicia y la luz para los otros, sino para sí mismo, como deber fundamental del ser humano antes que nada, hacia él mismo — y que sólo después llega a ser para todos” (*F*). De este modo, Tică Dunărințu „está buscando a veces lo que algunos dejaron ya de buscar, o se cansaron, y lo olvidaron” (*La caza real*). Y „no son importantes estos acontecimientos (...) pero sí nuestra opinión sobre los mismos, sobre si los olvidamos o no, si pensamos bien o los maldecimos” (*Una cerveza...*). Por la propia razón, el carpintero Noé hace cruces para los que están aún vivos „para que no perezcan sus nombres, su recuerdo”, igual que el viejo Buendía, quien, para contrarrestar el efecto del insomnio — el olvido — pone carteles con los nombres, las cualidades y los modos de utilización de todas las cosas. En *Cien años de soledad* están obligados a adoptar esta solución-límite y no muy eficaz, porque no han contado con „las lluvias de más allá de los tiempos”, con la sabiduría antigua, con el recuerdo, con la memoria del pasado, es decir con el conocimiento mítico (simbolizado por el gitano Melquíade). El gran diluvio de la novela de García Márquez no cumple esta función anamnésica que le confiere el novelista rumano, no desempeña su papel regenerador. Por eso, la situación empeora después del diluvio: „La desidia de la gente contrastaba con la voracidad del olvido, que poco a poco iba caracomiendo sin piedad los recuerdos”. Se nos imponen dos constataciones: la existencia de una conexión entre los mitos del diluvio y los del olvido/recuerdo (conexión que no está registrada por Mircea Eliade) y el sentido diferente que cobra el problema en los dos universos novelescos. Se trata de dos maneras distintas de enfocar el problema del tiempo humano, del tiempo vivido. Para caracterizar mejor esta diferencia utilizaremos la clasificación de Lucian Blaga⁷: el tiempo en García Márquez es un *tiempo-cascada*, es decir en retroceso, orientado hacia el pasado y en vías de destrucción progresiva, sin salida. Mientras que en la *saga* rumana el tiempo es un *tiempo-fluvial* (tal vez con una matiz de *tiempo-surtidor*), es decir situado en un presente que abarca su pasado y su futuro y que se proyecta hacia atrás y hacia adelante en un movimiento ininterrumpido. En el final del libro, el saltimbanco Francisc, emperador de las nubes, y conciencia crítica de la novela, parte „con las nubes” para Méjico (así como Melquíades partiera tantas veces para Singapur); se va después de volver a colocar *provisionalmente* el mundo en su cauce, pero prometiendo regresar: „Mira por la ventana a Dinache, mírale sentado en su silla y esperando que el tiempo venga y vaya, tal como me está esperando a mí que me voy ahora mismo para descansar en Méjico, unos días, unos mil años...”.

La visión de García Márquez está más cerca del maniqueísmo faulkneriano (autor de cuya influencia sobre D. R. Popescu se hablara mucho,

⁷ *Trilogia culturii* (cap. *Orizonturi temporale*), E.L.U., București, 1969.

pero quien, según nuestra opinión, solo le influenciara en cuanto a la estructura de superficie), según el cual el ser humano es considerado como criatura absurda, a quien le es definitivamente prohibida una posible continuidad con el pasado, con las tradiciones. Si Faulkner llama la atención sobre el peligro de la despersonalización, del desarraigo y de la falta de comunicación, su héroe intenta apartar el peligro por el rechazo a la memoria, y por su confianza en las fuerzas propias. La consecuencia de esta actitud es una ausencia de movimiento, que engendra „un espacio poético típico, bidimensional, sin profundidad, sin perspectiva”⁸. Se trata de un espacio poético semejante al de García Márquez, mientras el de D. R. Popescu es uno tridimensional o incluso pluridimensional, muy próximo a una visión barroca, en el sentido positivo de la palabra, que se apoyaría en una dialéctica muy estricta: es ésta una de las características de nuestra época artística. A la concepción histórica de García Márquez („la historia [de una familia] era un engranaje de repeticiones irreparables, una rueda giratoria que hubiera seguido dando vueltas hasta la eternidad, de no haber sido por el desgaste progresivo e irremediable de su eje”), D. R. Popescu opone una concepción de la historia como proceso continuo de desalienación. El tiempo de García Márquez está incluido en el de D. R. Popescu, por la historia de Moise, quien pertenece a la estirpe de los Buendía, „tan solo en su soledad absoluta, que lo está moliendo como una trituradora despiadada” (*Las lluvias...*). Tales linajes tienen la fortuna de la estirpe macondina, pero el peligro de que vuelvan a existir ya no está apartado dado que „los que no aprenden de la experiencia del pasado, pueden llegar a donde tienen que repetir tal experiencia” (*La caza real*).

Para García Márquez existe una polarización irreducible entre realidad y cultura y, por eso, la cronología solo es una trampa. Para D. R. Popescu nada es definitivo, la historia es un río que corre, pero tampoco „este río soy yo” (como en una Ficción borgesiana), o tal vez lo soy, pero tan solo como una conciencia artística clarividente, que aparta el peligro del enajenamiento, llamando la atención sobre la posibilidad de una resurrección de un pasado mal construido, de „las lluvias de más allá de los tiempos”, del espíritu de Jeremia (*La caza real*). La historia de aparecidos de *La caza real*, desempeña el papel de corregir la opinión de que los errores del pasado ya no se pueden repetir: „El camino de Tică Dunărințu solo un aparecido podría detenerlo”, pero, como lo prueba la novela, a veces los aparecidos penetran en la realidad.

Es este el sentido en que empleamos los terminos de *abierto* y *cerrado* para caracterizar los dos universos artísticos.

Ya podemos delinear unas conclusiones:

1. Destacamos, en los novelistas comparados, cierta similitud en cuanto al uso que hacen del mito del diluvio junto al del olvido y, al mismo tiempo, una oposición categórica en cuanto a las maneras de utilizarlos, así como en lo que concierne las respectivas finalidades. Planteamos, como hipótesis para un futuro estudio, la posibilidad de fundamentar dicha similitud en un interés común, vinculado a la realidad del mundo contemporáneo, por el proceso histórico en general y para su dialéctica;

⁸ Sorin Alexandrescu, *William Faulkner*, E.L.U., București, 1969, p. 437.

y en la creciente preocupación, que se da en nuestra época, por la revalorización de la sabiduría para-científica (a saber, la mitología). Se trata también (una vez más como hipótesis) de una diferencia que reside en la estructura mental y cultural de dos espiritualidades distintas, la europea y la del Nuevo Mundo.

2. En lo que concierne al problema de la utilización del mito en la obra de D. R. Popescu, hemos llegado a la conclusión de que no se trata de una desmitificación o desaceralización, pero de una remitificación. El tratamiento paródico aplicado a los mitos clásicos permanece siempre ambivalente, es decir también funciona como un recurso a fin de rejuvenecer la mitología. Por otro lado, de una novela a otra, se vislumbra una nueva estructura mítica, procedente de la combinación de los dos temas, el del diluvio y el del olvido, tanto en D. R. Popescu, como en García Márquez. Esta remitificación corresponde a la concepción histórica del autor rumano, que exige que se reconsidere el pasado en función de un presente orientado hacia el futuro; a su credo moral, según el cual „todo análisis se demuestra válida cuando es plausible, pues hay más de una verdad y, por consiguiente, varios errores”; y también a su método estético fundado en la analogía: „No hay que asombrarse de que la hierba y la lluvia y las plumas, y la carne del lobo, y los árboles y los gusanos y todos los organismos estén hechos de los mismos elementos y de células y de que hay un amplio sistema de comunicación entre estas formas de vida...” (*Las lluvias...*).

Para restablecer la unidad dialéctica entre la vida y el arte, D. R. Popescu avanza, entre otras soluciones, la de una remitificación que coincide con la opinión del crítico rumano Nicolae Manolescu: „Eliminar la mitología de la novela equivale a eliminar la transcendencia, a la afirmación de lo cotidiano. Pero, por otra parte, ¿cómo olvidar la tesis, tantas veces promulgada, de que la novela ofrece al gusto público precisamente el alimento imaginario absolutamente indispensable, a saber la mitología?”⁹

En este orden de ideas, la *ars poetica* del narrador rumano se nos impone como una conciencia artística total, que intenta reunir *el ser* y *el mundo*. El narrador será, al mismo tiempo, un saltimbanco que salió a la calle¹⁰ y un investigador, un emperador de las nubes, poseído por el deseo de „llenar todos los espacios vacíos (...) para excluir la incertidumbre e impedir que la verdad muera” (*F*). Pero „el embalaje exacto de los acontecimientos no tiene valor”, ello exige, al contrario, una interpretación y, sobre todo, una *creación*. Por el camino apuntado por el profesor Solomon Pexa (otro personaje de las novelas de D. R. Popescu) quien mezcla el pasado con el presente y con el futuro y no recuerda las fechas exactas de los acontecimientos importantes, pero sí perfectamente unos versos, Don Iliuță formula una definición del acto artístico: „La pintura es creación, no religión. Cuando Dios engendrara el mundo no miró a nadie, miró dentro de sí mismo” (*F*).

Llegados a este punto confesaremos, a guisa de conclusión provisional (tal como nos insta D. R. Popescu) que, más allá del propósito explícito del presente ensayo, lo que hemos querido demostrar es, simplemente, que hay sitios donde llueve, a veces, con grandes novelistas.

⁹ *Teme 3*, Cartea Românească, București, 1978, p. 132.

¹⁰ Véase a este respecto, Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Skira, 1970.

“THE UNKNOWN GATE” :

OCHI DE URS by MIHAIL SADOVEANU and
THE BEAR by WILLIAM FAULKNER. A PARALLEL

ANDREI BREZIANU

A striking parallelism of symbols and to a certain extent of situations between William Faulkner's masterpiece *The Bear* and *Ochi de Urs* (Bear's Eye), a short story by Mihail Sadoveanu, has already been noticed by some of the Romanian critics. Here is just a brief outline of the essential aspects involved. Formally, the forest and the bear, as main symbols, appear to dominate indeed both *The Bear* and *Ochi de Urs*. Moreover, a particular “sacrificial” view of the act of hunting and a definite apprehension of the trans-human or “sacred” element to be found in the impenetrable creations of wild nature seem to pervade both texts. A rebellion of “the spirit of the forest”, rising mysteriously against man's intrusion, can also be perceived as a presence with an unmistakable impact — to various degrees and in different ways — upon the reader's inquisitive eye, impressed by the writers' superb intertwining of symbolic images. One could carry the listing of such coincidences even further ; thus, in both cases the animal being hunted is not the usual kind of bear ; and dogs in the two stories prove helpful to man ; both with Faulkner and with Sadoveanu, there are similar situations and details in the narrative, for example, the very fact of man getting lost in the wilderness ; or, at a certain moment in both stories, of a hart making its appearance ; furthermore, in both works, an overpowering need for some kind of healing intervention is being dramatically felt ; hence also, in both cases, the presence, altogether episodic, of a healer, etc. A list of coincidences could also include — and with good reason — the dates of publication, however circumstantial and external to the works : Faulkner's *The Bear* in 1942, Sadoveanu's *Ochi de Urs* a little earlier, in 1938. Considering such parallel points in terms of cause and effect, one should hasten to add that any influence or contamination is clearly out of the question. Obviously, such surprising coincidences — first assessed by Mihai Ungheanu in his book *The Forest of Symbols* and further presented, from a different angle, in Nicolae Manolescu's extensive essay entitled *Sadoveanu or the Utopia of the Book*, are just proofs that starting from the pattern of identical basic facts, the sphere of human action can indeed get artistic coverage in the eye of a writer according to similar patterns of trend and structure. Such a structure should perhaps be set under the sign of Nimrod, the eponymous patron and archetype of all hunters, which would account for the

distribution of kindred factors following an essentially related pattern, at the most general level of certain narratives. The field where any activity of the Nimrod kind occurs is, of course, that of the primary antagonism between untamed nature, the realm of wild beasts on the one hand, and the hunter who, in some way or another (more often through a sacrifice), opens up a path for civilization, thus getting to the core and secret of the wilderness. Emblematically the bear has always been, in this connection, the acknowledged Northern counterpart of the lion, the *summum* of the animal kingdom, generally accepted by a vast tradition of art and culture. Other recurrent landmarks — such as the dog as the supporter of man, or the injury caused by the conflict which requires a healing intervention of one sort or another, both belong to the same millenary order of things; however, man's strategic arsenal — spiritual rather than material — indispensable in struggling against the unknown, makes up a sphere of its own, of the utmost importance in any active or narrative structure of the Nimrod type. Accountably, it is here that the centre of gravity of the two narratives under consideration — one American and the other Romanian — is seen to lie. Importantly, it is here too that on a closer scrutiny, a number of features reveal themselves, leading — back from the present through past history, and far beyond it, to ancient pre-history —, to that magic and ritual horizon hardly severed *ab initio* from man's onslaught on the animal, in the primeval act of conquering the environment and of subduing nature.

In this connection, beyond all formal parallelisms — however striking — William Faulkner's *The Bear* and Mihail Sadoveanu's *Ochi de Urs* appear to be relevant illustrations of two independent modalities of style and sensitiveness. The coincidences — remarkable as they might seem in themselves — are thus, above all, a means apt to stimulate the search for particular features and specific differences, as they are seen to emerge from the two texts. Of course, discussing style we do not mean to deal with the distinctive features of sound, phrasing or syntax of the image, which do lend the two masterpieces their unmistakable shades in point of accent and colour. Taking style in the sense of the deep-going pattern of a particular mood or world outlook, we shall try to focus on a number of points likely to better emphasize — in a brief parallel — some of the artistic evidence bearing most obviously the hallmark of each writer's creative mind. In this respect, the features appear to be wide apart, inviting reflection as examples of a significantly discrepant creative relationship.

One of the first things that command attention is, of course, the evidence of two different approaches and strategies displayed in the attack against the natural (or preternatural) "magic spell" which the bear stands for with both Faulkner and Sadoveanu. Cleanth Brooks has emphasized the fact that Faulkner describes the hunt as a *rite* in the proper sense of the word¹. Under the guidance of Sam Fathers, a native Indian, Isaac Mc Caslin, i. e. Ike, the main character of the story, goes through the various

¹ „It is a rite and Isaac's participation in the hunt is frankly called a 'novlitate': the boy is trying to learn how to become a man". Cleanth Brooks: *William Faulkner — The Yoknapatawpha Country*, Yale University Press, 1963, p. 258.

stages of an initiation effected according to the custom of the North American Indian tribes. A Romanian study, having approached Faulkner's work from a structural viewpoint, correctly describes the typical element of this situation: "Ike Mc Caslin's initiation following this ritual step by step is quite remarkable. Indeed, Ike is allowed to go hunting at the early age of ten, but it is only when thirteen that he is administered the baptism of blood by Sam. He retires to the forest to be initiated; in the primordial jungle he will perform a number of operations, the hunt being only a pretext for them. The hunt is only the lay 'embodiment' of an essentially spiritual rite. The 'baptism of blood' is the first act of the rite. Its significance is rather complex. On the one hand, in keeping with the Christian faith — which Sam is familiar with though he is not a Christian himself like his masters —, the 'baptism' means man's fatal branding with Cain's mark 'You have committed murder!'; on the other hand, there is a deeper meaning, the archaic meaning of the initiation of the young man having reached puberty into the mystery of death". And further on: "Another moment of the initiation is renouncing things worldly, i. e. the profane elements which had penetrated into the sacred territory. Ike's encounter with Ben the bear is a revelation in every respect. After he had withdrawn from the world and learnt the mystery of life and death, Ike is considered to be ready for the supreme moment of initiation, for the contact with divinity. It is interesting to note that in the scenes where the hart or the bear make their appearances, Ike is no longer accompanied by Sam; he is by himself now according to the North American Indians' custom, but the novice acts according to the indications of the shaman. After he discards his *gun*, *compass* and *watch* he plunges into the jungle, and 'wanders of his own accord' in a *space* completely unknown to him /.../ and in a *sacred* time, outside the one a timepiece can measure. The scene is tantamount to a symbolic penetration into another world and to the moment of ancient rites generally known as *orientatio*, i. e. the seeking of the sacred space often viewed as 'the centre of the world', the unique point through which the *axis mundi* passes and where the profane meets the sacred world. The sacred space is separated from the profane and only initiates can enter it. At last the god reveals himself to the novice in the shape of an animal, Ben the bear, in a unique moment, arrested in time, a moment wrung away from the flow of time, a moment which belongs in fact to the sacred time; the appearance of the god is sudden, hard to explain in the normal order of things, and his disappearance is equally sudden; that very moment the bear looks at him fixedly as if wishing to remember him (the way Sam had already explained to him) cleaving, as it were, the heart of the child in two and making of it its abode once and for all. Thus the rite through which the child comes to know life and death assumes the form — which will prove to be specifically American — of a union with the primordial jungle." ²

On the other hand, however, the betrayal of this union, "the infringement of the law" of nature is seen to lead to the subsequent development of the drama: tearing at the heartstrings and conscience of the main character, this will add up a tragical element to the action, by

² Sorin Alexandrescu, *William Faulkner*, ELU, 1969. pp. 294 — 295; 296 — 297.

projecting it upon a sociological context the American novelist is fully aware of.

Resumed from different angles, built on multiple levels, William Faulkner's narrative — more especially in its two concluding sections — stems from far reaching considerations, deeply involving (in a direct or indirect way), essential aspects belonging to the core of American history and society, at the point of their delicate interference with the sphere of morals. "Don't you see?" he cried. "Don't you see? This whole land, the whole South is cursed, and all of us who derive from it, whom it ever suckled, white and black both, lie under the curse? Granted that my people brought the curse onto the land: maybe for that reason their descendants also can — not resist it, not combat it — maybe just endure and outlast it until the curse is lifted" ³.

Isaac seems indeed aware of his own guilt for the inherited crime perpetrated by the white man having done violence to nature — once pure and virginal — defiled and tainted through exploitation, bought over, changed into an object and a commodity, into "that slow trickle of molasses and meal and meat, of shoes and straw hats and overalls, of plowlines and collars and heel-bolts and buckheads and clevises, which returned each fall as cotton—the two threads frail as truth and impalpable as equators yet cable-strong to bind for life them who made the cotton to the land their sweat fell on" ⁴.

Such excerpts are indicative of Faulkner's views regarding the antagonistic dialectics between man and nature, as determined by the Calvinistic idea of predestination, guilt and damnation on the one hand; by the capitalist practices defiling nature in several of its aspects, trough lust for profit and Mammon worship on the other hand. The American South indeed, marked by the spilling of innocent blood, is described as having borne for a couple of generations the stamp of "the Curse" which Isaac — the main character with a Biblical name — is still experiencing; brutally torn away from the sacred realm of nature, the land has become increasingly fertile and productive through an endless cumulation of prevarications, slave-ownership flourishing on the very sacred place of the spoliated, formerly virgin forests. In the dramatic act of violent death, *the bear*, a ritual symbol of the hero's own initiation into the mysteries of adult life is at the same time a hieratic emblem of nature, sacrificed to the insatiable cupidity and violence of the white man.



There is nothing of the stigma of such a curse in the world Sadoveanu calls up in *Ochi de urs*. The mythical horizon of the hunt, equally present in Sadoveanu's "Prelunci" is of an altogether different nature.

In point of form, the flow of the narrative — linear and transparent — is a one-level structure, skilfully marked, here and there, by the insightful eye of the author, retracing the past in light touches, unencumbered by the manifold voices and angles of vision typical of Faulkner's style. In this sense, *Ochi de Urs* is obviously an almost classical narrative,

³ William Faulkner, *The Bear*, in *Nine Short Novels*, edited by R. M. Ludwig, Heath and Company, Lexington, Massachusetts, 1964, p. 365.

⁴ *Ibid.*, p. 373.

a story in the best tradition of the genre. Nevertheless, starting from the level of realistic observation, of the every-day angle of vision, there occurs a memorable change in tone, the moment when, with the appearance of the beast, the main character, Culi Ursake (the hunter's name is not an accident: "urs" means bear in Romanian) — experiences a psychological mutation which lends the whole work a dramatic and epic substance relevant to all the subsequent developments in the story: "He knew the road now without the slightest doubt; but he was very far from Prelunci. What places had he passed through? When had he strayed from the road so much? He had walked through frightening places; as though he had reached them by entering an unknown gate; suddenly, after having left the gate behind, he had trod an unknown ground and come to an alien horizon."⁵

Here, against a background worlds apart from Faulkner's forest (it is the Romanian landscape where the forest, closer to civilization and to the measure of all things, bears the stamp of man's presence, with age-old landmarks: "the villagers' road", the sheepfold, the neighbouring hamlet, the lodge for the guards, the place of the "Poienari") — here indeed, the story takes a sudden turn, revealing the presence of a strange reality, of an "alien horizon". It has been rightly emphasized that the mutation is rather psychological. This, however, seems of lesser purport. Indeed, it is not the location or the mechanism of the disruption (in nature itself? in the character's own imagining of things?) which is important, but the quality, substance and connotations of the strange transition that takes place in the structure of the narrative. With Faulkner, the world of superstitions, of the age-old aboriginal myth sends out its articulations through the whole fable, while with Sadoveanu the "alien horizon" (in both cases, yet in different ways, this is a pivotal point in the conflict) — this mythical horizon bursts out like a transient apparition and comes down — to put it quite simply — to a casting of the evil spell. It is significant that "the evil eye" as such (a taboo?) is described, never referred to by its name. In this respect — in addition to the assonant value of the title of the story — a few striking passages are worth noticing for their unobtrusive appeal to the reader's mind, which they carry, in Sadoveanu's words, towards that "unknown gate". A proto-Christian counterpart of the mystery of the Trinity, such an evil implies three moments: first, the appearance of the animal, caught out while stealing a piece of meat: "casting a sidelong glance, the bear had the time to catch sight of the guard". Further on, during the chase, keeping track of the animal, the man catches a sudden glimpse of the bear: "'Damn!' The bear was there, under a stone ledge. Once again it cast a swift, sidelong glance at the man and was gone." Finally, in the concluding act of the rite, an apparition in fact: "... he let his binoculars scan the place where harts used to gather. The bear was nowhere to be seen. And yet, it seemed to be somewhere about, an eye watching back, aslant"⁶. Together with the disturbing awareness of having got lost, another feeling takes shape, from which the sickness and misfortune of the victim is seen to derive: "It was not the bear — though it looked like one; it was someone else

⁵ Mihail Sadoveanu. *Ocht de Urs* (In *Ballagul* ...) EPL, 1969, p. 268.

⁶ *Op. cit.*, pp. 266, 267, 268

whose name it was dangerous to utter at that time of the day". Further, in a fit of hesitation, there comes the reaction of the wise man: "A bear it was, no doubt, and this is fog; there's no connection between the bear and the fog. The superstitions of the mountaineers he descended from made him cautious. To cross himself; never to look back"⁷. However, things go their way and the misfortune assumes unsuspected proportions in the story. Gradually, through a process of imperceptible accumulation, a whole magic state of mind takes shape; it is in this section of *Ochi de Urs* that the comparison with Faulkner's *The Bear* is apt to help one better understand the contrastive features which — well beyond formal coincidences — make such narratives significant landmarks in establishing a tentative parallel between two different cultural traditions.

The classical definition of the "evil eye" (*deochiul*), inherited by tradition in the Romanian cultural area, holds it as a superstition tributary to old beliefs, according to which the alleged malefic power of casting a spell by looking at people is able to cause deep inner commotions in the person on whom the spell is cast, eventually bordering on madness, causing him or her to "fall ill with the evil eye"⁸.

This, in fact, is what happens to the hero in Sadoveanu's story *Ochi de urs*. After feeling the look of the strange beast fixed on him, the man is pursued by ill luck, as if by some inexplicable curse: "an alien power seemed to have been pursuing him for some time."⁹ Culi Ursake's "wandering" (which it would be preposterous to consider from the psychiatrist's angle of vision) follows its implacable course: his horse breaks its leg, his wife dies while being taken to town to see a doctor; Culi, a widower, is thus left with a baby to look after; he further falls ill and keeps ailing for a long time, subject to hallucination and fever. A characteristic situation is that which the narrator describes as follows: "He says he entered the world beyond through a black gate. And the Evil One, assuming various shapes, lured him into following him. But the Evil One appeared in the shape of a one-eyed bear; and he kept blinking that eye as if it were a live coal and thus lured the man to follow him deeper down."¹⁰

The magic horizon having thus entered the life of the character gives rise — as the hero's friends hold — to situations that "not even the book of Alexander the Great has recorded"¹¹. When all is said and done, healing will finally come through a ritual exorcism, read slowly out of an old breviary printed in Cyrillic letters. Having recovered, Culi Ursake takes part in the bear's hunt, now a simple vindictive act, not at all a ritual. And, in the way of a happy end, the widower having been freed from his dark visitations, is said to have married again.

The differences in point of deeper structure — as compared to the narrative pattern of *The Bear* — are quite obvious. In Sadoveanu's story

⁷ *Ibid* p. 269.

⁸ The evil eye: a magic power superstitious people attribute to some persons, by which those they cast a glance at are taken ill; illness caused by such a glance (*Mic dicționar al limbii române* by A. C. Canarache and V. Breban. Scientific Publishing House, Bucharest, 1974).

⁹ *Ochi de Urs*, p. 284.

¹⁰ *Ibid.*, p. 289.

¹¹ *Ibid.*, p. 293.

it is a strange occurrence that leads up to a magic horizon and to the predicament of the character in the aftermath of an incident based on superstition and, in the last analysis, ascribable to folklore elements deeply ingrained — through the oral tradition of a bi-millenary culture and civilization — into the art of the story-teller. All this takes place in a forest usually considered friendly to man. In such surroundings, the antagonism between good and evil, between “pure” and “tainted”, is found to lie in a moral matrix marked by poise and wisdom, made conspicuous more especially in the end: “For while we long for them, our dead remain inside us and around us; and when we begin to forget them, they leave us for good; it is not only death but life as well that separates us from them”¹², as the conclusion of the story goes.

It is in this spirit that age-old attitudes — tactfully woven into the texture of the story — convey the feeling that between superstition and the modern reading of such happenings, something is being filtered as a valuable testimony of the highest antiquity and continuity of life, which the writer retells in a natural tone, with a comforting feeling of permanence. In *Ochi de Urs* what is “pagan” has its abode away from town, in the wilderness, where indeed the force of superstition prevails. “There are no doctors here, woman” says the doctor, “there are other things here. I can bring you a hart, or a wild boar, but no doctor”¹³. The hunter’s servant is called Bezarbarză, a name “as old as king Decebalus”, as Sadoveanu is careful to remind us in passing¹⁴. *Paganus*, the inhabitant of ancient settlements outside towns (from which the French “paysan” and the Romanian “păgîn” are derived) appears with the narrator in its correct etymology: before starting on his way to town, where doctors were to examine his wife, the main character makes the following remark, including in a telling way the antonymous notion as well: “If we set out at dawn, we can arrive among Christians in the evening”.¹⁵ Here the well-known opposition prevailing in late ancient history, between the countryside and the town, or, to put it more precisely, between free “unchristened” nature on the one hand and the inhabitants of the town, on the other hand, appears to be clearly expressed, in the very terms of the accurate etymological relationship.

However, to show more clearly the contrasting parallel between Faulkner and Sadoveanu as tellers of these representative hunting stories, one should perhaps emphasize the fact that — in addition to such details — in the essential structure of the Romanian narrative (so direct in its transparencies), the aura of a very old morality is perceptible in the suggestion of ancient beliefs and in the unmistakable tone of age-old folklore; such is the case of the points we have already been making, but also, at a deeper level, of the very basic pattern of the story.

A structural approach to Faulkner’s *The Bear* aptly displays the coordinates of a specific frame of mind built on the specific relationship between sacred and pagan, profane and civilizing, guilt and punishment,

¹² *Ibid.*, p. 319..

¹³ *Ibid.*, p. 270.

¹⁴ *Ibid.*, p. 278.

¹⁵ *Ibid.*, p. 277.

which the American masterpiece is based upon¹⁶. A complex, often intricate network of connected facts intertwine in this cerebral and to a certain extent casuistic texture which runs like a red thread throughout the narrative, revealing by degrees a moralistic and, all in all, tragical meditation on the historical condition of the American man and on his dialogue with nature, as governed by the idea of property. At the centre of this structure, which reveals a perfect artistic skill, one finds the unsolved idea of "The Curse".

Unlike Faulkner's masterly sophistication in *The Bear*, Sadoveanu's story strikes one by its clarity. Deep down in its texture, it appears to be governed by the presence of a folklore archetype, characterized by a clear-cut sense of measure and the final victory of good over evil. It is interesting to note how a closer scrutiny shows indeed that at the functional centre of the narrative — skilfully concealed in the guise of a modern short-story — the fundamental lines of the action are governed by the pattern of the traditional folk-tale.

Surprisingly, comparing the essential situations in *Ochi de Urs* with the classical and well-known morphological pattern suggested by Vladimir J. Propp, one comes to the conclusion that, stripped of their descriptive elements, of digressions and other narrative lengths, the "functions" and "actions" of the characters correspond almost point by point with the ones of any fantastic folk-tale. Leaving aside the first situations which make up the preamble, the following order comes to light: the damage or injury done (the bear does harm to the hero); the intercession (the injury reaches the character's consciousness); the inchoate counteraction (the hero intends to restore infringed justice); the hero's departure from home (the character begins his pursuit of the marauder); the hero's ordeals (watched and followed, he gets the blow — in this case, "the evil eye"); the hero is marked (bewitched by the evil spell); the shifting in space "between two realms" (experienced subjectively the moment the hero loses his way); the guiding of the hero (Culi Ursake is led back home by the dog); the struggle against the evil (the character's opposition to illness and the exorcism); the victory (the hero recovers); the restoration of whatever had been wrong or the annulment of the initial loss (the bear is punished and shot dead); the return of the hero; and lastly, his happy marriage.

Sadoveanu's smoothly progressing story is based on this venerable ancient pattern which only in semblance offers a psychological case. Indeed, in its own way, *Ochi de Urs* appears to be a consummate example of a creative blend of myth, folklore and the technique of the modern narrative, where — the same as in *Baltagul* (The Hatchet), the writer's achievement unobtrusively verges on wholeness. Ultimately, between *The Bear* by William Faulkner and *Ochi de Urs* an essential difference has to be assessed: Prince Charming alone — untouched by the Curse —, can open over and over again the "Unknown Gate" of the woodland, leading the hero back home: where one realm is separated from the other and folk wisdom has always been an abiding presence.

¹⁶ Sorlin Alexandrescu, *op. cit.*, pp. 291—303.

DES SYMBOLES ET DES MYTHES*

AURELIA MARIA RUSU

Fortunatus et ille deos qui novit agrestes.

Panaque Silvanumque senem Nymphasque sorores !

(VIRGIL *Les Géorgiques*, II)

I. LA NATURE DANS LA CONCEPTION DE GIONO ET SADOVEANU

Dans une remarquable étude sur *Sentimentul naturii și expresia lui literară*, « Le sentiment de la nature et son expression littéraire », écrite en 1967, par le poète Alexandre Philippide, on trouve des considérations pénétrantes sur l'osmose entre l'âme roumaine et la nature, notion fondamentale pour l'interprétation de la littérature roumaine : « La nature contemplée de son milieu, de l'intérieur, apparaît dans la littérature roumaine avec une vigueur exceptionnelle, dans une telle mesure que ce fait constitue un trait distinctif du phénomène littéraire roumain, dans ce qu'il a de plus profond et de plus durable, dans tout ce qui lui assure la continuité »¹.

Soumis, au long des siècles, à une histoire hostile, le peuple roumain a trouvé, toujours, dans la nature généreuse et protectrice, un refuge sûr et apaisant. C'est dans cette co-habitation matérielle et surtout spirituelle qu'il faut chercher la source d'une expression populaire qui a la valeur d'une sentence :

« Codrul — frate cu românul » („La futaie — frère avec le Roumain")

Chez Sadoveanu, la futaie-être accompagne l'homme :

« Codrul parcă era o ființă și ofta trudnic »² (« Il semblait que la futaie était un être et soupirait péniblement »).

Contrairement aux pays de l'Europe Occidentale, la Roumanie a conservé jusqu'à nos jours les traces d'une civilisation archaïque, de type pastoral et paysan, où l'on peut saisir encore la communion homme-nature. « Nature » signifie, pour le penseur roumain Mihai Ralea, *spontanéité* : « ce qui est inépuisable, ce qui échappe à la civilisation, méprisant des lois et des règles, ce qui, en un mot, se manifeste dans une liberté illimitée. A la base de l'idée de nature se trouve un élément d'insurrection rebelle à tout apprivoisement. »³

* Troisième chapitre d'une thèse de doctorat, *Convergences rustiques chez Giono et Sadoveanu*, soutenue à l'Université « Paul Valéry » de Montpellier. (Voir aussi *Synthesis*, II, 1975, pp. 199—211 et VI, 1979, pp. 269—280).

¹ Cf. Al. Philippide, *Scrittorul și arta lui* (L'écrivain et son art), Bucarest, 1968, p. 162.

² *Hanu-Ancuței* (L'Auberge d'Ancoutza), publié en 1928, p. 50.

³ Voir Mihai Ralea, *Scriteri* (d'Écrits), 1972.

Sans les remparts des anciennes cités fortifiées, qui entourent les villes médiévales de l'Occident, sans les châteaux envelopés d'une grandeur orgueilleuse, sans portails ferrés et sans cathédrales écrasantes, les villes roumaines sont restées jusqu'à une époque récente, ornées de vergers et de potagers, environnées donc par la nature, semblables aux villages — ses habitants continuant à se livrer aux activités traditionnelles des paysans.

C'est ainsi que s'explique la conservation du *sentiment primordial* de solidarité, voire même d'amitié avec la nature dont nous parle Al. Philippide.

« Chez Sadoveanu, par exemple, dit Philippide, la nature est toujours présente, mais pas comme un décor destiné à créer un effet agréable. Elle accompagne avec sa vie et ses mouvements la vie des personnages ; plus que cela : la nature participe à la vie spirituelle des gens dans les contes et les romans (qui sont toujours des contes, plus étendus) de Sadoveanu, constituant une sorte d'accompagnement des histoires racontées. »⁴

Et, par une association presque mécanique, on se rappelle les mots dits par Jean d'Ormesson, dans son article *Giono ou un miracle très naturel* :

« La nature est plus qu'un cadre dans l'œuvre de Giono : c'est un personnage. Et le premier. Avec ses orages et ses troupeaux, avec le vent et les collines, avec ses rivières et ses forêts, elle occupe sans cesse le devant de la scène. En l'homme même, la nature est toujours présente. »⁵

Si Giono s'identifie avec le vent, le rocher et l'arbre — Sadoveanu ne sent pas moins comme son âme s'incorpore avec ravissement à la vie « du rocher, de l'arbre, de la framboise et de la fougère », dans une parfaite osmose.

L'homme moderne, au contraire, raffiné par une ancienne civilisation et par sa culture, l'Occidental, héritier d'un milieu plus urbanisé, vivant dans l'entourage des harmonieuses constructions romaines, dont l'art, la science des proportions et la perfection se donnent la main, — l'Occidental, donc, regarde la nature soit comme un spectacle réconfortant, soit comme un piège hostile, menaçant, angoissant, soit comme une simple source de bien, dévêtue de toute auréole de poésie, totalement *dé-sacralisée*. Il se produit ainsi un désaccord, une rupture fondamentale : l'homme ne fusionne plus — intimement et directement — avec la nature, mais il réfléchit sur la nature, avec une certaine distance ; il se promène pour s'initier et pour la *re-connaître*, étant, sans doute, impressionné et déconcerté par sa diversité et son harmonie.

L'écrivain, immobilisé à sa table de travail, entre ses quatre murs, est obligé, d'une certaine façon, de se priver de la véritable découverte, mais il réussit à faire renaître le miracle, il trouve aussi le moyen d'expression « qui fait venir à vous la montagne ou la mer »⁶.

L'homme ordinaire est un consommateur de nature ; il part « à la campagne », cherche l'air « ozoné », le charme de l'ambiance rustique ;

⁴ Al. Philippide, *op. cit.*, p. 169.

⁵ Voir la revue *Sud*, n^o. 7, 1972, p. 75.

⁶ Jean Giono, *Le Déserteur et autres récits*, voir *La Pierre*, p. 109.

il fait toutes ces choses avec une faim, soutenue par des besoins réels mais aussi par des « manières » de société, par-ci, par-là d'un mimétisme indéniable. Soumis, depuis des centaines d'années, aux rigueurs de la ville, du confort, des reliques, le citoyen est à la quête de la nature, avec une passion de Tarzan, dans une jungle des fourneaux et de la pollution. Mais : « Dès l'antiquité jusqu'aujourd'hui, l'humanité est attirée tantôt vers le goût pour la simplicité naturelle, vers les sources primitives de vie, tantôt vers des formes de civilisation urbaine et raffinée, vers un style de vie compliqué par l'imagination inventive et la technique. L'Antiquité a été une forme d'existence urbaine. Les anciennes cités avaient tous les avantages de la cohabitation citadine : forte densité de population, commerce étendu, des arts développées, confort technique. De temps en temps se sont soulevées, aussi à cette époque-là, des voix de protestation contre une telle vie complexe et fatigante et l'invitation au retour vers la nature simple et animale. C'est dans cette direction qu'il faut trouver tout le sens du cynisme antique et celui-là de son représentant Diogène. »⁷

A chaque moment, donc, l'humanité cherche les moyens de fonder son destin en confectionnant des horizons neufs sur le modèle de la vie quotidienne.

Les villages d'il y a cent ans sont devenus des villes (« Au siècle dernier elles étaient divisées en artisans et paysans »⁸) et les paysans, rarement, seulement ceux qui, ici et là, vivent isolés dans des fermes qui s'effondrant sur eux conservent encore les anciennes coutumes et traditions. (Ce sont « de vieux paysans solitaires », installés dans de « petites propriétés à la mesure d'une famille ou d'un seul homme »⁹ — nous précise Giono.) Leur terrain est plein, à chaque pas, des vestiges de la civilisation romaine, ou celtique. Prenons, par exemple *Colline* (éd. Grasset, 1929) :

(p. 13) « On rince le linge dans un sarcophage de grès, taillé intérieurement à la ressemblance d'un homme mailloté »...

(p. 15) « Des piliers portant la boule du monde, avec le capuchon de mousse et des écritures en latin ». Avec un peu d'imagination nous pouvons découvrir ici, dans le dernier texte, l'ancienne croix celtique, sous l'aspect d'une sorte de pilier posé « à l'entrée d'un chemin ». La croix — *inscrite dans un cercle chez les Celtes* — ne se posait pas seulement dans des cimetières, en tant que monument funéraire, mais aussi bien, sur les sommets des collines et sur les pics des montagnes¹⁰, signe conventionnel, ou d'une frontière ; les Grecs marquaient le carrefour par un pareil symbole — d'habitude une trinité de déesses —, bénéfique et maléfique à la fois.

(p. 49) « Un vieil aqueduc romain l'enjambe [le verger] ; ses deux jarrets maigres et poudreux émergent des oliviers », etc., etc.

⁷ Cf. Mihai Ralea, *loc. cit.*, *Explicarea omului* (l'Explication de l'homme).

⁸ Jean Giono, *Le Déserteur ... Arcadie ... Arcadie ...* p. 166.

⁹ *Idem*, p. 161.

¹⁰ Voir *Arcadie ... Arcadie ...* : « comme on est les fils d'une civilisation très ancienne qui a inventé tous les dieux, toutes les vertus et tous les péchés mortels » (p. 215) ... et « Toutes les collines environnantes, tous les sommets, tous les bois sacrés étaient plantés d'oratoires, de croix géantes, de statues de la Bonne-Mère. Les regards anxieux de tout le monde à terre et en mer se tournaient vers ces sauvegardes. » (216).

Giono, « l'homme de l'espace » séduit par l'aventure gigantesque et baroque d'un Brueghel, de faire « connaître un paysage avec des milliers de détails et d'histoires particulières »¹¹ — mais obligé par l'écriture de les faire enchaîner « à la queue leu leu » — est attiré par l'aspect panoramique de l'existence, par le caractère spectaculaire du monde.

Sadoveanu cultive, lui aussi, le sentiment panoramique, de la grandeur et du non entamé (codrul secular — « la futaie séculaire », « la forêt vierge »), mais le sentiment de la participation à un spectacle — quand il se pose — est intégré au spectacle même, le spectateur n'étant qu'une partie intégrée dans le Grand Théâtre. Comme être et comme artiste, l'écrivain se fond dans la plénitude des choses et, de là, il revient, rempli d'elles comme la nature même.

La nature est le cadre des actions de l'homme, l'attribut tout à fait naturel du monde environnant dans lequel l'homme s'est fixé avec une structure anthropomorphique, presque la même depuis le commencement de ce monde, et qui présuppose une certaine répétition, ainsi que la répétition implacable des saisons (hiver, printemps, été, automne...).

Chez Giono on trouvera, aussi, l'idée de participation comme être dans les métamorphoses infinies de la nature, mais, comme artiste, il se place « sur le toit », au-dessus du monde, en regardant de là vers le Grand Spectacle. L'idée présuppose — d'une certaine façon — la coupure avec la fusion directe des sèves, on scrute, alors, extérieurement et en prenant ses distances, le monde — gagnant, en échange, un peu plus de perspective dans le temps et dans l'espace.

Le père de Giono est un lecteur de la *Bible*. Ce n'est pas la foi (religieuse) qui explique le fait — il affirme d'ailleurs fièrement son athéisme. Ainsi que l'observe Bertrand Poirot-Delpech, si le cordonnier de Manosque choisissait la *Bible*, il le faisait « parce que c'était un livre „long” et propre aux relectures, donc „économique” ».¹² De ces lectures se dégage l'image du monde vu comme un *spectaculum mundi*. D'autre part, la Provence ne manque pas de vestiges imposants des théâtres romains, témoignage d'une vie artistique très riche. Et Giono s'y connaît — aussi bien l'herbe qui pousse et qui disparaît à chaque saison, sans traces, que les monuments impérissables de l'art (soit-il la littérature, la peinture, ou l'histoire de la culture) de son pays.

Dans une nuit chaude d'août, Jean Giono — le père, en chemise de nuit, assis sur une toiture au-dessus de la ville, initiait son fils (« J'avais dix ans » et « je m'appelais Jean, comme lui ; il s'appelait Jean comme son père ») aux mystères de la Nature — semblable à un spectacle dont les rôles avaient été depuis longtemps répartis : « Tous les mâles de la famille se transmettaient le prénom Jean » (p. 224 ; retenons, en passant qu'on trouve la même habitude en Roumanie, surtout en Transylvanie : le premier fils s'appelle toujours *Ion* « Jean », et la première fille, *Maria*) la permanence, cela va de soi, car : « les hommes ne laisseront jamais un spectacle sans spectateur, et, si le spectacle est terrifiant, ils s'approcheront le plus près possible, car la terreur les pousse toujours jusque dans la gueule

¹¹ *Noé*, p. 45.

¹² Cf. « *Le Déserteur* » de Jean Giono, par Bertrand Poirot-Delpech. *Le Monde des livres*, 25 oct. 1973, p. 21.

¹³ *Le Grand Théâtre*, loc. cit. p. 233.

du loup »¹³ — et puis « Toute l'Apocalypse suppose l'homme témoin de spectacles qui le tuent ; or, s'ils le tuent, à quoi sert le spectacle »¹⁴ ?

Comprise de cette façon, l'hostilité de la Nature à l'égard de l'action profanatrice de l'homme, n'est que le principe actif, selon Hegel, dialectique, de la perpétuité, l'Apocalypse n'étant que le moment de crise violente et intégrale, après lequel, à travers une succession constante vie — mort, la réalité est réintégrée dans une résurrection naturelle — « la mort est le remède de l'Apocalypse »¹⁵, dit Jean-le-père à son fils, Jean.

« C'est à l'aube du XX^e siècle, époque à laquelle les apocalypses nouvelles ajouteront à la chaîne ininterrompue de celles du passé. [L'apocalypse de Giono] se situe dans la contemporanéité, et, avec une probité de style qui lui donne son rehaut, s'inscrit dans les appétits et les angoisses de l'homme moderne. Elle nous concerne tous. »¹⁶

Chez Sadoveanu, la réintégration dans la réalité est un processus de l'éternelle continuité, sans rien de spectaculaire.

Un vieux chasseur, Calistru (*La mort du père Calistru*) agonise au milieu de la forêt fraîche et belle « comme une jeune fille » :

« Qu'avez-vous, grand-père ?

— Je n'ai rien. Mon temps est venu. »¹⁷

C'est la simplicité pathétique, sans emphase — comme les bêtes et les arbres de la terre —, qui est la note qui domine la poésie de la solitude et des éléments.

Même quand le temps est venu, il y a encore, chez Giono, un dernier moment de *happy-end* : ce qui nous rend heureux « par le procédé que suit notre intelligence pour éveiller notre curiosité » c'est la possibilité d'assister à cette grande représentation, et le vertige venu, « il n'y a qu'à fermer les yeux sur lui », comme l'oncle Eugène, l'aveugle.¹⁸

★

En acceptant le point de vue de Robert Ricatte (Préface aux *Œuvres romanesques complètes*, I) à savoir que « Giono ne décrit pas ; il raconte »¹⁹ — c'est d'ailleurs l'idée de Giono-même —, nous sommes sensibles au caractère musical, à la sonorité de la littérature de Sadoveanu et de Giono, autrement dit au caractère de peinture-musicale de leur littérature.

Filtre d'expressions archaïques, du caractère oral (d'origine populaire) de l'écriture, d'une syntaxe ondoyante, « la technique de Sadoveanu est essentiellement musicale et parmi ses procédés — dit Tudor Vianu²⁰ — il convient de mentionner l'incessante musique qui accompagne la nature ».

Le style de Giono, effigie expressive et richement ornée — les proverbes et les dictons, témoins de la sagesse populaire millénaire et d'un

¹³ *Le Grand Théâtre*, loc. cit., p. 233.

¹⁴ *Idem*, 236.

¹⁵ *Idem*, p. 227. (Souvenons-nous que Jules Michelet nommait l'histoire — résurrection.)

¹⁶ Henri Fluchère, *Préface*, au volume *Le Déserteur et autres récits*, Gallimard, 1973, pp. XIX — XX.

¹⁷ Janet exprimait presque la même chose (*Colline*, p. 113), en disant : « „Je suis bien prêt, moi“ [pour la mort]. Mais il défie — on disait qu'il est content de cela... avant de mourir, il dit : „Je suis bien content ; des couillons comme vous il y en a toujours trop.“ »

¹⁸ Cf. *Le Grand Théâtre*, loc. cit., p. 236.

¹⁹ *Loc. cit.*, p. II.

²⁰ Voir *Intelepciune și politețe* (Sagesse et politesse), dans *Œuvres*, III, pp. 124—125.

raffinement artistique foncier, constituent pour lui aussi un exemple et un continuuel appel —, de même que le style de Sadoveanu, représente des sommets de la création littéraire du XX^e siècle.

En remarquant l'attrance de ces deux écrivains pour la grandeur — surtout, chez Giono —, nous avons mentionné, ci-dessus, l'élément pictural. Un tel o r a g e, par exemple, est digne du pinceau d'un peintre impressionniste; le spectacle des serpents dans la Camargue, ²¹ déclenche l'étonnement et la curiosité de l'excursionniste amateur d'inédit.

On peut détecter chez Giono et une autre face du spectaculaire, moins extérieur, tourné vers des profondeurs organiques, minérales, et, finalement, spirituelles : c'est le thème du sang qui jaillit et le thème du ventre qui s'ouvre, le thème de l'éclatement, de l'écartèlement mené jusqu'à l'éventrement d'un être ou de la terre. Le puisatier, par exemple, englouti par l'éroulement de sable et de pierres (voir *Regain*, p. 327), dans son expédition, pénétrant le ventre de la Terra, à la recherche de la source, il se perd. La situation est en analogie directe ²² avec une autre : Panturle (il s'agit, toujours, de *Regain*) qui éventre brutalement un renard vivant (geste viril annonçant l'arrivée d'Arsule, la femme-regain), sacrifice symbolique de sa quête du regain, du renouveau du blé, sera, pour le moment, le gagnant. Antonio (*le Chant du Monde*, préconçu, probable initialement, comme la *Mort du blé*) traverse, lui aussi, l'eau de la vie et, ensuite, il passe sur le fleuve de la mort vers le printemps de la terre.

Le jaillissement de Bobi (« la foudre lui planta un arbre d'or dans les épaules ») est plus proche, comme signification (la joie qui ne peut pas demeurer) et comme effet artistique-imaginatif, de l'éclatement de la tête de Langlois, un roi sans divertissement, qui, en outre, fait appel au symbole moyenâgeux, détaché de la lecture de Péreceval, celui-là de la sublimation de la tache de sang sur la neige.

Alors que, en ce qui concerne l'œuvre de Giono, on pourra continuer avec les commentaires pareils, trouvant d'autres exemples et d'autres analogies à faire, la même analyse chez Sadoveanu nous pousserait vers quelque chose d'artificiel.



En nous arrêtant sur autre aspect des rapports avec la nature chez Giono et Sadoveanu, nous allons noter, quelques traits de leur « géographie poétique ». En ce qui concerne l'écrivain roumain, sa contribution poétique, d'après Tudor Vianu, « a consisté dans l'individualisation de ses paysages, parce qu'il décrit toujours certains endroits de notre pays qui sont nommés et indiqués, en quelque sorte, sur la carte. La géographie poétique de Sadoveanu est d'ailleurs parmi les plus étendues ; elle touche

²¹ Voir *Ennemonde et autres caractères*, Gallinard, 1968, II, p. 139, le serpent-animal polistique : « Et voici le guerrier ; le zaménis ou couleuvre verte et jaune appelée également fouel ou loup cinglant à cause de sa longue queue fine. Il est arrogant et plein d'initiative, il grimpe aux arbres, il pille les nids, il est d'un caractère vif et farouche, il mord furieusement... Sa gourmandise, c'est l'agonie des autres... » Il aime sentir la proie agoniser lentement et se débattre, et même griffer son gosier extensible... C'est un animal politique. Sa digestion est césarienne. Il a deux pénis armés d'épines recourbés en arrière qui rendent... la séparation difficile, souvent tragique. La femelle n'a qu'à mourir ou à tuer le mâle... etc.

²² Est-il le sacrifice de Mamèche, de son mari et celui-là de leurs enfants une compensation pour le tryptique qui va arriver : Panturle — Arsule — l'enfant ?

toutes les régions du pays : les forêts et les rivières de Moldavie, les montagnes de Moldavie et de Transylvanie, la plaine, les marais et le Delta du Danube — là-bas où le monde semble se former de nouveau et où le fourmillement inimaginable de la vie, qu'on dirait détaché de la boue plastique et chaude, rappelle les premiers jours de la Création. »²³

Les *Notices* publiés par Luce et Robert Ricatte, ou par Pierre Citron (pour le *Chant du Monde*), à la fin des *Œuvres romanesques complètes*, nous offrent des données très intéressantes et utiles sur la géographie poétique et la toponymie chez Giono.

De la Haute-Provence, par les sommets des Alpes, le défilé de Sisteron, et par l'axe de la Durance vers la Sainte-Victoire jusqu'à Marseille et Toulon, l'œil attentif de l'écrivain regarde tout : les hêtres et les platanes au bord de la route, la fontaine ronde au centre de la ville, la dernière ferme égarée parmi les collines. Un univers entier, dont on peut délimiter le contour, à la rigueur sur une carte — voir les esquisses incluses dans les *Notices* mentionnées ci-dessus et même quelques croquis rédigés minutieusement d'après une foule de renseignements ramassés grâce à une correspondance éloquente, par Giono lui-même, afin qu'il puisse mieux suivre l'évolution de la narration.

Mais c'est ici qu'intervient le secret mystérieux de l'art de Giono qui transfère cet univers si bien ancré dans le sol de la Haute-Provence et le métamorphose en *symbole*, en lui accordant un statut d'*universalité*.

Peut-être sous l'influence de Ramuz, l'écrivain de Manosque introduit-il, dans certaines pages de ses romans, le fantôme terrifiant du glacier. Malgré cela, remarque Pierre Citron, « aucun glacier réel ne l'est d'aucune ville alpestre du sud-est de la France »²⁴ ; dans la rivière vit toute une faune de poissons inconnus dans la Durance : congres, esturgeons ou saumons ; la végétation (dans le même roman) n'a pas « grand-chose de provençal »²⁵ : ni chênes-verts, ni buis, ni oliviers, ni amandiers. Et, en dépit de tout cela, combien on reconnaît la Provence, dans le périmètre géographique et moral de son œuvre ! L'écriture de Giono résorbe ses sources, ses sèves de ces hommes simples et, un peu rudes, un peu bavards, surtout robustes (« ils sont d'aspect lourd et romain »²⁶, de ce pays radieux, où le ciel se voûte, là-haut, dans une lumière transparente, d'un bleu-violet velouté, mirifique...

On arrive à « se noyer dans l'air comme on se noie dans l'eau »²⁷. L'émotion est unique : l'appel d'assimilation dans le néant des sommets — définitif !

Autrement est le paysage roumain et le paysage « sadovénié » ; la saisissante *magie* des contes et des *légendes* reviennent en se fondant chez Sadoveanu « dans une paix profonde, pareil à l'émail bleu » — comme lui-même aime à le dire²⁸.

²³ Voir *Opere* (Œuvres), éd. cit., p. 119.

²⁴ Cf. *Notice* (le *Chant du Monde*), *Œuvres* ..., II, 1272.

²⁵ *Id.*, *ibid.*

²⁶ *Arcadie* ... *Arcadie* ..., *op. cit.*, p. 169.

²⁷ *Les Grands Chemins*, p. 631.

²⁸ L'image de *paix* profonde, ou de *calme* absolu, ou celle de „*silence des abîmes*” — apparaît comme un leitmotiv aux moments de plénitude spirituelle chez Sadoveanu. (Voir C. Ciopraga, *Mihail Sadoveanu*, 1966 p. 102.)

Les humains chez lui se taisent beaucoup — les mots usés par tant d'utilisation cèdent le pas à la musicalité du paysage ondoyant, « mioritique » ; quand ils parlent, ils remplissent un rituel. Prenons un passage, fréquemment cité par l'historiographie littéraire pour les harmonies sadovéniennes qui touchent le sublime :

« Un battement d'ailes pesant est descendu du ciel. Un oiseau qui me semblait énorme a recouvert le cime inclinée de l'if. Masse confuse, l'oiseau était gigantesque, et mon cœur s'est mis à battre d'émotion. Je savais que ce devait être le coq de bruyère pour lequel j'étais venu, et je serrais convulsivement mon fusil dans une attente immobile. L'attente m'a semblé longue, mais n'a duré qu'un instant. L'oiseau a bougé sur la branche tordue et, se dodelinant, il a rendu hommage à la lune et à la nuit. Soudain, il a grandi, gonflant son plumage et déployant ses ailes ; et un son étrange, à la fois gloussement et vibration de corde sonore, suivi d'un chuintement, a troublé le silence de la forêt. Je m'attendais à un cri éclatant : c'était un appel secret, ainsi que doit être l'appel de l'amour.

Je demurai figé sur place. Je ne comprends toujours pas pourquoi j'eus le sentiment immédiat et absolu que mes oreilles venaient d'entendre le nom du printemps. Mon émotion était si forte que je perdis le contact avec la réalité, oubliant le fusil que j'étreignais. Quelques instants plus tard, alors que l'appel du coq retentissait encore au-dessus des ravins, les gelinottes planèrent dans l'air et vinrent se poser sur l'if au-dessus de leur seigneur et maître, silencieuses et frémissantes. L'aube parut, et les premiers rayons de l'aurore illuminèrent le merveilleux oiseau qui là-haut faisait la roue et dressait en couronne les plumes de sa tête. J'aurais pu tirer sur lui et sur ses épouses posées plus bas, mais je n'ai pas tiré. J'ai fait un mouvement, et ils se sont envolés à l'instant vers le ciel ou les solitudes de Rarău... »²⁹

Le paysage roumain est doux et familier, il incite à la rêverie ; généreux et protecteur — c'est la fonction fondamentale d'un « pays » (Oaş, Maramureş, Bârsa, Făgăraş, etc.) et tant qu'unité de géographie physique et humaine — il crée le terrain fertile, qui donne naissance à cet *otium* dont écrivait George Călinescu ou Mircea Eliade.

« Si l'on supprime les oscillations et les complexités, l'œuvre de Mihail Sadoveanu est, dans son essence, dominée, comme celle de Creangă, par une euphorie providentialiste. »³⁰

Mais la « profession » de l'*otium* n'est pas caractéristique seulement des humains, des « humbles » êtres humains, qui acceptant docilement à la fois les caprices et la générosité de la Nature, se soumettent à ses règles. Mircea Eliade considère que, pour l'espace ethnographique roumain, est caractéristique l'hyposiase d'un *Deus otiosus*, un créateur qui tourne le dos à sa propre création, qu'il la laisse au petit bonheur, à la proie de ses propres tentations.

²⁹ Mihail Sadoveanu, *Le Pays d'au-delà des brumes*, 1926. Traduction chez C. Clopraga, *loc. cit.*, p. 94.

En distinguant un départ romantique, de provenance rousseauiste dans l'art de Sadoveanu, Tudor Vlănu (« *Gazeta literară* », n° 27, 2 juin 1959, p. 3), trouvait, de même, que l'écrivain roumain est un des plus grands poètes parmi tous ceux que connaît la littérature universelle.

³⁰ George Călinescu, *Études de poésie*, Ed. Univers, 1972, p. 309.

Depuis la Création du Monde, Dieu dort, enseveli par des fleurs, raconte un *colind* (« cantique de Noël ») :

• De cînd Domnu au durmitu
Florile l-au trolenitu • ...

(Depuis que Dieu s'est endormi
Les fleurs l'ont enseveli).

Les chanteurs de Noël viennent le réveiller et lui rappeler ses responsabilités et ses devoirs :

• — Scoal', Doamne, nu fi durmitu • ...
(Réveille-toi, mon Dieu, ne reste plus endormi.)

Il s'agit, ici, d'une double métaphore de la mort qui touche les deux éléments fondamentaux de l'existence : le Dieu, qui, comme créateur, représente le point de départ, le foyer de ce monde — mais, hélas, surpris cette fois-ci dans une passivité infinie ! — et les fleurs (la Nature elle-même), symbole de la mort, phénomène lié à l'être humain, périssable, qui réussit l'exploit d'atteindre l'Impossible : ressusciter le Créateur de toutes choses « vues et invisibles ».

C'est une image sublime !

Et sans s'étonner, on découvrira que la Provence n'est pas tellement éloignée de la Roumanie sur le plan spirituel.³¹ Mais écoutons Giono :

« ce sont des têtes rondes, des Romains, des cavaliers de Cromwell [...] qui *fabriquent leurs idées à la maison*. Cette qualité a son revers. Ils peuvent passer pour insolents [...] Les villages sont construits sur les collines, à la cime des rochers et de tous lieux escarpés d'où il est facile de faire dégringoler des pierres. En mettant ainsi d'accord son besoin de sécurité et son intention formelle d'y consacrer le moins d'efforts possible, le Provençal s'est mis à l'air pur et devant des plans cavaliers. »³² (s.a.)

Et davantage, l'*otium* est présent lui aussi, sous la forme d'un « faire-néant » :

³¹ Nous trouvons chez Ovid Densusianu, le grand philologue roumain, qui a connu profondément le paysage roumain — du point de vue géographique mais surtout par sa valeur morale et historique — aussi bien que celui de l'Europe occidentale, une page d'anthologie, consacrée à ce thème :

• Du chemin qui mène de la vallée du Strel vers Hațeg, sous les vignes — comme disent les habitants de la région — ou bien des côteaux qui cachent le Silvaș, on peut voir se dérouler l'un des plus beaux paysages de poésie de la terre roumaine. De là-haut, l'œil peut embrasser toute la vallée du Hațeg, avec la longue file de montagnes majestueuses au-dessus desquelles se dresse en maître le sommet du Retezat, avec leurs villages, tantôt plus rares, qui disparaissent parmi les vergers et les prés, ou qui regardent du haut d'une colline, rassemblés autour du clocher blanc et pointu de l'église qui se dresse avec timidité, pour ne pas troubler l'harmonie du tableau. Vues de loin, avec leurs crêtes profilées en lignes douces et montant insensiblement les unes au-dessus des autres, les montagnes n'ont rien du romantisme fantastique et trop sauvage de la Suisse ou de la Norvège ; ce sont des montagnes qui semblent des compagnons de vie plus affectueux et desquelles se dégage une sérénité, une harmonie classique, pourrait-on dire. Sans nul doute, les soldats romains qui sont passés par ces endroits, il y a deux mille ans, se sont souvenus de la terre d'Italie, lorsque cette vallée, qui devait être le berceau de notre peuple au-delà des Carpates, s'est ouverte devant leurs yeux. • (*Gratul din Tara Hațegului* • « Le Parler du Pays de Hațeg », p. 3.)

³² *Arcadie ... Arcadie ...*, p. 162.

« Le vent souffle du nord-ouest, exactement comme il soufflait il y a dix mille ans. La vie est toujours accrochée aux mêmes ressources : l'huile et le vin. J'ai connu, en 1903, une catégorie de gens qu'on appelait les *fainéants*. [...] De tous âges, ils étaient arrivés à faire néant de façons diverses. »³³

D'ici, de cette paresse active qui est l'*otium* (« *L'otium* — précise George Călinescu³⁴ — est donc la profession où l'homme ne force pas la nature mais se soumet aux règles de celle-ci, acceptant de se déplacer avec docilité. [...] Le père professe une sorte de *paresse active*, qui est l'*otium*. »), il n'y a qu'un tout petit pas à faire jusqu'à la limite de ce que Lucian Blaga ou Mircea Eliade considèrent comme un trait fondamental pour la spiritualité roumaine. Il s'agit d'un certain état contemplatif, de facture providentialiste, dans la vision du monde; d'un *homo contemplativus*, pour lequel « le sens de la vie est la résignation sereine »³⁵, doublé de son revers : *homo activus*, dans une série de ballades populaires roumaines (voir, par exemple, *Mesterul Manole*). C'est ainsi que s'explique ce que Sadoveanu nommait « une sorte de fatalisme que — en ce qui le concernait, dit l'écrivain moldave — j'ai hérité probablement de mes ancêtres bergers »³⁶.

Le berger de *Miorița* (selon les interprétations les plus récentes : un élu, un messager des Daces pour le sacrifice, tous les cinq ans, envers leur divinité, Zamolxis, donc un « bouc émissaire »³⁷), dans son grand amour pour la nature et son attachement pour son troupeau (symbolisé par l'agnelle clairvoyante) et pour son occupation, se console de rester tout près de ce qu'il a tant aimé pendant la vie et, en même temps d'être en communion avec l'univers entier dans sa perpétualité éternelle. (Le thème est repris par Sadoveanu dans *Baltagul*, « le Hachereau », d'une manière tout à fait personnelle.) De même la mort est transfigurée en noces immenses auxquelles participent la nature entière, tout le cosmos.

La ballade est d'une beauté unique :

• Dis-leur le vrai,
que j'ai épousé
la fière princesse
de toute la terre ;
qu'à ces noces-là
une étoile tomba,

³³ *Idem*, p. 167.

³⁴ *Loc. cit.*, p. 311.

³⁵ Liviu Rusu, *Viziunea lumii în poezia noastră populară*, « La vision du monde dans notre poésie populaire », 1967, p. 360 et suiv.

³⁶ Cf. *Mes années d'apprentissage*, 1944, p. 141.

³⁷ « Cette coutume existait aussi chez d'autres peuples, comme les Celtes et les Scandinaves, mais avec une différence fondamentale : tandis que chez ces peuples on choisissait les hommes avec la conscience chargée, criminels, bandits ou prisonniers, chez les Daces on choisissait seulement parmi les hommes libres, immaculés. La perte de la vie ne signifiait pas pour les Daces un malheur ; ainsi que dans le Midi méditerranéen leur croyance dans l'immortalité les rendait capables d'affronter avec courage les épreuves et de combattre avec un héroïsme particulier en guerre. Pour cela l'écrivain Pomponius Mela disait à propos de Getes qu'ils sont „paratissimi ad mortem Getae”. » Cf. Constantin Giurescu et Dinu C. Glurescu, *Istoria românilor din cele mai vechi timpuri și pînă astăzi*, le chapitre *La civilisation et la culture des Daces ou des Getes*, 1971, p. 78.

que sans nue aucune
 le soleil, la lune
 tinrent ma couronne,
 qu'hôtes au festin
 furent les sapins ;
 les montagnes, prêtres ;
 et parmi les hêtres,
 chantres, les oiseaux ;
 les astres, flambeaux. »³⁸

Est-ce que ce n'est pas toujours un chant bouleversant de la mort et de la résurrection qu'on trouve dans *le Chant du monde* — le chant d'Antonio-bouche d'or — de Giono ? C'est un vrai poème orphique dans lequel les thèmes universaux : la pénétration de la nature, l'initiation par la mort et à travers le sortilège — l'incantation —, la régénération de la vie ; le jaillissement du printemps de l'hiver — en un mot tout l'enchaînement des métamorphoses de l'existence qui se perpétue à l'infini.

La mort est acceptée — ainsi que dans *Miorița* — avec une soumission consentie à la loi de la nature et finalement avec un amour qui, à travers le cas particulier — l'individuel — fera renaître la vie, le printemps :

Antonio reprit le gouvernail.

Les arbres appelèrent. Un *peuplier* disait : „Adieu, adieu, adieu“, avec ses petites feuilles neuves et le peu de vent. Un *sapin noir* à moitié enfoncé dans le fleuve haussa sa *gueule ruisselante d'eau*.

„Où allez-vous, les grands enfants, où allez-vous, les grands enfants ?“

Vers le milieu du jour ils traversèrent le large verger de châtaigniers qui barrait le fleuve. Ils l'abordèrent doucement, sans bruit. Ils courbèrent le dos, le radeau glissa sous les arbres. *Une grande chose était en train de s'accomplir* ici. Les feuillages touchaient presque le fleuve. Ils étaient pleins de *soleil* mais la grande illumination venait des *fleurs*. Des *étoiles*. Comme celles du ciel, plus larges que la main avec une *odeur de pâte on train de lever* ! Une *odeur de farine pétrie*³⁹, l'odeur salée des hommes et des femmes qui font l'amour ! *L'eau calme était couverte de poussière jaune*. Le radeau écartait des *brouillards de pollen*.

Clara tourna son visage vers Antonio.

„Tonio !“

Elle avait presque crié avec un roucoulement dans la gorge comme les pigeonnes.

Elle resta lèvres entrouvertes à mordre le nom. »⁴⁰ (n.s.)

La symbolique de la mort est présente partout comme dans *Miorița* : la cérémonie funéraire des arbres — par eux-mêmes symbole bivalent ; l'adieu trois fois prononcé ; le sapin noir et le chant funèbre (comme dans les traditions populaires roumaines, ou dans les tragédies grecques) ; les fleurs-étoiles tombées, juteuses, avec leur odeur lascive, qui rappelle les narcisses (*Que ma joie demeure*) ou les asphodèles ; l'eau ; le soleil

³⁸ Traduction par Hubert Grimm, *Introduction à la poésie roumaine*, Paris, 1961.

³⁹ Voir, pour la même idée, la fin d'*Ennemonde*.

⁴⁰ *Le Chant du monde*, éd. clt., p. 409.

(comme chez Gérard de Nerval, « une tache livide » ; la mort d'Aurore : « avec ses éclaboussures de cervelle et de sang rayonnantes autour d'elle, elle éclairait l'herbe et le monde comme un terrible soleil » — *Que ma joie demeure*) prétexte d'obscurité ; l'étoile — signe du chaos originaire — associée à la mort : l'étoile filante ; le tout sous le règne de CLARA, « la fière princesse de toute la terre », d'après la métaphore de *Miorita*. Dans la poussière jaune, l'homme devient, comme chez Ionesco (*La soif et la faim*), un simple chiffre, un nom . . .

Ayant comme base l'idée que la spiritualité d'un peuple est représentée par une succession de révélations entre l'existence intérieure et la nature environnante, nous avons essayé d'illustrer, grâce à quelques éléments seulement, dans quelle mesure la spiritualité spécifique de ces deux peuples surgit dans l'œuvre de deux personnalités d'exception : GIONO et SADOVEANU.

La transfiguration, l'émerveillement de la réalité est une grâce artistique, un don de magicien : « *C'est en nous que réside avant tout la source des splendeurs et de la poésie qui nous environnent* » — dit l'ermite de Ceahlău de la Moldavie.

Pour les deux écrivains la nature représente un entier dédale de la connaissance et une permanence humanisée : elle est figurée comme un vrai personnage, étant en même temps le cadre, l'ambiance et la substance (chez Giono, l'idée plus accusée de spectacle et de spectateur) pour toutes les évolutions et les métamorphoses de la vie.

En tant que vrai descendant des Romains, Giono, dans la suite des symboles, des métamorphoses de la vie, considère comme symbole primordial *la pierre* et par une tournure d'esprit exceptionnelle, élève le plus beau poème à la nature soumise au façonnage de l'intelligence du c o n s t r u c t e u r .

. . . « rien n'est plus tendre que la pierre de Rome. Elle a la transparence de l'esprit, les audaces de l'ironie la plus fine, les flammes de la poésie. On peut lui confier son cœur, elle en a le soin le plus exquis. Où les ressources de la philosophie et les conseils du bon sens sont incapables de guérir, elle rapporte un remède que l'âme boit avidement comme un philtre. »⁴¹

Quant au caractère spontané, élément fondamental de la nature, dont parlait Mihai Ralea (voir le commencement de ce chapitre), il reste intact ; seulement son écho est amplifié dans toutes les dimensions par le miracle de la poésie de Sadoveanu. Celui-ci s'incline devant la futaie — c o d r u — comme devant un témoin du temps de jadis, dépositaire d'immenses énergies, et comme devant un frère jumeau :

. . . « Et j'ai fortement aimé, surtout, les profondeurs de cette futaie-là, son milieu avec des sommets pierreux. Là-bas, loin sous les vieilles voûtes, se filtrait une ombre de crépuscule, et rarement une fleur de lumière se dissipait vive, éblouissante, sur le tapis doux, d'une couleur jaunâtre, douce-éteinte. Nul oiseau ne s'envolait ; ils n'arrivaient pas jusque là-bas : la grande solitude leur faisait peur. Le ruisseau du Cerf sau-

⁴¹ Cf. *La Pierre*, loc. cit., p. 157.

tait sur les marches grises de rochers. [...] Rarement, voix de cor tremblait, lointain, et se frayait un chemin jusque chez moi, en étouffant, tristement, comme venue des profondeurs de la terre.»⁴²

L'œuvre de Sadoveanu se constitue ainsi par l'attitude face à la nature, comme un élément faisant foi de la continuité des Roumains dans un contexte géographique profondément individualisé. C'est la source indispensable pour nous représenter l'âme roumaine, dont « la nostalgie des origines » et le *dor* (lat. *dolus*) — « nostalgie, mélancolie, mal du pays » — constituent, à eux seuls, un chapitre de la poésie populaire, « la poésie de dor », et de la philosophie roumaine.

C'est dans un confluent spirituel impressionnant qu'elle se retrouve avec l'œuvre, bourrée de symboles de la culture antique et remodelée par une vision tout à fait personnelle, de Giono.

⁴² Cf. Mihail Sadoveanu, *Opere* (Œuvres), vol. V, 1948, p. 179.

LE ROMAN ASTRONOMIQUE

(seconde moitié du XIX^e siècle — début du XX^e siècle)

LUCIAN BOIA

Les progrès de l'astronomie d'une part, l'idée que d'autres corps célestes pouvaient servir de cadre à une vie évoluée, idée tendant à s'implanter de plus en plus, d'autre part, devaient avoir un impact littéraire exceptionnel au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle. C'est à ce moment que se cristallise un genre littéraire particulier, celui du « roman astronomique » intégré dans le contexte plus vaste du roman scientifique, qui s'avère tout aussi typique pour l'époque concernée que l'était le roman historique pour la période précédente, celle-ci mise sous le signe des idéals romantiques, nationaux et révolutionnaires. Pendant cette première phase de ce qu'on appellera plus tard la littérature de science-fiction, l'astronomie tient une place de choix, plus importante que celle qui lui reviendra à l'étape suivante (après la première guerre), plus diverse sous le rapport thématique.

Si jamais l'astronomie fut une science vraiment populaire, susceptible de séduire des gens de toutes sortes, de professions et de degrés culturels variés, le phénomène se plaça sans doute dans le laps de temps compris à peu près entre le milieu du XIX^e siècle et la Première Guerre mondiale. La fin de l'exploration dans ses grandes lignes de notre propre monde réclamait naturellement une ouverture du côté de l'univers planétaire. Cette ouverture était rendue plus facile par les progrès du temps dans l'ordre des sciences et des techniques (le perfectionnement des instruments d'observation, les débuts de la photo astronomique en 1850—1860, les premières analyses spectrales, la cristallisation d'une conception déterministe et évolutionniste dans le domaine de la biologie qui s'est traduite, entre autres, par l'hypothèse admettant la présence de la vie dans d'autres planètes, etc.).

Caractéristique pour l'esprit du temps se révèle la tâche de vulgarisation que se donne un Camille Flammarion (1842—1925), adepte ardent de « la pluralité des mondes habités ». Il fonde en 1887 la « Société Astronomique de France » dont la composition figure une mosaïque géographique, ethnique et professionnelle tout à fait extraordinaire. En effet, parmi les milliers de membres originaires de tous les pays du monde, les savants authentiques — astronomes ou spécialistes dans d'autres branches de la science — côtoient des gens ordinaires aussi bien que des têtes couronnées (Pedro II empereur du Brésil, Albert I^{er} de Monaco, Alphonse XIII roi d'Espagne, Oscar II roi de Suède, Elisabeth — Carmen Sylva

reine de Roumanie et jusqu'au négous éthiopien, Ménélik II). L'apparente bizarrerie de ce mélange de personnalités, de milieux, d'activités diverses témoigne d'une sorte de prestige « mondain » de l'astronomie¹.

Egalement éloquente est aussi la manière dont l'astronomie se taille peu à peu une place dans les revues de l'époque, et il s'agit non seulement de celles de caractère scientifique, mais encore de périodiques littéraires. Un exemple type en ce sens est offert par la Roumanie, où le phénomène se dessine nettement mais avec un certain décalage chronologique durant les premières années du XX^e siècle. En 1907, on y fonde une revue — « Orion » — exclusivement consacrée à l'astronomie. Quant aux périodiques littéraires roumains, il suffit de noter que le plus important entre tous intitulé « Convorbiri literare » et fondé en 1867 publiait avant 1900 deux articles sur des thèmes astronomiques (en 1884 et 1894), alors qu'il fera paraître entre 1907 et 1914 33 articles, notes et comptes rendus sur cette même sorte de thèmes. Ensuite, l'astronomie disparaît, pratiquement, des pages de cette revue (car il n'y aura plus qu'un seul article en 1942). La présence des articles de ce genre dans les revues littéraires n'était guère fortuite : elle exprimait la conviction que la littérature se devait de prendre une certaine teinte scientifique, de s'assimiler organiquement les acquis de la science.

Quand peut-on dater avec une suffisante approximation les débuts du roman astronomique ? La réponse à cette question est, certes, rien moins que facile, car quelqu'en soit le genre littéraire respectif, son évolution manque de repères chronologiques précis. Il y a une littérature d'apparences « astronomiques » dans l'Antiquité (culminant avec l'*Histoire véritable* de Lucien de Samosate), qui se poursuivra à travers les siècles avec Képler, Goodwin, Cyrano de Bergerac et A. Kircher au XVII^e siècle, avec le Voltaire de *Micromégas* (1752) au siècle suivant — pour ne relever que quelques sommets de cette succession. Mais il ne s'agit là, en fait, que d'ouvrages tantôt de pure imagination, tantôt utopiques ou satiriques, dépourvus d'une base scientifique réelle. Dans leur cas, l'astronomie ne représente qu'un simple motif formel, un artifice littéraire (lorsqu'elle ne se confond pas tout simplement avec l'*astrologie*). Du reste, les connaissances astronomiques antérieures à 1800 ne pouvaient offrir rien de concret comme point de départ *scientifique* à la fiction littéraire.

Et la situation n'alla pas beaucoup plus mieux ni durant la première moitié du XIX^e siècle. Ce sont toujours la satire et l'utopie qui dominent, tout comme pendant les périodes précédentes, le roman de l'Américain Joseph Atterley (George Tucker), *A Voyage to the Moon* (1827), cependant que quelques années plus tard, le célèbre conte d'Edgar Allan Poe, *Hans Phaall* (1835) ne sera lui qu'une « mystification littéraire » brodée autour

¹ Un sondage de la distribution par pays des membres de la Société Astronomique met en lumière qu'à part la France, fort bien représentées y étaient aussi l'Italie, la Suisse, l'Espagne et la Russie ; parmi les pays européens de moindre importance, la Roumanie comptait elle aussi environ 100 membres. De tous les pays de l'Amérique Latine c'était le Brésil qui y était représenté en masse. Et on y compte aussi des surprises, par exemple, celle du nombre relativement important des membres éthiopiens. La participation anglaise et américaine s'avère plus faible. De même, il y a fort peu de noms allemands. Toutefois, ceci ne montre pas un manque d'intérêt pour l'astronomie, mais plutôt une sorte de nationalisme scientifique. En 1889, les Allemands fondaient leur propre société astronomique, *Urania*, qui allait faire paraître la revue « Himmel und Erde ».

d'un soi-disant voyage dans la lune et des soi-disant habitants de ce satellite de la terre (elle devait paraître en même temps qu'une autre mystification, celle-ci « scientifique », due à un certain Richard Locke, qui attribue à l'astronome John Herschel la découverte, grâce à un télescope géant, de quelques séléniens ailés dans la lune !). Par ailleurs, l'œuvre de Poe — pris quelquefois par trop à la lettre comme le précurseur du roman moderne de science fiction — offre un caractère assez équivoque : ses analyses scientifiques très poussées tout comme sa rigueur logique ne représentant que l'enveloppe visible sous laquelle se cache le fantastique et le grotesque, l'ironie, voire la mystification pure et simple.

Pour notre part, nous estimons que les débuts du roman astronomique proprement dit ne peuvent remonter qu'à une époque plus récente, c'est-à-dire au moment où le contexte propice dont il a été déjà question s'était déjà dessiné, avec ses progrès de la science, de l'astronomie tout spécialement, ainsi que de la conception générale en ce qui concerne la vie de l'univers et de la diffusion des nouvelles idées dans des milieux de plus en plus larges. Donc, s'il nous fallait avancer une datation plus précise, nous serions enclins d'opter pour la période 1860—1865 et pour l'espace culturel français, où parmi de multiples influences, l'œuvre de vulgarisation de Flammarion était en train de donner ses premiers fruits. L'ouvrage de début de Flammarion, *La pluralité des mondes habités* paraissait en 1862 (en 1890, il arrivera à sa 34^e édition), suivi trois ans plus tard, en 1865, de celui sur *Les mondes imaginaires et les mondes réels*, sorte de revue de tout ce qui fut écrit, depuis l'Antiquité, au sujet des mondes extra-terrestres. Flammarion tente de se dégager du cadre purement imaginaire des ouvrages antérieurs, en décrivant l'aspect physique des autres planètes et en relevant les possibilités biologiques qu'elles pouvaient bien offrir à en juger d'après les données et les théories strictement scientifiques de son temps. Il avait non seulement la certitude de l'existence de la vie sur les autres corps célestes, mais il croyait aussi à l'organisation de cette vie dans des formes supérieures de type plus ou moins « humain ». Comme on aura encore l'occasion de le constater, la mentalité de l'époque concernée se caractérisait dans son ensemble par une sorte d'anthropomorphisme (ou anthropocentrisme). De nos jours, tout l'édifice bâti avec tant d'optimisme scientifique par Flammarion s'est écroulé, mais il convient de ne point oublier qu'à l'époque — et c'est ce qui compte en dernière instance — il représentait, sinon une réalité scientifique entièrement prouvée, tout au moins une hypothèse des plus respectables, logiquement agencée à partir de la documentation scientifique disponible.

De toute façon, ce qu'aujourd'hui est tombé en désuétude, en 1860 semblait bien possible et même probable, et le revêtement du récit antérieur de pure fantaisie astronomique d'un minimum de données scientifiques engendra la cristallisation d'un genre littéraire nouveau. Les écrivains seront tentés de présenter à leurs lecteurs, compte tenu de l'ensemble des connaissances scientifiques du temps, les possibilités plausibles de contacts avec les autres corps célestes, de voyages interplanétaires, de vie sur d'autres astres, ainsi que le problème plus délicat de la communicabilité entre terriens d'une part et d'autres êtres raisonnables d'autre part. (Fait éloquent, c'est toujours un écrivain, Charles Cross—1842—1888 — qui fait paraître en 1869 une étude traitant des *Moyens de com-*

munication avec les planètes et suggérant l'usage des signaux lumineux adressés à Vénus et à Mars.)

D'un seul coup, en 1865, la littérature française lance trois romans révélateurs pour le nouvel esprit « scientifique » du temps, prêt à aborder la fiction astronomique. Il s'agit tout d'abord d'Achille Eyraud, dont le *Voyage dans la planète Vénus* propose comme solution technique le principe de la fusée à réaction² et comme réalité vénusienne, dans l'ordre du biologique et du social, un monde fort ressemblant au nôtre. C'est à ce même moment que paraît le roman d'Henri de Parville, *Un habitant de la planète Mars*, intéressant par la description qu'il donne d'un Martien fossilisé amené sur la terre par un aérolithe — cet habitant d'un autre monde, sans être absolument identique à nous, offre les traits d'une similitude fort proche. Enfin, le troisième roman et le seul qui, au point de vue strictement littéraire, devait survivre à son époque, est celui de Jules Verne (1828—1905), publié également en 1865 sous le titre *De la Terre à la Lune*, et dont il sera de nouveau question ci-après. L'influence de ce livre et du roman scientifique en général lancé par Jules Verne — le premier de cette longue série étant *Cinq semaines en ballon*, paru en 1863 — sera décisive pour le genre littéraire qui fait l'objet de la présente étude.

Ni la carrière de Jules Verne, ni le début français du roman astronomique de type moderne ne sont guère redevables au hasard. En effet, nous nous trouvons à l'époque du Deuxième Empire, marquée par une véritable révolution scientifique, technique et industrielle, dominée par une grande confiance dans les forces créatives illimitées de l'homme et illuminée par l'ouverture vers tous les horizons scientifiques et géographiques. Jules Verne, Camille Flammarion, de même que les ingénieurs saint-simoniens ou Ferdinand de Lesseps, sont les porte-parole de cette période d'optimisme et d'expansion.

A partir de là et notamment sous l'influence conjuguée de Flammarion et de Jules Verne, le roman astronomique prendra son essor pour toucher à l'apogée au courant de la dernière décennie du XIX^e siècle et pendant les 10 ou 15 premières années du XX^e siècle, quand la production de ce genre littéraire devient vraiment frappante. Une contribution essentielle à cet essor devait avoir également le sensationnel débat autour de la planète Mars. La découverte des soi-disant « canaux » et leurs relevés cartographiques par l'Italien Schiaparelli (1835—1910) commencés en 1877, et surtout l'interprétation qui leur a été donnée comme témoignage d'un vaste effort de canalisation d'une planète aride, mais très évoluée sur le plan technique et social, interprétation due à l'Américain Percival Lowell (1855—1916), imposeront un thème littéraire pratiquement inépuisable. Le premier livre de Lowell sur ce thème, paraît en 1895, sous le titre de *Mars* et le suivant, *Mars and its Canals* en 1906 (sa version française s'intitulant : *Mars et ses canaux. Ses conditions de vie*, en 1909). De sorte que vers la fin du siècle dernier le roman astronomique commence à se peupler de Martiens et à envisager les diverses variantes possibles des

² • C'est là le premier voyage interplanétaire basé sur le principe de la fusée à réaction, et uniquement sur ce principe, dont en outre la théorie est donnée d'une façon tout à fait claire (Pierre Versins, *Encyclopédie de l'utopie, des voyages extraordinaires et de la science-fiction*, Lausanne, 1972, p. 304.

futurs contacts entre eux et notre humanité. (Conformément aux théories cosmogoniques en vigueur, on pensait que Mars était une planète plus vieille, donc plus avancée dans l'évolution de la vie et de la civilisation, que la Terre).

Ce qui se dégage de la lecture des principaux romans à sujet astronomique c'est leur grande diversité, sinon toujours présente dans le plan thématique, du moins visible sous le rapport de la technique littéraire. Il y a une très large gamme de la transposition des réalités ou des hypothèses scientifiques dans le plan de la fiction littéraire. Elle va depuis la simple « littéaturisation », si l'on peut dire, des données strictement scientifiques afin de les rendre plus accessibles au public, jusqu'à la pure fiction, à laquelle l'astronomie ne prête que le décor et le prétexte. Nous tâcherons de saisir quelques types de romans astronomiques, avec une approximation implicite, car chaque écrivain gardera, comme de juste, sa propre personnalité, ainsi que sa technique personnelle, difficiles à intégrer dans des formules rigides.

Une première solution tendant à combiner l'astronomie et la littérature est celle présentée par les romans que nous serions tentés d'appeler *de type Flammarion*. Dans leur cas, l'astronomie formera le trame et la mise en valeur d'une certaine hypothèse scientifique le but évident, alors que la fiction, l'artifice littéraire ne représente qu'une simple enveloppe. Flammarion a écrit trois romans de ce genre : *Uranie* (1889), *La fin du monde* (1894) et *Stella* (1897). Il dispose d'une nette conception de ce que doit être la littérature à substratum scientifique : « Il faut que dans un roman scientifique tout ce qui est scientifique soit absolument exact » ; c'est sur ce trame scientifique que se déroule « le récit destiné à l'encadrer et à le faire lire »³. De manière générale, il se prononce contre la trop stricte séparation entre la science et la littérature, mais on doit retenir d'emblée que la science de Flammarion n'était pas notre science : il croyait à l'existence d'une vie raisonnable sur Mars (idée présente dans ses trois romans), à la migration des âmes d'une planète à l'autre (les personnages d'*Uranie*, de même que ceux de *Stella* trépassés accidentellement vont se réincarner sur Mars), cependant qu'il estimait impossible, à jamais impossible, le voyage spatial⁴. C'est pourquoi, ce qui pour Flammarion était pure science devient à notre point de vue simple fiction, ses romans semblant de nos jours des ouvrages plus imaginaires qu'ils n'en étaient de fait. En effet, leur auteur n'essayait que de soutenir la thèse de la pluralité des mondes et de l'unité matérielle, biologique et psychique de l'univers (*Uranie*, *Stella*) tout en illustrant aussi quelques-unes des hypothèses relatives à la fin possible de la Terre ou de la vie terrestre, à partir de l'éventualité d'un télescopage avec quelque comète jusqu'à celle de l'usure progressive de notre planète (*La fin du monde*). Aussi, les dialogues sur

³ Camille Flammarion, *Stella*, Paris, 1897, p. 146.

⁴ En voici un dialogue caractéristique : « — Mais nous ne pourrions jamais communiquer en personne avec Mars ou Vénus, y être transportés en chair et en os ? — Non, assurément. C'est là une des rares négations que nous puissions émettre. L'espace interplanétaire est infranchissable pour nos corps terrestres... Mais si nous pouvions être assurés que jamais on ne pourra se transporter corporellement d'un monde à l'autre, il serait téméraire de nier que jamais ces voyages ne puissent être réalisés par des êtres spirituels et impondérables, par des âmes, des âmes humaines, et qu'un jour une communication ne soit établie entre Mars et la Terre par les forces psychiques » (*Stella*, p. 209—210).

des thèmes scientifiques et les digressions dans le même sens y abondent-ils, jusqu'à tenir une place dominante dans son livre *La fin du monde* et un peu plus discrète dans *Stella*, son roman le plus élaboré. Il ne s'ensuit pourtant pas que Flammarion était dénué de dons littéraires, d'autant plus que la tournure littéraire et la liberté de son imagination sont visibles dans le contexte même de son œuvre purement scientifique. Une indé-niable élégance de la phrase, un sentiment très vif de la nature, une certaine sensualité sont les traits sauvegardant ses romans du danger d'un schématisme excessif.

Egalement composé selon une formule similaire se révèle le roman déjà cité d'Henri de Parville (*Un habitant de la planète Mars*), qui, bien que précédant les récits de Flammarion, est visiblement influencé par sa théorie de la pluralité des mondes habités. Là encore on retrouve de longs exposés sur la possibilité du développement de la vie dans d'autres planètes, l'intrigue proprement dite ne tenant qu'un rôle subsidiaire. En dépit de l'ironie dont l'auteur traite ses personnages, en dépit de la mystification finale (tout le récit étant mis sous le signe de 1^{er} avril !), l'ouvrage se propose dans son ensemble comme un essai de vulgarisation, par le truchement de la littérature, des acquis et des hypothèses astronomiques de l'époque.

Subordonnant, tout comme Flammarion, la littérature à la démonstration scientifique, plus proche de nous dans le plan de la science mais manquant des dons littéraires de l'astronome français, se révèle le Russe Constantin Tsiolkovski (1857—1935). Ce précurseur dans le plan théorique de la conquête de l'espace s'est lancé dans la littérature, arrivant à mettre en dialogue ses propres idées, plutôt qu'à créer des situations ou des personnages viables au point de vue littéraire. A retenir surtout son récit *Sur la lune*, écrit en 1887 et publié en 1893, ainsi que le roman *En dehors de la Terre*, commencé en 1896, partiellement publié en 1916 et au grand complet en 1920. Si les possibilités littéraires de l'écrivain offrent des limites évidentes, il convient néanmoins de souligner la vivacité, ainsi que la subtilité des débats scientifiques auxquels il convie son lecteur, bon nombre de ses idées (le principe de l'utilisation de la fusée interplanétaire, l'adaptation des organismes terrestres à la vie spatiale, etc.) se trouvant attestées à présent, même s'il en a eu aussi quelques-unes (la vie sur les différentes planètes; sur la Lune, par exemple, la présence d'un règne intermédiaire entre le règne végétal et le règne animal) qui sont restées — tout comme les théories de Flammarion — hors de toute réalité ⁶.

L'idée d'instruire le lecteur prend le pas sur la fiction littéraire également chez l'écrivain roumain Henri Stahl (1877—1942). Son roman, *Un român în lună* (Un Roumain dans la lune) (1914) est en réalité, dans sa majeure partie, un cours d'astronomie populaire, prenant pour modèle Flammarion (dont l'ouvrage d'*Astronomie populaire* paru en 1870 est largement mis à contribution), l'abbé Th. Moreux et autres vulgarisateurs scientifiques, auxquels il nous faut ajouter aussi l'influence de Wells (au moins pour ce qui est de l'idée d'utiliser en vue du vol spatial une substance

⁶ Tous ces écrits de caractère plus ou moins littéraire furent réunis dans le volume C. Tsiolkovski, *Le Chemin des Etoiles*, Moscou, s.a.

antigravitationnelle). La rencontre, dans la Lune, du Roumain avec un Martien permet à l'auteur un aperçu des hypothèses concernant la vie sur Mars. Cette idée du contact entre les représentants des deux civilisations planétaires en « terrain neutre » ne manque pas d'originalité, les autres écrivains choisissant généralement pour zone de contact tantôt Mars, tantôt la Terre.

Un autre Roumain grand vulgarisateur de l'astronomie et admirateur fervent de Flammarion dont il a traduit bon nombre d'ouvrages est Victor Anestin (1875—1918), qui fait lui aussi paraître en 1914 le roman intitulé *O tragedie cerească* (Une tragédie céleste). Son action, à l'an 3000, se déroule parallèlement dans trois planètes, Vénus — Terra — Mars, toutes peuplées d'êtres raisonnables : un corps céleste géant arrive dans notre système solaire, chassant Mars dans l'espace et dérégulant l'orbite de la Terre, ce qui entraîne la disparition de la vie sur les deux planètes, l'« humanité » vénusienne étant la seule à survivre au cataclysme, riche de l'expérience que les Terriens et les Martiens lui ont léguée. Ce roman est la transposition littéraire de deux hypothèses scientifiques, à savoir : celle de la pluralité des mondes habités (à laquelle Anestin, marchant dans les traces de Flammarion, croyait ferme), voire de l'unité et de la fraternité de ces mondes, réceptacles d'un même idéal de civilisation, et l'hypothèse de l'anéantissement de toute vie sur terre par suite d'une catastrophe cosmique (éventualité examinée, comme nous l'avons vu, par Flammarion dans son livre sur *La fin du monde*). A part la vulgarisation scientifique, le roman d'Anestin comporte une action plus complexe que les ouvrages précédents, témoignant d'un penchant vers l'utopie et d'une préoccupation philosophique quant aux destinées de notre civilisation, que l'auteur considère d'un œil plutôt pessimiste. Ces traits le rapprochent en quelque sorte du type de roman scientifique créé par Wells, dont il sera également question ci-après.

Un autre aspect du roman astronomique est celui présenté par les ouvrages de type Jules Verne. A la différence de ceux dont nous venons de nous occuper et qui subordonnent plus ou moins la littérature à l'hypothèse scientifique, chez Jules Verne et ceux qui lui ont succédé ou l'ont imité l'arrière-toile scientifique (absolument présente) n'entrave d'aucune manière la liberté de la fiction. Il y a une sorte d'incessante osmose entre ces deux registres. De toute façon même partant de prémisses scientifiques, l'action garde une large autonomie. En cas de « conflit » se sera plutôt à la science d'être sacrifiée ou obligée de s'adapter à des patrons plus souples. Nous aurons donc affaire à une littérature de substratum scientifique et non à une vulgarisation de la science revêtue d'oripeaux littéraires, comme dans les cas précédemment mentionnés.

Jules Verne s'impose comme un écrivain particulièrement complexe, qui savait comment s'y prendre pour satisfaire à tous les goûts, en combinant élégamment les données scientifiques rigoureusement réunies et systématisées avec l'aventure tout pure, parfois enveloppées d'un sourire ironique et tâchant souvent d'en dégager certaines significances profondes, d'ordre moral, social et politique. Le lecteur, selon son âge, sa culture et ses goûts, est à même de pousser au premier plan soit l'élément scientifique, soit la fiction romanesque, soit les significations profondes qui attendent

d'être découvertes et déchiffrées⁶. Ce caractère « complet » de l'œuvre représente sans doute la clé du succès fabuleux qu'elle a connu. Il nous semble, par ailleurs, qu'à son succès contribue dans une égale mesure la modération de l'écrivain, qui se cantonne toujours dans certaines limites qu'il estime raisonnables, autrement dit son *tact* littéraire. En réalité, les « voyages extraordinaires » de Jules Verne sont de beaucoup moins extraordinaires que la plupart des écrits du même genre de l'époque. A considérer le romancier Jules Verne d'un côté et le savant Camille Flammarion d'un autre côté, de nos jours c'est sans doute le second qui nous paraît (tout à fait contre son propre désir, sans doute) comme le plus fantaisiste. C'est que Jules Verne, même quand il force telle ou telle donnée scientifique ou réelle, sait maintenir le reste de son récit dans un climat de strict réalisme, de sorte qu'il reste plausible dans le plan littéraire dès que l'on accepte l'une de ses hypothèses initiales.

Comme nous l'avons vu, son premier roman à sujet astronomique a été *De la Terre à la Lune*, publié en 1865 et continué en 1869 par *Autour de la Lune*; *Hector Servadac*. *Voyages et aventures à travers le monde solaire* leur fera suite en 1877. D'une manière ou d'une autre, l'astronomie sera encore présente dans d'autres romans aussi, dont nous citerons *Sans dessus dessous* (1889) et *La chasse au météore* (publication posthume, en 1908). Une hypothèse technique (le voyage dans un obus lancé par un canon géant), actuellement avérée impossible, sert de point de départ à son livre intitulé *De la Terre à la Lune*; mais cette hypothèse pouvait bénéficier à l'époque et surtout dans le plan de la fiction littéraire d'un grand taux de crédibilité. Remarquable, à propos de la modération constatée chez Jules Verne, nous apparaît le fait qu'il se refuse systématiquement — même si ses personnages voyagent dans l'espace — à transgresser du moindre point les *certitudes* sur lesquelles comptait l'astronomie de son temps. Telles étant les choses, il n'était guère question pour lui de se risquer dans la controverse délicate entre toutes de la pluralité des mondes habités. Il sait tourner avec élégance l'unique difficulté qui se dressait devant lui : au lieu de descendre sur la Lune, l'obus, par suite d'un incident imprévu, en fait seulement le tour (à une très petite distance, il est vrai, mais la chose ne compte guère car l'écrivain ne veut rien y voir d'autre que ce que montraient les télescopes de la Terre), pour revenir sur la terre. Homme de science, Flammarion — mais justement se rendant compte en cette qualité du fait que pour progresser la science ne doit pas arrêter de bâtir de nouvelles hypothèses — formule nettement son désaccord : « C'est regrettable, car entreprendre un pareil voyage, affronter d'aussi terribles périls, et ne rien rapporter de nouveau : c'est à désespérer du progrès »⁷.

La même technique est présente dans *Hector Servadac*, cette fois-ci à plus grande échelle. Une comète heurte la Terre en emportant avec elle dans l'espace quelques tranches du bassin méditerranéen, peuplées de

⁶ La plurivalence de la personnalité et de l'œuvre de Jules Verne se trouve minutieusement étudiée chez Marc Soriano, *Jules Verne*, Paris, 1978. En voici un passage éloquent : « Cet amateur de science est aussi le contraire de ce qu'on considère habituellement comme un scientifique : un homme de désir, un être sensible, traversé de passions complexes et profondément ouvert aux contradictions de son époque » (*op. cit.*, p. 301—302).

⁷ Camille Flammarion, *Les mondes imaginaires et les mondes réels*, 23^e, Paris, 1905, p. 579.

36 hommes de nationalités différentes. Il va sans dire que l'hypothèse est absolument fantaisiste, mais dès qu'on veut bien l'admettre, l'enchaînement devient normal. Les personnages traversent tout notre système solaire, mais ils y voient exactement ce que les manuels d'astronomie leur avaient appris. La question de la vie de l'espace — si longuement débattue à l'époque — ne touche guère l'auteur. Ce qui l'importe vraiment c'est toujours le destin de l'homme, la manière dont une communauté cosmopolite arrive à organiser son existence sur une planète « provisoire ». En fin de compte, donc, l'accent ne tombe pas sur l'astronomie (qui ne représente que l'arrière toile scientifique du livre) mais sur l'élément humain. En réunissant toute une série de gens d'origine ethnique et sociale disparates dans un espace limité et en les obligeant à y recommencer leur vie, Jules Verne se sert d'un point de départ astronomique afin de donner expression à ses propres idées morales, sociales et politiques.

Sa technique du roman trouvera de nombreux continuateurs. Dans le domaine restreint du roman astronomique, cette remarque pourra s'illustrer par l'œuvre d'Henri de Graffigny (1863—1942), qui publie en 1882 le roman *De la Terre aux Étoiles* et plus tard, en reprenant avec la collaboration de Georges Le Faure (1858—1953) certaines idées et solutions de ce premier ouvrage, un autre roman, celui-ci en quatre volumes : *Aventures extraordinaires d'un savant russe* (1889—1896). Au point de vue scientifique, la principale influence subie par ces écrivains est celle de Flammarion, qui devait même donner sa préface à cette deuxième œuvre, qu'il définit comme « un roman scientifique, tout entier basé sur l'astronomie »⁸, à la différence des écrits antérieurs de ce genre, fondés surtout sur l'imagination. Mais quant à la structure narrative du livre, l'influence de Jules Verne et même la reprise, sans modifications essentielles, de certains de ses thèmes, sont évidentes. A l'instar de leur grand contemporain, G. Le Faure et H. de Graffigny ont essayé de combiner de manière unitaire l'information (ou l'hypothèse) rigoureusement scientifique avec la pure aventure. Toutefois, là où Jules Verne témoigne d'une extrême prudence, nos deux écrivains s'épanouissent sans la moindre réticence, notamment quant il s'agit de « la pluralité des mondes habités ». Le premier volume est consacré à un voyage sur la Lune, d'une société très cosmopolite et utilisant l'obus de Jules Verne, ainsi qu'un autre projectile lancé (quelle précision !) par l'éruption d'un volcan. De même que chez Jules Verne, un petit incident commence par conduire nos personnages autour de la Lune, dont ils finissent pourtant par aborder la surface invisible. Ils y trouveront une civilisation florissante, œuvre d'une population géante assez ressemblante à des caricatures humaines (« géants, hauts de douze pieds environ et dont la structure ne différait que fort peu de celle des terriens »⁹) — on nous offre par ailleurs aussi (le livre étant abondamment illustré) le portrait, remarquable dans son genre, d'une sélénienne. Ensuite, les personnages voyagent par divers moyens à travers tout le système solaire, rencontrant, à la différence d'Hector Servadae, toutes sortes d'êtres et de civilisations. Ceci fait encore plus ressortir la modération, pour ne

⁸ G. Le Faure et H. de Graffigny, *Aventures extraordinaires d'un savant russe*, Paris, 1889, p. V.

⁹ *Ibidem*, p. 355.

point dire le scepticisme de Jules Verne (ainsi que le fait, à l'heure actuelle banal, que c'est bien lui qui avait raison).

Il faut encore mentionner parmi les imitateurs de Jules Verne le nom d'André Laurie, en fait le pseudonyme littéraire du publiciste et politique Paschal Grousset (1845—1909), auquel Jules Verne est redevable de la première forme de ses romans *Cinq Cents Millions de la Begum* (1879) et *L'Etoile du Sud* (1884) et avec lequel il devait ensuite publier sous une signature commune *L'Epave du Cynthia* (1885). Avec son livre *Selene-Company* (1887), écrit, de même que ses autres romans, suivant la formule de Jules Verne, mais avec cette propension vers l'extraordinaire caractérisant les épigones du maître, il donne sa propre variante du voyage à la Lune, variante que résume la formule : « Il ne faut pas aller à la Lune; il faut obliger la Lune à venir nous trouver »¹⁰. La solution est fournie par un aimant géant susceptible de rapprocher la Lune de notre Terre au point de rendre très commode le passage d'un corps céleste à l'autre.

Un autre écrivain français, Charles Guyon, publiait en 1892 un *Voyage dans la planète Vénus*, dont les protagonistes, bien que quittant la Terre par un moyen de transport dépassé (un ballon!), rentreront, au prix de leur vie, dans un obus, suivant la méthode de Jules Verne. Dans Vénus, où vivent des « hommes » pratiquement identiques aux terriens, l'auteur note et décrit avec minutie toute une foule d'inventions techniques : appareils de vol, véhicules électriques, « tube-express » pour le voyage rapide (800 km en 16 minutes!), etc.

Les voyages extraordinaires à substratum plus ou moins scientifique ne sont pas l'apanage exclusif des Français, même si c'est dans le pays de Jules Verne et sous son influence que ce genre littéraire a pris un essor remarquable. En Italie, Ulisse Grifoni (né en 1858) fait paraître en 1887 le roman *Dalla terra alle stelle: viaggio meraviglioso di due Italiani ed un Francese* (plus tard, un autre de ses romans enlèvera un record de Jules Verne, en proposant le tour de la Terre en 30 jours). L'influence de Jules Verne s'exercera aussi sur Emilio Salgari (1862—1911), qui ne manque pas du reste d'une originalité tout à fait personnelle. Auteur de nombreux romans, Salgari donna dans *Le meraviglie del duemila* (1907) des renseignements sur Mars, habitée par une population fort intelligente et avancée au point de vue technique. A peu près à la même époque, les littératures anglo-saxonnes offraient entre autres les romans de Percy Greg, *Across the Zodiac* (1880) faisant paraître des Martiens extrêmement civilisés et de John Jacob Astor, *A Journey in other Worlds* (1894), avec la description d'une vie de type préhistorique sur Jupiter et d'une société spirite sur Saturne¹¹.

Pour revenir à l'influence de Jules Verne plus directement subie, notons aussi le roman d'un renommé astronome et vulgarisateur de l'astronomie, l'abbé Théophile Moreux (1867—1954). Il publiait en 1911 (mais en ne signant que la préface!), dans le cycle *Les reportages extraordinaires de Julius Snow*, le roman intitulé *Le Miroir sombre. L'énigme*

¹⁰ André Laurie, *Selene-Company (Le nain de Rhadamèh)*, Paris, s.a., p. 127.

¹¹ Cf. pour les renseignements concernant ces deux romans, ainsi que l'évolution générale du roman astronomique, Demètrè Ioakimidis, sa *Préface. Du bon usage littéraire des terres du ciel dans les Histotres des planètes* de la collection *La grande anthologie de la science-fiction*, Paris, 1975, p. 15—32.

martienne. Grâce à un télescope géant, encastré dans la roche d'une île d'origine volcanique récemment parue et qu'une éruption anéantira par la suite, les personnages du roman arrivent à étudier et à photographier dans ses détails minimes la superficie de la planète Mars (leur appareil est en quelque sorte analogue au canon de Jules Verne). Le récit alerte est plein d'imprévu, tout en restant dans les limites d'un certain réalisme, ce qui nous ramène à la technique de Jules Verne.

Un autre type de romans astronomiques, à part ceux groupés par nous avec une grande approximation d'ailleurs, sous l'influence d'un Flammarion et sous celle d'un Jules Verne, engloberait les ouvrages où l'astronomie, la science en général, perdaient leur prééminence, leur autonomie, pour devenir en tout premier lieu le support de l'utopie, de la satire ou, tout simplement, de l'aventure plus ou moins gratuite. Quelques sous-divisions s'imposent d'emblée dans le cadre de cette nouvelle catégorie.

La première des sous-divisions envisagées sera mise par nous sous le signe de l'œuvre léguée par Herbert George Wells (1866—1946), les romans dont il sera question ici étant ceux intitulés *The War of the Worlds* (1898), *The first Men in the Moon* (1901) et *In the Days of the Comet* (1906). Dans tous ces romans, de même que dans tous les livres de cet écrivain, les éléments scientifiques, parfois exacts, mais dans la plupart des cas illusoire, servent à l'illustration de ses thèses philosophiques, sociales et politiques. L'élément scientifique du premier roman mentionné réside dans l'idée d'une vie évoluée sur Mars et dans l'impossibilité de celle-ci de s'adapter en fin de compte aux conditions de la Terre — tout le reste est en-dehors de la science proprement dite. C'est un roman bivalent. Il s'agit tout d'abord d'un récit terrifiant, fort bien agencé, l'aspect et le comportement biologique de l'envahisseur suggérant par eux-mêmes deux personnages classiques de ce genre de roman : la pieuvre et le vampire. Puis, en poussant outre cette apparence, on découvre la parabole philosophique et sociale. La supériorité technique, l'expansionnisme, la froide cruauté des Martiens qui regardent les Anglais comme une sorte d'êtres inférieurs suggèrent l'attitude des Européens envers les peuples des autres régions du monde. Par la même occasion, la panique avec ses multiples manifestations, et, en général, la désagrégation des structures sociales sous le coup de l'invasion laissent voir le pessimisme foncier de Wells face à l'homme et à la société.

L'élément scientifique du deuxième roman s'avère assez sommaire lui aussi. Quant à l'idée d'une substance antigravitationnelle, elle était répandue à l'époque, de sorte que l'écrivain ne pouvait guère prétendre à l'originalité sous ce rapport, néanmoins, le nom de « cavorite » qu'il lui donna devait lui survivre. Par ailleurs, bien que la Lune passait généralement pour un astre mort, quelques astronomes n'écartaient pas absolument la possibilité de certaines formes de vie sur notre satellite. C'est partant de ces hypothèses que Wells élaborait un autre conte philosophique. Les Sélénien, spécialisés à la dernière limite et complètement dépourvus de sentiments, représentaient dans la vision de l'écrivain un aspect possible de l'humanité du futur. De même que dans le roman précédent, il use d'une satire à double tranchant : elle fustige aussi l'humanité contemporaine dont les défauts sont d'un autre genre mais tout aussi graves, ne seraient-ce que la violence et la cupidité.

Enfin, dans son dernier roman retenu ici par nous, l'élément scientifique, astronomique, est purement fictif, bien qu'il parte lui aussi de l'une des hypothèses (des hantises même, dirions-nous) du temps — la possibilité qu'une comète heurte la terre. Le gaz particulier émané par cette comète dans l'atmosphère terrestre engendrera des effets biologiques et sociaux imprévus — les gens deviennent raisonnables, pacifiques, tolérants, ce qui conduira à l'édification d'une autre civilisation, absolument inédite. Si l'utopie n'arrive guère à convaincre, ce qui se dégage de cet ouvrage est le même tableau sombre et pessimiste de l'humanité antérieure à la comète. Il y a, comme nous l'avons déjà remarqué, chez Wells un immense pessimisme, qui le rend différent de la plupart des autres écrivains pris en considération dans ces pages et qui font confiance à l'homme, au progrès. Avant bien d'autres, Wells s'est révélé sensible aux premiers symptômes de crise manifestés par la civilisation occidentale en pleine « belle époque ». Son manque de confiance porte non seulement sur les structures sociales, mais aussi, en fin de compte, sur la structure et l'évolution biologique de l'homme. Cette prise de position, ainsi que le transfert de l'accent au-delà de l'apparence astronomique du conte pour tomber sur la problématique et les contradictions strictement humaines annoncent l'évolution ultérieure de la science fiction.

Mais il convient de souligner tout spécialement l'habileté avec laquelle Wells a su introduire des sens philosophiques dans le trame proprement dit de l'intrigue. C'est ce qui explique pourquoi même les adolescents encore inaptes à saisir sa pensée profonde peuvent faire leurs délices de la simple aventure et des hypothèses pseudo-scientifiques qu'il manie. Tout comme Jules Verne, Wells sait créer un climat ancré dans la réalité, crédible, diluant l'extraordinaire dans les cadres de la vie quotidienne.

Dans la même catégorie des romans à *prétexte* scientifique, mais à l'antipode des préoccupations d'un Wells, se situent — surtout vers la fin de la période que nous envisageons — les romans d'aventures à *décor* astronomique, que nous appellerons *de type Le Rouge — Burroughs*. Nous nous proposons d'illustrer cette autre catégorie de romans par des exemples tirés de l'œuvre des deux écrivains mentionnés.

Le premier des deux, Gustave Le Rouge (1867—1938) appartient à la lignée du roman français d'aventures du XIX^e siècle — historique chez Alexandre Dumas, social chez Eugène Sue, mondain chez Xavier de Montepin, qui, chez notre écrivain, devient avec les raccords requis « scientifique » et parfois « astronomique »¹². C'est le cas des deux volumes publiés en 1908 et 1909 sous les titres *Le prisonnier de la planète Mars* et *La guerre des vampires* (réédités plus tard avec des titres changés : *Le naufragé de l'espace* et *L'astre d'épouvante*). L'esprit inventif de l'auteur est absolument remarquable. Sa description du monde martien, d'une variété inépuisable (il y coexiste des humanoïdes terrestres et subaquatiques, des vampires ailés et des vampires invisibles, des nuées de plantes volantes, et, en tout premier lieu, « le grand cerveau martien » qui domine entièrement la planète), nous confronte à « un créateur de monstres » encore plus ingénieux même que Van Vogt, le spécialiste contemporain de ce

¹² La présentation de l'œuvre complète de Gustave Le Rouge chez Pierre Versins, *op. cit.*, p. 530—531.

genre de fantaisies biologiques. Il va de soi que le support scientifique sans cesse évoqué n'est plutôt qu'apparent (bien que non dépourvu d'une certaine logique et de cohérence). Les variations sur le thème du cerveau et de la force cérébrale (le personnage principal se trouve propulsé vers Mars grâce à un appareil concentrant des milliers et des milliers de volontés ! — avec cette précision qui s'impose que « la pensée voyage environ une fois moins vite que la lumière ») ou bien celles relatives à l'existence possible de certaines formes de vie invisibles, variations aussi ingénieuses qu'amusantes, sont le prétexte d'une suite de péripéties palpitantes.

Traités de manière analogue (parfois même avec quelques idées et solutions identiques) s'avèrent les romans d'Arnould Galopin (1863 — 1934) — *Le docteur Oméga, aventures fantastiques de trois Français dans la planète Mars* (1906) —, de H. Gayar — *Aventures merveilleuses de Serge Myrandhal* (deux volumes, *Sur la planète Mars* et *Les robinsons de la planète Mars* parus en 1908) — et de Jean de la Hire (1877 — 1956) — *La roue fulgurante*¹³ (1908) et *Le mystère des XV* (1911).

Quant à Edgar Rice Burroughs (1874 — 1948), cet écrivain, à part le célèbre cycle de Tarzan, est aussi l'auteur de plusieurs romans dont l'intrigue a pour théâtre Mars, la Lune et Vénus. Il débute en 1912 avec le livre *Under the Moons of Mars*, suivi de toute une série de romans sur le même thème. Chez lui, les données scientifiques sont encore plus vagues que dans l'œuvre de Le Rouge. Ce qui compte, c'est l'aventure interplanétaire, Burroughs étant l'inspirateur du genre « space-opera » qui allait proliférer jusqu'à nos jours. Rien de plus normal du reste que de voir l'ancien roman d'aventures trouver un débouché dans les espaces extraterrestres, une fois élargi dans cette direction l'horizon de la connaissance humaine.

Digne d'un paragraphe à part, en raison de son originalité et de sa complexité, se révèle le livre intitulé *Auf zwei Planeten* (1897), œuvre du philosophe et vulgarisateur scientifique allemand Kurd Lasswitz (1848 — 1910). C'est un roman où les hypothèses scientifiques tiennent une place importante (on y trouve même des intuitions remarquables), mais qui a aussi une signification plus profonde, morale, politique et philosophique. Les Martiens venus sur Terre (en usant, quatre années avant le livre de Wells, une substance antigravitationnelle) sont sous le rapport biologique identiques aux habitants de la Terre (l'un des personnages du roman est même le fils d'un Martien et d'une Terrienne), mais ils possèdent une civilisation plus avancée. Par exemple, ils emploient l'énergie solaire, la nourriture synthétique, différents appareils pour voler, sans parler de leur possibilité d'explorer le passé en captant les ondes lumineuses grâce aux ondes gravi-

¹³ *La roue fulgurante* — roman à l'intrigue palpitante — mérite une mention à part. Cet ouvrage met en scène une série très variée d'extra-terrestres : supposés Saturniens, esprits purs sous la forme d'un pilier de lumière ; Mercuriens avec un seul pied, une seule main et un seul œil, peu évolués et cruels ; Vénusiens allés, très avancés sur le plan technique autant qu'au point de vue moral. Les voyages interplanétaires sont réalisés par des moyens magiques permettant aux âmes d'abandonner leurs enveloppes charnelles pour une traversée pratiquement instantanée de l'espace avant de s'incarner dans d'autres corps ! Il s'agit en fait d'une nouvelle variante des thèses de Flammarion. Également remarquable s'avère la description d'une étrange planète Mercure, avec ses nuages verts, sa végétation rouge et ses eaux jaunes, si denses qu'elles portent les voyageurs à l'instar d'un trottoir roulant. Pour une vue d'ensemble de l'activité littéraire de Jean de La Hire, voir Pierre Versluis, *op. cit.*, p. 506 — 509.

tationnelles, un million de fois plus rapides que les autres. Leur supériorité dans le domaine de la technique va de paire avec la supériorité morale : ils sont respectueux des opinions et de la liberté individuelles, ils se prononcent contre la violence, ils disposent d'une organisation étatique unique, etc. La similitude frappante, malgré les différences d'ordre technologique et moral, entre Martiens et Terriens ne saurait s'interpréter comme un témoignage de l'ingénuité de l'auteur, son explication résidant dans le fait que selon l'idée de l'écrivain cette civilisation martienne est un reflet de ce que pourrait offrir l'avenir à la Terre. Ses personnages en contact avec les Martiens « avaient le sentiment de se trouver dans la position digne d'envie des gens qu'un puissant magicien aura écarté du présent et conduit vers un avenir éloigné, où l'humanité aura touché au parachèvement de sa civilisation »¹⁴. Donc, en confrontant Terriens et Martiens, l'écrivain évoque le présent et le futur, les deux étapes d'une même évolution.

Une donnée importante de ce roman est celle des conséquences engendrées par la mise en présence de deux civilisations différentes. Bien intentionnés au début, les Martiens n'arrivent pourtant pas à comprendre ni la mentalité, ni les réactions des Terriens. On assiste à une sorte d'escalade d'un malentendu croissant qui dégénère en conflit et aboutit en fin de compte à l'installation d'un protectorat martien sur les Etats européens (procédé au fond analogue à celui que les Européens ont pratiqué vis-à-vis des autres continents). Ayant cherché asile aux Etats-Unis, les adversaires de ce protectorat organiseront la résistance en finissant par défaire les Martiens grâce à leurs propres armes — par la suite, un changement intervenu dans la politique martienne poussera au pouvoir les partisans des rapports équitables entre les deux planètes, préparant la voie de leur future collaboration.

Comme on peut s'en rendre compte, partant des relations Mars-Terre, l'écrivain touche à de graves problèmes politiques ; il fait la critique du militarisme et de l'esprit belliqueux, de l'intolérance envers les valeurs des autres civilisations, des penchants expansionnistes, du colonialisme, etc. Cet ouvrage revêt un caractère politique de grande envergure ; si le roman de Wells met en scène un petit coin d'Angleterre, celui de Lasswitz embrasse aussi bien la planète Mars, que, et surtout, notre Terre toute entière, entre les deux pôles, depuis l'Amérique au Tibet. Les idées politiques et philosophiques du livre sont intégrées dans une narration bien conduite, à laquelle ne font défaut ni les drames individuels (par exemple, le sacrifice final d'Ell, le fils des deux planètes qui consacrerà sa vie à la mise sur pied d'une entente durable ou le dilemme de la Martienne La, qui hésite entre sa patrie d'origine et son amour pour un Terrien). On peut en tirer maints exemples de ces situations illustrant des conflits d'ordre moral ou politique pleins de significations pour les rapports individu-collectivité, surtout dans les périodes de crise. L'œuvre de Lasswitz se présente, par conséquent, sous le triple aspect de roman utopique, scientifique et politique.

La science-fiction moderne marche plutôt dans les traces des ouvrages rangés par nous dans la dernière catégorie (Wells, Burroughs ou

¹⁴ Kurd Lasswitz, *Auf zwei Planeten*, München, 1973, p. 43. (Il s'agit d'une édition abrégée. Le texte intégral a été publié récemment : Verlag Zweitansendeln, Frankfurt am Main, 1979, 1.101 pages).

Lasswitz) que dans le sillage de Jules Verne ou de Flammarion. Dans leur cas, la science est plus ou moins un point de départ, un simple cadre pour l'illustration de certaines thèses philosophiques, sociales ou politiques, quand il ne s'agit pas tout simplement de satisfaire à un goût pour l'aventure ou pour l'insolite. Parler d'« anticipation » serait donc en quelque sorte incongru, ce qui ne veut point dire d'ailleurs que certaines des nombreuses hypothèses lancées de la sorte dans le circuit ne pourraient devenir des réalités. Ce qui est évident, c'est que la science-fiction appartient à la littérature et que, telles étant les choses, il ne saurait être question pour ce genre de rivaliser avec la science.

A l'époque concernée il y a eu sans doute aussi des romans à motif astronomique qui se rangent *en-dehors de la science fiction proprement dite*. C'est le cas de la satire de type swiftien, qu'illustrait l'écrivain tchèque Svatopluk Čech (1846—1908) avec son roman de 1888, *Pravý výlet pana Broučka do Měsíce* (Le voyage vrai du sieur Brouček dans la Lune), prétexte notamment pour la satire des mœurs littéraires et artistiques. D'autre part, une formule proche du fantastique classique de la littérature anglaise au XIX^e siècle est celle de l'écrivain et dessinateur anglais d'origine française, George Du Maurier (1834—1896), dans son roman *The Martian* (publié après sa mort, en 1897). L'ouvrage présente la biographie d'un écrivain qui prétend (mais quel crédit lui accorder?!) rédiger ses œuvres — à grand succès — sous l'inspiration nocturne d'une Martienne, qui finit par s'incarner dans l'une de ses filles. Quelques pages de ce roman offrent le tableau succinct — mais fort original et cohérent — de la civilisation martienne, telle qu'elle a été projetée à l'intention de notre héros par l'esprit avec lequel il est entré en contact¹⁵. Enfin, il y a des thèmes astronomiques aussi dans les œuvres surréalistes, qui combinent le grotesque et l'humour, par exemple, les romans de l'Allemand Paul Scheerbarth (1863—1915) : *Die grosse Revolution. Ein Mondroman* (1902), *Astrale Noveletten* (1912), etc. Ce sont autant de témoignages quant à l'« invasion » astronomique des œuvres d'écrivains par ailleurs fort différents de par leur thématique et leur technique littéraire.

Notons donc l'extrême variété de formes et d'idées sous laquelle s'offre à nous le roman astronomique de la période étudiée. Mais, au-delà de cette variété on constate néanmoins des idées et des opinions d'un ordre plus général, qui confèrent une certaine unité à ces écrits, autrement si divers quant à leur forme et à leur fond.

Tout d'abord, comme attitude générale, il y a ce sentiment que la civilisation humaine fait partie d'un cadre plus vaste, celui du grand univers. A de rares exceptions près (la prudence de Jules Verne, par exemple), la thèse de la pluralité des mondes habités semble ne point susciter des doutes. A partir de certaines prémisses scientifiques ou suivant le libre

¹⁵ Dans la version de George Du Maurier, les Martiens sont amphibiens, descendant d'un être analogue à la phoque, avec un appareil sensitif fort complexe ; ils communiquent par télépathie étant dépourvus d'un langage articulé. Ce sont de grands ingénieurs et bâtisseurs. Leur sens moral dépasse de beaucoup celui des hommes. A leur mort, les âmes des Martiens peuvent s'incarner sur Mercure, sur Vénus ou sur Terre (une fois de plus les thèses de Flammarion!).

jeu de leur fantaisie, les écrivains proposent toutes sortes de versions de la vie des autres planètes. La tendance anthropomorphique (ou zoomorphique) domine, et ceci pour plusieurs raisons. Il s'agit tout d'abord d'un vieux penchant pour l'anthropomorphisme, auquel s'ajoute la certitude nourrie par les astronomes que les conditions de milieu ne doivent pas être par trop différentes des nôtres, du moins sur les planètes voisines (Vénus et Mars), d'où, suivant une conception purement déterministe, l'idée d'une évolution analogue de la matière vivante; enfin — et c'est peut-être là le principal mobile de ce penchant — l'autosatisfaction d'une civilisation encore très sûre de ses valeurs qu'elle estime universelles. Ajoutons-leur encore une motivation d'ordre littéraire, à savoir le goût très fréquent pour l'utopie (Greg, Lasswitz, etc.), qui suppose des personnages plus ou moins ressemblants à nous mêmes. L'anthropomorphisme n'est, certes, pas absolu : Flammarion, par exemple, insiste sur le fait que dans des conditions différentes (qu'il considèrerait pourtant de beaucoup moins différentes qu'elles ne le sont réellement !) la vie peut revêtir une diversité de formes (mais la diversité qu'il proposait est elle aussi plutôt modérée), tout en bénéficiant de valeurs scientifiques et morales identiques, de sorte que, malgré les différences superficielles, les mondes divers disposent néanmoins d'une essence commune, ce qui laisse place à la compréhension mutuelle. Même si certains écrivains proposent des différences plus importantes, même dans le cas des monstres d'un Wells ou d'un Le Rouge, le point de départ reste toujours l'aspect présenté par la vie sur notre propre planète et toutes les combinaisons biologiques en tirent leur origine. Enfin, même lorsque l'astre respectif n'offre pas des formes supérieures de vie — la Lune du roman de H. Stahl ou Mars dans la nouvelle de l'Allemand Hans Dominik (1872—1945) intitulée *Die Reise zum Mars* (1912) — le milieu naturel se prête parfaitement à l'adaptation de l'existence humaine. Ses quelques exceptions (par exemple, les Saturniens de La Hire) ne font que confirmer la règle de l'anthropocentrisme. Ce ne sera que pendant l'entre-deux guerres que s'inposera l'idée de la possibilité de l'existence des systèmes biologiques tout à fait différents de ceux propres aux organismes terrestres (J. H. Rosny-Ainé, *Les navigateurs de l'infini*, 1924; Olaf Stapledon, *Last and first Men*, 1930; Stanley Weinbaum, *A Martian Odissey*, 1934, etc.), comme une conséquence de l'éclaircissement enregistré par l'horizon de la pensée scientifique et, peut-être aussi, comme suite de la « modestie » d'une société moins sûre de ses valeurs.

Il y avait par ailleurs aussi la quasi-certitude de la possibilité de l'homme d'entrer en contact avec les autres mondes. Si l'on écarte les solutions complètement fantaisistes (telle la « migration des esprits »), trois moyens techniques se disputent la première place dans le domaine de la navigation cosmique : l'obus, la matière antigravitationnelle et la fusée. Quant au moment où auront lieu ces voyages à travers le cosmos, l'optimisme revêtait différentes nuances : certains écrivains placent cette sorte d'aventures au présent, dans leur propre époque (mais il s'agirait là plutôt d'un procédé littéraire que d'une certitude scientifique); quelques autres devancent leur temps, en situant l'intrigue des ouvrages respectifs un siècle plus tard (à l'an 2017, par exemple, dans le cas de Tsiolkov-

ski), cependant que pour d'autres auteurs la question n'aura point dépassé le stade de l'étude à l'an 2000 (Salgari) ou même 3000 (Anestin). Plus tard, en 1930, moins inspiré, Stapledon va inaugurer l'ère cosmique seulement. . . quelques dizaines de millions d'années plus tard ! Et il faut compter aussi les doutes quant aux possibilités des voyages cosmiques (Flammarión). Toutefois, les moyens proposés en vue d'établir le contact ne manquaient pas de diversité, les uns précédant d'une certaine manière la navigation spatiale. L'idée des signaux lumineux devait connaître une vogue durable, remplacée plus tard par celle des signaux radio et de la construction des télescopes géants. Ces trois idées sont également présentes chez Salgari qui anticipe, entre autres, prévoyant pour l'an 2000 un télescope susceptible de rapprocher la lune jusqu'à un mètre distance et Mars jusqu'à 300 m. !

Un autre caractère du roman astronomique réside dans son esprit pacifique, voire internationaliste¹⁶. Vu d'en-haut, à l'échelle de l'espace cosmique, la Terre semble homogène, les petites mésententes des hommes deviennent alors ridicules. Par rapport aux autres mondes, l'humanité ne peut se présenter que comme un tout unitaire, son unité étant la condition essentielle de toute collaboration d'envergure, de dimensions interplanétaires. A noter la composition souvent plurinationale des expéditions cosmiques imaginées par les divers écrivains. Jules Verne commence par envoyer dans l'espace deux Américains et un Français, ensuite trois Français, huit Russes, treize Anglais, dix Espagnols, une Italienne et un Juif. De même ses compatriotes, G. Le Faure et H. de Graffigny réunissent dans leur livre des ressortissants russes, français et originaires des États-Unis. Quant à Ulisse Grifoni, il raconte les aventures de deux Italiens et un Français, alors que Jean de la Hire met en scène un Français, deux Américains, deux Espagnols et un Arabe (ce dernier personnage tenant un rôle principal). Juste avant la Première Guerre mondiale, l'Allemand Hans Dominik, dans la nouvelle déjà citée, envoyait dans Mars un Allemand et un Français. Les personnages du roman de C. Tsiolkovski sont six savants : un Russe, un Allemand, un Français, un Anglais, un Italien et un Américain. Plusieurs écrivains usent de l'idée d'une fédération mondiale ; c'est le cas de H. G. Wells, de Lasswitz (par le truchement des Martiens) et, encore, de Tsiolkovski (qui place les débuts d'une telle association en l'an 1930 !)

Engagés dans la voie d'une vie aussi raisonnable que pacifique, les extra-terrestres — souvent supérieurs à l'homme — sont maintes fois évoqués à titre exemplaire. Le « mythe martien » est tout à fait éloquent à ce propos. En effet, dans la plupart des cas, ils apparaissent comme ayant déjà créé une civilisation *très avancée et unitaire*, embrassant toute leur planète (*les canaux*, ces grands travaux d'irrigation en témoignent). Il y a, sans doute, aussi des extra-terrestres évolués, mais « mé-

¹⁶ Ce qui ne veut point dire qu'il n'existe pas aussi des tendances contraires. La mentalité colonialiste, raciste, guerrière de l'époque révèle également sa présence dans certains romans. Au fond, par la diversité des interprétations qu'il propose, le roman astronomique rend compte des contradictions idéologiques de l'époque.

chants », tels les Martiens de Wells, ou encore peu évolués et « mauvais », comme les Mercuriens de La Hire. Toutefois, souvent, les habitants des autres planètes offrent un mélange de supériorité intellectuelle et technologique avec un degré d'évolution morale à la hauteur, aussi leur contact ne saurait être que bénéfique pour l'humanité.

Les progrès scientifiques et techniques, ainsi que la « solidarité cosmique » conduisent dans la majorité des cas à des conclusions optimistes concernant l'avenir de l'humanité. Néanmoins, certains écrivains, surtout vers les années 1900, commencent à témoigner quelques doutes quant à l'heureuse destinée qu'attendrait l'humanité. C'est, comme nous l'avons déjà vu, notamment le cas de Wells, mais une certaine propension au pessimisme (dans l'idée que la supériorité morale et le bonheur des hommes ne sont guère des conséquences implicites du progrès de la technique) se manifeste aussi chez d'autres écrivains, par exemple Anestin et Salgari.

De sorte que, vision de l'univers qui s'accorde aux données scientifiques de l'époque, le roman astronomique se révèle en même temps étroitement lié aux problèmes de la civilisation humaine, aux disputes sociales et politiques de son temps. Ce qui en reste de remarquable c'est que tant d'œuvres littéraires (et non seulement littéraires) ont tâché de répondre à des questions strictement terrestres partant d'un point de vue cosmique, astronomique. Les hypothèses relatives à la vie sur d'autres planètes ont exploré des solutions et des modèles concernant l'avenir technique et moral, social et politique de l'homme. D'autre part, l'évocation de toutes sortes d'agressions cosmiques, depuis l'invasion martienne jusqu'au télescopage possible avec quelque autre corps céleste — la comète de Halley provoquera une véritable panique en 1910¹⁷ — donnait expression à une crainte encore vague des grands périls et désastres que nous réserve l'avenir. La Première Guerre mondiale (avec la grave crise qui l'a suscitée et qui lui a suivi) démontra que les périls — tout comme les solutions en vue de les éviter — se trouvent non à l'extérieur, mais bien au sein même de notre civilisation. Après les années 1918, la « fraternité cosmique » des civilisations analogues, susceptibles d'un échange mutuel d'enseignements profitables, deviendra pour les écrivains un thème moins fréquent : ce sera le tour des contradictions intestines des civilisations terrestres à passer au premier plan.

Le roman astronomique continue sur son tracé, tout en s'épanouissant même, mais dans des directions moins fréquentées avant 1914. Un

¹⁷ Voici dans quels termes Flammarion essayait de « calmer » les esprits à cette époque : « Nous pouvons avouer que nous ignorons la forme que le destin nous réserve pour le mois de mai prochain. L'empoisonnement de l'humanité par des gaz délétères n'est pas probable. Sans doute, si l'oxygène de l'atmosphère venait à se combiner avec l'hydrogène de la queue cométaire, ce serait l'étouffement général à bref délai. Si, au contraire, c'était une diminution de l'azote, une sensation inattendue d'activité psychique serait éprouvée par tous les cerveaux et la race humaine périrait dans un paroxysme de joie, de délire et de folie universelle, probablement, au fond, très enchantée de son sort. L'oxyde de carbone, au contraire, pourrait amener l'intoxication de tous les poumons . . . Ces pronostics ne doivent pas, toutefois, tourmenter (inutilement, d'ailleurs) les esprits inquiets. Les queues cométaires sont immenses, il est vrai, mais si légères, si raréfiées que l'atmosphère terrestre est de plomb en comparaison ». („Bulletin de la Société Astronomique de France", 1910, p. 29-30). L'ambiguïté de cette démonstration est évidente.

certain genre s'impose tout particulièrement (surtout aux Etats Unis), celui du *space-opera* — cristallisé juste avant 1914 —, où l'aventure écarte complètement les préoccupations scientifiques et philosophiques¹⁸. D'autre part, certains écrivains creusent l'idée de l'organisation de la vie des autres planètes dans des formes tout à fait différentes de celles propres à la Terre, allant jusqu'à l'impossibilité d'une communication.

Si au point de vue technique l'homme tend à approcher de plus en plus les autres corps célestes, dans le plan spirituel le grand âge de « l'optimisme astronomique », de l'illusion d'une communauté cosmique (avec tous ses dangers, mais aussi avec ses larges horizons) et du raccord harmonieux de l'astronomie avec la conception même de la vie humaine reste au demi-siècle illustré par la vie et l'œuvre de la génération de Flammarion.¹⁹

¹⁸ Tous ces écrits sont présentés en détail par Jacques Sadoul : *Histoire de la science-fiction moderne (1911—1975)*, tome I, *Domaine anglo-saxon*, Éditions « J'ai lu », Paris, 1975.

¹⁹ L'auteur de ces lignes tient à exprimer sa gratitude à Helga Abret de l'Université de Nancy pour le concours bibliographique qu'elle lui a prêté, ainsi que pour certains renseignements et suggestions qui ont trouvé place dans le présent article.

CH. DICKENS' WRITINGS IN NINETEENTH CENTURY ROMANIAN PERIODICALS

GRIGORE VERES

The story of Dickens' fortune in this country is symbolical, in part at least, of our growth in awareness of and appreciation for the perennial values in universal culture and literature, and, at the same time, of the progress of the whole society. By speaking about our attitude towards Dickens, we may learn more about ourselves in terms of spiritual and literary development and integration in the common flow of humanity.

By surveying the conditions, successes and failures of Dickens reception through translations in the last century we hope to substantiate some findings of earlier researches or, in some cases, to bring new elements that will throw light upon aspects not sufficiently considered until now. Finally, on the basis of the evidence presented here, we will put forward some lines of argument concerning the role played by the literary periodicals in the diffusion of Dickens' writings in the second half of the nineteenth century.

The Romanian nineteenth century appears to us as an age of great transformations in the economic, social as well as the cultural and literary life. The cultural contacts with the West increase and an ever larger number of literary works find their way into the Romanian lands, either in the original or in translations. The process of developing and modernizing Romanian society was accompanied by a permanent activity of adapting the cultural policy and that of literary translations to best suit the local necessities and conditions.

The translations from English literature were not as numerous as were those from French and German literatures, and usually they were done from intermediaries. As Alexandru Dușu has shown: "The contacts with English literature are extremely interesting in that they reveal the reception of those works which had first a continental echo. On the other hand, their sporadic character as compared to the German, Russian, French and Italian literatures enables us to clearly see the local necessities to which these contacts correspond".¹

While most of the translated writings were congenial to the Romanian readers, Dickens' works continued to remain alien because they offered none of the romantic scenes and situations nor the social themes that could have attracted a people going through a process of national revival.

¹ Al. Dușu, *Prolegomene la studiul comparat al literaturii române. Primele contacte cu literatura engleză*, București, 1967, p. 33; see also his volume *Explorări*, București, 1969, p. 86—115

It is only after the social and cultural transformations created the necessary conditions, and when the need was felt to know English literature better that Dickens was really discovered.

The law of "offer and demand" analysed by Paul Cornea² with regard to the nineteenth century translations is perfectly applicable to the case of Dickens. His novels are voluminous, their rendering into another language is a formidable task, and even if somebody had attempted to translate them, there still would have remained the question of book market determined by the taste of the general public (and in fact by the number of readers ready to buy his novels), but also to a large extent by what the publishers were prepared to accept and make arrangements for, as regards payment and distribution. Indeed, the lack of financial support for the eventual translators willing to grapple with the voluminous and generally speaking difficult works of Dickens was an essential factor in delaying the translation of Dickens' novels.

The explanation for the relatively late reception of Dickens' novels through translations can be found partly in the history of this genre in our country, in the fact that the novel of urban life appears only at the turn of the century. For the delineation of that world new insights were required into character psychology as well as the understanding of the milieu and of the human relations involved—all peculiar to the new culture of the towns. Apart from the subject-matter of Dickens' novels, the language itself could be a serious obstacle, in that the more sophisticated human relationships implied no doubt a more refined means of linguistic and stylistic presentation, including among other features dialect, slang, highly peculiar figures of speech, and last but not least, a syntax characterized by long complex sentences.

While all the social and cultural transformations were under way, the Romanian literary language also evolved under the influence of our writers. There are beautiful pages of fiction written around the middle of the last century, but the language used by Negruzzi and Odobescu only later could become an instrument to be made use of by Dickens' eventual translators. It is known that the language employed by translators faithfully illustrates the stage of evolution at a given moment of the language of a people at its common level since the translator has to rely on the already well-established norms, without being able to break away from the original text. Translations are rarely done by accomplished writers.

When we suggest that the Romanian literary language had not yet become the *common* good for translating purposes around the middle of the century, we specifically refer to the language of the novel (even contrasted with that of "romances" or "mysteries"). The novel was the last of the literary genres to develop, and it had to go through various stages before its modern form was created in Romanian. Only after the Romanian novel reached a certain level of maturity was it possible for the translators to embark upon the task of rendering Dickens' novels into our language. Until then the best thing they could do was to translate his stories.

² Paul Cornea, 'Cerere și ofertă' în *determinarea profilului traducerilor de la jumătatea secolului trecut*, în *Probleme de literatură comparată și sociologie literară*, București, 1970.

There may be other explanations as well, but they all point to the same fact: the stage was not set for Dickens before the late nineteenth century when the systematic reception through translations can be said to have properly begun. The isolated case of an earlier translation and the circumstances of its publication can only strengthen the above considerations.

Dickens' name was first mentioned in a Romanian publication in 1842, when "Gazeta de Transilvania" edited by G. Barițiu reproduced an article from a German newspaper.³ This event would not have the same significance, had it not been followed in 1844 by a translation from Dickens, which appeared in the literary magazine "Foaie pentru minte, inimă și literatură"⁴, also edited by Barițiu.

It was not accidental that the first translation from Dickens was done in Transylvania. The closer contacts that the cultural and literary life of this province had with Germany facilitated the earlier diffusion of Dickens' works here, mostly in German translations. His popularity in Germany exceeded by far his reception in France.⁵ The great number of translations and especially the very favourable critical reception on the part of some of the most reputed German writers and critics reverberated throughout various parts of Eastern Europe. Although direct contacts with English literature (without intermediaries) may have produced some translations from the original at a later date, at that time France and Germany continued to be sources of information about the literary life across the British channel. In the case of Dickens, Germany became a more generous country of adoption, and for at least twenty years (1836—1856) it had the lead over France as regards Dickens. It is true that the situation changed after 1856 when the Hachette series was started in France. In less than twenty years the entire work of Dickens, except the *Sketches by Boz*, was placed at the disposal of the French reader in this collection.⁶

The long absence of the *Sketches* from the Hachette translations accounts for the delay with which the Romanian translators came into contact with them. Conversely, the early publication of *Skizzen von Boz* offered the occasion for those who knew German to contemplate the possibility of translating from these sketches. As shorter pieces they were certainly more accessible to someone interested in making Dickens known to the Romanian public.

The great representatives of the literary life in Transylvania — and Barițiu was first among them — repeatedly emphasized the need for Romanian intellectuals and men of letters to become familiar with the achievements of English culture and literature. Barițiu set forth not only a programme of struggle for national and cultural emancipation. He also pointed to the main directions along which Romanian intellectuals should work for discovering the most adequate means to develop national litera-

³ From "Journal de Colon", No. 315.

⁴ "Moartea beștivalului", după englezul Boz Dickens, în "Foaie pentru minte, inimă și literatură", Brașov, 1844 No. 22 (pp. 172—175); No. 23 (pp. 179—182); No. 24 (pp. 188—192).

⁵ See Ellis Gummer, *Dickens' Works in Germany*, Oxford, 1940; Floris Delattre, *Dickens in France*, Paris, 1927.

⁶ John Forster, *The Life of Charles Dickens*, v. III, London, 1874, p. 103.

ture. In his writings we find the explicit statement of his preference for England over France. As early as 1843 he was writing :

“We all look upon Great Britain as the first state of Europe, so it is only natural that we should study it more closely for reasons that are obvious to everyone.”⁷

It is known that he made translations by means of which he wanted to spread knowledge about English history and literature. Some of the great writers of that country are mentioned in his study *Classical Writers*, and he also refers to the peculiarities of “Anglo-Saxon — this frightening mixture of diverse languages”.

The inadequate knowledge of English in Transylvania was still a barrier on the road to closer contacts with the life and literature of England, but the educated people knew German — which they learnt in schools — and, with its help, English literature was no longer impenetrable. Shakespeare was translated from the German, and so could be Dickens.

It is easy to understand why the first mention of Dickens' name in Transylvania can be explained by these special circumstances around the middle of the last century.

In its first issue of January 1842, “Gazeta de Transilvania” reproduced in translation an article from “Journal de Colon” (Kölnische Zeitung). Entitled “The Misery and Lawlessness in the Great Cities”, the article dealt with the poverty and misery in the great European cities:

“Should we be surprised that such a great number of crimes take place every day, which are mainly a result of want and poverty in the highest degree?”

writes the anonymous author of the article, who then makes a brief reference to Dickens' works in which this kind of life is portrayed :

“... the appalling description made by Boz Dickens about the life of these wretched people and of the thieves and villains of London are read in all the countries.”⁸

Sketches by Boz and *Oliver Twist* had been translated into German, and especially the latter must have been Dickens' writing alluded to here. That the first translator of Dickens should have chosen one of the sketches cannot have been entirely accidental.

The Romanian translation of “The Drunkard's Death”, the last of the “tales” in the *Sketches* appeared in 1844, in Nos. 23 and 24 of “Foaie pentru minte, inimă și literatură”. This translation also attributed to Barițiu was signed by J. I. Many.⁹ It is now established that the translator was Iosif Many, a teacher from Blaj who has done quite a few translations from other literatures as well. It is possible that he knew English as Lucia Pavel believes¹⁰, but he certainly had a much better command of German from which he made most of his other translations.

⁷ Apud Vasile Netea, *George Barițiu. Viața și activitatea sa*, București, 1966, p. 170.

⁸ *Ticăloșia și fărâdelegile în cetățile cele mari*. In “Gazeta de Transilvania”, Brașov, Nr. 1, 5 Ianuarie 1842, p. 388.

⁹ Vasile Netea attributed the translation to Barițiu.

¹⁰ Lucia Pavel, *Pe marginea primei versiuni românești din opera lui Charles Dickens*, în “Lucrări științifice”, Nr. 2, Oradea, pp. 219—225.

The first translation from Dickens, published in the cyrillic alphabet, is characterized by its being a complete and quite faithful rendering of the original. On comparing the two texts, the lexical and syntactical similarities almost persuaded us that the translator used the English version. But there are differences as well — omissions, additional words, phrases, and even sentences —, and it is mainly these differences that determined us to look into the matter more closely in order to discover the source used by the translator. It is always possible to suppose that the translator deviated from the original, that he was not completely faithful to it. But one cannot be entirely sure about this as long as the possibility of the translator having used an intermediate version is not ruled out. The search for possible intermediaries can prove a very trying experience. With some luck, however, we may come across the version which the translator used.

The key to the deviation from the English text in the first Romanian translation of *The Drunkard's Death* is to be found in one of the German versions of the sketches, namely in *Londoner Skizzen von Charles Dickens* [Aus dem Englischen von Julius Seybt, Leipzig Druck und Verlag von Philipp Reclam jun (s.a.)] which includes *Des Trinkers Tod* (pp. 493—505). A comparison of the rendering signed by J. Many with this German version shows an absolute overlapping of all the deviations from the original. In other words it is the German text which has at various points deviated from the English text and the Romanian translator just followed suit¹¹. It would take up too much space here to demonstrate the repeated occurrences of identical alterations made in the two texts from beginning to end. Here is one example: Dickens:

“At last, one bitter night, he sunk down on a door-step faint and ill. The premature decay of vice and profligacy had worn him to the bone”.

Seybt:

“Endlich sank er in einer bitter-kalten Nacht ohmächtig vor einer Hausthür in Piccadilly nieder. Es war vor der Zeit abgemagert, und glich, blos Haut und Knochen, einen Gespenst”.

J. Many:

“Mai pe urmă, într-o noapte friguroasă căzu lipsit de simțuri înaintea unei uși (în Picadilly). Usucăt înainte de vreme, numai cu pielea pe oase, era asemenea unei stafie (spectre).”

Comparing these texts, we note that “ill” in the first sentence has not been translated and that instead Seybt added “in Piccadilly”. The meaning of the second sentence is rendered but “vice and profligacy” is omitted while “Gespenst” is added. All these alterations are then found in Many's version, which is faithful to the German and not to the English text. Where the former is itself a reproduction of the latter, the Romanian

¹¹ Thus, for instance, a sentence which does not exist in Dickens' text appears in Romanian: “Gura muribundeii era amuțită” corresponding to Seybt's “Der Mund der Sterbenden war Stumm.” Dickens writes “And when at last the mother's grasp relaxed . . .” while in Romanian we read “Și când mai pe urmă mîinile îi picară pe covor . . .” comparable to “Und als endlich ihre Hand auf die Decke hinunterfiel . . .”

text will also be found to possess the characteristics of the English original. The deviations from the German version are extremely rare — such as the introduction of the words “rachiu” or “vinars” (plum brandy) nonexistent in either the English original or the German variant.

Iosif Many's translation of “The Drunkard's Death” is an important piece of work in the history of Dickens' reception. Besides its being the first Romanian version of a writing by Dickens, it also shows what can happen when the translator has the chance of coming across a good intermediary. Despite any incongruities, J. Seybt's version can only be considered a good one. The fact that I. Many was able to cope so successfully with the intermediary text proves him a good translator from the German. The natural inference from this is that when the original cannot for some reason be approached, the second best is only a good intermediary. The real difficulty is that there is no way of knowing whether an intermediary text is good or not. It follows that one can hardly blame the translator who may have had the mischance of using a bad version. That is why a discussion of translations should first of all clarify whether it was the original or an intermediate version that was used. As long as the possibility exists that the latter is the case, no adequate assessment of the job done by the translator can be made without the identification of that version.

It would be interesting to know to what extent Dickens was read in the original (especially in the Tauchnitz series brought out in Germany)¹² or in the translations available in German and French. English travellers who passed through Bucharest around the middle of the century discovered that among the intellectuals there were many who could read foreign languages, including English. We would like to quote one such traveller's impressions :

“Almost every respectable Romanian living in Bucharest can make himself understood in both French and German. Among the upper orders of society these languages are thoroughly learnt and Italian and English are frequently added to the course. Indeed every one belonging to the patrician class knows something of our language and there are many who read *The Times* daily, and whose acquaintance with our best authors would put not a few of our countrymen to shame.”¹³

It is possible that Dickens was among the English authors that the English traveller found were so well known in Bucharest. The censorship that had been imposed after 1848 was lifted in 1856 and books from the west, mainly from France, could again come into the country. Some of the French newspapers and magazines like “*Revue de deux Mondes*” and “*Journal de débats*” carried commentaries about Dickens, and the best informed people at least read about him.

Speaking about travellers, we should briefly concern ourselves with Grenville Murray, whose connection with Dickens was mentioned by

¹² The Tauchnitz series was a reprint of the original text, following an agreement reached between M. Tauchnitz of Leipzig and Dickens.

¹³ J. W. Ozanne, *Three Years in Romania*, London, 1878, p. 150.

Tappe and Duțu.¹⁴ Grenville Murray was a diplomat and a writer of travel notes. While he was on the staff of Dickens' "Household Words", he wrote a number of articles with Dickens, but he also published his travel impressions in the same magazine. As the owner and editor-in-chief of "Household Words", Dickens had the policy of reading, correcting and approving each article published in the magazine. In his correspondence with H. Wills Dickens made a reference to a reportage written by G. Murray after travelling through our country :

"Nor would I just put in 'From Craiova to Orsova', though it may be paid for. If for no other reason, because there is a reference to Mazzini in it. I have a great regard for him, but this is not exactly the time to call him 'a keen player' with his Manifesto to the Napolitans in his lands."¹⁵

The travel notes were published, however, a month later, on October 20, 1855. These travel notes (written by a man whose interest in the Romanian life and culture led to his publication of *Doine or the National Songs and Legends of Roumania*) were published after the personal approval of Dickens, which creates an interesting page in our cultural relations with England closely associated with Dickens' name.

Titu Maiorescu was among the earliest readers and admirers of Charles Dickens. His diary *Însemnări zilnice (Daily Notes)* places it on record that on January 1, 1856, he began to read Dickens (Boz)¹⁶. Titu Maiorescu was then a young student in Germany. He had just begun to learn English in which language he soon became proficient enough to be able to teach it to others. But at this stage he could read Dickens only in German translation. Maiorescu's acquaintance with English literature began with Dickens, who was to remain, with Shakespeare and Carlyle, among his favourite English writers¹⁷.

Soon after reading Dickens, in 1857 he worked on some translations from his works, which translations he sent to the then editor of "Gazeta de Transilvania", accompanied by a letter to be published as an introduction to his translations from Dickens and Jean Paul. In this letter, young Maiorescu was expressing a view which G. Barițiu had voiced earlier. He said he hoped that through "Gazeta de Transilvania", "the only public support of the Romanians on this side of the Carpathians", he could begin to see an ideal of his life come true :

"to communicate to the Romanian people the deep and fundamental spirit of the German and English as well as the Ancient Classics, which is in contrast with the frivolity and superficiality of the French..."¹⁸

¹⁴ See E. D. Tappe, *Grenville Murray and Romania*, in "Slavonic and East European Review", 1965, 39, No. 3, pp. 439-448; and also Al. Duțu, *Dickens în România*, in "Steaua", Cluj, VII (Iunie, 1966), pp. 121-122.

¹⁵ *Charles Dickens as Editor Being Letters Written by Himself to William Henry Wills*, edited by R. C. Lehman, New York, 1952, p. 175.

¹⁶ Titu Maiorescu, *Însemnări zilnice*, v. I, (1855-1880), București 1937, p. 12.

¹⁷ See Z. Ornea, *Junimea și junimismul*, București, 1978, p. 432.

¹⁸ Apud Eugen Lovinescu, *Titu Maiorescu*, București, 1972, p. 612.

Iacob Mureșanu's comment in the mail section of the paper was brief. In reply to "V. A." (Vienna Aureliu) — Maiorescu's pseudonym on this occasion — he said: "The intention is good, the proof is small, we shall see."¹⁹

There is no record of Maiorescu's reaction to the reply. After the unsuccessful attempt at publishing his translation from Dickens, his diary entries no longer mention him for a time. Later he published translations from the works of Bret Harte²⁰, the nineteenth century American writer who is said to have been influenced by Dickens. It is significant that as an early admirer of Dickens, Maiorescu should have chosen in his years of maturity a writer so similar to Dickens. This preference is even more significant if we consider his later recommendation of *David Copperfield* as a major work in world literature, which should be read by everybody.

If the first activities of translating Dickens were a result of the interest in English literature that developed in the literary life of Brașov stimulated by G. Barițiu, the next stage of introducing Dickens through translations was set by the literary movement that was organized around "Contemporanul", whose initiative and example were then followed by other publications all over the country.

The second translation from Dickens came out in Jassy. It was *Vălul negru* (*The Black Veil*) translated by Ion and Sofia Nădejde. It appeared in "Contemporanul" of September 1883²¹. "Contemporanul" published translations from many literatures, especially Russian and French. From English literature only Dickens was translated.²²

It should be mentioned that C. Dobrogeanu-Gherea, under whose influence the literary life of the "Contemporanul" circle developed, attached great importance to the question of translations. He published a series of essays on translation, which appeared in "Lumea nouă literară și științifică", and established some criteria to be followed in this field. Thus he wrote that

"It is still very little realized here that a well-translated literary work is going to be part of the literature of this country, to influence it, if not to the same extent, at least in the same direction, as a literary work written in the language of the native country."²³

His opinion implies, naturally, the idea of the translation as a work of art, not as a commercial end. Being concerned with the question of translations, Gherea also envisaged a collection which should comprise the main works of writers like Balzac, Daudet, Dickens, Thackeray, George Eliot, Tolstoy, etc.

Ion Nădejde and Sofia Băncilă-Gheorghiu were brought together by their common ideals, and married as soon as they met in Iași.²⁴ They were atheists and socialists who joined the group of radical thinkers and

¹⁹ *Ibid.*, p. 613.

²⁰ "The Luck of Roaring Camp" translated as "Norocul din Roaring Camp" in *Patru nunele*, Craiova, 1882, pp. 49—81.

²¹ *Vălul negru*, in "Contemporanul", Iași, No. 24, 1883, There is a note that the translation was done from the French. (p. 873)

²² Savin Bratu and Zoe Dumitrescu, *Contemporanul și vremea lui*, București, 1959, p. 98.

²³ C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, București, 1959, p. 95.

²⁴ See Victor Vișinescu, *Sofia Nădejde*, București 1972.

writers of "Contemporanul", the journal through which most advanced scientific, social, and literary ideas were propagated. The Nădejde couple contributed many articles and essays to "Contemporanul". Ion Nădejde had shown interest for H. Spencer's philosophy and Ch. Darwin's *Origin of Species*, and Sofia Nădejde had written about the social concepts of J. Stuart Mill before they translated together "The Black Veil" (from the French). The preference of the Nădejde couple for this tale from *Sketches by Boz* is entirely understandable. The tale contains a number of ideas which were in the centre of the two progressive minded intellectuals' interest in the affirmation of science and especially medicine for the benefit of the masses. In *The Black Veil* the young physician's story with the woman in mourning who becomes his patient is touching upon the issue of professional devotion and competence as well as the benefits that can be derived from them. This is what the two translators fighting ignorance and charlatanism wanted to see in the country as their editorial programme published in the first number of "Contemporanul" showed. The fate of Little Nell, in the episode of her wandering with her grandfather in the poor district of an industrial town among the workers was also of interest to them. Consequently they published parts of *The Old Curiosity Shop* in 1886 under the title *Dugheana cu vechituri* (chapters VII and VIII) in the translation of Ion Nădejde. This time the intermediacy was indicated in a footnote :

"Le magasin d'antiquités, roman anglais, traduit avec l'autorisation de l'auteur par A. des Essarts, Librairie Hachette et Cie, Paris, 1884)".²⁵

Sofia Nădejde's contacts with Dickens' writing continued after she had moved to Bucharest, in the years when she worked for "Lumea nouă", or when she edited and directed the literary magazine "Evenimentul literar". Meanwhile her own literary productions started to appear, and she was eventually known as a writer of short-stories and novels. Having thus some training as writer and translator, Sofia Nădejde undertook to translate for "Lumea nouă" Dickens' novel *Hard Times*, which she published serially in 120 consecutive numbers in the years 1894—1896.

Sofia Nădejde's translation of *Hard Times* (*Timpuri grele*) is unquestionably an accomplishment directly related to the social and literary ideals that flourished in the socialist circles of Iași and Bucharest. While she was serializing her translation of *Hard Times* in "Lumea nouă", Sofia Nădejde published an article entitled *What We Write*, in which she pleads for a literature inspired by life, even if such a literary work may be called "naturalist" :

"Therefore, artists, give us pieces from real life, and both literature and sociology will be grateful".²⁶

Her rendering of *Hard Times* is, as far as we can judge from a few samples we have collected from the pages of "Lumea nouă", both faithful and flu-

²⁵ "Contemporanul", Iași, V, 1886, pp. 263—278.

²⁶ *Ce scriem*, "Evenimentul literar", Nr. 32, 25 Iulie, 1894.

ent. Some flaws carried over from the French intermediacy notwithstanding, this can be considered an entirely successful literary translation.

Among the outstanding contributors to "Lumea nouă" we should mention C. Dobrogeanu-Gherea, Garabet Ibrăileanu, and H. Sanielevici, each of them being also an admirer of Dickens. Sanielevici translated *The Hospital Patient*, which he signed "Has" and published in "Lumea nouă" in 1894.

"Vatra" was one of the literary magazines that published translations from Dickens. Besides the publication of some original creation, and the importance it gave to popular literature and the ancient tradition, "Vatra" was most active in the publication of foreign writers. Translations from Balzac, Ibsen, Twain, Chekhov, Thackeray, Hugo, Poe and many other writers appeared in its pages. As Adriana Iliescu noted,

"the number of good writers is much greater than in other magazines of the same period — perhaps the directors were more versatile in the literature of their time".²⁷

In the first editorial signed by Slavici, Caragiale, and Coșbuc, we can read :

"We do not insist that only original productions should be published in "Vatra"; but we do insist that the translations should be made with care, and be adequately selected to suit the taste of Romanian people".²⁸

This was partly accomplished by the publication of two translations from Dickens.

The Drunkard's Death (Moartea beșivului), which appeared in "Vatra" in the translation of Constantin Ramură, has a powerful moralizing note and perhaps for this reason it was a favourite of Dickens' early translators who counted on the effect among the readers of the case of the wretched warden killed by "the cursed brandy" (*rachiul blestemat*). The successive publication of this tale in "Vatra", "Tribuna" and then in "România muncitoare"²⁹ and later in a separate volume can be connected with the campaign that was at that time conducted for several years against alcoholism. In all these translations the word *rachiu* (plum brandy) will appear as an addition to the original text.

As regards the second translation — the almost entire text of *The Battle of Life*, one of the *Christmas Stories*, — which was also published in "Vatra" in the rendering of Emil Florescu, the subject-matter and the idyllic treatment of country life seem to have presented sufficient appeal to the Romanian readers of the magazine. "Vatra", advocating a close contact of the writers with rural life, obviously encouraged the translation of such a piece from Dickens, as the very first scene translated (after a number of pages from the original were left out) was presenting a picture of happy country life.³⁰

²⁷ Adriana Iliescu, *Reviste literare la sfârșitul secolului al XIX-lea*, București, 1972, p. 180.

²⁸ *Vorba de acasă*. In "Vatra", București, Nr. 1, 1894, p. 1.

²⁹ "Vatra", II, Nr. 15, 1895; "Tribuna", Sibiu, XVII, Nr. 174, 1900.

³⁰ *Zi aniversară*, in "Vatra", București, I, 1894, pp. 314—316, 346—348, 378—380, 410—412, 442—444, 475—478, 506—510, 540—543, 571—574.

A third translation from Dickens was published in "Vatra" in 1895 : *Miss Evan and the Eagle* (one of the sketches) rendered by Constantin Baner as *Miss Evans și vulturul*.

Translations from the great literatures of the world were encouraged throughout the nineteenth century by the most important representatives of our cultural and literary life — Heliade, Barițiu, Odobescu, Dobrogeanu-Gherea, Titu Maiorescu, and others. The body of writings on the qualities a translation should have can be a very good guide even for contemporary translators. Unfortunately, the mercantile approach of some publishers often undermined vital interests of our cultural and literary life. The policy of such publishers did not always provide for the selection, translation, and publication of what was best in world literature.

The few translations belonging to the early period of Dickens' reception in this country were all published in literary magazines, which thus played a great role in the diffusion of Dickens' work. The serialization of *Hard Times* in "Lumea nouă" was a remarkable publishing event by any standards. The absence of translations brought out in volume before 1898 can be explained by the lack of interest of the publishers who often preferred the romances in which scenes of love, mainly of a romantic and sentimental nature, prevailed.

Dickens was wholeheartedly embraced by the writers and critics connected with the socialist movement in the 1880's and the 1890's. Most of the translations we have in this period are directly related to the desire of the editors of "Contemporanul", "Lumea nouă" and "Vatra" to make some of Dickens' writings known to the Romanian reader. It is to be observed that although "Vatra" was not a socialist publication, as regards Dickens it had a similar preoccupation, favouring writers with an explicit social tendency in their work.

The isolated case of a translation in the early 1840's, which we owe to I. Many, can be seen as directly related to the principles governing the publication led by G. Barițiu, namely, the promoting of translations from German and English writers. The fact that *The Drunkard's Death* was not followed by at least the translation of other sketches or fragments from novels would indicate that Dickens had not become sufficiently well known as a great writer, and criticism was yet to proclaim the originality of Dickens before he gained the attention of the translators.

After the work of Dickens became more and more the concern of critics and the essential qualities of his writings were revealed, in a period when the development of Romanian society stimulated a closer attention to the world of Dickens, the number of translations from his works increased.

Alexandru Duțu is of the opinion that "the first translations [from Dickens] spread the works which had established him as a writer in England as well".³¹ This is true to the extent that among the very first translations were from the sketches and the *Christmas Stories* which indeed

³¹ Al. Duțu, *Dickens în România*, "Steaua", p. 122 ; see also his article in "Studii de literatură universală", XVI, 1970, p. 45 — 51.

made him popular in England. The success of the *Christmas Stories* in France proves the other observation made by Duțu, namely that the reception on the Continent was often a decisive factor for the echoes of a writer in this country.

The translation of *Hard Times* was not a result of the popularity of that novel. It is the subject matter that attracted Sofia Nădejde. The social conditions in capitalist Romania were becoming grim, and there was Dickens' novel echoing some problems similar to those which Romanian society was going through. But perhaps first and foremost and beyond any other consideration we feel that none of the translations would have been contemplated if the translators themselves had not been attracted personally by some features of the stories, if they had not been moved by the human situations described in them or charmed by their aesthetic qualities.

PRÉLIMINAIRES À LA PSYCHANALYSE DU SAPHIR

CORNEL MIHAI IONESCU

I. ALCHEMIA BIFRONS

La présence des symboles « hermétiques » dans *Remember* de Mateiu Caragiale dans un nombre révélateur et sous la forme d'un réseau extrêmement cohérent, permet d'interpréter le texte et le psychisme de l'auteur du point de vue de ce que Carl Gustav Jung appelle « la mentalité alchimique ». Dans la conception du grand psychanalyste, « l'imagerie symbolique » représente « l'essence même de cette mentalité » : « Ce que le mot ne pouvait exprimer qu'imparfaitement, voir pas du tout, l'alchimiste l'a confié à l'image, qui parle une langue certes curieuse mais souvent plus distincte que ses concepts philosophiques mal dégrossis »¹. Quelques-uns de ces « mythologèmes » n'appartiennent à d'autres espaces sémantiques que dans la mesure où ils transfèrent dans ces nouvelles organisations les sens originaux dont « la mentalité alchimique » les a investis. Il est connu, ainsi que Jung l'affirme, que « una delle principali fonti di rappresentazioni simboliche in epoca passata é l'alchimia »². La difficulté d'une telle interprétation consiste dans le projet paradoxal d'appliquer à la « langue originelle » des « images mythiques » le langage verbal, ainsi que tout un ensemble de « formules intellectuelles » ressenties dès le début par « la mentalité alchimique » comme dépourvues de « pertinence » et remplaçables par « le langage imagé » : « le mythologème, écrit Jung, est la langue véritablement originale de ces processus psychiques et nulle formule intellectuelle ne peut atteindre, même de très loin, à la plénitude et à la force d'expression de l'image mythique. Ces processus révèlent des images originales qu'un langage imagé est le mieux à même d'exprimer avec justesse et pertinence »³.

Dans un sens plus général, cette difficulté est propre à toute tentative d'adapter le langage verbal, continu, logico-discursif à celui « noétique », instantané et discret de la représentation figurée. Cette difficulté générique augmente au cas de l'herméneutique d'un texte littéraire à cause de la nature de « métatopisme » du discours verbal qui est la première application de la parole à « l'image mythique » qui structure l'inconscient de l'écrivain. Le texte de Mateiu Caragiale représente le premier niveau

¹ C. G. Jung, *Psychologie et alchimie*, traduit de l'allemand et annoté par Henry Pernet et le Docteur Roland Cahen, Éditions Buchet-Chastel, Paris, 1970, *Préface à la première édition allemande* (1943), p. X

² *Riflessioni teoriche sull'essenza della psiche* (1954), dans C. G. Jung, *La dimensione psichica*, a cura di Luigi Aurigemma, traduzione di Silvano Daniele, Borlinghieri, Torino, 1972, p. 268

³ C. G. Jung, *Ibid.*, p. 35

de l'herméneutique, celui où le langage verbal (« secondaire ») parle « le langage originaire » de l'imaginaire. « La psychanalyse » de ce texte constitue le deuxième niveau de l'herméneutique puisqu'elle n'est pas appliquée à l'imaginaire comme tel, mais à son premier « analogon » verbal. C'est pour cela donc que toute « analyse » (médiante) du réseau des « mythologèmes » qui organisent l'univers imaginaire d'un écrivain implique une réflexion (immédiate) du langage verbal sur les propres possibilités de « parler » un langage « archétypal », implique, à vrai dire, « l'auto-analyse » d'un complexe de frustration que le langage verbal abouti à « surcompenser » par le truchement du « métatopisme » du discours psychanalytique.

La rigueur de ce discours est, en bonne partie, déterminée par la cohérence et le degré de « pertinence » du texte même, en tant que la première et la plus importante application du langage logico-discursif au langage « noétique » du subconscient. Le psychisme de l'écrivain révèle, à ce niveau « archétypal », un univers rigoureusement articulé des structures invariantes, caractéristiques à « la mentalité alchimique ». Ce psychisme archaïque et unitaire est scindé, par une dichotomie plutôt provisoire et conventionnelle, que réelle, au niveau de ses couches superficielles, plus proches de la sphère dissociative du conscient, dans « le moi empirique » et « esthétique » de l'écrivain. À ce qu'on a déjà vu, au cas du « moi esthétique », « l'analyse » des structures de l'imaginaire est médiatisée par le texte esthétique de l'œuvre. Quant au « moi empirique » de Mateiu Caragiale une telle analyse requiert une double médiation. Le premier « analogon » du langage « archétypal » ne semble pas être le discours verbal, mais le langage « pragmatique », le comportement existentiel, l'ensemble des prescriptions et commandements tacitement dictés à la conscience et appliqués d'une manière non médiante au discours, muet mais tellement éloquent, de l'activité quotidienne. Par rapport à ce premier niveau, celui représenté par le corps des textes qui déterminent la totalité des lois du comportement paraît être ultérieur et refléter, plutôt, les conclusions d'une expérience parcourue que le programme d'une expérience possible. Pourtant ce dernier aspect n'est pas absent du journal, de la correspondance et de « l'agenda » de Mateiu Caragiale, d'où la supposition que les deux niveaux du langage (du comportement et verbal) s'appliquent simultanément au niveau « archétypal » par un contrepoint de « praxis » et « discours » qui assimile, en bonne partie consciemment, les « mythologèmes » de « la mentalité alchimique ». De toutes façons le seul niveau accessible à l'herméneutique est celui du décalogue écrit. Ce n'est que par son analyse qu'on peut refaire d'une façon approximative le niveau pragmatique, la première médiation du langage « archétypal ». La cohérence structurelle de la pensée « hermétique » qui caractérise l'inconscient de Mateiu Caragiale est décelée, au plus haut degré, par « l'isotopie » des niveaux successifs : esthétique, éthique, pragmatique qui émanent du langage « noétique » propre à son imaginaire. La présence des mêmes « mythologèmes » dans la « poétique » implicite qui dicte le comportement du « moi esthétique » ainsi que dans l'éthique spécifique du « moi empirique » confirme leur homologie structurelle ainsi que leur nature, en tant que projections complémentaires du même univers, rigoureusement structuré par les lois et les catégories de « la mentalité alchimique ».

Il n'est rien de fortuit que cette distinction entre la sphère « esthétique » et celle « empirique » du psychisme individuel de Mateiu Caragiale est analogue avec la dichotomie qui organise l'univers même de l'alchimie : « Depuis les temps les plus anciens, écrit Jung, l'alchimie a présenté un double aspect : d'une part, l'œuvre pratique, chimique, dans le laboratoire ; d'autre part, un processus psychologique, pour une part conscient c'est-à-dire, consciemment psychique, et pour une autre part inconscient, projeté et perçu dans les processus de transformation de la matière »⁴. Tôt ou tard cette double nature a été assimilée consciemment, compte tenu du contexte culturel. Jung considère que dans « l'alchimie classique », c'est-à-dire européenne d'origine alexandrine et arabe, la « science empirique » et la « philosophie hermétique » étaient « indifférenciées ». La scission entre la « physique » et la « mystique » commence à la fin du XVI^e siècle, par suite des ouvrages de Paracelse et Jacob Böhme et s'accomplit pendant le XVIII^e siècle, quand « la théorie » alchimique, séparée de « l'œuvre » (opus) pratique, devient incompatible avec « l'esprit de recherche » du Siècle des Lumières et le développement de la chimie scientifique. Cette dualité est illustrée préférentiellement par l'iconographie alchimique. Sur le frontispice de l'œuvre de Michael Maier — *Tripus aureus* on voit dans une symétrie éloquentes la « bibliothèque » et le « laboratoire » de l'artiste, pendant que l'une des gravures d'*Amphitheatrum sapientiae* de Heinrich Kunrath, oppose, dans un parallélisme d'autant plus significatif, « l'oratoire » où « artifex » se recueille au « laboratoire » vide⁵. Ce processus dont l'accélération est due, selon Jung, aux « épigones » de l'alchimie du « baroque » européen est beaucoup plus prématuré, plus catégorique et détermine une discrimination d'autant plus claire dans l'alchimie de l'Orient. Mircea Eliade a souligné la distinction, qu'on fait dans l'Inde, entre l'alchimie « scientifique, pratiquée en tant que chimie des minéraux », marquée par les influences islamiques et la « mystique » autochtone propagée surtout par le tantrisme. La dernière représente, de même que « l'art magique », ainsi que le yoga, une « méthode sotériologique » et une « technique spirituelle » par laquelle « on expérimente les étapes de la purification de l'âme » à fin d'obtenir « la délivrance »⁶. « Le système mercuriel » est une doctrine qui « se sert de principes cosmiques et de techniques spirituelles plutôt que d'observations empiriques. C'est une « science cosmologique » participant de la même structure magique qui caractérise la spiritualité indienne »⁷. Enfin, en Chine, l'érudite bouddhiste Hui-ssu (515—577 de n.èr.) fait pour la première fois mention de « l'élixir » obtenu par l'alchimie « ésotérique » (nei-tan) qu'il distingue nettement de l'alchimie « exotérique » (wai-tan). Cette dernière suppose une activité appliquée à des substances empiriques, concrètes, pendant que la première décrit les opérations rituelles effectuées sur « l'âme » de ces substances. En 1110, dans le *Traité sur le dragon et le tigre*, Su Tang-Po

⁴ C. G. Jung. *Ibid.*, p. 348—349 ; et aussi p. 297—299, 372—374, 533—534, 542, 543.

⁵ C. G. Jung. *Ibid.*, figs 144, 145.

⁶ Mircea Eliade, *Yoga. Essai sur les origines de la mystique indienne*, ch. VIII. *Le yoga et l'alchimie*, Paris, Paul Geuthner — Fundația pentru literatură și artă Carol al II-lea, 1936, p. 254 ; aussi p. 258, 261, 263, 273—274.

⁷ Mircea Eliade, *Ibid.*, p. 264.

présente l'alchimie « ésotérique » en tant que système théorique définitivement constitué⁸. L'opposition qui donne la configuration au domaine de l'alchimie transfère en même temps sa signification à ses éléments consacrés « *Aurum nostrum non est aurum vulgi* » (Notre or n'est pas celui du vulgaire) affirme *Rosarium philosophorum* (1550)⁹ ; « Je l'appelle „eau philosophique”, non eau vulgaire (*vulgi*), mais „aqua mercurialis” (*eau mercurielle*) qu'elle soit simple ou composée. Car dans les deux cas il s'agit d'eau philosophique, bien que le mercure vulgaire soit différent du Mercure philosophique », affirme le traité *In turbam philosophorum exercitationes*¹⁰.

Dans un texte fondamental pour la compréhension de « la mentalité alchimique » du décadentisme français et qui a marqué si profondément l'esthétique de Mateiu Caragiale, Mallarmé reconnaît dans l'opposition entre « économie politique » et « esthétique » la distinction archaïque entre l'alchimie « ésotérique » et « exotérique », entre « l'or vulgaire » et « l'or hermétique » : « Quelque déférence, mieux, envers le laboratoire éteint du grand œuvre consisterait à reprendre, sans fourneau, les manipulations, poisons, refroidis autrement qu'en pierreries, pour continuer par la simple intelligence. Comme il n'existe d'ouvert à la recherche mentale que deux voies en tout, où bifurque notre besoin, à savoir l'esthétique d'une part et aussi l'économie politique : c'est, de cette visée dernière, principalement, que l'alchimie fut le glorieux, hâtif et trouble précurseur. Tout ce qui à même, pur comme faute d'un sens, avant l'apparition, maintenant de la foule, doit être restitué au domaine social. La pierre nulle, qui rêve l'or, dit philosophale : mais elle annonce dans la finance, le futur crédit précédant le capital ou la réduisant à l'humilité de monnaie ! Avec quel désordre se cherche cela, autour de nous et que peu compris ! Il me gêne presque de proférer ces vérités impliquant de nets, prodigieux transferts de songe, ainsi, cursivement et à perte »¹¹.

Le moi « empirique » de Mateiu Caragiale est obsédé par « la préparation » de l'or « exotérique » ainsi que le témoigne, trop clairement, sa correspondance, son journal et son « agenda » (dont l'étymologie acquiert, dans cette perspective, une nuance sémantique qui n'est que virtuelle dans le sens courant du terme). C'est Aubrey de Vere qui semble naturellement posséder cet « or vulgaire » qui, au niveau de l'existence pragmatique, dévoile la réminiscence d'énergie efficiente de métamorphose, illusion et miracle de la « pierre philosophale » (lapis) : « Je ne le voyait autrement qu'habitait une des rues qui confinaient le royal Tiergarten à l'ouest, en l'entourant d'un merveilleux collier de villas, où l'or avait en quelque sorte triomphé une fois de plus dans sa tentative de planter le paradis dans la vie terrestre¹². Le personnage même est, pourtant, préoccupé par d'autres « transsubstantiations » que celles qui produisent l'or dans « l'économie politique ». Même si, à proprement parler, les supposées « recherches occultes » d'Aubrey de Vere n'étaient pas alchimiques, elles n'ignoraient certai-

⁸ Mircea Eliade, *Ibid.*, p. 265, 273.

⁹ C. G. Jung, *Ibid.*, p. 105.

¹⁰ C. G. Jung, *Ibid.*, p. 307.

¹¹ Mallarmé, *Magie* (1893) dans *Œuvres complètes*, NRF, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1961, p. 399–400.

¹² Mateiu Caragiale — *Remember*.

nement pas la tradition de la « renaissance » « spagirique » et le projet sotériologique de la « philosophie hermétique » : « Donc, j'ai compris par exemple qu'il s'appliquait à des recherches occultes, audacieuses auxquelles il été voué puisque outre son penchant inné, exceptionnel, il possédait la plus éblouissante formation. Il paraît avoir plus de liens avec les fantômes qu'avec les vivants, car dans ses récits il ne s'agissait jamais des êtres humains »¹³ ; « J'avais encore un soupçon : il était allé peut-être à préparer pour plus tard l'assemblée de quelque sabbat occulte et avait oublié le monde des vivants »¹⁴. Le moi « empirique » attribué à ce personnage n'appartient pas au même niveau ontique que celui où se manifeste le moi « empirique » de l'écrivain. Sur le moi « empirique » (supposé et conscient) d'Aubrey de Vere est projeté (« inconsciemment ») le moi « esthétique » de Mateiu Caragiale, fasciné par « l'or intemporel », plongé dans le rêve de la « renaissance spirituelle ». Le discours verbal déroule somptueusement le scénario consacré de l'alchimie « ésotérique » dont la philosophie est également sotériologie et poétique. Le résultat de cet « opus » identifié maintenant à sa propre « théorie » est la « résurrection » du moi insatisfait à cause de sa détermination empirique et de la structure verbale qui rappelle le mystère pur et indestructible du « lapis » alchimique.

II. LES ARMOIRIES ET L'EMBLÈME

Le moi « empirique » et le moi « esthétique » de Mateiu Caragiale évoluent par rapport à une prémisse objectivement donnée et intériorisée dans deux sens divergents mais complémentaires : la condition de bâtard qui « secrète » un « complexe » psychique extrêmement « fertile ». Sont bien connues les solutions par lesquelles l'écrivain a essayé de « réduire » (au sens alchimique) dans son existence pratique la virulence de ce complexe, à partir de la « négation » de son père, le grand écrivain Ion Luca Caragiale et jusqu'à la mystification de sa généalogie et la coagulation d'un « état » social strictement opposé aux données objectives, en permanent et incommode contrepoint avec la vie réelle.

Le moi « esthétique » « surcompense » le complexe de bâtard dans des manières beaucoup plus compliquées et que l'on saisit avec difficulté, puisque le ressentiment conscient est muni d'une stratégie vindicative fondée sur la ruse « impersonnelle » de l'inconscient. D'une façon programmatique, Mateiu Caragiale a ignoré ses affinités esthétiques avec l'œuvre et la poétique de son père, c'est-à-dire il a refusé une légitimité « secondaire » symbolique qui ne pouvait pas compenser le manque de la légitimité fondamentale. Beaucoup plus, par l'inversion des sens, caractéristique de toute « surcompensation », il a transformé en légitimité esthétique la condition-limite qui représentait le critère de l'illégitimité sociale. La compensation élémentaire au complexe de bâtard est la fiction de la naissance merveilleuse par « parthénogénèse ». La « fissure » ontique devient signe d'élection et le stigmatisme social se sublime dans la « marque » qui réussit à miraculer l'individu et à le promouvoir à un autre règne, en lui accordant la légitimité mystique qui transcende la sphère du réel et ses critères empiriques. Cependant la « parthénogénèse » représente le paradigme de la « naissance » de l'œuvre d'art (« el hijo de mi ingenio », disait Cervantes

¹³; ¹⁴ Mateiu Caragiale, *Remember*.

en parlant de Don Quichotte). Ce qui dans l'existence de l'individu empirique n'est qu'une limite ontique, représente dans la création esthétique une loi d'existence. Le moi « esthétique » « surcompense » le déficit du moi « empirique ». La condition de bâtard constitue dans l'univers de l'art l'unique critère de légitimité. La « parthénogénèse » de l'œuvre est toujours accompagnée par « l'autogénèse » du créateur et elle ne s'explique que par l'existence de cette dernière (« Yo soy nacido para eso y eso para mi »). Il s'agit plus précisément d'un processus unique dont le résultat extérieur, « objectif », est l'apparition de l'œuvre et l'aspect intérieur, la « renaissance » spirituelle de l'artiste.

La « parthénogénèse » représente « l'autogénèse » (de la écrivain) qui ne s'achève pas avant d'avoir épuisé le trajet objectif de la structure esthétique et de s'avoir révélé dans « l'épiphanie » de l'objet artistique. Cet état « esthétique » qui récupère et transfigure l'état « empirique » de l'écrivain, constitue l'expression la plus sublimée du « parricide ». Au niveau de la fiction épique de *Remember*, cette abolition est impliquée dans « le terme *Remember* », le dernier mot que Charles I^{er} Stuart prononce sur l'échafaud. Le roi est décapité par un geste de sectionnement et, en même temps, « d'écriture » qui efface, par analogie avec la ligne qui « barre » le blason pour signifier que son porteur est « bâtard ». Aubrey de Vere semble descendre des « Stuarts de main gauche », c'est-à-dire de la branche bâtarde de la famille. Paradoxalement la mort du roi qui a créé une succession illégitime confirme le caractère provisoire, conventionnel et artificiel, autrement dit « illégitime », de la légitimité et suspend la motivation objective du complexe du successeur bâtard. En réalité ni même cette appartenance « de main gauche » d'Aubrey de Vere à la famille Stuart n'est pas certaine : « Aubrey de Vere. Lorsque je pense... Son nom — ni même aujourd'hui je sais si s'était vraiment ainsi qu'il s'appelaient — ne me semblait pas étrange, puisqu'il était le nom de haute lignée des folâtres comtes d'Oxford. Après leur extinction le nom a été cueilli et collé à celui de Beauclerk par les Stuarts de main gauche, les ducs de Saint-Albans. S'il était par hasard descendu de ceux-ci, nul honneur davantage pour aucun d'eux¹⁶. Cette incertitude au sujet du « nom de haute lignée » d'Aubrey de Vere est entretenue par le fait que ses lettres sont sigillées à un sceau qui ne représente point un blason mais un « emblème » : « Tout en rentrant chez moi j'ai trouvé une lettre par laquelle il s'excusait de n'avoir pas pu venir et signait : sir Aubrey de Vere. J'ai examiné attentivement l'écriture majestueuse et le sceau en cire bleue : un sphinx couché au milieu du ruban d'une jarrettière pareille à celle qui entoure le bouclier des armoiries de la Grande Bretagne. Sur le ruban je pouvais lire le mot „Remember”. En tant qu'héraldiste je n'étais pas content ; je m'attendais voir des vraies armes et pas un simple emblème »¹⁶. Le rapport entre « l'absence » du blason en tant que signe de légitimité et « la présence » de l'emblème n'est pas un rapport de compensation et substitution symbolique (l'emblème *au lieu* des « armoiries ») mais un rapport de contiguïté métonymique où la présence de l'emblème révèle le vide fascinant de l'absence. La « devise » « Remember » ne compense pas l'absence du « nom de haute lignée », mais dicte le souvenir de la mort

¹⁶. ¹⁶ Matelu Caragiale, *Remember*.

de son illustre porteur. « Le meurtre du roi » représente l'étape « mortificatio » dans le processus alchimique¹⁷, l'état « nigredo » de la matière décomposée, au commencement de la « grande œuvre » de résurrection et transsubstantiation. Cet anonymat qui abolit le principe paternel et qui évolue d'une manière vertigineuse de l'hypothèse vers la certitude, culmine enfin dans l'effacement de la figure d'Aubrey de Vere au moment de sa mort (la forme suprême de l'anonymat) et dans la disparition de tous les indices de son identité : « On avait trouvé sur la victime, une petite fortune, en billets et en or, sans compter le prix des bijoux qu'il portait en folle abondance, tous incrustés à foison des saphirs de Ceylan rien que de saphirs de Ceylan. En échange aucune feuille de papier imprimée ou écrite qui puisse trahir quelque chose concernant le tué—rien de rien. On avait arraché à ses vêtements le lambeau avec le nom du tailleur, et à sa montre la pièce ayant la signature de l'orfèvre. D'après le visage on pouvait plus reconnaître le noyé, puisque la figure lui fut brûlée par l'eau-forte qui lui avait rongé la peau et la chair presque en entier jusqu'aux os »¹⁸ ; « ... ainsi que l'aspect donné par la mort efface maintes fois celui de la vie »¹⁹. L'anonymat parfait représente l'état « nigredo » de l'individuation et de la légalité ; ce n'est que cet état qui peut faciliter le déclenchement du processus « spagirique » qui établit une nouvelle légalité et donne naissance à un nouvel être « individué ». D'une certaine manière, l'état « nigredo » refait la continuité ontique, « naturelle », entre le père et le fils « bâtard », continuité dissimulée par un critère formel de légalité. La renaissance spirituelle d'Aubrey de Vere dans l'apothéose cosmique de « l'heure bleue » signifie, implicitement, l'absolution du Père et sa résurrection dans « l'effigie » au nom d'une participation qu'aucune structure « culturelle » peut suspendre.

La « négation » du Père par le moi « empirique » est en réalité la contestation même de la personne « empirique » du père. L'abolition du principe d'autorité et coercition paternelle (par une résorption graduelle mais certaine du « bâtard » dans l'anonymat) par le moi « esthétique » projette sur le « fantasme » du parricide la mort initiatique, réclamée par la résurrection et la récupération ultérieure du Père. C'est dans ce sens-ci que les deux « moi » solutionnent le complexe de bâtard des manières divergentes mais complémentaires.

La dichotomie « légitime-bâtard » est une construction « culturelle », une catégorie de la « conscience ». Dans la perspective de la « nature », c'est-à-dire de l'inconscient, tout être est légitime par le fait même de sa naissance. Mateiu Caragiale hait son père consciemment ; il le hait aussi dans son inconscient « personnel », influencé, de manière dissociative, par la conscience, ainsi que le témoignent les « fantasmes » ayant un indubitable sens « parricide ». Néanmoins cette « haine » prépare, l'état « nigredo », c'est-à-dire la mort « provisoire », rituelle et c'est pour cela qu'elle est d'une extrême ambiguïté. Dans l'inconscient que Jung appelle « collectif » et où s'accomplit la renaissance spagirique la « haine » est « sublimée » et la signification du Père est réintégrée à la totalité qui

¹⁷ C. G. Jung, *Ibid.*, Ilg. 173, 175.

¹⁸, ¹⁹ Mateiu Caragiale, *Remember*.

réunit les contraires de celui qui est revenu à la vie. Dans le « corps glorieux » d'Aubrey de Vere ressuscite l'entier organisme héraldique des Stuarts. Paradoxalement, par « l'autogenèse esthétique » qui rachète « l'illégitimité empirique », le fils donne naissance au père et l'inclut dans la somme de contraires suspendus dans sa nouvelle « individuation ».

III. PROJECTION ET TOTALITÉ

Le subconscient « collectif » suspend les antinomies de la conscience et unifie les contraires. C'est pour cela que cette absolution du Père paraît inadmissible dans la perspective de la conscience, organisée en tant que force de coercition autour du noyau du moi personnel. La récupération n'est ni consciente, ni personnelle (le moi empirique la considère intolérable) ; elle s'accomplit au niveau profond et archaïque de l'inconscient « collectif » et on ne peut la saisir que dans le discours du « moi esthétique ». C'est de cette perspective-ci de la structure psychique qu'on doit reformuler la discrimination traditionnelle entre les deux « moi ». La sphère du moi « empirique » est identique à celle de la conscience. En plus le moi « empirique » est le seul « moi », celui qui centre la conscience et exerce sa fonction structurante et coercitive. Par contre, dit Jung, « le point de vue de l'inconscient est en général complémentaire ou compensatoire de celui de la conscience et, par suite, inattendûment différent »²⁰. Il représente « une sphère du psychisme » dont l'existence « objective » « est indépendante au plus haut degré ». C'est pour cela « qu'il est et demeure soustrait à tout arbitraire subjectif »²¹. Le processus analytique consiste dans « l'affrontement dialectique » entre la conscience et l'inconscient²². Dans la mesure où l'inconscient est pour la conscience une « altérité » toujours plus accentuée, il est saturé des valences du « sacré » et perçu comme « absolument autre » (*das ganz Andere*), ainsi que le voyait Rudolf Otto. La conscience tâche de « réduire » la « différence » de nature de l'inconscient par son action dissociative et de « différenciation » : « L'essence de la conscience est la différenciation, écrit Jung ; pour réaliser l'état conscient, elle doit séparer les contraires les uns des autres, et cela *contra naturam*. Dans la nature, les contraires se cherchent — « les extrêmes se touchent » — et il en va de même dans l'inconscient, en particulier dans l'archétype de l'unité, le soi. Dans ce dernier, comme au sein de la divinité, l'opposition des contraires est suspendue. Mais, dès que l'inconscient se manifeste, leur scission comence, comme lors de la création, car toute prise de conscience est un acte créateur et c'est de cette expérience psychologique que dérivent les symboles cosmogoniques les plus divers »²³.

Le moi « esthétique » ne s'identifie pas avec l'inconscient mais avec ce « paradoxal absolu » de « l'union » entre la conscience et l'inconscient dans la sphère du Soi. Cette structure « paradoxale » du Soi mesure l'entière distance qui le sépare du moi conscient : « Cette totalité, dit Jung,

²⁰ C. G. Jung, *Ibid.*, p. 64.

²¹ C. G. Jung, *Ibid.*, p. 66.

²² C. G. Jung, *Ibid.*, p. 4.

²³ C. G. Jung, *Ibid.*, p. 36.

est composée du moi et du non-moi. C'est pourquoi le centre du cercle exprimant la totalité ne correspondait pas au moi, mais au Soi, épitomé de la personnalité totale »²⁴.

« L'homme total » (*homo totus*) revendiqué par le précepte alchimique (*Ars totum requirit hominem* — L'art requiert l'homme tout entier) représente la synthèse des « contraires » du psychisme que le Soi réunit et met d'accord : « Il est absolument inconvenable qu'il puisse exister une figure définie de l'archétype. C'est pourquoi je me suis vu forcé de donner à l'archétype correspondant le nom psychologique de « Soi », concept assez précis, d'une part, pour exprimer l'essence de la totalité humaine et assez imprécis, d'autre part, pour communiquer aussi le caractère indescriptible et indéterminable de la totalité. Ces qualités paradoxales du concept de „Soi” sont conformes au fait que la totalité se compose de l'homme conscient d'une part, et de l'homme inconscient, d'autre part. Or, on ne saurait définir ce dernier ou en préciser les limites »²⁵.

La totalité psychique n'est pas expérimentable comme telle qu'au niveau de ses parties composantes et dans la mesure où elles deviennent les contenus de la conscience : « ... En tant que totalité, elle transcende nécessairement la conscience ». C'est pour cela qu'elle représente « un concept limite »²⁶. La sphère du moi esthétique est analogue à la sphère paradoxale du Soi, « illimitée parce que indéterminée », la « sphère infinie » de Pascal dont le centre est partout et la circonférence nulle part. Par conséquent, le Soi (esthétique) contient le moi « empirique » cantonné dans le périmètre rigoureux de la « conscience » et suspend les antinomies « culturelles » (légitime-bâtard) que celui-ci établit.

À cette nouvelle délimitation des sphères du moi « empirique » et « esthétique » du point de vue de la structure du psychique dans la conception de Jung, correspond, au niveau de la fiction, un rapport isomorphe entre les « personnages » principaux de *Remember*. Le « narrateur » représente l'hypostase d'objectivation du moi « empirique » de l'écrivain, une structure psychique centripète organisée autour d'un noyau d'autoconscience. Pendant ce continuum homogène et univoque, jaillissent de temps en temps les épiphanies de l'inconscient de l'écrivain, les « apparitions » d'Aubrey de Vere, dont l'incongruité ne dissimule pas l'androgynie originare du psychisme, dévoilée dans le temps par les hypostases successives et apparemment antinomiques : du principe *Anima* qui a subordonné *Animus* (Vir a femina circumdatus, conformément au paradigme « Shiva enchaîné par Shakti »²⁷) (« Une femme passait, c'était une femme de haute tailles, riches cheveux roux sous un grand chapeau aux plumes, une femme maigre et ossue, sans hanches et sans seins, dans une robe collante à papillons noirs. Elle marchait raide comme une morte, poussée ou attirée dans la nuit par une force extérieure, contre sa volonté, vers un but mystérieux. Je ne sais pas pourquoi mais j'ai pas pu croire d'emblée que c'était une femme comme les autres ; dans ses grands yeux braqués, qui semblaient regarder au-dedans, et dans les traits de

²⁴ C. G. Jung, *Ibid.*, p. 141–142.

²⁵ C. G. Jung, *Ibid.*, p. 25.

²⁶ C. G. Jung, *Ibid.*, p. 239.

²⁷ C. G. Jung, *Psychologie et religion*, Buchet-Chastel, Paris, 1958, p. 182.

son visage trop fardé il m'a paru reconnaître du premier coup... Mais, il fallait encore que je m'en doutasse, pourrait-il n'être qu'un seul soupçon lorsque dans la main à longs doigts ricanaient sept saphirs de Ceylan ? »²⁹) ou du principe *Animus* où *Anima* n'est plus qu'une latence dynamique, en émergence (« Je sentais tout son corps tremblant, pris de frissons, et je voyais ses yeux qui tantôt regardaient fixement le vide, vitreux comme ceux de la femme rousse, tantôt larmoyaient languissants et perdus. Ainsi qu'alors je n'avais pas pu croire que le fantasma qui était passé auprès de moi c'était une femme, il me paraît maintenant que l'être qui me traînait avec lui dans l'ombre n'était plus un homme »²⁹.)

« L'apparition » d'Aubrey de Vere, intensifiée par une auréole solaire (« cheveux d'or ») et par une autre lunaire (« pâleur lunaire ») refait l'androgynie cosmique résultée de la fusion des deux principes. C'est dans cette hypostase-ci qu'il apparaît comme le « fils » naît des « noces spagiri-ques », ce qu'un traité alchimique allemand (Mayence, 1752) appelait « Hermaphroditisches Sonn-und Mondskind ».

La totalité qui réunit le « conscient » subjectif (le moi empirique de l'écrivain représenté par la fiction du « narrateur ») et « l'inconscient » objectif (projeté dans l'épiphanie de l'Androgyne, union extatique entre *Animus* et *Anima*) est le Soi, analogue au mois « esthétique » de l'écrivain.

Le « conscient » ordonnateur et dissociatif perçoit le caractère « objectif » et « indépendant » de l'inconscient en tant qu'existence secrète et « hermétique », captive dans son propre autisme, semblable à celle que le « narrateur » attribue au moi empirique d'Aubrey de Vere : « Il était fort possible que la persévérance obstinée avec laquelle il voilait son court passé et sa vie de tous les jours eût un but quelconque... »³⁰. Le contact entre le moi « empirique » et « l'inconscient » dans l'espace du Soi reste, toujours, une « étrange rencontre », puisque l'épiphanie de l'inconscient signifie, chaque fois, l'expression d'une « projection » au sens psychologique tout spécial que cette notion acquiert dans l'analyse de « la mentalité alchimique », faite par Jung : « ...L'esprit de l'alchimiste était aux prises avec le problème de la matière, lorsque la conscience, dans son exploration, se heurtait au monde obscur de l'inconnu dans lequel elle croyait percevoir des formes et des lois, qui, en fait, n'appartenaient pas à la matière mais à la *psyché*. Tout ce qui est inconnu ou vide est automatiquement rempli par une projection psychologique ; tout se passe comme si les propres arrière-plans psychiques du chercheur étaient réfléchis par l'obscurité. Ce qu'il voit dans la matière, ce qu'il croit y reconnaître, ce sont avant tout les données de son propre inconscient qu'il projette en elle. En d'autres termes, il découvre dans la matière, comme appartenant apparemment à celle-ci, certaines propriétés et certaines significations potentielles, de la nature psychique desquelles il est totalement inconscient »³¹.

Dans chacune d'« étranges rencontres » du moi conscient avec ses propres « projections », le caractère « objectif » et « différent » de la nature de l'inconscient est perçu par l'intuition d'un ordre ontologique « absolu-

²⁹. ²⁹ Mateiu Caragiale, *Remember*.

³⁰ Mateiu Caragiale, *Remember*.

³¹ C. G. Jung, *Psychologue et alchimie*, *Ibid.*, p. 298.

ment autre » que celui de l'existence empirique. Ainsi que Rudolf Otto l'a déjà prouvé, cette « altérité » radicale est saturée des valences du « noumène » dévoilé à la conscience en tant que « *mysterium tremendum* et fascinant ». La « terreur » devant l'« altérité » est le revers de l'attraction irrésistible qu'elle exerce sur le moi « empirique », « fascination » que Jung explique uniquement par « l'attraction entre la conscience et le contenu projeté »³², mais qui est le résultat de l'intuition du caractère transcendant du Soi par rapport au « moi », c'est-à-dire de la transcendance de « l'esthétique » (qui comprend la sphère du « religieux » dans la conception esthétisante de la vie vécue en tant qu'art) par rapport au « empirique ». Le « narrateur » de *Remember* passe par quelques-uns des états affectifs auxquels Rudolf Otto associe l'expérience extatique du « sacré » : « J'ai été ébahi, en proie d'un sentiment trouble, où l'étonnement, l'ennui et la peur faisaient leur part, ensuite, les narines pleines du bien connu arôme — l'arôme de l'œillet rouge — j'ai essayé de la poursuivre »³³.

Les épiphanies successives de l'inconscient « incarné » dans Aubrey de Verre déroulent, pendant la narration et le discours logique, l'ambiguïté originaire du « noumène » (analogue avec l'androgynie de « l'incarnation », intuitivement senti comme « démoniaque » et « sacré » à la fois). L'épiphanie démoniaque choisit l'ample registre des représentations culturelles de « l'altérité », celles qui reconstituent le climat « païen », orgiaque, des cultes asiates des « mystères » : « Elle avait fardé ses joues d'une poudre bleue, badigeonné ses lèvres et ses narines d'une poussière dorée et avait dessiné autour de ses yeux des larges cernes noir violacé qui lui donnaient un aspect de chanteuse ou de danseuse »³⁴. L'épiphanie « sacrée » se sert de l'image d'un Apocalypse esthétisant où la « cruauté » de « l'ange exterminateur » jaillit d'un excès de pureté : « J'avais devant moi une toute autre personne, tout à fait autre que celle d'il n'y a qu'un instant. Ses pierres auraient-elles eu des vertus cachées ? Petit à petit il s'était regagné, redressé, il avait affermi ses narines et il se tenait maintenant raide, froid et fier, très fier. Les traits de sa figure allongée s'étaient aiguisés, le bleu tendre de fleur, couleur des yeux, était devenu le bleu aux éclats après de l'acier et sur ses lèvres minces le sourire était devenu cruel. Dans ces instants-là, avec sa pâleur lunaire et ses cheveux dorés, sir Aubrey de Vere n'avait plus rien de naturel dans son aspect ; il paraissait plutôt un séraphin ou un archange qu'un être humain »³⁵.

L'ambiguïté de l'attitude du « narrateur » de *Remember* devant « l'incarnation » de ses propres « projections » reflète la difficile dialectique des rapports d'une conscience autarcique, dissociative et centripète avec l'inconscient. Dans ses moments de pleine autoconscience, le moi « empirique » perçoit l'épiphanie de son propre inconscient en tant que réalité dont « l'objectivité » arrive jusqu'à l'énigme qui ne provoque pas la « fascination », mais, par contre, produit « l'indifférence » : « Combien était-il capable à son âge de se maîtriser pour qu'il puisse ainsi dissimuler sa pensée, sans la trahir ? S'il ne confessait rien, je lui posait bien moins de questions et je suppose que c'est pour cette raison que nous nous sommes

³² C. G. Jung, *Ibid.*, p. 423.

³³, ³⁴ Mateiu Caragiale, *Remember*.

³⁵, ³⁶ Mateiu Caragiale, *Remember*.

liés d'amitié. Si l'on s'était rencontré éternellement, il serait plus probable qu'il ait laissé lui échapper une confession que je lui aie posé moi-même une question. D'ailleurs je ne voulais rien savoir : qu'est-ce que cela me regardait ? »³⁶ Ce refus de reconnaître l'expression objective de ses propres « projections » est analogue avec l'attitude, décrite par Jung, du psychisme restreint à la sphère de la conscience, où le « moi » « s'identifie » « aux contenus provenant du retrait des projections »³⁷.

Simultanément avec cet effort conscient de « retrait des projections » par le moi « empirique » se réalise le processus inverse, de ce que Jung appelle « l'identité inconsciente »³⁸ entre le psychique de l'alchimiste et le contenu de ses projections. Cette acceptation libre et extatique de l'inconscient par le « moi », cette suspension de l'antinomie que tend à scinder le Soi dans des zones hétérogènes et inconciliables se réalise pendant le « rêve » ou la « rêverie ». Dans cet inter-règne, l'existence réelle prouve sa consubstantiation avec l'existence onirique tandis que cette-ci acquiert la consistance et la rigueur de celle « empirique » : « Il y a des rêves qu'il nous semble avoir déjà vécu naguère quelque part, ainsi qu'il y a des situations vécues qu'on se demande si elles n'étaient pas de rêves »³⁹. Dans cette réciprocité des sphères que la conscience sépare rigoureusement, le temps « empirique » tend à reculer vers « l'uchronie » qui reçoit les déterminations propres à la durée objective : « Sept ans se sont dès lors succédé. C'était comme s'il avait été hier ou jamais »⁴⁰. Dans cet interstice de grâce où le principe de « l'éternel retour » institue les lois de la gnoséologie platonicienne, de la connaissance par anamnèse, le « moi » et le « non-moi » ne sont plus « étranges l'un à l'égard de l'autre » et le « Soi » refait sa totalité dissociée par la rigueur discriminatoire de la conscience : « Là-bas (dans l'ancienne brûlerie néerlandaise), il paraît que nous n'étions plus étranges l'un à l'égard de l'autre et, ce qui était encore plus drôle c'était que, plus tard, après nous avoir connu nous nous sommes confesées qu'il nous avait aussi paru avoir été ensemble une autre fois dans une pièce pareille »⁴¹. « L'identité inconsciente » entre « l'alchimiste » et le contenu de ses « projections » n'est pleinement dévoilée que dans la « conscience » onirique de la totalité du Soi.

La convergence paradoxale des deux contraires, l'effort lucide de « retrait des projections » et le pulsion onirique de « l'identité inconsciente » de concert avec le contenu des projections se trouvent à l'origine de la

³⁷ « En un certain sens, les anciens alchimistes étaient plus près de la vérité de l'âme lorsqu'ils s'efforçaient de libérer l'esprit ardent des éléments chimiques et traitaient le *mysterium* comme s'il s'était trouvé au cœur de la nature obscure et silencieuse. Il était encore en dehors d'eux. Mais l'évolution de la conscience vers un niveau supérieur devait tôt ou tard mettre un terme à la projection et restituer à la psyché ce qui était psychique depuis le commencement. Cependant depuis le siècle des lumières et à l'époque du rationalisme scientifique qu'était devenue la psyché ? Elle avait été identifiée à la conscience, elle était « ce que je sais ». Il n'y avait d'autre psyché que le moi. Par suite, il était inévitable que le moi s'identifiât aux contenus provenant du retrait des projections... Ses contenus jadis projetés ne pouvaient donc apparaître que comme appartenant en propre à la personne, comme les phantasmes chimériques d'un moi conscient ». *Ibid.*, p. 104.

³⁸ « À la suite de la projection, il s'établit une *identité inconsciente* entre la psyché de l'alchimiste et la substance de l'arcano ou substance de transformation, c'est-à-dire l'esprit emprisonné dans la matière ». *Ibid.*, p. 346.

³⁹ Mateiu Caragiale, *Remember*.

^{40, 41} Mateiu Caragiale, *Remember*.

poétique qui gouverne l'élaboration du texte de *Remember* et, dans le sens plus élargi, le processus difficile de renaissance spirituelle, c'est-à-dire de cristallisation d'une nouvelle « individuation ». Cette poétique, où la fiction représente la connaissance *per via negationis* et la « beauté » détermine « la partie de mystère » de « l'histoire » et non sa dimension « empirique » « vécue », a un marqué caractère « apophatique », caractère qu'on a déjà analysé dans un tout autre contexte⁴². La gnoséologie sur laquelle elle est fondée, celle de la connaissance par la « sublimation » du mystère, rappelle, d'une manière révélatrice, la « méthode d'explication » utilisée par « l'herméneutique » paradoxale des « mystères » alchimiques : « *obscurum per obscurius, ignotum per ignotius* » (l'obscur par le plus obscur, l'inconnu par le plus inconnu)⁴³. Le « narrateur » de *Remember* refuse de connaître la « vérité » de la mort énigmatique d'Aubrey de Vere : « Il m'est souvent arrivé de penser au ténébreux drame dont j'ai été probablement le témoin invisible et aveugle dans cette nuit-là des frémissements et des frissons. Mais je ne me suis jamais demandé ce qui s'était vraiment passé, je n'ai plus voulu le savoir, même au contraire, l'autre jour tout en ayant la possibilité de l'apprendre, je l'ai refusé »⁴⁴.

Le caractère transcendant du Soi « esthétique » par rapport au moi « empirique » explique la dévaluation du « fait vécu » de « l'histoire » « empirique », de la « révélation » en général, c'est-à-dire de l'herméneutique qui « explique » le revers « hermétique » de « l'histoire » : « ... Selon moi, la beauté d'une histoire ne consiste que dans sa partie de mystère ; si on le dévoile, je trouve qu'elle perd tout son charme. Les circonstances m'ont toujours fait trouver dans la vie un bout de roman qui puisse remplir mon besoin de mystère infini »⁴⁵.

La tendance du moi « empirique » à reconnaître ses propres projections, c'est-à-dire à les « retirer » correspond à ce chiffrement des sens « empiriques » dans les « noèmes » (ce qui transforme « l'explication » alchimique dans une « herménoétique ») et à cette exégèse « *per obscurius* ». Cet effort est contraire et, en même temps, simultanément avec la pulsion de voir les choses ainsi que le moi « empirique » qui continue à projeter et à s'identifier avec ses propres projections « aime les voir » : « Ainsi que, pour ne pas nuire dans mon esprit à l'icône pure de l'être physique, je n'ai pas voulu voir le visage mutilé du pauvre jeune, de même je n'ai pas cherché à savoir rien de lui, de peur qu'il y ait quelque chose qui tache le souvenir de son âme. Qu'il demeure beau, sans tache dans son ombre de mystère et de fierté, *que sir Aubrey de Vere demeure en tout ainsi que j'ai aimé le voir*, tout à fait ainsi — que m'importe comment était-il en réalité ? »⁴⁶.

La poétique « apophatique » de Mateiu Caragiale est également la « poétique » de « l'œuvre » et celle de son existence. Elle associe strictement le paradoxe de la « beauté » latente de la « partie de mystère » de « l'histoire » aux rigueurs d'un « *lucidus ordo* » qui sublime la durée

⁴² Cornel Mihal Ionescu, *Remember : O poezică a negației et Hermă pentru Aubrey de Vere*, dans le volume *Palimpseste*, Cartea Românească, Bucarest, 1979, p. 76—85 ; 86—131.

⁴³ C. G. Jung, *Ibid.*, p. 51, 53, 297.

^{44, 45} Mateiu Caragiale, *Remember*.

⁴⁶ Mateiu Caragiale, *Remember*.

d'élaboration du texte dans l'instantané « noétique » où est suspendu le « saphir » des mots, le « lapis » alchimique. Elle postule le paradoxe sur l'irréductible énigme de la transparence. Le « saphir de Ceylan » consacre la stricte isotopie des deux univers ontiques où se réalise simultanément le « grand œuvre » : l'univers de l'art et celui de l'existence de l'écrivain. La loi fondamentale est le narcissisme absolu des deux plans : *Naturalissimum et perfectissimum est generare tale quale ipsum est* (L'œuvre le plus parfait et le plus naturel est de produire ce qui est semblable à lui-même)⁴⁷.

Le Soi esthétique qui a « produit », par « analogie » avec soi-même, le « saphir » nommé *Remember* possède la limpidité et la perfection indestructible du saphir. Il compte parmi les rares « alchimistes » qui savent « projeter » dans le substrat « empirique » le « processus-même de leur individuation » ; « ils réalisaient, disait Jung, qu'il s'agissait de leur propre transformation »⁴⁸. Leur précepte fondamental : « *Transmutemini in vivos lapides philosophicos!* » (Transformez-vous en pierres philosophales vivantes) fait ressortir le projet sotériologique latent dans la rêverie du « saphir » ainsi que dans l'effort d'autoconstruction de Mateiu Caragiale. La « psychanalyse du saphir » ne peut commencer qu'après avoir établi ces préliminaires.

⁴⁷ C. G. Jung, *Ibid.*, p. 292.

⁴⁸ C. G. Jung — *Ibid.*, p. 195.

SAUL BELLOW'S NOVEL IN THE CONTEXT OF EUROPEAN THOUGHT: A GREEK WORLD

MIHAIL MĂNDRA

'I should like to suggest that commitment in a novel may be measured by its power to absorb us, by the energy it contains. A book which is lacking in power cannot be moral.'

(The Writer as Moralist in "Atlantic Monthly", March 1963— SAUL BELLOW)

It might seem queer enough that a literary genre such as the novel — a genre cultivated in the United States as an edelweiss flower meant to concentrate the national pride and the indigenous spirit of a people striving for a most definite ethnical contour of its own — has produced, in this geographical area, a wide range of forms which can hardly be catalogued according to criteria of thematic filiation and style. It might also seem perfectly natural that the pioneers who set out in search of the great American novel have each discovered a golden path towards some idol, which was quite close to the one they have dreamt of handing over to the generations to come. Starting with Natty Bumppo, the American novel has seen a restless quest of what we might call "an immaculate reality". Cooper marks the beginning of the first literary stage of extremely personal visions (Hawthorne, Melville, Twain, Henry James, Fitzgerald, Hemingway, Dos Passos, Faulkner, Steinbeck). However, America's post-war cultural picture¹ is invaded by authors of Christ-worshipping or apocalyptic novels. Among these authors we also encounter a writer who breaks a new path, with a gesture that exceeds, by the intensity of its revolt, the brutality of those "angels of hell", a novelist who strikes a paradoxical note in the whole history of American fiction and whose work is the outcome of a thorough European cultural grounding: Saul Bellow. He succeeds in working out a special type of novel, which was found rather strange by his conationals, a type of novel that I should call "anthropologic".

¹ Here is our tentative synopsis:

John Updike, J. D. Salinger	— <i>The Misfits</i>
Phillip Roth, Bernard Malamud	— <i>Humanistic Intellectuals</i>
<i>Existentialists:</i>	<i>Kafkians:</i>
Ralph Ellison	Donald Barthelme
Paul Bowles	— Bellow — Kurt Vonnegut
	Thomas Pynchon
John Cheever, Norman Mailer,	— America: society and history
Jack Kerouac	Realists

Belonging to the stage subsequent to the great classics, the American novel after 1950 can be subjected to some rough classifications. The newer prose, focussing on ideas rather than facts, even in the social and historical fields, is not so much based upon personal visions of the world as upon the rather bookish resumption of a European vein. Mythological motifs (Updike), Sartre's and Camus's novels (Ellison and Bowles), Kafka and the 'Waste Land' (see the Kafkians) dominate the aggressive atmosphere of a number of monological novels in which the debate takes place within the narrator's consciousness rather than at the fictional level of the plot. Another recurrent literary modality lies in the recourse to the Celtic and Anglo-Saxon epic fund (the Graal Quest : Holden Caulfield, Oedipa Maas, Kit Moresby ; Tannhäuser : Herbert Stencil) or Christian symbolism (the expiation motif : Frank Alpine ; the Christ-like heroine : Miss Lonelyhearts).

Representing an island in the sea of European and Latin-American literature, fiction in the United States was to develop in the post-war period under the sign of Ulysses. The central image that got shaped, dominating the American novel so far, was labeled by the American critic Ihab Hassan as "the rebel-victim". He takes chances and he suffers. He is almost always an intruder, an initiate whose initiation does not get confirmed, an anarchist and a clown, a Faustus and a Christ made up of grotesque and irony ². Between the violent pole of crime and the innocent one of the holiness, the hero becomes a "holy picaroon" (R. W. B. Lewis), a Quixotic presence embodied especially in : Henderson (S. Bellow), Caulfield (Salinger), Holly Golightly (Capote), Malcolm (Purdy).

Between affirmation and negation these Prometheus and Jobs and Sisyphuses are but outcomes of the initiations foreshadowed in the *Adventures of Huckleberry Finn* and of the scornful non-conformism in *Underground Notes*. These are the facts. It is sufficient to recall Natty Bumppo, the "Europe" complex and the slight lunge towards the Continent of refined culture, a lunge made by a whole generation (Henry James, Edith Wharton, Henry Adams, Gertrude Stein) in order to understand the fusion of the boastful adventurer with the ironical, Woolfian detachment. We could, on the other hand, take into consideration the fourth stage of irony, in Frye's mythos hierarchy, in which tragedy is regarded from a position inferior to it, from the ethic and realistic perspective of the realm of experience, as being quite typical of the epoch in the history of American novel, starting with the second half of our century and having been engendered by the very history and the social evolution of the American people. Irony, says Ihab Hassan in the above-mentioned study, is likely to appear as an effect of the disintegration of values, as a result of people's distrust of them, which causes their confrontation with their opposites (the dream becomes a nightmare, the tragic-absurd, etc.). It is the sixth type of irony, mentioned by Frye and exemplified by Orwell's *1984* and Kafka's *Penal Colony*. Now, two decades after the first issue of *The Anatomy of Criticism* we are in a position to choose examples that testify, in fact, to the existence of a malefic visionary trend in the United States : *V* and *The Cry of Lot 49* by Thomas Pynchon or *Slaughterhouse*

² *Recent American Fiction. Some Critical Views* by Ihab Hassan. Boston, 1963.

five and *Cat's Cradle* by Vonnegut. At the same time, a switch is to be noticed, in point of narrative technique, from the 'dramatized narrator' to the 'involved narrator'³. The intermediary position, of the 'non-dramatized narrator' is often adopted, but the borderline is quite flexible so that a novel such as *V* leaves the reader quite wide possibilities of judging the author's moral position towards the world he uncovers. Sarcasm, cynicism and a sharp intelligence, sometimes expressed in a dadaist-like linguistic form, are the marks of the apocalyptic epoch in American fiction. The principle underlying this tendency consists in the assumption that it is useless to attack the symptom when the disease is universal. Society is, according to the newer novelists, invulnerable, amorphous, uncontrollable, capricious. The optimism, the wrathful disappointment or indignation no longer make sense in this context. Ideologies and causes are but much ado about nothing. There are only two possibilities left: conformation, by compromise, to this society and integration into it; or seclusion, which implies acceptance of the idea that you are one of its virtual victims. The novelist, however, chooses a *tertium*: detachment. According to John Barth⁴, ontology and cosmology are funny topics for improvisations. In his opinion, a novelist endowed with a special temper naturally wishes to recreate the world. Hence, his statement that God was not too bad a novelist, although unfortunately, he was a realist. A certain kind of sensitiveness may be unpleasantly impressed by the recognition of the arbitrariness of physical facts and by the impossibility of accepting their finality. Nevertheless, this assumed aesthetic detachment from reality continues with an amazing fidelity, actually an ironical fidelity, the Homeric quest. Lacking a guiding religion, the American Odyssey lets itself be led by love as an ultimate value and essential redemption. In this context to sin means not to love enough in order to live in consonance with the inherent responsibilities and the resulting guilt is as strong as the desire of confession.

John J. Waldemeir's conclusion on American existentialism (in which he also includes Edward Loomis' novel *The Charcoal House*) is that, within such a vision, the hero has to find out a *modus vivendi* of his own, preserving his self-respect, in an enigmatic universe⁵.

It is not accidental that in answer to such a bride-bound solution (excluding Sartre's assumption of the permanent access to free choice, as well as of the unacceptability of compromise in principle) Saul Bellow sums up the problem as follows: In the fifties the sensitive hero covered the way from alienation to adaptation. Apparently, one might speak here of a kind of inner chemistry, which did not take much into account the impact of social changes. According to Alexis de Toqueville, the American wants to judge the world by his individual means, as a result of an utterly personal experience. The writer's counterargument to the vulgar, 'mass society' phenomenon lies in his setting up a barrage of moral criticism and in his rehabilitation of the human potential. Assuming that prose fiction in the United States has rapidly got through the stages of the

³ We have adopted the specialized terms used by Wayne C. Booth in his study *The Rhetoric of Fiction*.

⁴ See John Barth: *An Interview, Wisconsin Studies in Contemporary Literature*, 1965.

⁵ See John Barth: *An Interview, Wisconsin Studies in Contemporary Literature*, 1965.

European history of literature, always keeping an eye on the realities of a continent that was at the beginning of its evolution, but still indulging in the intoxicating wine vapours of an Eden-like happiness, we can easily explain the ideal application of a number of sociological theories of the novel (built up as comments on certain classical European works), to the whole evolution of American fiction. We are referring to Lucien Goldman's definition of the novel (starting from Lukács's *Die Theorie des Romans*) as the history of a *degraded search for genuine values in a degraded world*. The action is undertaken, in Lukács's terms, by a *problematic hero*. We suggest to our readers that he should try and "project" this definition on any American fictional text, from *Modern Chivalry* (1815) by Hugh Henry Brackenridge, to Saul Bellow's *Humboldt's Gift* (1975).

Obviously, none of these characteristics are alien to Saul Bellow's work, although, on the other hand, he does not follow any of the above-mentioned important directions. Saul Bellow is closer to the classical traditions of the American and European novel and distinct from the detached, artisan's work of the members of his generation by the fact that he transcends the socio-philosophical theories and the American psychosis dominated by cynical presuppositions regarding an American world on the brink of holocaust, on an ardently humanistic plane, vigorously combining Benjamin Franklin's moral balance with Hemingway's virile sense of life. The fear of chaos and irrationality expressed by Franklin in *The Way to Wealth* is solved by a code of ethic and economic principles. Bellow proposes a universal remedy: love for one's fellow being. Going through difficult stages, avoiding the boastful and exhibitionist attitude of aloofness, his heroes plead for life and equilibrium. At the end of a fully conscious and lively existence his characters somehow try to give correct answers to some of the questions addressed by the Philadelphian printer almost two centuries ago to those who were to found the "Junto" association: "I respect my fellow-beings, I love people irrespective of their religion or profession, nobody should be hurt physically or spiritually, out of vanity or in the name of some pompous cause, I love truth in itself and I am going to fight in order to discover it and impart it to the others".

We pointed out, from the very beginning, the possibility of drawing a parallel between Saul Bellow and Benjamin Franklin. We were referring, especially, to the American writer's moral and philosophical commitment. In this spirit Bellow initiates an embarrassing polemic with his epoch: "... either we want life to continue or we do not... if we answer yes, we do want it to continue, we are liable to be asked how. In what form will be life justified?" (*The Writer as Moralist*, "Atlantic Monthly", March 1963). The writer's moral duty is to try and find an answer. The attitude of Bellow's predecessors, influenced by a mentality which was first manifest as far back as the Industrial Revolution (an Edenic past — an empty present — an anthill-like future) and handed over by Burke, and Blake, and further developed by Carlyle, Mill, Arnold, Ruskin up to the 20th century writers Lawrence, Eliot, Orwell, is rejected by Bellow in the name of an optimistic humanism. His gesture also involves the works of a number of contemporaries who blend, in a fantastic manner, the same vision: *City City City*, by Jack Kerouac, a nightmare vision of people living in a world of steel and glass and whose thoughts are supervised, the *Naked*

Lunch by William Burroughs, displaying biologic fantasies and towns of monsters, *Last Exit to Brooklyn* by Hubert Selby — between the dreadful jungle of reality and the confusion caused by drugs. Bellow underlines the weakness of modern American prose for a variety of victims such as: the lovely young man, the Negro lacking in identity, the Jew full of complexes the disinherited American. He rejects the romantic tradition of alienation and recommends an attempt of contacting power and the authorities. The confusion of the Prometheus hero with a bad frame of mind is sometimes the target of his criticism. Modern literature does not only demolish an outdated and romantic view of the ego, but it even annihilates it altogether. What is in store, Bellow wonders, after this defeat?

Nathalie Sarraute has done away with characters, as she does not believe in the existence of a personal ego. Thus the hero is reduced to an arbitrary image, a conventional figure. Authors like Valéry, Joyce, Lawrence distrusted the stability of the ego subject to experience and consequently dissolved it, trying to convince us that the supreme individual was a mere concoction. Hesse's *Steppenwolf* testifies the ego's fluidity, considering that he is not made up of two parts — man and wolf — but of thousands of fragments similar to chess pieces which can be moved in an infinite number of combinatory ways⁶. What Ionescu, Mauriac and Robbe-Grillet mean to demonstrate is that the self is anonymous and the individual ceases to exist. In the conference he delivered at the "Library of Congress", Bellow underlined the role played by German phenomenology as a sort of attack on the ego. On this opportunity he printed out that Hasserl's procedure of phenomenological reduction, as well as Heidegger's distinction between Sein and Dasein, and Sartre's presentation of the individual as a mask created with a view to protecting the inner void, had all led to an *Ars Poetica*, exemplifiable by *Pour un nouveau roman*⁷ (Alain Robbe-Grillet, Les Editions de Minuit, 1963). In *End of the Road* the hero introduces himself: "In a sense I am Jacob Hurner". Gênet's heroes in *The Balcony* have to pay for the privilege of being, for a short time, "stable essences". The individual's annihilation, Bellow continues to argue, is to be traced in Bunuel's movies, as well as in the new cultural kitch which rediscovers Zen's religious creed or Picasso's cubism. The techniques of the painting based on visual effects, of pop-art, mark the end of a cycle which started as far back as the 18th century. Instead of a unique artist's creation of a unique work, the pop artist reproduces a sign (Robert Indiana), a drawing (Roy Lichtenstein), a photography (Andy Werhol). Animated by the same spirit, Ginsberg writes his poems under the influence of mescaline, while Burroughs inserts a text on a folded page in the middle of another page (written by him or by somebody else) and that is how he obtains a composite work. Bellow considers these phenomena as "boring and meaningless", but he rises against them on the ground of the danger implied in this message directed against the individual. We must

⁶ An Idea which was also materialized in Thomas Pynchon. V.

⁷ Nous constatons, de jour en jour, la répugnance croissante des plus conscients devant le mot à caractère viscéral, analogique ou incantatoire. Cependant que l'adjectif optique, descriptif, celui qui se contente de mesurer, de situer, de limiter, de définir, „monte probablement le chemin difficile d'un nouvel art romanesque" (p. 23). *Une vote pour le roman futur* (1956).

find, according to Bellow, a new view of the individual, which might keep the "hero of the presentation" distinct from the actual one. Such an "archeologist" of the individual soul exclaims in *Looking for Mr. Green*: "It almost doesn't do any good to have a name if you can't be found by it" (in Mosby's *Memoirs and Other Stories*, New York, Viking Press, 1968).

Dangling Man is Bellow's first novel (1944). About a century after the publication of *Man Underground* and only several years after its second issuing in an existential modality (*La Nausée*, 1938), Joseph, the hero of the novel, was to continue the advance of the "pattern" westward, that is in America. The problem essentially lies in the choice between what Bellow calls "to give yourself" and "to give yourself away". In fact, the option expressed by Bellow's entire artistic act, in its early stage, is focussed round the first alternative.

In terms of existential philosophy, this would be the problem of 'être' and 'exister' (ex-sistere), but 'to give yourself away' (Bellow's formula) implies a sentimental implication in a human brotherhood. One might say there is a necessary crisis with Joseph in his transition to the 'ethical stage', as Kierkegaard called it. This kind of 'disease' is confessed, in an identical period of his life, by the hero of the 'underground' as well as by Antoine Roquentin. Not being as much of an intellectual, not having as a background a supervising conscience, Joseph will never make a complete and lucid confession regarding his state of mind but he will render it by fragments of 'illumination'. Choosing freedom, Joseph finds himself suddenly suspended, outside a world of pre-conceived values, that compels him to carry out a process of re-estimation.

In fact, on reading Joseph's diary, we come to realize that he is engaged in a moral, rather than a metaphysical quest. The existential aspect is implied in his conscience crisis, but it would be mistaken to draw a profounder parallel between him and his predecessors of a Sartrean or Camusian source. As a 'bite of the real' (Gabriel Marcel), as a sudden awakening from a novel of the 'esse' in ex-sistence (Heidegger), as an affirmation of the dependence on a world to which, nevertheless, we lend a shape by our life-conceiving options, *Dangling Man* holds its distinct place in the debate that had been initiated by existentialism. But further on, interested in the redemption of the 'cast away' being, who is aware of its solitary predicament, Bellow proposes a bridging of the gap where existentialism asks for a 'cutting of the umbilical cord' (*Du refus à l'invocation* — G. Marcel) between man and the world. Instead of the analytical objectivity and of the passive on-looker's role or of some metaphysical responsibility, Bellow asks for a most earthly ethical implication, invoking the common human data, the recognition of man's real stature and of his position towards the eternal values. Existentialism rejected essentialism as being exterior to an applied ontology; similarly, Bellow marks a step forward by an anthropocentric, historically determined conception of a salutary solution. Starting from another existential premiss, man's amazement at his existence (not Kierkegaard despair), Bellow comes to doubt the possibility of judging and understanding otherwise than by means of history. This idea may be interpreted in the line of Kierkegaard's assertion that "knowledge is subsequent to life experience". On the other hand, speaking in the ironical voice of the 3rd person, Joseph, the narrator, becomes

a symbolical character (a dramatized narrator, a third person center of consciousness, in Wayne C. Booth's terms), in Bellow's lucid vision.

As a continuation of this unorthodox position towards existentialism, one of Bellow's most consequent themes is present here for the first time: what Joseph wanted was a spiritual colony, or a group whose principles forbade disdain, bleeding and cruelty.

The motif of the 'mask' is initially revealed in *Dangling Man*, in a romantic manner. The incident occurring in Harschas' residence, where young Joseph's handsomeness is suspected to hide a necessary evil, also explains, by a dialectical relation the conscience crisis referred to at the beginning of the novel. Hence Bellow reaches a Heideggerian mode of understanding the individual's exclusively social and historical determination as an "alienation" from his primary nature. Any approach to man from a too scientific perspective implies the researcher's conceitedness. In Bellow's opinion it is here that one can find the motivation of the whole drama of human nature. What might be the cause of this exaggerated vainglory? Probably the fact that the only belief *homo rationalis* has been left with, after the myth of a divine force was debunked, is to be found in his own resources.

Proceeding like that, the result would have been a false hierarchy of values, based on a romantic conception of man, on a chain of counterfeited images or myths. What we are striving to find, Bellow argues, is absolute freedom. An amount of freedom which we do not understand, which we fear at first, and come to hate afterwards. And we soon flee from it, we pick up a master, roll down on our backs and ask him to whip us. This is one of those ideal schemes which might result in our destruction as a consequence of self-conceited egotism. It is here that we can trace the romantic error of becoming "more than human", thus becoming "less than human". We are responsible for ourselves and we cannot shun reality in the terms it is offered to us. "I have — Joseph confesses in the last pages of his diary — to take my risks for survival as I did, formerly against childhood diseases and all the dangers and accidents through which I nevertheless managed to become Joseph" (*Dangling Man* by Saul Bellow, The Vanguard Press, New York, p. 168). It is up to the reader to decide whether the final choice made by Joseph, his regimentation, signifies his shouldering the responsibility of life or, on the contrary, his acceptance of the "whip" as a solution of his short passage through freedom.

The latter reading seems, at least, to be the exterior motivation of his last words in the novel: "I am in alien hands now, *liberated* from self-determination, *freed from freedom*".

"Hurray for regular hours!

And for the supervision of the spirit!

Long live regimentation!" (*ibid.* p. 101)

Bellow's next novel, *The Victim* (1947) is often mentioned for its approach to the problem of anti-semitism. Actually, this is but the exterior garb of a broader idea embraced by the writer: the relationship between the victim and the beneficiary within the frame of social order. *The Victim* may thus be interpreted, in its sociological aspects, as a novel of an anti-racial stand or, in the true spirit of the work, as a new debate

of a typical social attitude in terms conceiving the individual and his positioning as to his fellow beings. An antagonistic relation develops, therefore, between Asa Leventhal, the Jew obsessed by anti-semitism and Albee, 'the Gentile' (the epithet used with reference to the native American). Asa enjoys a fruitful experience, which leads to a more complex view of life, initially over-simplified by him in terms of 'to blame or not'. His struggle is pursued in a total lack of self-sincerity, his aim being reduced to his opponent's defeat, (see the parallel with "The Eternal Husband", resorted to by some American critics), and the profounder ground of his hatred being obstinately eluded. Being the offspring of a moral dogma, Asa will have to "take off" this coat put on a result of exterior compulsion, he will have to know his own self. By accepting his own self, he will come to accept his fellow beings and life in general. Thus Bellow reaches a conclusion kindred with William James's philosophical idea : that which is good is true, that which makes us happy is good. With Asa the good lies in his transition from the dogmatic concept of duty to that of love and sympathy.

Starting with *The Adventures of Augie March* (1953), there begins the stage in Bellow's activity that may be said to have an exclusive literary character. More precisely, the philosophical essay — which had been tentatively used in his first two shorter novels whose plots served demonstration purposes and whose characters, endowed with a weak nature and dominated by a self-confessive ego, are for ever torn by an existential crisis — gets enriched and "descends" in the fictional modality of presenting several obsessive themes. The main difficulty about analysing a novelist such as Bellow first appears when one becomes aware of his eclectic philosophical training, decisive for the filtering of American reality and lying at the basis of a Proteic personality, striving for a most balanced and unprejudiced vision of the world.

No doubt, Augie March is as faithful a "picaro" as any other faithful replica of a literary type in whose presentation the author includes even the personal habits and the physical details. The emergence of this hero is most surprising and unique in the context of a literature dominated by the new novel, with puppet-like characters created by an imagination haunted by erotism and heterogeneous theories. The attempt to "incorporate" American reality, with all its dynamic and unforeseeable features, is successful with Bellow owing to the unexpected use of the classical pattern of the picaresque novel. Being the son of some poor parents (not exactly a "hijo de puta", although his immoral heredity is marked by reference to a fugitive father), quite often an "escudero y ayo" (a sociable companion) like Markos de Obréon, a semi-professional gambler in Mexico, resembling the well-known Guzman, a student who is a law-trespasser like Tomàs in "El licenciado Vidriera" (in "Novelas ejemplares" by Cervantes) and a young man in love with a female picaresque (Thea), Augie thoroughly plays the part of a hero originating in the Renaissance and mediaeval Spanish novel. This is precisely what his wide range of "jobs" signifies (he is a haberdasher, a salesman of shoes and sports articles in a big store, a seller of some very special paints, a partner of Joe Gorman's in his emigrants' transfers from Canada into the States, a thief specialized in rare books, a trade union secretary, a seller of iguanas, a sailor and bu-

sinessman); his travels also confirm it (Chicago — Massena Springs — Lackawanne — Buffalo — Erie — Ashtabula — Ohio — Cleveland — — Detroit — New York — Chilpanzingo — Acatla — Mexico — Paris — Bourges).

In the same picaresque spirit, the novel is based on that string of conflicts aroused by the encounter with ever new characters the hero comes to meet, thus offering him the data of a progressive life experience. Worth mentioning for our further demonstration is the clash between Augie and his sweetheart Thea Fenchel. The latter is involved in a symbolical iguana hunting in Mexico and she makes Augie her partner in a chase that will turn out to be a chimeric quest of the picaro role. Fact is Thea fails to train the eagle and thus plays the painful part of the actor who has wrongly selected his role. Her final stubbornness drives Augie away, as he is a genuine picaro, whose spirit of adventure is coupled with a sharp sense of the real. At the same time, what opposes the latter to the characters around him, eager to put on a mask, is his tormenting wish to know his own self, to reject the qualifications society grants him and to avoid putting on the coat it offers him. Thus Bellow, who had been deeply concerned, ever since his "Sartrean" stage with man's position towards existence, conceived as a social reality, comes to raise in "Augie March" the problem of the human personality's place in the context of a certain historical epoch. An adequate explanation of both the technical procedure chosen by Bellow and the problematics he deals with in this novel, is to be found in Lucien Goldman's study *Pour une sociologie du roman*. The critic puts forth a number of sociological hypotheses, starting from Lukács's *Die Theorie des Romans* and from René Girard's *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Lukács broadly outlines the structure of the novel, characterizing it by the existence of a novel hero whom he defines as "problematic hero". The novel possibly represents the history of a "degraded" quest, in Goldman's terms (a quest which Lukács qualifies as being "demoniac"), the quest of genuine values in a degraded world. It is brought about by the "constitutive opposition" between the hero and his surrounding world, and concomitantly by a "sufficient community", which allows the existence of an epic form. This essential community between the hero and his world results from the fact that they are both degraded as against the scale of genuine values. Their opposition springs from the different nature of each of these degradations. Although ignorant of Lukács's text, Girard reaches similar conclusions, up to a certain extent, in spite of his use of a Heidegger based terminology. Girard's work makes an original contribution which lies in the important point he adds to Lukács's analysis, namely his statement that the degradation of the world in the novel and the growth of the degraded aspiration manifest themselves by a "mediation" which determines a progressive growth of the distance between the metaphysical aspiration quest, i.e. the search of a "vertical transcendence". An instance selected by us from among the ones supplied by Girard with a view to illustrating this "mediation" consists in the chivalrous adventures which come to be interposed between Don Quixote and the quest of the authentic chivalrous values. Girard concludes that this degradation is a gradual process materialized in the ever greater proximity between the character in the novel and the mediating

agent and the ever greater distance between this character and the “vertical transcendence”. Precisely in this respect Goldman points out that a problem which a sociology of the novel should approach first and foremost is that of the relationship between the “form of the novel” and the “structure” of the social environment within which it came into being. The joint consideration of the analyses worked out by Lukács and Goldman may give us the first opportunity of advancing in this direction. Goldman’s hypothesis runs as follows: the form of the novel is the “literary transposition of everyday life, in the capitalist society engendered by a market-based production”. Following this idea Goldman establishes a relation between “mediation” and the “exchange value”, explaining that a market-based production is characterized by the introduction of these economic values with a “mediating” role between the customer and the goods.

With Bellow the “degradation” lies in the adoption of a role, a mask, an assumed appearance. The inner void wraps itself up in the romantic and magnificent mantles of some mythic characters. We can trace here the fall into the “non-authentic”, hidden by the “public interpretation”, as Heidegger considers it in “Sein and Zeit”. The first “option” which will define Augie is made when he is confronted with the portly Mrs. Benling: “I’ll make you perfect — she said — completely perfect”⁸. Augie was to eventually reach “alienation”: “Just when Mrs. Benling’s construction around me was nearly complete I shoved off. The leading and the precipitating reason was that she proposed to adopt me”⁹. The adoption, an element shared by the picaro and the problematic hero is the expression of the wish to make the hero join the world of superficial values, an aggressive corruption, a greedy annihilation, as well as a lack of sympathy with the searcher of a “vertical transcendence”. But Bellow is “ironical” (in Lukács terms) or “humourous” (in Girard’s terms) as to this type of quest too. The new thing about his relation with the novel’s universe consists in the replacement of an “implied author” (as in the examples quoted by the two theoreticians: Don Quixote, The eternal husband) by a 1st person “dramatized narrator”, who is totally “reliable”. Augie will state, his lucid eye for ever inwardly turned, that “all great beauty too, my scratched eyeballs will always see scratched”¹⁰. Such Kantian statements will situate him in the position of an agnostic, who, paradoxically, is not a sceptic, but an individual vigorously launched in a plenary life experience. His presentation of the relation between reality and ideality also includes a sharp sense of the ridiculous springing from the Quixotic hypostasis of human vanity acting as an incentive of the “degraded quest”. But Augie is a human being, hence he is subject to immoderation and self-conceit; the quest which has aroused in him the noble feeling of a perpetual dissatisfaction turned out to be a different form, even a more serious one, of assuming a role. In a world governed by the exchange value, in which he is involved, Augie is as strong as to subject himself to a severe examination based on the standards of objectivity and sense of justice. The contradiction that tears him lies in his wish to

⁸ *The Adventures of Augie March* by Saul Bellow. New York. The Viking Press, 1965. p. 130.

⁹ *Ibid.*, p. 151.

¹⁰ *Ibid.*, p. 260.

follow his own independent path and at the same time to be loved by the others. Therefore, the theme of the role brings forth the one of the hero's involvement. Loving Thea and remaining faithful to her means accepting the part she is playing and being an accomplice of an act which "degrades" reality. At the same time, a point of view of their relations consists in the encounter of two "versions", the tension resulting between them and the final necessity of each partner's remaining faithful to his own "version" at the risk of losing the other's love. Throughout the novel Augie has to perform a difficult slalom between such "versions", which aim at turning him into their supporter. Augie March, the problematic hero, tries to get rid of the numerous "instructors" of reality, but, in the spirit of Bellow's analytic vision, he finds himself in a similar degraded hypothesis. As, in a Sartrean way, he chooses not to choose, thus creating another personal version. Having rejected Bateshaw or Mintouchian, Augie is eventually in as indefinite a position as that of the "Dangling Man". Being married to an actress, a mysterious Eve whose double life he gives up investigating, and having an indefinite and dubious job, while living "in Europe", in a rented flat (Paris), the hero rigorously preserves his detached position as to the rest of mankind.

We shall again resort here to Goldman's study, in order to account for Augie March's final attitude. Adopting Lukács's viewpoint, Goldman states that "problematic heroes" end by realizing the vanity and the degraded nature of their quest. That is why, it represents an end, rather than a beginning. In this sense Lukács defines the novel as follows: "The novel is the form of virile maturity". This formula more precisely defines, according to Goldman, the instructive novel of the Wilhelm Meister kind, which ends by a self-confinement (a renunciation of its problematic quest, which does not mean, however, an acceptance of the conventional world or an abandonment of the implied scale of values). *The Adventures of Augie March* belongs to the above-mentioned category, and its author finally takes the "ironical" position mentioned by Lukács, as a recognition of the hero's demoniac nature and as an objective stand towards him. Augie's last words, seem, nevertheless, to reveal the obstinate gesture of the "problematic hero", who this time refuses the wisdom of "virile maturity". "Look at me, going everywhere! Why, I am a sort of Columbus of those near at hand and believe you can come to them in this immediate terra incognita that spreads out in every gaze. I may well be a flop at this line of endeavour. Columbus too thought he was a flop, probably, when they sent him back in chains. Which didn't prove there was no America"¹¹.

Tommy Wilhelm, the hero of the novel *Seize the Day* (1956) — (which may be considered a novel only by the fact that it exceeds the limit of 50,000 words established by E. M. Foster as the limit of the short story) is, unlike Augie, but similar to Joseph and Asa Leventhal, a victim. He falls a prey to his "version", to a part he failed to play. The redemption suggested by Dr. Tamkin is a *carpe diem*, not in the epicurean sense, but implying a daring exposure of the daily, therefore human detail of life experience.

¹¹ *The Adventures of Augie March* by Saul Bellow, New York, The Viking Press, 1965, p. 536.

The lyrical text in the end, suggesting a high intensity of the perception of human values, can be decoded only as an incantation of the psychological moment of one's getting rid of a "burden". The "burden" is another motif in Bellow's prose, a motif which becomes central in his next novel *Henderson the Rain King* (1959). The hero is a Don Quixote in a double comedy of life, in which he keeps crying "I want", while reality simply states "I am". The story abounds in parodic elements. Worth mentioning is the remark made by the American critic, Leslie Fiedler, concerning the coincidence between Henderson's and Ernest Hemingway's initials (the latter being himself an aspirer after astral qualities); while the linguistic association established by John Clayton¹² between Dafhu, Henderson's "Socrates" in Africa, and "daffy" leads to a humorous vision of the whole novel. The distance Lukács and Girard referred to is realized here by the application of emphatic ironical procedures, so that the "problematic hero" and the "degraded world" between which there rises the "metaphysical desire" announced by a comical "I want, I want" reject, from the very start, any "vertical transcendence" preferring the entertainment offered by a chivalrous adventure in the 20th century.

Henderson wants to assert the sense of human existence, to show that it only represents a stone rolling towards death. "Grun-to-molani", the phrase used by the African queen Willatale as a mark of Henderson's vitality (i.e. : man want-to-live) symbolizes the hero's fear of death. Dahfu will call him an "avoider", consequently, of the reality of the human predicament comprising both terror and beauty. Africa teaches Henderson a lesson in a Nietzschean style, namely that by refusing the former you cannot enjoy the latter. Henderson, though, is a Kantian; he asserts that the individual makes the world what it is. He is his own reality. We might say that Bellow's "reality" is actualized in Kantian terms (individual versions) and is aspired after in Nietzschean terms (Appolonian plus Dionysian, beauty plus terror). This makes us think of a nostalgic aspiration after the sphere of Hellenic harmonies. Life's arbitrariness and dialectics repeatedly appear in Bellow's typology: the victims (the Arnewi tribe, Joseph, Mrs. March, Tommy) and "The Machiavelians" (the Wariri tribe, Simon, Dr. Adler). Henderson has to choose a third alternative. Dahfu tries to "cure" him through the agency of the lioness Atti, a female reality, who personifies the intuitive struggling against mechanical reasoning. Thus Bellow introduces the theme of the "burden", a symbol of the out-dated values of the fortuitous, swallowed up by man in his "Camel" stage (according to Zarathustra's stages of cognition), values that oppose his individual self. The subsequent stage of the "lion" creates the complete and spherical self, which only preserves out of the "burden" that genuine part pertaining to the ego's individual peculiarities. Every individual discovers his own truth, his reality, with which he can then wander through the world, freed from his initial burden. The self-murdering violence of the Camel, pressed by its "burden", may, as in Henderson's case, be transformed into love. The "Child", the last stage, is, in fact, the new purified individuality purified by the prejudices of some egos which had burdened him from a previous historical time. That is why Henderson, at the

¹² Saul Bellow: *In Defense of Man*. Indiana University Press, 1968 (Chap. 8).

end of his travel, will be playing with a beautiful child on the white of the snow.

In the monological novel *Herzog* (1964) discourse starts from the point of view of the madman (or clown) naturally confronted with an unnatural reality: "If I am out of my mind, it's all right with me"¹³. We again encounter here the prototype of the demoniac wife (Mady) and that of the father (although deceased) as elements of the imposed "burden". Similar to Schnier in *Ansichten Eines Clowns* (a novel sharing a certain tone and problematics with *Herzog*), Moses Herzog, who is torn by the violent crisis caused by his dissociation from superseded values embarks upon an analysis of these values in the context of an existence governed by arbitrariness. The personal expression of his revolt is the pathetic pain provoked by man's suicidal tendencies, by his loss of the sense of human grandeur based upon simplicity and balance. The character's recourse themes inspired from the Bible or from Greek mythology points to his need to feel his own roots, to return to his origins, by removing the onion skins of civilization. "The reality instructors" are again branded: "They want to teach you — to punish you with the lessons of the Real"¹⁴. He also ridicules the Sartrean "responsibility" which makes man become his own God: "One way or another the no doubt mad idea entered my mind that my own actions had historic importance, and this (fantasy?) made it appear that people who harmed me were interfering with an important experience"¹⁵. What Bellow suggests in this novel too is a human brotherhood, beyond the individual race in quest of a "special" destiny. By this he does not mean a joining of the herd, but a feeling of love and calm responsiveness to truth. Bellow tries to reach for something essential, beyond the individual self, the character's old stable ego. He refers to a state of transpersonal mystic unity, in which, in Heidegger's terms, one reaches "the Being as being". But Bellow, the humanist, rejects the philosopher of the "dark forest" in Freiburg, by uttering the magic word which makes the reaching of the mysterious entity possible: love. "Dear Doktor Professor Heidegger, I should like to know what you mean by the expression 'the fall of the quotidian'. When did this fall occur? Where were we standing when it happened?" (p. 65). Being an explicit manifestation of Bellow's rejection of the sententious philosophical statement, the letter meant to complete Herzog's rich epistolary activity, which serves as an outlet as against the "degraded world", also expresses the attitude of ironical revolt of the one who is greatly involved and ardently engaged as a participant in mankind's experience (an attitude which reminds us of Böll, a representative of the same generation).

An aged vision of the world can be found with Mr. Sammler's last-but-one novel; *Mr. Sammler's Planet* (1969). The worn-out recurrence of the great themes (the existence exclusively based on megalomania, a world of sham values, alienation and violence) the novel tentatively puts forth, by the image of old Sammler, the wise intellectual, an escape from this planet sunk in the apocalyptic age. Madness is the last diagnosis which

¹³ Herzog, Saul Bellow, Fawcett Wald Library, 1965, p. 3.

¹⁴ Herzog, Saul Bellow, Fawcett Wald Library, 1965, p. 157.

¹⁵ *ibid.*, p. 134.

this physician of mankind pronounces with regard to his own species. *Terra* is a stage populated by clowns, buffoons, strolling actors, a mixture of mirror images beyond which no essence is left. Govinda Lal represents for Sammler a possible recurrence of the Apollonian, of the calm and well-balanced values.

Saul Bellow's last novel, *Humboldt's Gift* (1975), presents, for the first time, the problematic double alternative by two living characters, of a flash-and-blood realism: Humboldt von Fleischer, a damned poet whose favourite topic is centred on the human perennial feeling that there exists a primary world, an initial world, which has been lost; he tragically struggles with the windmills of this world — a Platonic replica, and finally dies. David Citrine, a poet and playwright, a clear-sighted intellectual, is the messenger of the last value bequeathed him by Humboldt —, a degraded value (the script for a movie that was to a hit), which will help the latter to resist the world of appearances (a term substituted here by "Maya's veil") and to impose Humboldt's name in his use of language. This gift is, of course, of a Trojan type, implying the magnificence of the Baudelairean gesture of a proud self-annihilation in a valueless context, a gesture meant to hand down to posterity a proof of the capacity to overcome it by one's own means. This is a version of *Don Quixote*, this time a tragical one, but perfectly matching its model. Humboldt-Citrine stand for the ludic and the dramatic halves matched by the chivalrous adventures, and then, by the lucid dying man's confession. At the same time we can visualize the Hidalgo and Sancho Panza wandering through an Apocalyptic America. How highly significant Heidegger's remark in *Sein und Zeit* appears to be in this context: Being collapses from itself into itself, in the abyss barrenness of an unauthentic daily existence. This fall is, however, concealed by the public interpretation, being accounted for by the latter as an "ascension" and a "concrete life". Only to the extent we recognize that the American poet Delmore Schwartz took over the "Dichtung" from Rilke and Hölderlin, can we accept, beyond the "mundane" aspect, the statement that this poet was Humboldt's live model.

We can notice that, paradoxically, Bellow's work evinces the influence of a philosophy he himself rejected in the above-mentioned lecture delivered at the Library of Congress on the harmful influence of Heidegger's thought upon the new novel. Of course, this is not likely to be either a deliberate adherence or an orthodox application. In fact, what the American novelist wanted to reject was the set of premises at the basis of the system of reflection on being and modes of being, a distinction which Bellow associated with the alienation dominating "Les nouveaux romans". However, Robbe-Grillet's *ars poetica* evinces a totally different direction of further development: the world is neither significant, nor absurd, it simply *is*. In this way one comes to replace the visceral, analogic and magic character of words by the force of the visual adjective which measures, situates, limits and defines. This amounted to a resignation in front of the Being's mystery, that is an attitude contrary to Heidegger's idea of avoiding the "irren" by revelation. In his novels, however, Bellow propounds a single path leading to the happiness of the problematic hero, hurled in the miserable abyss of modes of being, i. e. the humanistic revelation: love. If we think of the discontent aroused by the present state-of-

affairs and sublimated as a regret and worship of the world of happiness and perfection whose wholeness and beauty Saul Bellow aspires after (Henderson, Augie, Herzog, all have a virile vigour which makes us think of the Greek male), one might reach the conclusion that the core of his creation is "Kalos". This will enable us to understand the problematic heroes as a Socratean hypostasis in a world which has been degraded by the sophistry of some Hippias (Bateshaw Rinaldi, Einhorn, Valentine Gersbach, Feffer). A Greek interpretation of the approach of human ontology might also explain the keen insight into the individual's existence, initially expressed in Sartrean terms, and later on, the abandonment of the analytical self-observation in favour of an intense life experience. Existential philosophy represents a "decay" as against Platonic thought (which, nevertheless, starts from the concrete fact of human existence), from an epoch with "gods" into an "empty" one, in which man remains man's only god and his life narrowed by options becomes his only concern (marked, in fact, by strong tensions). An existentialism paradoxically imbued with the sap of life characterizes Bellow's hero in search of models which tend to reach farther than the factualness of Sartre's "position" (which can only be matched with Heidegger's state of "being"). Of the same Greek classical vein, the consistency of Bellow's character with himself which results in an effacing of the details pertaining to a physical and spiritual evolution. After ten of fifteen years Augie is the same healthy-looking and vigorous man, characterized by the same spiritual data (curiosity, intellectual wish to comprehend life as a whole); Henderson cannot be thought of outside the age of "nature virility", which characterizes him throughout the novel (although he still has some memories of his youth); Herzog and Sammler are unique Ulysses whose earlier lives are related without any deeper sounding of their temporal and spatial projections; Humbold and Citrine seem to be sculptured, from the beginning to the end of the book, like two legendary heroes of well-established dimensions observing the laws of classical proportions and of the logic of Hellenic beauty. Rejecting the romantic and nostalgic solutions of American transcendentalism or the utilitarian and instrumentalist ones, put forth by William James or John Dewey, Bellow, in the context of the state of things indicated by our synoptic picture of the post-war American novel, seems to be culturally detached from any autochthonous lineage. On the contrary, Bellow's philosophical training derives from a European cultural experience perceivable in his dialectical idealism (the Hegelian space of "concrete concepts" seemingly projected on his world of essences — existences unified by the problematic heroes), in his support of the "categorical imperative" which lends his fiction a note of moral vigorousness, as well as in his latest naive adherence to Rudolf Steiner's anthroposophia may be representing an occult, inciting approach of the revelation of Being). His eclecticism does not disconcert. A well-polished world, a structure of interconditioning elements which shapes its form, a territory pervaded by the striving for a classical hierarchy, these are but some of the things that may be said about this Columbus's novel-based "New America".

ROCOCO STYLE IN EUROPEAN POETRY

PATRICK BRADY
(Houston, Texas)

Previous assessments. Studies of rococo style in the poetry of particular countries have been available for some years now, notably those of Walter Binni and Alfred Anger devoted to Italian and German rococo poetry, respectively.¹ However, the rococo was an international phenomenon, and can scarcely be properly understood unless a comparatist perspective is adopted. Hence the present study.

Let us begin with assimilations of poetry to rococo plastic art works.

George Sherburn sees Matthew Prior as comparable with French rococo painters because of such elements as playfulness and sensuality mingled with touches of cynicism, delicacy, and refinement, particularly in his poems to Cloe: he considers these to be the poetic counterpart of paintings by Watteau, Fragonard, and particularly Boucher.² Gilbert Highet compares Parini's poem *Il Giorno* to the paintings of Hogarth because of its realism, "striking force and essential originality",³ so that while both the poet and the painter may be partly (and importantly) rococo Highet's comparison appears to be based on other grounds. With Attilio Momigliano, on the other hand, emphasis is clearly placed on those aspects of the poem — artificiality, complexity, refinement, aristocratic and feminine character — which link it with the rococo aesthetic.⁴ Jean Hagstrum links Watteau with Prior: "The poems of Prior, the sonatas of Corelli, and the paintings of Watteau unmistakably betray the marks of their origin in a single cultural period"⁵, but fails to indicate the nature of these alleged marks of common origin. Derek Van Abbé writes of Wieland's rococo poems: "Well may they be compared with those airy divertissements of the French Rococo painters, Boucher and Watteau, with whom Wieland himself invited comparison".⁶

¹ See our essay "Toward Autonomy and Metonymy: The Concept of Rococo Literature from 1859 to 1976", *Yearbook of Comparative and General Literature*, vol. XXV (1976), pp. 31—41.
² Sherburn, G.: *The Restoration and Eighteenth Century 1660—1789* (New York: Appleton-Century-Crofts, 1948), pp. 910—911, 912.

³ Highet, G.: *The Classical Tradition* (New York: O.U.P., 1st ed. 1949), p. 316.

⁴ Momigliano, A.: *Storia della letteratura italiana* (Milano: Principato, 1955), pp. 368—369.

⁵ Hagstrum, J.: *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray* (Chicago: U.C.P., 1958), p. xlv.

⁶ Van Abbé, D.: *Christoph Martin Wieland, 1733—1813* (London: Harrap, 1961), p. 61. Against this type of assimilation, however, we have the earlier but authoritative opinion of Sengle, F.: *Wieland* (Stuttgart: Metzler, 1949), p. 172.

Brigid Brophy compares Pope to Watteau, dwelling on the dark side, although she stresses the apparent dichotomy between the "outdoor"—"pastoral" quality of Watteau's world and the completely "internal"—"social" world of Pope⁷ without seeking to interpret or explain it. Frederick Artz likewise writes of *The Rape of the Lock*: "The poem is a marvelous picture of the frivolities of the age and is very close in style to some of the paintings of Boucher and Fragonard."⁸ Wylie Sypher claims that "Pope's verse, like Lepautre's architecture and Watteau's painting, belongs to a distinguishable style"⁹, which is vague, but he writes more specifically of *The Rape*: "*The Rape of the Lock* is a curiously personal poem, considering its deliberate artificiality. Watteau's scenes are curiously intimate, considering their deliberate affectations."¹⁰ Mario Praz compares a work by Coypel with Pope's *Rape*¹¹ because of the gay and lascivious atmosphere and the touch of fantasy and parody.

Robers Rosenblum compares the sweetness and delicacy of a Goethe lyric (*Wer kauft Liebesgötter?*) with that of a rococo sculptural version of the same theme by Jüchtzer, a master of Meissen ware.¹² Jocelyn Agnew finds in Christopher Smart the delicacy and sweet sadness of Watteau,¹³ the dainty figures of Fragonard,¹⁴ and Hogarth's delight in the serpentine line of beauty and in nature's endless variety which art should recapture to afford the eye and the mind the pleasure of a wanton chase.¹⁵

There are also many cases of the use of the actual term "rococo".

Wolfgang Menzel began terming certain German poetry "rococo" as early as 1859.¹⁶ In 1903 Arno Holz published a selection of texts which he subtitled: *Ein Frühlingsstrauss aus dem Rokoko*.¹⁷ August Korff, in his book on Voltaire, stresses the role of Wieland in a German rococo quite distinct from the French.¹⁸ The rococo is treated with a new objectivity by Julius Wiegand, but rather more attention is given to characteristic genres (pastoral, anacreontic, and so on) than to aesthetic criteria.¹⁹ Georg Brandes terms "rococo" the gay and youthful love-poems Goethe gathered under the title: *Annette*.²⁰ Kuno Francke contributes little to our

⁷ Brophy, B.: "The Rococo Seducer", *The London Magazine*, vol. II, no 2 (May 1962), pp. 61—62.

⁸ Artz, F.: *From the Renaissance to Romanticism* (Chicago: U.C.P., 1962), p. 202.

⁹ Sypher, W.: *Rococo to Cubism in Art and Literature* (New York: Random House, 1960), p. 34.

¹⁰ *Ibid.*, p. 32.

¹¹ Praz, M. (tr. W. Weaver): *An Illustrated History of Interior Decoration from Pompeii to Art Nouveau* (London: Thames and Hudson, 1964), pp. 156, 159.

¹² Rosenblum, R.: *Transformations in Late-Eighteenth-Century Art* (Princeton: P.U.P., 1967), p. 7.

¹³ Agnew, J.: *The Relationship of Painting and Music to the Aesthetic of Christopher Smart* (Ph. D. thesis, U. of Michigan, 1968), p. 66.

¹⁴ *Ibid.*, p. 67.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 70—75.

¹⁶ Menzel, W.: *Deutsche Dichtung von der ältesten bis auf die neueste Zeit*, Band II (1859), p. 452 sqq.

¹⁷ Holz, A. ed.: *Aus Aurgrossmutter's Garten: Ein Frühlingsstrauss aus dem Rokoko* (Dresden: Carl Rössner, 1903).

¹⁸ Korff, H. A.: "Voltaire im literarischen Deutschland des 18. Jahrhunderts", *Geschichte des deutschen Geistes von Gottsched bis Goethe*, Band I (1917), pp. 476—494.

¹⁹ Wiegand, J.: *Geschichte der deutscher Dichtung* (1922), p. 91 sqq.

²⁰ Brandes, G.: *Goethe* (Berlin: Erich Reiss, 1922), p. 29.

understanding of the rococo,²¹ but the same cannot be said of Herbert Cysarz, although his inadequate differentiation between the rococo lyric and the Enlightenment and the treatment of the rococo within a total context provided by the baroque reflect a still limited comprehension of the specificity of the rococo.²² Ferdinand Josef Schneider identifies the rococo with the anacreontics and the "French" works of Wieland, but fails to discuss the term and concept themselves.²³ Albert Köster reduces the German rococo to brief and fragmentary French influences — in anacreontic poetry, comic epic, and comic novel.²⁴

In 1925, Momigliano, in his commentary on Parini's *Il Giorno*, uses the term "rococo" several times to characterize a certain quality of the aesthetic "flavour" and the decorative quality of the technique of construction by means of scenes and pictures: the description of the young nobleman's *cabinet de toilette* is called "il primo quadretto rococò del poema"²⁵ and verses 491—494 are termed "altra immaginazione rococò".²⁶ This critic also refers to "la grazia rococò della nobiltà contemporanea"²⁷

For Otto Güldenbergh, the later works of Wieland are rococo rather than baroque because of their gaiety and graceful style²⁸; other rococo traits indicated are the superficiality of the Greco-Roman paraphernalia ("Modernes Leben erfüllt die alten Gedanken"), the unreality and disunity of the depiction of nature (redeemed however by a delicate musicality), and the psychological emphasis on the sprightly and transient. Emil Ermatinger neglects terminology and textual analysis for philosophy and criticism, and characterizes the rococo by contrasting it solely with the baroque (which is made to include *la préciosité*: "das Wesen der barocken Präziosität").²⁹ This results in an almost exclusive emphasis on reason — he speaks of "die Rationalisierung der Dichtung",³⁰ and says of "die philosophische Kritik": "Ihre Logik . . . ist einzig die Quelle des 'guten Geschmacks'".³¹ This view leaves the rococo virtually indistinguishable from classicism, rationalism, and Enlightenment: "Seine Gewährsleute sind, ausser Shaftesbury, Thomasius und Leibniz, die Koryphäen der Französischen Kritik, vor allem Boileau, Dubos und Madame Dacier".³²

²¹ Francke, K.: *Die Kulturwerte der deutschen Literatur von der Reformation bis zur Aufklärung* (1923), pp. 389—437: "Die Rokoko — und Zopfichtung".

²² Cysarz, H.: *Deutsche Barockdichtung* (Leipzig, 1924).

²³ Schneider, F. J.: *Die deutsche Dichtung vom Ausgang des Barock bis zum Beginn des Klassizismus 1700—1785* (1924), pp. 207—258.

²⁴ Köster, A.: *Die deutsche Literatur der Aufklärungszeit* (Petersen, 1925), pp. 20—42, 244—253.

²⁵ Momigliano, A. ed.: *G. Parini: "Il Giorno"* (Catania, 1925; nuova ed. Torino, 1960), note to v. 474 of "Il Mattino".

²⁶ *Ibid.*, note to vv. 491—494.

²⁷ *Ibid.*, note to v. 164 of "Il Mezzogiorno".

²⁸ Güldenbergh, O.: *Wielands "Komische Erzählungen" im Spiegel des literarischen Rokoko* (Halle: Dissertation, 1925).

²⁹ Ermatinger, E.: *Barock und Rokoko in der deutschen Dichtung* (Leipzig u. Berlin: B. G. Teubner, 1926), p. 89.

³⁰ *Ibid.*, p. 118.

³¹ *Ibid.*, p. 115.

³² *Ibid.*, loc. cit. See also Ermatinger, E.: "Dar Zeitalter des Rokoko", *Krisen und Probleme der neuen deutschen Dichtung* (Zürich — Leipzig — Wien, 1928).

In 1927 there appeared Friedrich Brie's remarkable study of English poetry of 1710—1730 in the light of the notion of "rococo epic".³³ For Brie, the rococo is gay and playful, graceful and intimate, decorative and sociable.³⁴ The one defect of this otherwise excellent work lies in the attempt to deny all relationship between the English rococo epic and French rococo poetry.³⁵ Domenico Petrinì in 1930 called the Parini of *Il Giorno* an "artista rococò"³⁶, the *favola del canapè* being seen as "rococo delicato e calmo".³⁷

Paul Hankamer stresses the bourgeois character of German rococo which distinguishes it from the French.³⁸ Fritz Brüggeman sees German rococo poetry as the literary counterpart of Enlightenment philosophy.³⁹ Heinz Kindermann accepts this conception, and sees in the rococo mask of irony and scepticism, of grace, refinement, and eroticism, an emulation of aristocratic escapism on the part of the bourgeoisie.⁴⁰ Paul Böckmann sees the rococo as a form of early Enlightenment wit fathered by Wolff and Gottsched.⁴¹ Helmut Paustian, like Brüggeman, fails to distinguish the rococo from the Enlightenment.⁴² The attention given to the concept of rococo style by Hennig Brinckmann in his study of changing notions of beauty in poetry amounts to no more than a passing nod.⁴³ Hans Heckel reproaches Ermatinger with neglecting "die Geschichte der bildenden Kunst und die aus ihr gewonnenen Stilbestimmungen"⁴⁴ and the fact that the rococo was "nur eine geistige Strömung neben gleichwertigen, ja stärkeren andern".⁴⁵ He emphasizes the fact that "die Rokokogeistigkeit manche Elemente aufweist, die der Haltung des Aufklärungsdenkens eigentümlich zuwiderlaufen".⁴⁶ Heckel identifies the rococo as intimate and natural, gay, dainty, lively; hedonistic in philosophy, small in dimensions, pale in palette, with a taste for fairy and oriental fantasies.⁴⁷

In 1936 Momigliano writes of Goldoni that "pur restaurando nel teatro il senso del reale rimane uno de più caratteristici poeti del rococò"⁴⁸ (which likens Goldoni to Hogarth while implying that the union of rococò

³³ Brie, F.: *Englische Rokoko-Epik, 1710—1730* (München: Max Hueber Verlag, 1927).

³⁴ *Ibid.*, p. 9.

³⁵ As a corrective to Brie's point of view, consult Audra, E.: *L'Influence française dans l'œuvre de Pope* (Paris: Champion, 1931), *passim*.

³⁶ Petrinì, D.: *La poesia et l'arte del Parini* (Bari, 1930) and *Dal barocco al decadentismo* (Firenze, 1957), I, 181, 183, 206.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Hankamer, P.: *Deutsche Literaturgeschichte* (1930), pp. 161—182: "Das Zeitalter der Aufklärung und des Rokoko".

³⁹ Brüggeman, F.: "Aufklärung", *Sachwörterbuch der Deutschkunde*, Band I (1930).

⁴⁰ Kindermann, H.: *Der Rokoko-Goethe* (Leipzig: Philipp Reclam jr., 1932).

⁴¹ Böckmann, P.: "Das Formprinzip des Witzes in der Frühzeit der deutschen Aufklärung", *Jahrbuch der freien Deutschen Hochschiffs*, 1932—33, pp. 52—130 and *Formgeschichte der deutsche Dichtung*, Band I (1949), Ch. V.

⁴² Paustian, H.: *Die Lyrik der Aufklärung als Ausdruck der seelischen Entwicklung von 1710 bis 1770* (1933), pp. 91—92.

⁴³ Brinckmann, H.: "Schönheitsauffassung und Dichtung vom Mittelalter bis zum Rokoko", *Deutsche Vierteljahrschrift*, 11. Jahrgang, XI. Band (1933), pp. 230—250.

⁴⁴ Heckel, H.: "Zu Begriff und Wesen des literarischen Rokoko in Deutschland", *Germanistische Abhandlungen*, 67. Heft (1933), p. 217.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 216.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 218.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 225.

⁴⁸ Momigliano, A.: *Storia della letteratura italiana* (Milano: Principato, 1936; 8th ed. 1959), p. 328.

with realism is possible but paradoxical) and of Savioli: "se prima del *Giorno* vogliamo vedere qualche limpida scena rococò, dobbiamo leggere gli *Amori*, in parecchi dei quali c'è la stesso squisito mondo nobiliare di quel poema".⁴⁹ Bernard Fehr suggests that a parallel to the English rococo interior decoration of 1740—1760⁵⁰ may be found in the lavish and redundant decorative images of Thomson's poetry.⁵¹ Horst Rüdiger emphasizes Platonism and Epicureanism, control of passion by reason, sociability, psychological plausibility, and preference for well-manicured landscapes as traits of the rococo, illustrated in Wieland's *Agathon*.⁵² Momigliano later writes that Savioli's *Amori* "rivelano il punto di coincidenza fra il classicismo da una parte e l'Arcadia e il rococò dall'altra".⁵³ He accuses Monti, on the other hand, of having "deformato in barocco il rococò del Savioli".⁵⁴

For Kind, the rococo is social and courtly, hence involves distancing and masking, but not without some tendency towards intimacy and naturalness. It is charming, artistic, and decorative, playful and coquettish, wanton and frivolous.⁵⁵ H.P.H. Teesing gives the following characteristics: conventional social sentiment, over-refinement, amusement and mental play, distanciation and irony (e. g. in the treatment of the supernatural), daring eroticism. Calculated for literary gourmets, it has an Arcadian strain, as does the baroque, but this is more gracious and ornamental than in the latter. French rococo poetry differs from the German in its elegance, wit, and charming, airy amorality.⁵⁶

Sypher sees Collins as rococo because of fantasy and asymmetry.⁵⁷ Praz declares that *The Rape of the Lock* is not merely an elegant game but an evocation of the decorative and ephemeral prettiness of rococo taste, symbolized in the stolen curl.⁵⁸ For Fritz Strich, Wieland is the finest representative of "that anacreontic strain which constitutes rococo style in German poetry"; it borrows its charm, grace, and lightness from France.⁵⁹ For Friedrich Sengle, the rococo is marked by sociability, fantasy, playfulness, miniaturization, fragmentation,⁶⁰ and he stresses the rococo charm, freedom, and elegance of some of Wieland's poems.⁶¹ Hight stresses the prettiness of *The Rape*, and the fact that the setting given to its subject

⁴⁹ *Ibid.*, p. 364.

⁵⁰ Fehr, B.: "The Antagonism of Forms in the Eighteenth Century", *English Studies*, vol. XVIII (June and October 1936), pp. 116, 121.

⁵¹ *Ibid.*, part II, p. 202.

⁵² Rüdiger, H.: "Wielands *Agathon* und die geistigen Kräfte des deutschen Rokoko", *Zeitschrift für deutsche Geisteswissenschaft*, 3. Jahrgang (1940—41), pp. 24—35.

⁵³ Momigliano, A. (under the pseudonym "Georgio Flores"): "Gusto neoclassico e poesia neoclassica", *Leonardo* (1941), and then in *Cinque Saggi* (Firenze, 1945), p. 11.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 33.

⁵⁵ Kind, H.: *Das Rokoko und seine Grenzen im deutschen komischen Epos des 18. Jahrhunderts* (Dissertation, Halle, 1945), p. 244.

⁵⁶ Teesing, H.P.H.: "Wieland als Dichter van het Rococo", *Neophilologus*, dertigste Jaargang, XXX (1945), pp. 166—171. Cf. his "Die Motivverschlingung in Wielands *Oberon*", *Neophilologus*, eenendertigste Jaargang, XXXI (1946), pp. 193—201.

⁵⁷ Sypher W.: "The *Morceau de fantaisie* in Verse: A New Approach to Collins", *University of Toronto Quarterly*, vol. XV (October 1945), pp. 65—69.

⁵⁸ Praz, M.: *Storia della letteratura inglese* (Firenze, 1946), pp. 194—195.

⁵⁹ Strich, F.: *Goethe und die Weltliteratur* (Bern: A. Francke, 1946), p. 71.

⁶⁰ Sengle, F.: *Wieland* (Stuttgart: Metzler, 1949), *passim* (pp. 214—215 *et passim*).

⁶¹ *Ibid.*, pp. 175, 182.

is not military or ecclesiastical (as in Tassoni and Boileau respectively) but purely social.⁶² Robert Hall associates the rococo with superficial and empty elegance⁶³ while Richard Newald links it with the courtly society of the Enlightenment, although the fact that it is not applicable to all the poetry even of the period 1730 to 1770 causes him to express reservations as to its usefulness as a period style for literature.⁶⁴ Fritz Martini stresses the role of the rococo — in the period 1740—1747 — in freeing poetry from the trammels of Enlightenment philosophy by an aesthetic of playfulness, informality, easy elegance and refinement whose ideals of sociability and serenity provide a valuable complement to the “Lumières”.⁶⁵ Giulio Natali stresses the mock-heroic irony of Parini’s use of mythology (cupids) in *Il Giorno*.⁶⁶

Siegbert Praver, going further than Hall, gives the term “rococo” a purely pejorative meaning — “mere cataloguing . . . of natural phenomena”, “the knick-knacks of an outworn mythology”,⁶⁷ “pale allegories of a poet without faith”.⁶⁸ There is a return to the German interest in the longer forms of rococo poetry in Bengt Sørensen⁶⁹ and Lüder Beeken⁷⁰: tact and good taste, a charming grace and nonchalance, an Epicurean stress on pleasure and play, a light piquancy and ironic scepticism — these are the rococo traits isolated by Sørensen.⁷¹

W. Schirmer sees in Pope’s introduction of the Sylphs into *The Rape of the Lock* a major contribution to the establishment of the rococo miniature epic.⁷² The comments of Bruno Markwardt on this period are interesting but do not address themselves very directly to the problem of the rococo.⁷³ W. Schlotthaus concentrates on the ludic aspect of anacreontic poetry, with a glance at the role of pastoral in the rococo.⁷⁴ Hagstrum disagrees with Sypher and opposes the idea of an “almost classical” symmetry in Collins’ form of the “asymmetry” claimed by Sypher.⁷⁵ Hagstrum equates the brilliant light of fashionable rococo painting with the “little glittering prettinesses” (Thompson) of Pope’s *vers de société*.⁷⁶

⁶² Hlghet, *op. cit.*, p. 315 and p. 652 note 33.

⁶³ Hall, R.: *A Short History of Italian Literature* (Ithaca, N. Y.: Linguistica, 1951), 325.

⁶⁴ Newald, R.: “Die deutsche Literatur vom Späthumanismus zur Empfindsamkeit 1570 bis 1750”, in Boor, H. and Newald, R.: *Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Band V, pp. 467—521.

⁶⁵ Martini, F.: “Von der Aufklärung zum Sturm und Drang 1700—1775”, *Annalen der deutschen Literatur* (1952), pp. 405—463.

⁶⁶ Natali, G.: *Giuseppe Parini, uomo e poeta* (Rocca San Casciano: Capeelli, 1952), p. 66.

⁶⁷ Praver, S.S.: *German Lyric Poetry: A Critical Analysis of Selected Poems from Klopstock to Rilke* (London: Routledge and Kegan Paul, 1952), p. 56. Praver applies the term to Goethe’s poetry before *Wilkommen und Abschied* (1770—1772).

⁶⁸ *Ibid.*, p. 60.

⁶⁹ Sørensen, B. A.: “Das deutsche Rokoko und die Verserählung im 18. Jahrhundert”, *Euphorion*, Band. 48 (1954), pp. 125—152.

⁷⁰ Beeken, L.: *Das Prinzip der Desillusionierung im komischen Epos des 18. Jahrhunderts. Zur Wesensbestimmung des deutschen Rokoko* (Dissertation: Hamburg, 1954).

⁷¹ Sørensen, *art. cit.*, p. 127.

⁷² Schirmer, W.: *Geschichte der englischen und amerikanischen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Erster Band (Tübingen: Max Niemeyer, 1954), p. 402.

⁷³ Markwardt, B.: *Aufklärung, Rokoko, Sturm und Drang* (1956).

⁷⁴ Schlotthaus, W.: *Das Spielphänomen und seine Erscheinungsweise in der Dichtung der Anacreontik* (Göttingen: Dissertation, 1958).

⁷⁵ Hagstrum, *op. cit.*, p. 279, note 21.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 253.

For Walter Binni, the rococo style in poetry is represented by such poets as Pope, Voisenon, and Wieland.⁷⁷ Israel Stamm likewise centres his conception of German rococo on Wieland but is more concerned to base his concept of German literary rococo on "some sensible equivalent of a Rococo picture, a Rococo figurine, a Rococo aria",⁷⁸ and more particularly "a delicate porcelain figurine by Bustelli that we immediately recognize as Rococo"⁷⁹. Artz illustrates the difference between the sublimity of the Baroque and the refinement of the Rococo by comparing Milton's *Paradise Lost* with Pope's *Rape of the Lock*, and by equating the latter with the clear and sharp tone of the harpsichord; what makes Pope rococo is his preoccupation with the trivial.⁸⁰ For Van Abbé, Rococo was pastoral, palpably false, sophisticated,⁸¹ aristocratic and salon-oriented⁸²: he sees the Wieland of the *Komische Erzählungen* (1762—1765) as "the rococo virtuoso",⁸³ and terms rococo "the slightly precious elegance of *Agathon*",⁸⁴ simplification of minor characters, watering down of the humour, stylistic grace and flexibility.⁸⁵ Anger lists the following characteristics as typical of the rococo:

"Anmut und Grazie, Frivolität und Lüsterneheit, Scherz und Spiel, Tändelei und Gaukelei, irdisches Glückesstreben, Philosophie des Genusses, Erlösung des Starren, Beflügelung des Plumpen, Verzierlichung des Grossen, Verfeinerung des Groben und Derben, Intimität, Reiz, Leichtigkeit und Leichtsinnigkeit, skeptische Weltweisheit oder heitere Ironie."⁸⁶

Brophy writes of Pope's *The Rape of the Lock*:

"Even when Belinda takes the boat to Hampton Court, she is roofed over by sails and sylphs. The ironic wit has constructed round the antagonists in the sex war a masterpiece of eighteenth-century domestic architecture, in which they are caged. *The Rape of the Lock* is a superb scheme of rococo decoration; the realm of the sylphs, whose 'airy substance' belongs literally to the elements, appears to open the poem on the open air and sky, but is really the — exquisitely — painted ceiling."⁸⁷

Binni devotes considerable attention to Italian literary rococo in his *Classicismo e Neoclassicismo nella letteratura del Settecento*, the first

⁷⁷ Binni W.: "Il rococò letterario", *Manierismo, Barocco, Rococò*, *op. cit.*, pp. 231—232.

⁷⁸ Stamm, I. S.: "German Literary Rococo", *The Germanic Review*, vol. XXXVI, no 3 (October 1961), p. 241.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 230.

⁸⁰ Artz, *op. cit.*, pp. 201—202.

⁸¹ Van Abbé, *op. cit.*, p. 19.

⁸² *Ibid.*, p. 35.

⁸³ *Ibid.*, p. 46; Wieland's other rococo works are *Don Sylvio* (1764), and the first draft of *Agathon* (1766—67) (*ibid.*, p. 22).

⁸⁴ *Ibid.*, p. 43.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 77.

⁸⁶ Anger, A.: *Literarisches Rokoko* (Stuttgart: Metzler, 1962), p. 10. Cf. also his *Die Dichtung des Rokoko nach Motiven geordnet* (Tübingen 1958), and "Deutsche Rokoko-Dichtung", *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 36. Jahrgang (1962), vol. XXXVI, Heft 3, pp. 430—479 and Heft 4, pp. 614—618.

⁸⁷ Brophy, *art. cit.*, p. 62.

part of which is entitled: "Classicismo e rococò" and contains three chapters bearing the titles: "Il rococò nelle letteratura settecentesca", "Paolo Rollo e lo sviluppo del classicismo arcadico-rococò", and "Ludovico Savioli e la poetica classicistico-rococò".⁸⁸ R. Friedenthal makes Boucher symbolize the rococo influence on, or at least strain in, Goethe and Wieland: "The doctor removes Boucher's pink nude from (Goethe's) wall"⁸⁹; "But Boucher's nude also hangs on Wieland's wall."⁹⁰ Martin Day writes of *The Rape of the Lock*: "The poem is pure rococo, the one perfect example of this style in English."⁹¹ Sypher, in trying to link the rococo style with the Enlightenment, decides that rationalism is a rococo characteristic, and objects both to Pope's being classified as neo-classical and to separate judgments being made of his *Dunciad* and *The Rape of the Lock*.⁹² Henry Hatfield equates rococo with Anacreontic in literature, and finds such work inferior to that achieved in other arts: "German 'Anacreontic' verse is a minor expression of the Rococo, far inferior to Rococo music or architecture."⁹³ Natali speaks of "le ispirazioni classiche, mitologiche, talvolta di sapore rococò, cavalleresche con le quali dà maggior colore e vigore alla sua ironia".⁹⁴

Richard Samuel echoes Hatfield's opinion of the inferiority of German literary rococo to non-literary or foreign manifestations of the style: "German Rococo did not produce any outstanding genius in the field of literature as it did in the fields of music and architecture, or as France did in the fine arts and England in the field of the novel."⁹⁵ Rosenblum finds rococo sweetness, delicacy, miniaturization, and pastoral quality in works like Goethe's lyric *Wer kauft Liebesgötter?*⁹⁶ J. R. Russell, a disciple of Anger, in arguing that Thuemmel is a rococo poet,⁹⁷ starts from the following assumptions: "that the literature of the period is predominantly a reflection of the values of the rising bourgeoisie" and "that the Rococo, as we are defining it, is definitely a part of the Enlightenment and has no separate existence".⁹⁸ He adds that "the mood of the age was basically . . . satiric".⁹⁹

Michael Levey sees Matthew Prior as representative of the rococo because of his anti-baroque wit.¹⁰⁰ Agnew finds in certain works of Chris-

⁸⁸ Binni, W.: *Classicismo e Neoclassicismo nella letteratura del Settecento* (Firenze: La Nuova Italia, 1963).

⁸⁹ Friedenthal, R.: *Goethe: His Life and Times* (London: Wiedenfeld and Nicholson, 1965; 1st ed. 1963), p. 60.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 61.

⁹¹ Day, M. S.: *History of English Literature 1660—1837* (New York: Doubleday, 1963), p. 77.

⁹² Sypher, *op. cit.*, pp. 8—11.

⁹³ Hatfield, H.: *Goethe: A Critical Introduction* (Cambridge, Mass.: Harvard U.P., 1964), p. 15.

⁹⁴ Natali, G.: *Il Settecento*, vol. II (Milano: Vallardi, 6th ed. 1964), p. 57.

⁹⁵ Samuel, R. H.: "Rococo" in Ritchie, J.M. ed.: *Periods in German Literature* (London: O. Wolff, 1966), p. 59.

⁹⁶ Rosenblum, *op. cit.*, p. 7.

⁹⁷ Russell, J. R.: *Moritz August von Thuemmel: A Master of the Rococo* (Princeton: Ph. D. Dissertation, 1966).

⁹⁸ *Ibid.*, pp. 6—7.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 9.

¹⁰⁰ Levey, *op. cit.*, (*Rococo to Revolution*), p. 15.

topher Smart, especially later poems such as his *Ode on St Cecilia's Day* (1746) and *Epithalamium* (1752), and even to some extent the *Jubilate Agno* and *A Song to David* (1757–1763), many of the rococo traits of playfulness, prettiness and daintiness, decorative quality and anti-pedantry, intricacy and miniaturization.¹⁰¹ Standop and Mertner, with their eyes fixed on Pope, find the rococo witty, subtle, and mocking.¹⁰² The qualities sought by Zdzisław Libera are eroticism, sentimentalism, intimacy, and grace, which he finds in Kniaźnin, Trembecki, and Krasicki.¹⁰³ This essay on Polish rococo appeared simultaneously with a valuable study on rococo style in Hungarian literature by Dezső Baróti.¹⁰⁴ The latter rightly rejects Laufer's assimilation of the rococo to the Enlightenment, although he fails to appreciate the primacy of the plastic arts in this style (and even excludes Watteau from the rococo!). Baróti also fails to grasp the primacy of manners (Congreve) and psychology (Marivaux) in rococo comedy, but he rightly asserts the central importance of poetry. The chief representatives of rococo style in Hungarian literature would be Kelemen Mikes, Ferenc Faludi, and in poetry János Fekete de Galántha, László Amade, and József Gvadányi.

Rococo poetry was again the subject of German scholarship in the next decade with the work of Heinz Schlaffer on erotic poetry (1971) and of Herbert Zeman on the Anacreontic tradition (1972)¹⁰⁵; and that of Anselm Maler on the anti-heroic mock-epic (1973) and of Christoph Perels on 'poetry and criticism of the period 1740–1760 (1974)¹⁰⁶; and Teresa Kostkiewiczowa reflected on Polish rococo in 1975.¹⁰⁷ The German poets studied are Hagedorn, Gleim, Uz, Götz, Jacobi, and Rost. The treatment of their work is essentially descriptive: there is little or no attempt to face the central problem of justifying (or even investigating) the use of the term "rococo", reference merely being made to the work of predecessors like Anger.

¹⁰¹ Agnew, *op. cit.*, pp. 65–77, esp. p. 66.

¹⁰² Standop, E. und Mertner, E.: *Englische Literaturgeschichte* (Heidelberg: Quelle und Meyer, 1967), p. 342.

¹⁰³ P. 144 of Libera, Z.: "La notion de rococo dans la littérature européenne", in Banasevic, N. éd.: *Actes du Cinquième Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée* (Belgrade, 1967) (Amsterdam: Swets & Zeitlinger, 1969), pp. 137–145.

¹⁰⁴ Baróti, Dezső: "La notion du rococo et la littérature hongroise", in *Acta Letteraria Academiae Scientiarum Hungaricae*, Tomus IX (1–4), 1967, pp. 159–180. Baróti refers to earlier work on Hungarian literary rococo by I. Harsányi: *Rokokó Izlés a magyar irodalomban* (*Le goût rococo dans la littérature hongroise*) (Sárospatak, 1936); by himself: "A tizennyolcadik század Izléséről" ("Sur le goût du dix-huitième siècle"), in *Almanach du Musée de Littérature • Petőfi* (Budapest, 1960–61); and by L. Ilopp, A. Tarnay, and I. Varga in I. Sötér, ed.: *A magyar irodalom története* (*Histoire de la littérature hongroise*) (Budapest, 1963).

¹⁰⁵ Schlaffer, Heinz: *Musa iocosa: Gattungspoetik und Gattungsgeschichte der erotischen Literatur in Deutschland* (Stuttgart, 1971); Zeman, Herbert: *Die deutsche anacreontische Dichtung: Ein Versuch zur Erfassung ihrer ästhetischen und literarhistorischen Erscheinungsformen im 18. Jahrhundert* (Stuttgart, 1972).

¹⁰⁶ Maler, A.: *Der Held im Salon: Zum antiheroischen Programm dt. Rokoko-Epik* (Tübingen: Niemeyer, 1973); Perels, Christoph: *Studien zur Aufnahme und Kritik der Rokokolyrik zwischen 1740 und 1760* (Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1974).

¹⁰⁷ Kostkiewiczowa, T.: *Klasycyzm, Sentymentalizm, Rokoko — Szkice o pradach literackich poezkiego Oświeceni* (Warsaw, 1975).

Ilaria Magnani gave us two excellent studies of Italian rococo literature in 1977 and 1978, stressing the central role of Paolo Rolli¹⁰⁸; full of insightful references to other literatures (e. g. Marivaux) and to the plastic arts (e. g. Watteau, Rosalba Carriera, Marianna Carlevaris), these essays make an impressive contribution to our understanding not only of the poetry of Rolli but also, more generally, of the poetry, the style, and the spirit of the rococo.

Interesting, but far less convincing, is the essay on English rococo by H. Grant Sampson, which argues that the structural principles of what are termed "parenthesis" and "continuity" are sufficient to indicate that a poem is rococo.¹⁰⁹ Sampson fails to distinguish the rococo clearly from the Enlightenment, largely because of the inadequacy of the criteria applied.



Because of space limitations, only the titles (or first lines where there are no titles) of most of the poems can be given: the texts of these poems may be found in our forthcoming anthology *Rococo Poetry of Europe*. The number given in the notes after each title (or first line) indicates the location of the poem in this anthology. Again for reasons of length, French rococo poetry is excluded from the present discussion; we discuss it elsewhere,¹¹⁰ and it is of course included in the above-mentioned anthology.

The approach adopted here to the problem of what poems should be considered rococo has been "inclusive" rather than "exclusive", so that poets as early as Sedley and Chaulieu (born 1639) are given a place. Certain works of members of the second generation of Cavalier poets (Sedley, Rochester, Dorset) and of the second Silesian school (Canitz, Wernicke, Neukirch) are therefore included, although these post-Baroque poets should perhaps be considered proto-rococo rather than rococo in the full sense appropriate to Prior, Gay, Rolli, Frugoni, Hagedorn, Voise non, Gleim, Uz, Wieland, and Boufflers. The view that they are at least proto-rococo is supported by the fact that collections and studies of baroque poetry, such as those of Nelson, Cohen, Elwert, Warnke, Bischer and Haas, consistently exclude them.

A poetry of a visual and transient love. The rococo poet may complain of unsatisfied longing¹¹¹ or jealousy¹¹², but more commonly he exalts and glorifies love.¹¹³ The rococo mode of love is contained within the parameters of *amour-goût* and *amour fripon*, the latter proceeding from the former. The common aims are: *plaire* and *charmer*; indeed, rococo love is essen-

¹⁰⁸ Magnani, I.: "Premesse allo studio del Rococò letterario in Italia", in *Studi e problemi di critica testuale*, no 15 (ottobre 1977), pp. 144 — 160, and "Primi accenni di rococò nelle liriche di Paolo Rolli", *ibid.*, no 16 (aprile 1978), pp. 225—242.

¹⁰⁹ Sampson, H. G.: "Rococo in England", *The Centennial Review*, vol. XXII, no 3 (Summer 1978), pp. 356—373.

¹¹⁰ See our essay "French Rococo Poetry", forthcoming.

¹¹¹ Rolli: "Con dolce forza" (6), "Bella mano ma sdegnosa" (7), "Si, m'è caro un fido amore" (61), "Quel Non voglio con feroce" (62); Sedley: *The Indifference* (44); Dorset: "Phyllis, the fairest of Love's foes" (50), "Corydon beneath a willow" (51); Neukirch: *An Sylvien, über ihre Unempfindlichkeit* (55); Relp: "All female charms, I own, my faire" (72).

¹¹² Gleim: *Die Probe* (18).

¹¹³ Lessing: *Die Liebe* (25).

tially ludic in character.¹¹⁴ Consequently, exalted emotion is replaced by sensual pleasure.¹¹⁵ Kissing is celebrated in endless songs and *billets* :

“By what Power did she enslave me ;
 Pretty Maid, the Kiss she gave me ;
 On her Lips, the Ruby glow'd,
 And the Breath of Violets blow'd ;
 Swell'd with moist and balmy heat ;
 All was Honey, melting sweet :
 Boundless Joys e'en now I prove,
 For I drank a World of Love :
 Wanton, madding with the Bliss,
 Still I taste the charming Kiss.”¹¹⁶

The rococo lover may occasionally plead with his beloved, but he is more likely to portray the “suffering” caused by waiting in a humorous reduction: such waiting, caused by the lady’s hesitation, is ridiculed through comic perspective.¹¹⁷ The only exception stems from a sophistication that does of course look kindly on the cultivation of postponement as a devious means of augmenting pleasure by drawing it out.¹¹⁸ The interest in such games at this period is amusingly expressed in the following verses by Rolli :

“Quel *Non voglio* con feroce
 sguardo e voce
 che talor mi spaventò,
 canglò il suono sì orgoglioso
 in dubbioso,
 ma gentile *Non lo so*.

Disperata l'alma amante
 sull'istante
 più fatal tra vita e morte,
 breve luce, in lontananza,
 di speranza
 scorge allor, che la conforte.

Prego e plango; e tu non sai
 quando avrai,
 oh crudel: qualche pietà?
 Ah! che l'alma in van sperando
 sta quel quando
 da chi dice che noi sa.

¹¹⁴ Gleim: *Die Schöpfung des Weibes* (20), *Fragment eines Gesprächs* (21); Metastasio: *Il Nido degli amori* (101).

¹¹⁵ Lessing: *Der Genuss* (26); Sedley: “Madam, for your Commands to stay” (43).

¹¹⁶ Steele: “By what Power did she enslave me” (5); Rolli: “Bella mano ma sdegnosa” (7), “Bella amorosa bocca porporina” (8); Hagedorn: *An eine Schläferinn* (10), *Der Kuss* (11), *Die Nacht* (12); Gleim: “Purpurrother, schöner, süsser Mund” (17), *Die Probe* (18), *Der freywilliger Liebhaber* (19), *Die Schöpfung des Weibes* (20), *Die Träumerin* (22); Weisse: *Der Kuss* (23); Lessing: *Die Küsse* (24); Jacobi: *Der Kuss* (31); Heinse: “Süss war des Mädchens Kuss: ich athme wieder freyer” (34); Anon.: “Die Kunst, geschickt zu küssen” (41); Hölty: *Mailed* (114); Bürger: *Die Umarmung* (197).

¹¹⁷ Sedley: *Advice to Lovers* (42); Yalden: *Advice to a Lover* (56); Farquhar: “Tell me, Aurelia, tell me pray” (57); Gay: *Letter to a young lady* (58); Budgell: “I’m not one of your fops, who, to please a coy lass” (59); Goethe: “Clmene lebt in tausend Sorgen” (80).

¹¹⁸ Rolli: “Bella ferocla, temuto ardire” (60), “No, mia bella, il sol diletto” (66).

Torna, ingrata, al primo orgoglio :
 quel *Non voglio*
 deh m'affretti all'ultim'ora.
 L'incertezza del gloire
 è un morire
 mille volte pria d'allora."

A lover's pleading may stress the transience of life, thus taking up the traditional Horatian *carpe diem*¹¹⁹; his verses may evoke the transience of love itself.¹²⁰ However, he himself is far from promising fidelity — on the contrary.¹²¹ Hagedorn evokes the theme of male inconstancy :

"Als sich aus Eigennutz Elisse
 Dem muntern Coriden ergab,
 Nahm sie für einen ihrer Küsse
 Ihm anfangs dreyszig Schäfchen ab.

Am andern Tag erschien die Stunde,
 Dass er den Tausch viel besser traf.
 Sein Mund gewann von Ihrem Munde
 Schon dreyszig Küsse für ein Schaf.

Der dritte Tag war zu beneiden ;
 Da gab die milde Schäferinn
 Um einen neuen Kuss mit Freuden
 Ihm all Schafe wieder hin.

Allein am vierten gings betrübter,
 Indem sie Herd und Hund verliess
 Für einen Kuss, den ihr Gellebter
 Umsonst an Dorls überliess."

Rococo love is essentially physical. A poet like Rolli will make statements like the following :

"Tal mercè per vero amore
 non mi nieghi la bellezza :
 d'altri pur sia la ricchezza ;
 basta a me quel nobil core."¹²²

and again :

"ma il gran pregio di vaghezza
 che più ammiro, è il nobil core :
 è il più bel di tua bellezza."¹²³

¹¹⁹ Rolli : "Graziosi giovinetti" (64), "Amorose giovinette" (65); Derrick : *To a lady crying for the death of her lapdog* (352), v.30; Dorset : "Phyllis, for shame let us improve" (434); Reckert : "O Doris ; lass uns lieben" (454).

¹²⁰ Hagedorn : *Rettung* (103); Savioli : *All'amica infedele* (106); Jacobi : *Erinnerung* (112).

¹²¹ Rochester ; *Against Constancy* (93); Gleim ; *Der freywilliger Liebhaber* (19).

¹²² Rolli : "Tutta vezzi è Lesbia vaga" (129).

¹²³ Rolli : "Si, t'ammiro, o bella Dorl" (130). Both the form of the opening line and the general economy of this poem do unquestionably give the closing verses a somewhat less perfunctory ring than in the previous example.

But these lines close poems dwelling on Lesbia's hand voice, feet, lips, and glance, or celebrating Dori's hair, eyebrows, mouth and breasts, so that the terminal verses quoted above appear perfunctory, conventional, and hollow. It is, after all, visual beauty that predominates, as in these other final lines of a Rolli poem (his heart is answering his reproach of weakness for Eurilla)

“Colpa è degli occhi che tanto lo l'ami :
non vuol ch'io brami? non la guardar.”¹²⁴

A sonnet by Frugoni which purports to deal with love is merely more honest and explicit than most in that the word *amore* is excluded from all but the title: in the body of the poem it is replaced by *bellezza*, *beltà*, *bella*.¹²⁵

Deification through mythological comparison is fashionable. Matthew Prior has several poems on this theme,¹²⁶ Rolli finds the beauty of Venus (“Cipro”) in Egeria¹²⁷ and Phyllis¹²⁸, and Frugoni uses the same comparison,¹²⁹ as does Hagedorn.¹³⁰ However, this is merely another type of reduction of Woman to the purely (if quite exquisitely) physical, as is evident from anything more than a cursory examination of such *compliments* and apotheoses:

“As after Noon, one Summer's Day,
Venus stood bathing in a River,
Cupid a'shooting went that Way
New strung his Bow, new fill'd his Quiver.

With Skill He chose his sharpest Dart :
With all his Might his Bow he drew :
Swift to His beauteous Parent's Heart
The too well-guided Arrow flew.

I faint : I die : the Goddess cry'd :
O cruel, could'st Thou find none other,
To wreak thy Spleen on? Parricide
Like Nero, Thou hast slain thy Mother.

Poor Cupid sobbing scarce could speak ;
Indeed, Mamma, I did not know Ye :
Alas ; how easie my Mistake —
I took You for your Likeness, Cloe”.¹³¹

¹²⁴ Rolli : “La blonda Eurilla d'azzurri lumi” (128).

¹²⁵ Frugoni : *L'attrazione d'amore* (132).

¹²⁶ E. g. Prior : *Venus Mistaken* (122).

¹²⁷ Rolli : “Piangete, o Grazie, piangete, Amori” (124).

¹²⁸ Rolli : “Siegui oggi, Amor, la tua materna stella” (125). Cf. Rolli : “Cessan le plogge, I venti et il verno argente” (126), where Pan takes Della for Flora.

¹²⁹ Frugoni : *In lode ai bella dama di casa Del Bono* (133), *In lode di bella dama di casa Narbonna* (134).

¹³⁰ Hagedorn : *Die Vergötterung* (137); cf. Helise : “O seht den Busen steigen, fallen” (152), “Die Grazlen sind vier :” (154).

¹³¹ Prior : *Cupid Mistaken* (122).

Just as in rococo art, with its horror of the pretentious, individual works take on smaller dimensions, so the ideal of the poets is no longer the large and impressive. Their delight in the small and dainty is celebrated by poets like Frugoni¹³² and J. E. Schlegel :

“Keine Schöne kann ich loben,
Deren Länge hoch von oben
Ihre stolzen Blicke zeigt.
Bäume, welche Früchte tragen,
Pflegen nicht so hoch zu ragen,
Als die Leere Fichte steigt.

Du ergöttest mich, Astraë,
Wenn ich dir zur Seite stehe
Du bist klein, und so, wie ich,
Dein Geliebter wird dich küssen,
Und zuvor nicht sagen müssen :
Meine Schöne, bücke dich :”

The beauty of a woman's eyes is evoked by Frugoni¹³³ and Rolli.¹³⁴ English poets like Pope and Prior find the seduction of her glance enhanced by wit¹³⁵ and ambiguity.¹³⁶ Lovely lips inspire Frugoni,¹³⁷ Rolli,¹³⁸ and Prior,¹³⁹ while Prior and Hagedorn delight in dimples.¹⁴⁰ The shared interest often takes the form of translations and imitations: Grécourt's *Les quatre âges des femmes* gives Hagedorn's *Die Küsse*, quoted above, while Rolli's "Bella amorosa bocca propolina" gives Gleim's "Purpurrother, schöner, lieber, süsse Mund". The origin of dimples is speculated upon by Hagedorn (*Ursprung des Grübchens im Kinne*) and — more briefly — by Bernis (*Les petits trous*). Prior and Pope portray the perfumed cascades of feminine hair¹⁴¹; the beauties of the female hand are evoked by Frugoni¹⁴² and Rolli.¹⁴³

¹³² Frugoni: *In lode dei piccoli* (135); J. E. Schlegel: *Die kurze Schöne* (142).

¹³³ Frugoni: *Sopra gli occhi di bella dama* (179), *Lode di due begli occhi* (180), „Io son di Pindo quel famoso Apelle" (181).

¹³⁴ Rolli: "Lo splendor del primo sguardo" (127), "Brillanti limpidi cristalli chiari" (168), "D'un visetto lusinghier" (169), "Deh fissa, o Lesbia, tutto amoroso" (175); cf. Günther: *Als er Lenchens Augen küsste* (182).

¹³⁵ Pope: *The Rape of the Lock* (575), II, vv. 9—14.

¹³⁶ Prior: *Her Right Name* (163).

¹³⁷ Frugoni: *In lode di bella dama di casa Scotti* (178).

¹³⁸ Rolli: "Sede alle grazie, nido agli amori" (174).

¹³⁹ Prior: *Her Right Name* (163); cf. Hagedorn: *Die Nacht* (12).

¹⁴⁰ Prior: *Her Right Name* (161); Hagedorn: *Der Ursprung des Grübchens im Kinne* (183).

The rococo here revives a tradition which runs back through Varro and Lactantius to Anacreon. Varro writes :

“Sigilla in mento impressa Amoris digitulo
Vestigio demonstrant mollitudinem.”

And Lactantius: "Deductum clementer a genis mentum et ita inferius conclusum, ut acumen eius extremum signare videatur leviter impressa divisio".

¹⁴¹ Prior: *Her Right Name* (163); Pope: *The Rape of the Lock* (575), II, v. 20 sqq.

¹⁴² Frugoni: *In lode di bella dame di casa Scotti* (178).

¹⁴³ Rolli: "Bella mano, ma sdegnosa" (7), "Gentile, morbida, leggiadra mano" (170), "Bella mano, i tuoi morbidi candori" (171).

Gay gives a rather desultory evocation of the beauty of full young breasts freed from the confinement of stays and exposed in all their naked beauty, heaving and panting with emotion real or feigned: ¹⁴⁴ more lingering descriptions are penned by Rolli, Frugoni, and Uz. ¹⁴⁵ Rolli has many poems devoted to the detailed description and glorification of the female body. ¹⁴⁶ The voyeurism characteristic of Boucher but more especially of Fragonard is well illustrated in some poems wrongly attributed to Prior. ¹⁴⁷ Allusions to a young lady's pubic hair tend to be somewhat indirect, as in Pope:

"O hadst thou, cruel: been content to seize
Hairs less in sight, or any hairs but these;" ¹⁴⁸

Prior has Cupid, searching for his mother Venus's lost favourite dove, plunge his hand into Cloe's bosom, then fell his way down the front of her body until his indiscreet fingers reach that private area which may well have been his real goal from the start:

"Search then, she said, put in your hand,
And Cynthia, dear protectress, guard me:
As gully I, or free may stand,
Do thou, or punish, or reward me.

But ah! what maid to Love can trust?
He scorns, and breaks all legal power:
Into her breast his hand he thrust;
And in a moment forc'd it lower.

O, whither do those fingers rove,
Cries Cloe, treacherous urchin, whither?
O Venus! I shall find thy Dove,
Says he; for sure I touch his feather." ¹⁴⁹

It has been claimed that this poem was directly imitated by Wieland, ¹⁵⁰ but the Wieland piece thus indicated ¹⁵¹ actually bears little resemblance to Prior's. Above all, the notion of violence done to innocence, so essential to the latter, is absent from the former, resulting in the elimination of that constraint which, according to a Malraux, is essential to the most authentic eroticism.

A *poetry of social pleasures and manners*. Rococo poetry has struck some critics as essentially social in character, and certain historians of the style, especially as it was manifested in Germany, have simply identified

¹⁴⁴ Gay: *The Fan* (573).

¹⁴⁵ Rolli: "Con dolce forza" (6); Frugoni: *In lode di bella dama di casa Scotti* (178); Uz: "O Traum, der mich entzückt" (186).

¹⁴⁶ E. g. Rolli: "Deh placati, Amor" (172), "In maro parlo greco scalpello" (173).

¹⁴⁷ The voyeurism characteristic of Boucher but especially of Fragonard is well illustrated in some poems wrongly attributed to Prior, such as that entitled "The Peeper; Being a Sequel to the Curious Maid" (1721), of which the last line reads: "And Men will love what Puss has seen." (Wright and Spears, *op. cit.*, vol. II, p. 810).

¹⁴⁸ Pope: *The Rape of the Lock* (575), IV, vv. 175-176.

¹⁴⁹ Prior: *The Dove* (164), vv. 113-124.

¹⁵⁰ Sengle, *op. cit.*, p. 171.

¹⁵¹ Wieland's *Nadine*, quoted in Van Abbé, *op. cit.*, pp. 61-62.

it with the Anacreontic strain, with its celebration of wine, women, and song. Ale is sometimes celebrated,¹⁵² but wine is certainly esteemed the highest :

“O Anblick, der mich fröhlich macht ;
 Mein Weinstock reift und Doris lacht,
 Und, mir zur Anmuth, waschen beyde,
 Ergetzt der Wein ein menschlich Herz,
 So Ist auch seltner Schönen Scherz

Der wahren Menschlichkeit ein Grund vollkommen Freude.

.

Uns klopf't ein Vorwitz In der Brust,
 Der stumme Rath ererbter Lust,
 Der Liebe Leidenschaft zu kennen.
 O lerne meine Holdinn seyn :
 Ich schwöre dir, bey Most und Wein,

Mich soll auch Most und Wein von keiner Doris trennen.

Es mögen künftig Wein und Most
 Des trägen Laters Ernst und Frost
 Durch feuerreiche Kraft verdringen ;
 Alsdann ertönt für sie mein Lied ;
 Itzt, da die Jugend noch verzieht,

Will ich allein von dir, auch in der Lese, singen.”¹⁵³

Gossiping is a favourite pastime, although much satirized.¹⁵⁴ A perfect period piece evoking (rather than judging) 18th-century conversation and gossip and the enjoyment derived from it is Christopher Anstey's *Letter containing a Panegyric on Bath*.¹⁵⁵ The mania for gambling, whether with cards (ombre or picquet) or with dice, is rampant both in England and on the Continent.¹⁵⁶

The pleasures of the table are celebrated :

“What will not lux'ry taste? Earth, sea, and air
 Are daily ransack'd for the bill of fare.”

¹⁵² Sedley : “Drink about till the Day find us” (198).

¹⁵³ Hagedorn : *Doris und der Wein* (215) ; cf. Sedley : “Since you no longer will be kind” (199) ; Chaulieu : “Dieux : qu'une dixième Muse” (200) ; Rochester : “How happy, Chloris, were they free” (202) ; La Fare : “Qu'Amour et Bacchus” (204) ; Zappi : “Come farò” (206) ; Brockes : *Der Tokayer Wein* (207) ; Rollé : “Amante fedel” (208), “Or che slam liberl, che slam solett!” (209), “Dell'alme nostre, Amor” (210), “Compagni, Amor, lasciate” (211), “Si beviam, vezzosa P'ari” (212), “Beviam, o Dorl, godiam che il glorno” (213) ; Panard : *Le Buveau amoureux* (214) ; Hagedorn : *Das Gesellschaftliche* (216), *Burgunder-Wein* (217), *Der Weltstreit* (218), *Der Wein* (219), *Wein und Liebe* (220) ; Gleim : *Die Macht des Weins* (221), *Schwur eines Trinkers* (222), *Der Jüngling* (223) ; Uz : *Die Wünsche* (226), *Einladung zum Vergnügen* (227), *Der Sommer und der Wein* (228) ; Derrick : *Chanson à boire* (229).

¹⁵⁴ Gay : *The Tea-Table* (242).

¹⁵⁵ Anstey : *Letter containing a Panegyric on Bath* (375).

¹⁵⁶ Wernike : *Gemäld' der Coritts* (240) ; Gay : “Phyllida, that loved to dream” (244) ; Frugoni : *Contro il reo costume del giuoco* (246) ; Willamov : *Der menschliche Lebenslauf* (275) ; Anon. : *Das Spiel* (279).

Much delight is taken in pleasures which have since become banal — not only the drinking of beverages like coffee,¹⁵⁷ chocolate,¹⁵⁸ and tea,¹⁵⁹ but also the smoking or snuffing of tobacco.¹⁶⁰

The sophisticated life of modern cities is condemned in certain poems by Uz and Frugoni, who stress the corrupting effects of luxury and leisure,¹⁶¹ but in another piece Gay represents the yearning for rusticity as merely a compensation for momentary unhappiness: distaste for city life cannot seriously be taken as anything more than a passing, circumstantial whim among the Bright Young Things of London society:

“Phyllida, that loved to dream
In the grove, or by the stream,
Sighed on velvet pillow:
What, alas; should fill her head
But a fountain or a mead,
Water and a willow?”

Love in cities never dwells,
He delights in rural cells
Which sweet woodbine covers.
What are your Assemblies then?
There, 'tis true, we see more men,
But much fewer lovers.

.
Thus the fair to sighs gave way;
Her empty purse beside her lay;
Nymph, ah cease thy sorrow;
Though curst fortune frown tonight,
This odious town can give delight
If you win tomorrow.”¹⁶²

Of course, the relationship between the enthusiastic view of rococo society (normally characteristic of, and only temporarily eclipsed in Gay's Phyllida) and the view of the poet himself is not quite clear; and indeed Gay elsewhere (in *Trivia*) opposes simplicity to luxury. In those poems which may reasonably be regarded as rococo, three different positions may be discerned, typified in Pope's *The Rape of the Lock*, Hagedorn's *Lob unserer Zeiten*, and Parini's *Il Giorno*.¹⁶³ The inclusion of the

¹⁵⁷ Frugoni: *Il Caffè al Passeggio del Castello* (249) “Clacco, de' Petegglanti Invitto re” (250); Gleim: *Kaffee und Thee* (264); Uz: *Das neue Orakel* (266); Pope: *The Rape of the Lock* (575), III, v. 117.

¹⁵⁸ Frugoni: *La Cioccolata* (247); Metastasio: *La Cioccolata* (252); Fenton: *Olivia* (296); Pope: *The Rape of the Lock* (575), II, v. 135.

¹⁵⁹ Tate: *The Tea-Table* (205); Relph: “Let poets praise in rapt-rous dreams” (262); Gleim: *Kaffee und Thee* (264).

¹⁶⁰ Günther: *Lob des Knastertobaks* (251); Metastasio: *Il Tabacco* (253); Browne: *A Pipe of Tobacco* (255); Uz: *Der Tobacksraucher* (267).

¹⁶¹ Uz: *Die alten und heutigen deutschen Sitten* (265); Frugoni: *Sopra il viver monderno delle donne* (245), *Contro il reo costume del giuoco* (246).

¹⁶² Gay: “Phyllida, that loved to dream” (244).

¹⁶³ Pope: *The Rape of the Lock* (575); Hagedorn: *Lob unserer Zeiten* (256); Parini: *Il Mattino* (577).

latter may appear paradoxical, because its philosophical attitude to the rococo is negative and critical; but the bulk of the work is devoted to a superb evocation of rococo manners which dominates the aesthetic character of the whole, as in the following fragment :

“Ma il damigel ben pettinati i crini
 ecco s'innoltra, e con sommessi accenti
 chiede qual più de la bevande usate
 sorbir tu godi in preziosa tazza.
 Indiche merci son tazza e bevande ;
 scegli qual più dessi. S'oggi a te giova
 porger dolci a lo stomaco fomenti,
 onde con legge il natural calore
 v'arda temprato, e al digerir ti vaglia,
 tu il cioccolatte eleggi, onde tributo
 tu diè il guatinalese, o il caribèo
 che di barbare penne avvolto ha il crine :
 ma se noiosa ipocondria ti opprime,
 o troppo intorno a le divlne membra
 adlpe cresce, de' tuoi labbri onora
 la nettarea bevanda ove abbronzato
 arde e fumica il grano a te d'Aleppo
 giunto e da Moca che di mille navi
 popolata mai sempre Insuperbisce.”¹⁶⁴

The positive extreme is represented by Hagedorn's *Lob unserer Zeiten*, which is both evocative and totally favourable. *The Rape of the Lock* occupies a median position, brilliantly evocative but philosophically ambiguous, combining acute moral observation with exquisite fancy and a pervasive but gentle and sympathetic mockery. While a purely immanent approach to these texts must stress the philosophical differences between them, we also know that poets like Frugoni and Uz elsewhere celebrated this same society wholeheartedly. We must therefore entertain the possibility that the moralizing pose they sometimes adopt may be, at least in part (and perhaps unconsciously), a conventional position, taken to facilitate the evocation which accompanies it.

The ultimate symbol of the exquisite artificiality of rococo beauty is the Toilet, sometimes male¹⁶⁵ but more commonly female. The Toilet represents the defeat of Nature by Culture, as Wieland points out :

“Was misst und zählt man nicht ? — Wenn man mit seiner Zeit
 Sonst nicht zu machen weiss ; alsdann ist Zeit-Ersparung
 Nur Zeit-Verlust. Die kleinste Kleinigkeit
 Wird wichtig dann, und eh die Seele Hunger leidet
 Zieht sie aus Distelköpfen Nahrung.
 Noch mehr — vorausgesetzt, dass euer Trismeglist
 Die Klugheit hat, mit Demonstrationen
 Und a & b die Damen zu verschonen,
 Wo ist — wenn den Endymionen
 Was Menschliches begegnet ist,

¹⁶⁴ Parini : *Il Mattino* (577), vv. 92—110.

¹⁶⁵ Notably in Parini : see above, note 164 ; also Motteux ; *In Vindication of Art to beautify the Face* (288).

Ein Zeitvertreib mit diesem zu vergleichen,
 Dem *Müllerchen Natur* (die keine Zeugen liebt
 Wenn sie den Wangen Rot, dem Busen Lillien gibt)
 Bis zur *Toilette* nachzuschleichen?"¹⁶⁶

The deceptive achievements of the feminine Toilet are satirically portrayed in many poems.¹⁶⁷ This satirical treatment of the Toilet reveals a typical lack of compassion for beauty which has faded. A positive attitude to the toilet may sometimes be found, as in Gay's *The Fan*, or Prior's *Her Right Name*, in which the Toilet serves as an artificial setting for delightful coquetry :

"As Nancy at Her Toylet sat,
 Admiring This, and blaming That,
 Tell Me, She said, but tell Me true :
 The Nymph who cou'd your Heart subdue,
 What Sort of Charms does She possess?"¹⁶⁸

The chief symbol of the Toilet, with its devotion to the beauty of outward appearances, is the mirror.¹⁶⁹ The motif of the Toilet is treated magnificently in *The Rape of the Lock* and plays a role of prime importance.¹⁷⁰

The Coquette and the Beau are the fundamental stereotypes of rococo society.

The term "beau" ("fop", *damerino*, *Klein-Meister*) is applied to the fashionable man-about-town. This type is evoked by James Miller, Farquhar, and Frugoni, among others :

"Ser Zucca senza sal, ser Pappagallo,
 Ser Cascamorto, ser Adon novello,
 Studlati un poco sul fedel cristallo
 Con questo ceffo tuo, che tira al giallo,
 A le Damepassar vuoi dal bordello?
 Entrar vuol tu ne l'amoroso ballo?
 Non far ch'io dica come tu nascesti,
 E cho i tuoi cenci, e che la tua vergogna
 A suon di cetra a tutt'i manifesti.
 Io so, che al tuo Paese ognun si sogna
 D'esser nobile e ricco, e che vorresti
 Le Donne innamorar di tal menzogna :

¹⁶⁶ Wieland: *Der verklagte Amor* (320), V, vv. 75—88.

¹⁶⁷ Gay: *The Tea-Table* (212); Dorset: "Tell me, Dorinda, why so gay?" (284), "Proud with the spoils of royal cully" (285); Prior: *Reasonable Afflictions* (290), *Phyllis' Age* (136); Steele: "With studied airs and practis'd smiles" (293); Greenwood: *On the Ladies' Head-dresses* (295).

¹⁶⁸ Prior: *Her Right Name* (163), vv. 1—5; cf. Pattison: *On a Painted Lady* (313).

¹⁶⁹ Pope: *The Rape of the Lock* (575), I, vv. 125—126.

¹⁷⁰ *Ibid.*, I, vv. 121—148.

Ma per ciò far bisogna
Rispettare il Parnasso, e tener cheti,
E non rompere il culo a i gran Poeti." 171

Gay considers him typically French,¹⁷² but he readily admits that the fop — of whom Sir Plume of *The Rape* (IV, 121—130) is a classic example — is common in England as well as abroad.¹⁷³

The two stereotypes of Woman are the Coquette and the Prude, whose fate after death is indicated in *The Rape*:

"The graver Prude sinks downward to a Gnome,
In search of mischief still on Earth to roam.
The light Coquettes in Sylphs aloft repair,
And sport and flutter in the fields of Air." 174

In Gay's *The Toilette*, Chloe is the Coquette, Lydia the Prude.¹⁷⁵ The vanity of coquettes is attacked by Frugoni,¹⁷⁶ their artificiality and lack of candour and modesty by Steele and others¹⁷⁷; any artlessness is as feigned as the beau's studied negligence.¹⁷⁸ The aging coquette is ridiculed by Dorset¹⁷⁹ and Frugoni.¹⁸⁰ The rococo poet may however be rather amused than shocked by coquetry,¹⁸¹ and declare a prude any woman who is not a coquette:

"See yonder dame; strict virtue chills her breast,
Mark in her eye demure the prude protest;
That frozen bosom native fire must want,
Which boasts of constancy to one gallant:" 182

In *The Rape* we are told that "Snuff, or the fan, supply each pause of chat",¹⁸³ and snuff-box and fan are used metonymically as stereotype symbols of beau and coquette respectively. As Browne remarks,¹⁸⁴ the

¹⁷¹ Frugoni: *Ad un ridicolo damerino* (306); cf. James Miller: "How brimful of nothings' the life of a beau" (314); Farquhar: *A Song on a Trifle* (294); Aphra Behn: *The Town Fop* (282); Mottoux: *The Town Rake* (289); Anon.: *The Beau* (326). A rather special Italian version is evoked in Frugoni: *Il moderno ciccisbeato* (304); cf. also Frugoni: *Costume dei moderni golanti* (305).

¹⁷² Gay: *Epistle to the Right Honourable William Pulteney, Esq.* (563), last verse: "All Frenchmen are of petit-maitre kind".

¹⁷³ See Pope: *The Rape of the Lock* (575), IV, vv. 121—130, and also, for further examples, Gay: *Trivia* (367), I, vv. 67—72, 209—218; II, vv. 523—534, 569—578.

¹⁷⁴ Pope: *The Rape of the Lock* (575), I, vv. 63—66.

¹⁷⁵ Gay: *The Toilette: A Town Eclogue* (298).

¹⁷⁶ Frugoni: *La Follia delle donne* (309).

¹⁷⁷ Steele: "In church the prayer-book and the fan display'd" (292); Gay: *The Tea-Table* (242); Fenton: *Olivia* (296).

¹⁷⁸ Congreve: "Fair Amoret is gone astray" (291); Derrick: *The Coquet* (317); Pignotti: *Descrizione anatomica del cuore d'une donna galante* (322).

¹⁷⁹ Dorset: *The Antiquated Coquet* (286); cf. "Tell me, Dorinda, why so gay" (284); Gay: *The Toilette* (298).

¹⁸⁰ Frugoni: *Ad Irinda* (306); cf. Thuemmel: *Auf eine alte Kokette* (321).

¹⁸¹ Steele: "With studied airs, and practis'd smiles" (293); Gay: *The Coquet Mother and her Daughter* (297); Pattison: *On a Painted Lady* (314).

¹⁸² Gay: *Epistle to the Right Honourable William Pulteney, Esq.* (563).

¹⁸³ Pope: *The Rape of the Lock* (575), III, v. 17.

¹⁸⁴ Browne: *A Pipe of Tobacco* (255).

beau or coxcomb prefers snuff to other forms of tobacco.¹⁸⁵ The beau is an object ("For women chose their men, like silks, for show"),¹⁸⁶ and his whole existence is engaged in, and dependent on, the objects which make him a beau. Of these perhaps the most typical is the snuff-box¹⁸⁷ — others being the clouded amber cane¹⁸⁸ and the tweezer-case.¹⁸⁹ Just as the beau has his snuff-box, the coquette has her fan, which may not only fill an awkward gap in the conversation but clap¹⁹⁰ or wave gracefully.¹⁹¹ Entire poems are devoted to it,¹⁹² and not always of the briefest.¹⁹³

At no other time, perhaps, have pet animals enjoyed so much attention from poets. The living toys of the rococo lady are listed in the second line of an exclamation in *The Rape* :

"Sooner let earth, air, sea, to Chaos fall,
Men, monkeys, lap-dogs, parrots, perish all :"¹⁹⁴

One type of pet much prized was the monkey : Lord Rochester, for example, describes a woman who possesses a pet ape, to whom she addresses herself as follows :

"Kiss me, thous curlous miniature of man :
How odd thou art ! how pretty ! how japan !"¹⁹⁵

The most typical and ubiquitous of these creatures is the lap-dog, portrayed in Pope¹⁹⁶ as waking up, waking his mistress, in danger of falling, carefully guarded by a Sylph, persecuted by a Gnome, out of temper, and perhaps most famous for having provided a celebrated zeugma :

"Not louder shrieks to pitying heav'n arc cast,
When husbands, or when lap-dogs, breathe their last."¹⁹⁷

His traditional name is "Shock" in Pope,¹⁹⁸ Gay,¹⁹⁹ and others, although in Gay he also sometimes has the name "Pug".²⁰⁰ The ultimate specialist

¹⁸⁵ "Coxcombs prefer the tickling sting of snuff" (*ibid.*, v. 7). Cf. Anon. : *The Beau* (326).

¹⁸⁶ Gay : *Epistle to the Right Honourable William Pulteney, Esq.* (563).

¹⁸⁷ Pope : *The Rape of the Lock* (575), IV, v. 123 ; Anon. : *Pandora's Box* (385) ; Frugoni : *Per una tabacchiera dimenticata dall'autore in casa di bella dama* (368) ; Chaulieu : *A une dame en lui envoyant une petite tabagie* (363).

¹⁸⁸ Pope : *The Rape of the Lock* (575), IV, v. 124 ; Gay : *Trivia* (366), I, vv. 67—72.

¹⁸⁹ Pope : *The Rape of the Lock* (575), V, v. 116.

¹⁹⁰ *Ibid.*, V, v. 40.

¹⁹¹ *Ibid.*, V, v. 7 ; Steele : "In church the prayer-book and the fan display'd " (292).

¹⁹² Pignotti : *Il Ventaglio* (383).

¹⁹³ See for example Gay's long mock-heroic poem entitled *The Fan* (573).

¹⁹⁴ Pope : *The Rape of the Lock* (575), IV, vv. 119—120.

¹⁹⁵ Rochester : *A Letter from Artemista in the Town to Chloe in the Country* (564), vv. 43—44.

¹⁹⁶ Pope : *The Rape of the Lock* (575), I, vv. 15, 115—116 ; II, vv. 110 ; III, v. 158 ; IV, vv. 75, 120, 164.

¹⁹⁷ *Ibid.*, III, vv. 157—158.

¹⁹⁸ *Ibid.*, I, v. 115 ; II, v. 110 ; IV, v. 164.

¹⁹⁹ Gay : "Shock's fate I mourn ; poor Shock is now no more" (328).

²⁰⁰ Gay : *The Toilette* (298). The name "Pug" is also sometimes given to a monkey : see Rochester : *A letter from Artemista . . .* (564).

in poems on this subject would appear to be the Italian *abbé de cour* Frugoni, who devoted at least fifteen poems to assorted *cagnoline* and *cagnollette* with names like Lochitta, Badina, and Lisetta, two of whom (Chérie and Gioja) are celebrated in death like Gay's Shock.²⁰¹ Parini confirms the attention paid to the lap-dog,²⁰² and Gleim gives us the following piece on *Das Möpschen* :

“Du niedlich kleines Möpschen,
 Wie hast du mich gefunden?
 Komm her! Auf meinem Schoosse
 Will ich dir Zucker geben,
 Und du sollst mir erzählen,
 Warum du mich besuchest.
 “Mein Herr hat dieses Zimmer
 Mir selber angewiesen,
 Und schickt mich her, als Wächter:”
 Was sollst du denn bewachen?
 „Euch selber, schöne Nymphe!
 Ihr sollt mit keinem Andern,
 Als mit Philemon sprechen,
 Mit keinem andern scherzen,
 Mit keinem andern spielen;
 Und wenn ihr's etwa thätet,
 Denn soll ich bell'n und beissen! —
 Ich bin ein treuer Diener,
 Drum hütet Euch vor Möpschen!
 Ich leide keinen Fremden,
 Der Euch die Wangen streichelt,
 Der etwa seine Lippen
 Auf Eure Lippen drückt!”
 Wenn aber eine Freundin
 In einem langen Kleide
 Das thäte, liebes Möpschen,
 Sollt du's auch dann nicht leiden?
 “Davon hat mich Philemon
 Nicht völlig unterrichtet!
 Geschwinde, lasst mich laufen,
 Dass ich ihn drum befrage!”

Cats are sung by Gray,²⁰³ Frugoni,²⁰⁴ Pet parrots and macaws are named “Poll”.²⁰⁵ A poem entitled “To a Lady on her Parrot”²⁰⁶ was attributed to Steele. (An enlarged and more indelicate version of it also exists, entitled

²⁰¹ Frugoni: *In morte di Chérie* (344), *Confortamento ad Amarillide* (345).

²⁰² Parini: *Il Giorno*, II (“Il Meriggio”), vv. 659—697 (353).

²⁰³ Gray: *On a Favourite Cat, Drowned in a Tub of Goldfishes* (349).

²⁰⁴ Frugoni: *In morte di un gatto* (347).

²⁰⁵ Gay: *The Toilette* (208).

²⁰⁶ Steele (?), in *The Tatler*, no 27 (11 June 1709).

"Myra's Parrot".) Frugoni writes on a parrot,²⁰⁷ Walpole on bullfinches.²⁰⁸

Another characteristic of this period is the passionate pursuit of the *objet d'art*, and this pursuit—and in general the delight in plastic beauty: furnishing, interior decoration, painting, and so on—is recorded in the verse of the time by poets like Gay²⁰⁹ and Parini:

"Ecco il bel fabbro lungo pian dispone
di tavole contesto e molli cigne;
a reggerlo vi dà vaghe colonne
che del silvestre Pane i piè leggieri
imitando scendendo: al dorso poi
v'alza patulo appoggio: e il volge a i lati
come far soglion flessuosi acanti,
o ricche corna d'arcade montone.
Indi, predando e le vaganti aurette
l'ali e le piume, le condensa e chiude
in tumido cuscini, che tutta ingombri
la macchina elegante; e al fin l'adorna
di molli sete e de vernici e d'oro."²¹⁰

Gilded coaches are evoked by Gay, Parini, and Pope.²¹¹ Oriental screens and vases are much admired. Pope refers to "China's earth",²¹² and indicates its fragility; there is no worse omen than when "some frail China jar receive(s) a flaw"²¹³ or

"... when, rich China vessels, fall'n from high,
In glittering dust, and painted fragments lie!"²¹⁴

The dignity thus accorded to precious porcelain cannot then but enhance with rich ambiguity such expressions as "the painted vessel",²¹⁵ which refers manifestly to a boat "Launch'd on the bosom of the silver Thames"²¹⁶ but also carries connotations of exquisitely painted porcelain and exquisitely painted young ladies.²¹⁷ Perhaps the best example of all, or at least the most explicit, is John Gay's poem *To a lady on her passion for old china*.



Our review of rococo poetry shows it to be essentially reductive in character. Through the exclusive emphasis on the pleasurable and the

²⁰⁷ Frugoni: *In morte di un pappagallo* (330).

²⁰⁸ Walpole: *On the Death of Two piping Bull-finches of Lady Ossory's*.

²⁰⁹ Gay: *To a lady on her passion for old china* (365).

²¹⁰ Parini: *Il Giorno*, IV ("La Notte"), vv. 288–300 (377).

²¹¹ Gay: *Trivia* (367), I, vv. 67–72, 209–218; II, vv. 523–534, 569–578; Parini: *Il Giorno*, IV ("La Notte"), v. 409 sqq; Pope: *The Rape of the Lock* (575), I, v. 55.

²¹² Pope, *ibid.*, III, v. 110.

²¹³ *Ibid.*, II, v. 106.

²¹⁴ *Ibid.*, III, vv. 159–160.

²¹⁵ *Ibid.*, I, v. 47.

²¹⁶ *Ibid.*, II, v. 4.

²¹⁷ Cf. Pattison: *On a Painted Lady* (313).

trivial, man, in the sense of human nature in general, is debased and alienated, and the generally accepted notion that Woman comes into her own at this period is true only in the most superficial sense. The rococo is distinguished above all, on the contrary, by a reduction of the feminine and an erosion of the human. All true emotional equality and reciprocity is suppressed, and any notion of transcendence has completely evaporated.

The analysis given here is oriented toward the thematic aspect of this poetry. A more formal analysis reveals that rococo poetry is typified by the elimination of the metaphorical and the substitution of the metonymic.²¹⁸ Taken together, these traits reveal rococo poetics to be virtually an antipoetics, rococo poetry being not poetic at all in the sense of being metaphorical but rather that paradoxical mode which for want of a better phrase we must no doubt describe as “metonymic poetry”.

²¹⁸ See Patrick Brady : *Structuralist Perspectives* (Bern : Lang, 1978), pp. 98 sqq.

RENAISSANCE EN DÉCLIN, BAROQUE NAISSANT : DE SHAKESPEARE À LOPE DE VEGA

ALBERT GÉRARD
(Liège)

Au cours des dernières années du seizième siècle et des premières du dix-septième, la littérature européenne a vu se produire quelques phénomènes curieux, témoignant d'une sérieuse perte de vitalité dans l'élan qui avait marqué le progrès de la Renaissance. Au plan du signifiant, une attention excessive prêtée à la forme conduit d'une part, surtout dans le genre dramatique, à l'académisme, favorisé par l'impact néfaste des cuis-tres italiens commentateurs de la *Poétique* d'Aristote ; d'autre part, dans le genre lyrique principalement, ce même excès mène à de multiples formes de préciosité : marinisme, cultéranisme, euphuisme, etc. Ainsi peut-être se libérait une énergie créatrice qui ne se consacrait plus à la diffusion des convictions positives et dynamiques sur lesquelles s'était édifié l'humanisme de la Renaissance. En effet, au plan des signifiés, on constate que l'adhésion aux valeurs traditionnelles de la connaissance et du comportement se perd dans le scepticisme d'un Montaigne ou dans la perplexité de Donne devant un monde devenu incompréhensible, dans la schizophrénie qui tiraille Le Tasse entre la nostalgie de jouissances palpablement renaissancistes et la crainte tridentine et salutaire du Dieu de l'Inquisition, ou dans une parodie sarcastique des codes littéraires à quoi ces valeurs se réduisent, parodie qui est la première source d'inspiration de *Don Quichote*. La littérature du tournant du siècle est si bien marquée par le doute, l'hésitation, l'ambiguïté, la perplexité, qu'on a été jusqu'à parler d'une « contre-Renaissance »¹. C'est en tout cas une époque d'entre-deux, qui, comme la nôtre, subit avec une intensité exceptionnelle le troublant attrait de la négativité.

★

Cette aliénation généralisée par rapport aux valeurs traditionnelles n'a nulle part été portée sur la scène avec autant de perfection que dans *Troilus and Cressida*. Ecrite vers 1601—2 et publiée dans un quatro de 1609, cette pièce ne semble avoir été représentée ni du vivant de Shakespeare, ni au cours des trois siècles qui suivirent : il fallait attendre les horreurs du vingtième siècle pour oser entreprendre d'en sonder la signification. Cependant sa structure — qui est d'une rigueur toute classique, et non pas néo-ou pseudo-classique — révèle quelle avait été l'ambition démesurée de Shakespeare en la composant.

¹ Voir Hiram C. Haydn, *The Counter-Renaissance*, New York, Scribner, 1950.

L'action amoureuse qu'annonce le titre se déroule à l'intérieur d'une action-cadre qui n'est rien d'autre que l'événement considéré à l'époque comme le plus important de toute l'histoire antique : la fin de la guerre de Troie. A cette double action correspondent à la fois un double thème et un double niveau d'expérience : l'action centrale traite du thème de l'amour, et Shakespeare était de ceux qui n'avaient pas besoin d'attendre Freud pour savoir que l'instinct sexuel constitue la pulsion la plus profonde et la plus intense que puisse connaître l'être humain dans sa vie privée. L'action-cadre traite du thème du pouvoir et des motifs satellites qui l'environnent : la gloire et la guerre, l'honneur et la vengeance ; Shakespeare avait certainement lu son Machiavel, mais il était sans doute capable de comprendre sans aide que les relations entre groupes humains sont toujours des relations de puissance. Ainsi se trouvaient impliquées, dans la thématique de *Troilus and Cressida*, une érotique et une politique, une morale de la personne et une morale de la société. Ainsi, aussi, Shakespeare rassemblait audacieusement, dans une unité organique, des sources d'inspiration qu'il avait jusqu'alors exploitées séparément : ses comédies étaient centrées sur le thème de l'amour, et ses drames historiques sur celui du pouvoir. Ce n'est pas tout : la signification de cet accouplement thématique dépassait de très loin le cadre, somme toute encore restreint, de l'œuvre shakespearienne. En effet, le thème de la lutte pour le pouvoir fondait la plus grande partie de la tradition épique occidentale depuis ses lointaines traditions orales. Et depuis le douzième siècle, la tradition lyrique de l'Occident s'était construite sur les diverses phases d'une érotique d'abord courtoise et puis pétrarquiste.

On ne fera pas semblant de croire que Shakespeare ait pensé à toutes ces choses. Il n'en reste pas moins que *Troilus and Cressida* présente la structure thématique d'une somme traitant conjointement deux des trois grands domaines que la littérature de l'Occident explorait depuis des siècles : le domaine de la vie privée et de l'amour, et le domaine de la vie sociale et du pouvoir. Plus tard, Corneille devait formuler explicitement le besoin de mêler les odysées et les amours individuels à « quelque grande action d'Etat ». Le troisième domaine, dont l'absence ici n'est évidemment pas dépourvue d'implications suggestives, c'est celui de l'expérience et de la réflexion religieuses.

Or, de cette structure ambitieuse, prestigieuse, d'une ampleur presque démesurée, qu'a fait Shakespeare ? Quel message communique-t-il à travers elle ? Allons nous pouvoir évoquer d'autres œuvres, elles aussi ambitieuses, prégnantes, d'une construction admirablement concertée ? *La Divine Comédie*, par exemple, ou même simplement le *Roland Furieux* ? Nullement. Tous les critiques ont souligné, avec raison, que Shakespeare composa *Troilus and Cressida* dans (si je puis emprunter une métaphore journalistique un peu osée, mais appropriée) la foulée de Ben Jonson, qui venait de créer, en 1599, avec *Every Man Out of His Humour* ce qu'il appelait « comicall satyre ». Et le fait est que notre barde de Stratford, à travers un Homère très sérieusement remanié par la tradition médiévale, a procédé, comme un vulgaire ministre des Finances de notre instable époque, à une dévaluation générale, à une dépréciation universelle des valeurs traditionnellement tenues pour les plus sûres. Rien n'échappe à ce vertige nihiliste et destructeur : le sentiment ? la passion ? Fadaïses ! l'hon-

neur ? Foutaise ! la guerre ? Bestialité ! la gloire ? Récompense des brutes ! L'amour ? Rut !

On s'explique que les siècles en somme pacifiques et innocents qui se sont écoulés entre le temps de Shakespeare et le nôtre n'aient rien compris à cette pièce. D'aucuns la jugeaient incompréhensible parce que dépourvue de sens, d'une obscurité et d'une vulgarité indignes de Shakespeare qui, sans doute, n'en était pas l'auteur ; d'autres besognaient leur obscur travail de serruriers érudits, cherchant leurs petites clés dans tel ou tel événement de la vie théâtrale de l'époque, dans telle ou telle déception de l'auteur². Le premier livre valable consacré à notre pièce ne parut qu'en 1938³, mais l'expérience de la Seconde Guerre mondiale — véritable inauguration des nouveaux temps barbares — aida beaucoup à clarifier le message shakespearien jusque dans l'obscurité de ses profondeurs les plus abyssales et les plus inquiétantes⁴.

Bien entendu, le nihilisme de *Troilus and Cressida* est un nihilisme littéraire, ou phantasmé. Ne commettons pas l'erreur des petits jeunes gens innocents qui se suicidèrent pour émuler Werther. Rappelons-nous que Goethe, lui, survécut sereinement et fort longtemps. Il serait d'ailleurs intéressant d'analyser comment Shakespeare surmonta l'état dépressif qui s'étale visiblement dans cette pièce, par le biais assez paradoxal de ses grandes tragédies. Mais c'est un autre courant dans l'évolution de la sensibilité occidentale que nous voulons examiner ici. En effet, Shakespeare avait à peine mis fin à sa carrière dramatique avec *The Tempest* en 1611 que son exact contemporain espagnol Lope de Vega entamait la composition du premier chef-d'œuvre dramatique de sa maturité, la première pièce où une idéologie nouvelle s'articulait en un discours admirablement complet et détaillé : *Fuenteovejuna*, qui fut publié en 1619.



A première vue, il n'y a manifestement rien de commun entre *Troilus and Cressida* et *Fuenteovejuna*, qui se déroule à la fin du quinzième siècle, au moment où les Rois Catholiques, Ferdinand d'Aragon et Isabelle de Castille, s'efforçaient d'unifier la péninsule Ibérique face à l'obstination anarchique des féodaux. Mais malgré les nombreux siècles qui séparent les intrigues, on voit bientôt se pointer un thème commun : le thème du pouvoir, de la lutte pour le pouvoir, forcément accompagné du thème de l'honneur, — l'honneur qui sert d'alibi à la volonté de puissance.

Dans la satire comique de Shakespeare, deux groupes se dressent l'un contre l'autre : les Grecs et les Troyens. Dans la *comedia lopesca*, trois ensembles sont impliqués : les monarques, les féodaux, et aussi les paysans,

² On trouvera à cet égard toutes les informations souhaitables et même davantage dans la "New Variorum Edition" procurée par Harold N. Hildebrand et T. W. Baldwin (Philadelphia et Londres, 1953).

³ Il s'agit de O. J. Campbell, *Comical Satire and Shakespeare's Troilus and Cressida*, San Marino, 1938.

⁴ Il semble que la première étude réellement valable ait été l'essai remarquable, intitulé 'Discord in the Spheres' : *The Universe of Troilus and Cressida*, que Una Ellis-Fermor publia dans son *The Frontiers of Drama*, Londres, 1945. Voir aussi peut-être Albert Gérard, *Meaning and Structure in Troilus and Cressida*, „English Studies", 40 (1959), II, 144-57. Depuis lors, de nombreuses et excellentes études ont solidement assis notre compréhension de cette pièce jugée, naguère encore, si mystérieuse.

qui résistent aux féodaux par le bas comme les monarques entendent les contrôler par le haut. On trouve ici une très rare occurrence du prolétariat rustique dans le théâtre sérieux du dix-septième siècle. Ce théâtre, en effet, désastreusement conditionné par les théoriciens italiens de la Renaissance, régressant déplorablement par rapport à ce réalisme bourgeois qui avait donné lieu, aux XIII^e et XIV^e siècles, au *Roman de Renard* flamand, au *Décameron* florentin, aux *Contes de Canterbury* anglais — ce théâtre dit « classique » excluait les personnages roturiers de toute présentation dramatique sérieuse. Mais Lope avait, Dieu merci, rejeté ces « préceptes » snobinards qui l'avaient un temps impressionné⁶. Dans *Fuenteovejuna* — comme d'ailleurs, dans *Peribanez*, ou, dans *El Alcalde de Zalamea* — les personnages agricoles représentent le peuple chrétien dans son ensemble, le pays réel, les « sujets », conscient de posséder un honneur que leurs suzerains féodaux ne veulent pas leur reconnaître. Et c'est en somme une des justifications du système monarchique naissant, qu'il instaure la justice dans l'état, veille au respect des droits de chacun, et s'assure ainsi l'adhésion populaire. Voilà pour le plan de l'organisation sociale, de la vie collective. Alors qu'à cet égard *Troilus and Cressida* suivait un mouvement descendant, sombrant dans le désordre, dans le triomphe de la brutalité et de la malhonnêteté grâce à l'assassinat traîtreux du noble Hector par les tueurs à la solde d'Achille, *Fuenteovejuna* suit un mouvement ascendant, qui inaugure en quelque sorte la cité de Dieu sur terre, un ordre stable et hiérarchisé, où chaque classe sociale respecte les limites de sa fonction, et obéit aux monarques, qui sont eux-mêmes les vice-régents de Dieu sur terre, et, qui, à ce titre, font régner l'ordre et l'harmonie dans leurs Etats, et par conséquent le bonheur parmi leurs sujets.

Il y a donc, dans *Fuenteovejuna*, deux intrigues politiques qui se rejoignent : à la lutte des *reyes católicos* pour récupérer la ville de Ciudad Real, indûment occupée par l'ordre de Calatrava, fait pendant la lutte des villageois contre ce même ordre ecclésiastique qui est leur suzerain, et dont ils finiront par exécuter le commandeur dans une joyeuse exultation.

Lope de Vega éprouve un plaisir évident à pourfendre par les armes de son art, les aristocratiques représentants de l'*establishment* clérico-aristocratique. Il y a à cela trois raisons : religieux, ils se présentent faussement comme les délégués de Dieu sur terre, alors que seuls les rois peuvent légitimement se revendiquer de la croix ; féodaux, ils partagent les instincts anarchiques et insurrectionnels propres à leur classe ; gentilshommes, ils se croient d'une essence supérieure à leurs paysans, à leurs serfs qu'ils pressurent sans vergogne, et dont ils pourchassent les filles de leur concupiscence aussi importune que peccamineuse.

Par ce dernier biais, nous rejoignons le thème des relations sexuelles, qui joue un rôle central dans *Fuenteovejuna* aussi bien que dans *Troilus and Cressida*. Mais alors que l'imagination réductrice de Shakespeare au début du siècle, ne pouvait présenter le rapport entre l'homme et la femme que comme risible illusion au plan du sentiment et convoitise libidineuse au plan de la biologie, Lope de Vega annonce une attitude beaucoup plus complexe et beaucoup plus positive par les distinctions qu'il établit, et dans la subtilité desquelles il n'est pas possible d'entrer ici. Notons toutefois

⁶ Lope s'en est expliqué dans son *Arte nuevo de hacer comedias*.

que si les appétits bestiaux du commandeur et de ses soudards à l'égard des jeunes villageoises sont présentés d'une manière pour le moins hostile, et même répugnante, par contre Lope place toutes les ressources, qui ne sont pas négligeables, de son talent lyrique au service des félicités sentimentales et charnelles que ses personnages rustiques peuvent attendre d'une passion dont la légitimité est attestée par l'approbation sacramentelle du prêtre et par la jubilation sociale de la collectivité villageoise.

Si on se rappelle que le dix-septième siècle est celui d'une troisième érotique, l'érotique épithalamique qui prend place aux côtés de la tradition courtoise, austère et raffinée, et de la tradition pétrarquiste, raffinée et sensuelle, mais l'une et l'autre fondées sur la passion illégitime ; si on se rappelle que par la suite le puritain anglais Milton et le catholique hollandais Vondel refuseront de voir dans le sexe le péché originel et n'hésiteront pas à montrer Adam et Eve copulant joyeusement et innocemment dans dans l'Eden même ; il est clair qu'une nouvelle éthique sexuelle se constitue, qui réussit à valoriser les joies renaissancistes de la carnalité à l'intérieur du renouveau religieux engendré par le Concile de Trente.

Dans *Fuenteovejuna* se manifeste pour la première fois, au niveau le plus élevé de l'art littéraire, ce trait dont Leo Spitzer faisait jadis le « phénomène primordial du baroque espagnol » : « la conciencia de lo carnal juntándose con la conciencia de lo eterno ». Mais la pièce ne confirme pas ce qu'ajoutait Spitzer, à savoir qu'il s'agirait là d'une dualité en quelque sorte terminale, d'une polarité non susceptible d'être réduite à l'unité qui ne connaîtrait « ni la subordinación del espíritu a la carne, ni la subordinación de la carne al espíritu »⁶. Bien au contraire, par les moyens propres à l'art dramatique, Lope propose la définition minutieuse d'un ordre strictement hiérarchisé. Les comportements dont Shakespeare mettait sardoniquement en évidence la stupidité, les sentiments dont il étalait la vanité illusoire, les valeurs dont il dénonçait la fausseté dans *Troilus and Cressida*, principalement par la bouche de ce porte-parole adéquatement tordu qu'est Thersites, tout cela est maintenant trié, évalué avec rigueur, classé avec discrimination. Sur le plan des relations collectives, la violence est présentée comme légitime quand elle a pour but d'instaurer ou de préserver l'ordre et la loi décrétés par Dieu et symbolisés par la croix : la violence insurrectionnelle et les abus de pouvoir des féodaux sont inadmissibles ; mais la rébellion des paysans au nom de leur honneur bafoué et la répression exercée par la monarchie au nom de l'unicité de l'Etat : voilà qui n'est pas seulement acceptable, mais hautement louable. Sur le plan de la morale privée, les appétits ithyphalliques des petits seigneurs ivres de leur droit de cuissage sont éminemment répréhensibles : mais l'amour « vrai », qui se définit par le souci du bonheur de l'Autre, existe ; et il est bien, il est vertueux, de se livrer aux plaisirs de la chair, dans un cadre sanctifié par le mariage chrétien et ratifié par l'approbation publique. Ainsi les valeurs relatives à la vie sociale et celles de la vie personnelle sont-elles en fin de compte définies et contrôlées par une volonté qui se situe sur le plan de la transcendance, laquelle n'était même pas évoquée dans *Troilus and Cressida*.



⁶ Leo Spitzer, *El barroco español* dans "Romanische Literaturstudien" Tübingen, 1959, pp. 789 — 802.

Composées à une douzaine d'années d'intervalle seulement, ces deux œuvres, si différentes à de multiples égards, et cependant comparables par leur structure interne, illustrent un tournant d'une importance exceptionnelle dans l'évolution de la *Weltanschauung* occidentale. La première témoignait de la profonde désillusion où sombraient les valeurs profanes, séculières, qu'avaient exaltées la Renaissance, sans accéder à quelque plan supérieur, ou tout au moins différent, qui eût pu rendre à la vie un sens moral intelligible. A cette négativité de l'une, à ce *desengaño* global, dont le sarcasme ne fait qu'accentuer l'amertume, s'oppose la positivité de l'autre, où s'instaure un ordre juste et bienfaisant, tout aussi global, dont les principes ont été définis tout au long de l'action dramatique. Bien entendu, la *comedia lopesca*, comme l'inclassifiable pièce de Shakespeare échappent aux taxinomies rudimentaires concoctées par l'académisme néo-classique : le « comique » et le « tragique » s'y mélangent sans retenue ni pudeur. Mais *Troilus and Cressida* véhicule la vision fondamentalement tragique d'un univers qui déboule vers le chaos et le néant, tandis que le principe structural de la *comedia* espagnole réside dans un mouvement qui mène, comme l'a constaté un éminent hispanisant anglo-saxon "from order disturbed to order restored"⁷. Or, cette observation ne s'applique pas seulement à la *comedia* espagnole, notamment à Lope et à Calderón : elle vaut aussi pour les œuvres de la première période de Corneille, pour l'ensemble du théâtre de Vondel, pour l'épopée de Milton, bref pour les écrits les plus éminents que nous aient laissés les deux premiers tiers du dix-septième siècle.

Est-ce à dire que la société occidentale du dix-septième siècle se soit retrouvé un sens et une raison de vie ? A vrai dire, nous n'en savons rien, et cette question ne relève pas de l'histoire littéraire, qui ne s'occupe modestement, que de réalités langagières. Mais il est certain que l'écriture, elle, s'est trouvée une nouvelle raison d'être, une nouvelle cause à défendre, une nouvelle fonction dans un système nouveau. Cette nouvelle idéologie dominante opère une géniale synthèse des aspirations et orientations majeures et jusqu'alors vécues comme assez contradictoires, qui avaient successivement caractérisé (pour reprendre les termes de Spitzer) "el trascendentalismo medieval" et "la vida sensual el Renacimiento" : c'est dans cette *coincidentia oppositorum* que réside ce qu'il appelle "la polaridad del barroco", que réside aussi l'essence de la vision politique et morale des deux premiers tiers du siècle telles que la traduisent le théâtre et l'épopée.

Au désenchantement amer de *Troilus and Cressida*, *Fuenteovejuna* répond point par point, par une dialectique du « sauf si », de l'« à moins que » : le pouvoir n'est qu'illusion, nous fait entendre Shakespeare à travers l'image burlesque des chefs grecs ; oui, répond Lope à travers les abus du *comendador*, mais il ajoute : sauf si c'est celui que le monarque tient de Dieu. La sexualité n'est que stupre et luxure, proclame Shakespeare par l'intermédiaire de Cressida et d'Hélène, de Paris et de Troilus, et du délicieux Pandare. Sans doute, rétorque le dramaturge espagnol en ciselant les appétits sauvages de ses répugnants petits féodaux, mais il ajoute : à moins qu'elle ne s'accomplisse à l'intérieur de l'enclos sacré du

⁷ A. J. Reichenberger, *The uniqueness of the Comedia*, „Hispanic Review" 27 (1959), 303-316.

mariage chrétien. En définitive, il s'agit de sortir du désarroi général, du chaos intérieur et de l'anarchie sociale, en utilisant l'efficacité audiovisuelle où le pouvoir — qu'il fût ecclésiastique ou séculier — avait toujours vu le grand mérite du théâtre, pour rappeler, et mieux imprimer dans les esprits, le grand principe de la chaîne des êtres, chaîne ordonnée, chaîne hiérarchisée.

Au sommet de ce système trône un Dieu invisible, perçu seulement à travers ses symboles et les effets de son autorité. Sur le plan de la vie privée, c'est lui qui balise les chemins de la vertu. Sur le plan de la vie collective, il transmet ses pouvoirs au monarque qui devient ainsi source de la loi, du droit et de l'honneur. Mais ce Dieu — qui n'est pas propre à Lope, mais qui domine aussi de sa présence secrète l'œuvre de Caldéron, celle de Vondel et celle de Milton — ce Dieu n'est pas la divinité théocratique d'un Innocent III ; ni lui, ni ses délégués ne doivent être obéis simplement parce qu'ils sont les détenteurs ou les usufruitiers d'un pouvoir absolu. Par un processus de *feedback* qui marque la persistance de l'esprit séculier (la *thisworldliness*) de la Renaissance, ce pouvoir a lui-même besoin d'être justifié pour que sa légitimité soit crédible. Bien plus tard, Milton devait écrire *Paradise Lost* "to justify the ways of God to man". C'est ce que fait déjà Lope dans *Fuenteovejuna*, où il fait passer avec infiniment d'art et de force persuasive un message publicitaire d'une extrême et efficace simplicité, à savoir qu'il est dans l'intérêt de chacun d'obéir à Dieu et d'être fidèle aux rois, non pas tant par crainte des châtiments (certes inévitables) qui attendent les transgresseurs, que parce que Dieu est infiniment bon, les monarques sont infiniment bienveillants et tout ce qu'ils font c'est d'assurer le bonheur total de chaque individu, de garantir son honneur et sa prospérité, de faire le salut de son âme, et même (voyez *Le Cid*) de lui ménager les discrètes satisfactions que peut procurer une alcove légitime.

Ce message global, si totalement intégré dans *Fuenteovejuna*, se diffusera pendant les deux premiers tiers du siècle. Il est vrai qu'il se scindera un peu : Vondel et Milton se spécialiseront dans la religiosité, le jeune Corneille dans l'ordre séculier. Il se sclérosera dans le théâtre théologique de Tirso de Molina et les drames du martyr de Gryphius ; il vivra dans la contradiction chez Caldéron, dont les « drames de l'honneur » démentent froidement ce que prêchent les *comedias* philosophiques et les *autos sacramentales*. Au total, pourtant, c'est bien ce message qui dominera le discours littéraire de l'Occident jusqu'au moment où grimperont sur leurs trônes respectifs Louis XIV et Charles II : les premières grandes voix discordantes ce seront celles de Racine et de Molière.

AN ELIZABETHAN MODEL : MARLOWE'S "TITAN" AND ITS DOWNGRADED VERSIONS : SHAKESPEARE'S HAMLET AND PROSPERO

ANDA TEODORESCU

Methodological remarks. Taking Engels's remark that "... the universe accessible to us is a system" in a broad sense, one may say that the whole field of culture, civilization, ideology, literature can be interpreted as a set of systems and subsystems. These systems exist in an environment and it is only in interaction with the latter that they evince their properties and characteristics. A systems approach to literature deals with *models* of the works not with the concrete, particular works which makes it possible for a class of models to be applicable to particular systems belonging to different domains : literature, music, painting.

In cybernetic or logical terms, a model is a *representation* of a real or fictional system constructed in order to bring about better knowledge of the latter in point of functions, structure and behaviour. To be remembered are the following characteristics :

- The model is a simplified, characteristic, but not complete image of a certain actual or fictional reality (phenomenon) ;
- Models are used in order to facilitate the study of the behaviour of the phenomenon in various situations ;
- A model is validated through praxis and so is its degree of usefulness and applicability.

Therefore, a model is a *construct in the form of characteristic relations of the main articulations of a system.*

By applying models in this sense, the comparative study of cultures can go beyond the limits of influence — tracing, motif-circulation-and-reception study ; it can investigate various cultures or segments in the dynamics of their systems, on the basis of cultural models as they emerge from the structures of a literary, political, philosophical culture. Such models are, naturally, only structures of the system¹, therefore states ; they

¹ The structure can be defined as "a set of essential properties among which there is a relation of order". The structure, therefore, appears as the relatively invariable aspect of the system, being at the same time a schema, a model of the real and a system — endowed with integrity, homogeneity, complex relations, wholeness —, versus the components which are subordinated to it (C. W. Churchman, *The Systems Approach*, Dell, 1968). The study of structures provides a method of investigation, of analysis as well as of synthesis, of integrating domains of objects with a view to identifying unity in diversity. In the Marxist, materialist-scientific approach, structures are spatio-temporal sections, moments (states) of stability, qualitative determinations, key points in the infinite transformation of the universe (I. Tudosecu, *Structură și*

map out the prevailing images, ideas, patterns in a given moment in time, offering a picture of the assessed past or assessed present.

Another acceptance of the term "model" is that of a "schema" which guides the intellectual and normal activity of a community in a certain historical moment, operating as a sort of grid upon the practical behaviour and actual creativity of man. Since culture is always focused upon man, the image of exemplary man may bring out the affinity between two communities, giving information as to the kind of ideal which a community proposes to attain and the stage which it has reached in doing so. For a community to devise a cultural model, it must be conscious of itself.²

One must also bear in mind the fact that individual authors may combine features of a culture into structures which are not in conformity with the dominant model, the result being that the respective works are better received in different times. One last introductory remark is that the cultural model, the human one in particular is most often embodied in or associated with an artistic image which includes all the elements of the modeled reality and becomes indissolubly linked to it. Venus of Milo, Faust, Notre Dame, the Endless Column are examples of artistic objects, personages and images understood as "models" of a culture in various stages of its temporal development.



The various human cultural models are based on two structures between which relations of implication of a teleological character are established. They can be briefly described as follows :

— Structure A, including two elements : *the man and the world* ; the structure bears a secondary relation of a binary character : affirmation — negation ;

— Structure A' which is a re-write of A, through a complementary or polarized reorganization of A. It represents a posterior moment in time.

Intuitively, we can describe the model as being composed of at least two large phases, two different stages in human action. The man, the hero, the character, the subject, enters a relation of conflict with the world, which includes the material, external world, or the world of ideas, the universe of knowledge, and in the end the conflict is solved through a redistribution of the same elements. The hero's relations with the world may be :

— *transitive*, when the subject's action is completely projected upon the surrounding world. The hero is either a *homo faber* or a dynamic individual, conquering, searching, classifying and organizing the universe. The circumstance of this relation is dominated by space, the ages which accept this model are, for example, Renaissance and the Enlightenment ;

sistem, Rev. de Filozofie, nr. 19/1973). The structure and the model determine the behaviour and specific characteristic of the cultural or literary system, distinguishing it from the environment and showing it as virtually involved in specific relations with it.

² Interesting suggestions in this respect can be provided by A. Dușu's books : *Eseu in istoria modelelor umane*, Ed. Științifică, 1972 and *Modele, imagini, priveliști*, Ed. Dacia, 1979. For general aspects see also V. Săhleanu, *Metoda modelării în Dialectica materialistă, metodologia generală a științelor particulare*, Ed. Acad., 1963 and A. Marino, *Critica ideilor literare*, Ed. Dacia, 1974.

— *reflexive*, when the hero's action upon the world returns, through feed-back, upon the hero who is transformed by his own action, enriched by experience, purified through suffering, improved through sacrifice. Romantic cultures offer many examples of such structures in which the subject reaches a qualitatively higher stage in the dialectical spiral of the negation of negation ;

— *passive*, when the subject bears the action of the surrounding universe, not transforming and not-transformed by the surrounding world, existing in a pathetic state of suspension. In modern culture most examples are provided by the theatre of the absurd and the French "anti-roman"; the best-known images associated with it are perhaps Gogo and Didi, the two tramps hanging around in a perpetual state of waiting.

The hero's relations with the world can also be described as unfolding in two subsequent stages : negative and affirmative. The negative phase is the starting point of internal dynamism : rebellion, revolt, refusal to accept the *status quo*, all this is the motive force which activizes the hero and makes him establish relations with the world, by changing it or changing himself. From Oedipus to Béranger, in Indian, Russian or Romanian culture, the dynamics of the human model starts with a negation. Oedipus refuses to accept the misfortune befallen on Thebes, Shelley's Prometheus will not accept a compromise with Jupiter, Marlowe's Faustus cannot put up with the limitation of human powers, Master Builder Manole cannot put up with the idea that his construction will not stand, Vladimir is worried about the necessity of leaving and as for Estragon, the carrot in his shoe is an obstacle which must be removed at all costs. The second, complementary phase is the affirmative one, of action. Action can be read as adventure, search or questing, creation, spiritual ascension. Embodying the Greek ideal of cognition through reason and steady pursuit of the truth, Oedipus embarks upon a long and difficult path of discovery ; having reached the middle of his life and feeling lost in the forest of ignorance and subconscious anxiety, Dante sets off on his long and exemplary journey which reflects the spirit and the mind of his time ; alone on his island, Robinson painstakingly reconstitutes a perfectly coherent universe, a surrogate, at his own scale, of the one he had been obliged to leave.

Unfolding in time, the hero's relations with the world reach a state of tricky equilibrium followed by a reorganization of the material in a new type of balance, based on *harmony* or on *polarity*. Of course the two parts are not always of the same length ; sometimes it is the opposition that is emphasized, sometimes it is the affirmation or integration. By harmony we mean a state in which the conflict is solved through a removal of the causes having generated it or through the attainment of the aims proposed. By polarity we mean a state in which the conflict is solved through balancing the forces that generated it.

The first type of solution can be seen in the models offered by Greek tragedy, Dante's *Commedia* or Shelley's prophetic spirit. Orestes' passion ends on an affirmative note ; the Eumenides embody the Greek integrating spirit. The journey to the Inferno and Purgatory culminates, again in an integrating vision, in the vision of Paradise. The Promethean sacrifice is apotheotically crowned by an image of universal harmony. The second type of solution seems to have been more akin to the baroque frame

of mind ; it is frequently used in those ages in which mutations and changes occur, tensions reach the highest strain, irrationality vies with reason. Blake's apocalyptic visions, the ambiguity of Leopold Bloom's return home that restores no harmony, only means going full circle, back to the stable instability of his *solitude à deux* with Molly, Sisyphus' obstinate journey uphill which solves nothing, ends nothing, only asserts the positive value of negation and refusal, are illustrations of polarizations as terminal points of conflict.

Models as "schemata" and essential representations of an age are few and practically never found in a pure "undiluted" form ; moreover, beside the main construction and images which form a sort of prototype, one can find adulterated versions, distorted or incomplete models, ironic commentaries to an exemplary image. We have called them "downgraded models" and we propose to investigate their relevance to the *stage* reached by the culture that produced them. Our thesis in this respect is that they are frequent and meaningful in moments of crisis and transition ; examples of downgraded models are Euripides's *Medea*, Cervantes' *Don Quixote*, Th. Mann's *The Magic Mountain*.



Among other human models, the Renaissance produced "the titan", an objectively necessary projection of an ambitious, individualistic and inquisitive age. "The age needed titans and created them" ... the quotation is too familiar to call for further emphasis, yet this makes it no less accurate an explanation of the frame of mind dominating the 15th and 16th centuries in Europe.

The model contains *transitive* and *integrating* relations of a basically affirmative type and literary figures covered by it range from Macchiavelli's *Il Principe*, to Marlowe's *Faustus* or Shakespeare's *Henry V*. The heroes are endowed with univocal features, of a confessedly normative character ; they are either soldiers, courtiers or scholars ; Henry V repeatedly emphasizes his being a soldier and nothing more, Faustus proudly declares himself a scholar ; they belong to a precise, neatly delimited class of people which they illustrate in a remarkable way, without any question of transgressing it.

This may appear as a contradiction since the Renaissance claim to universality in man was basically grounded in men's versatility ; in the letters and the records of Sir Walter Raleigh's life — to take just an example — he appears as an explorer, associated with all major expeditions of the last 15 years of Elizabeth's reign, a leader of great power of controlling men, a soldier and a courtier who made his fortune by flattering the Queen, a scientist and a mathematician. Yet, remarkably, the literature of the time did not insist upon this quality of the real ; Raleigh himself, whenever he refers to his own person, chooses *one*, identifying role, *one* essential feature.

The surrounding world is bound to obey them, unable to resist their will, insight and sheer energy.

Whole peoples kneel under "the scourge of God" 's frantic drive for power, the Pope, the Cardinals, Helen of Troy herself are mere puppets to Faustus' whimsical handling. Active through his will of physical stren-

gth, Marlowe's model hero moulds the world to his own pleasure. Subjectivity and individualism are the motive forces of the relation between himself and the world.

In Marlowe as in Raleigh, we find a clear-cut distinction between the ideal or spiritual world and the world pragmatically assessed through everyday observation. A characteristic of tragedy in general, it acquires a specific character in *Faustus* where the possibility of reconciling the course of man's life with the aspiration of his spiritual instincts is rejected. "Believe we must sin and so consequently die. Aye, we must die an everlasting death."

"The separation between the two worlds is complete and the total of man's experience for him is thereafter no true universe but a battleground, a dual presentation of mutually contradictory experiences"². Rejecting then the mediaeval Church's dogmas, Marlowe, like a true, pragmatic Renaissance man, accepts only the actual, immediate world and arrives through the series of historical plays at a coherent interpretation of the universe of fact, senses and physical transformation. The hero's typical relation with the world leads to the second structure of the model: the transformation and the final synthesis are brought about through the removal of the conflict-generating force: Barrabas is utterly and completely destroyed, Faustus repents and recants his choice. Through the latter, Marlowe offered the model of a momentary break through the order of things, a momentary domination by man of the seen and unseen universe, of the forces of the material as well as of the spiritual world; the universe thus appears as deliberately truncated, reduced to a self-contained world seeking its synthesis and meaning within its own bounds. At the very end of the symbolic experience, the breakthrough is cancelled by the pressure of the norm, of the integrating order of the universe.

The titan is the image of a model built around the negative-affirmative structure, a model showing man fascinated by the possibility of *doing*, of *accumulating*, of *discovering* things; inebriated with his own greatness he still exists in the grip of reason which marks him with the repressive stamp of order.

Very quickly, the model became downgraded. The causes are multiple, maybe the most obvious is the mood of instability, of impending fate, of a state of affairs so unstable, that great or sustained effort was suspended for a time and a sense of the futility of man's achievement set in, in the last years of Elizabeth's reign and the first years of James'. The historical reasons for this, reflected by Shakespeare and the Jacobite dramatists were, on the one hand, the memory of the crises of the three past accessions and, on the other, the fact that the possible heirs all had equal claims to the throne and therefore, the likelihood of civil war or foreign intervention increased accordingly.

Though, roughly speaking, created, during the same period of time, Hamlet and Prospero are interesting examples of downgraded models; they illustrate the *overlapping* of the two final structures — reconciliation — polarization, of the "titan" model, thus disclosing the baroque features of the late Shakespearian creation, the ironic images of two conflicting

² Una Ellis-Fermor, *The Jacobean Drama*, Methuen, p. 7.

ages. After the spiritual uncertainty springing from the spreading of a misconstrued Macchiavellian materialism and the hopelessness of the future resulting in brooding, Senecan apprehension, a serene, vaguely indifferent mood sets in.

We shall try to demonstrate (1) that as compared to the model of the earlier Elizabethan age, *Hamlet* and *Prospero* provide downgraded versions, loaded with subsidiary features, ambiguous as to significance and ornamented rhetorically, versions of tragic experience that peter out as stoic, ironic acceptance of the inevitable. Hamlet's "There's a divinity that shapes our ends/Roughhew them how we will" (act V, sc. 2) and Prospero's "... retire me to my Milan, where/Every third thought shall be my grave" (act V, sc. 1) testify to this interpretation; (2) that, compared to the earlier "titans", Hamlet and Prospero appear as distorted images, inverted, displaced, seen from an oblique perspective.

The first remark in this respect bears upon the role of negation in the dynamics of the two heroes' development. Undoubtedly, negation sets things going, for both Hamlet and Prospero as well as for the Jew of Malta or for Faustus. "... from the table of my memory/I'll wipe away all trivial fond records, / All saws of books, all forms, all pressures past, / That youth and observation copied there, / And thy commandment all alone shall live / Within the book and volume of my brain!" (*Hamlet*, act I, sc. 5); "By accident most strange, beautiful Fortune, / ... hath mine enemies / Brought to this shore; and by my prescience I find my zenith doth depend upon / A most suspicious star, whose influence / If now I court not, but omit, my fortunes / Will ever after droop." (*The Tempest*, act I, sec. 2). For Hamlet, Denmark "is a prison", for Prospero, Milan was rendered inhabitable, since his "library/was dukedom large enough". What characterizes their situation, is the position of "avengers" who try to restore a broken order, to cause community to return to an antecedent, just stage. Thus, the transformation of the world which both heroes undertake, does not produce a *new* pattern but, presumably, a return to an *older* one. The fact is clear from the reluctance with which they accept their mission: "The time is out of joint. O, cursed spite, / That ever I was born to set it right" (*Hamlet*, act I, sc. 5). Prospero too, emphasizes *the necessity* to act and the pain which reminiscence causes him.

The image of old Hamlet as it appears from the prince's description has all the attributes of an idealized unreal figure: "See what a grace was seated in this brow; / Hyperion's curls; the front of Jove himself; / An eye like Mars, to threaten and command; / A station like the herald Mercury / New lighted on a heaven-kissing hill — / A combination and a form indeed / Where every god did seem to set his seal, / To give the world assurance of a man." (*Hamlet*, act III, sc. 4). The impression one gets is that old Hamlet's portrait is nothing more than the shadow meant to outshine Claudius' fleshy presence. Hamlet's endeavour is — as is known, — to "set things right" but in order to do this he resorts to an illusion, to an artefact. The "play-within-the-play" device establishes the momentary balance, during which the surrounding world is bent to his will; the court of Denmark watch enthralled the action of the play which becomes indeed "the thing wherein I'll catch the conscience of the King." Yet this is just the universe of make-believe, not that of life. Tamburlaine, having had the

dream of conquest, pursues it unquestioningly. Paradoxically, Hamlet is less trusting. The paradox is only apparent, as "conscience doth make cowards of us all", therefore by doubting, by cautiously accepting the "unseen" world, man gets nowhere; awareness turns out to be an obstacle in the way of achievement; thought paralyzes action; where the Marlowian model had displayed a clear choice of the material world, firmly rejecting the spiritual one as cumbersome, treacherous and, at best, secondary in importance, the Shakespearian version attempts a synthesis and provides only questions full of existential anguish: "To die; to sleep; / To sleep, perchance to dream. Ay there's the rub; / For in that sleep of death what dreams may come, / When we have shuffled off this mortal coil" ... and "... the dread of something after death — / The undiscovered country, from whose bourn / No traveller returns — puzzles the will, / And makes us rather bear those ills we have / Than fly to others that we know not of?" (*Hamlet*, act III, sc. 1). We are miles away from Marlowe's defiant affirmation that life and death are the only realities. Hamlet would like to transform the world but he is too well aware of the fact that it could be held in a nutshell: Hamlet would like to turn the world back, to an Edenic age of patriarchal law but he is painfully aware of his own weakness and hesitation of purpose. By taking dramatic illusion for proof while doubting the "visitation from beyond", he takes a different course from that of the earlier "titan" who accepted the messengers of "the unseen" and put them to profitable use and who attributed the dramatic illusion no other function than that of entertainment.

On his island, Prospero too, tries to build a surrogate of the world he had been obliged to leave. The community he rules upon completely submitted to his will, is the materialization of a dream which life had dispelled for him.

The question of power arises and with it, that of its uses: in both Faustus' and Prospero's cases power is temporary in its absoluteness and enjoyed *per se*, as an infinitely sweet-tasting drug; Faustus uses his power to play practical jokes on the Pope and the Cardinals; Prospero, to encourage Ariel's tricks whose victim is Caliban: "Sometime like apes that mow and chatter at me, / And after bite me; then like hedgehogs which / Lie tumbling in my barefoot way, and mount / Their pricks at my footfall; sometime am I / All wounded with adders, who with cloven tongues / Do hiss me into madness". (*The Tempest*, act II, sc. 2); Faustus conjures up the shadows of great people of the past and gives them semblance of life; Prospero summons his spirits to perform a pageant which stresses the life's resemblance to dream: "These our actors, / As I foretold you, were all spirits, and / Are melted into air, into thin air: / And, like the baseless fabric of this vision, / The cloud-capp'd towers, the gorgeous palaces, / The solemn temples, the great globe itself, / Yea, all which it inherit, shall dissolve, / And, like this insubstantial pageant faded, / Leave not a rack behind. We are such stuff / As dreams are made on" (*The Tempest*, act IV, sc. 1). The serenity of the magus is broken, the impassiveness of the initiate is shaken: for a moment, one of the few in the play, we see the man, uncertain, disappointed, exasperated that glimpses of immortality are brutally obscured by hard facts and make the pointlessness of man's condition even harder to bear.

Power can be a burden for Prospero and so it certainly is for Hamlet ; this is why similar actions and decisions are ascribed a kind of significance that is different from that associated with the Elizabethan model proper. The model included power in its structures as a motive force, a "prime mover" of "creative enthusiasm" which warranted the hero's status of "greatness". Being a titan, changing or manipulating the world in accordance with man's will, demanded power, naked power, power for its own sake and therein lay man's claim to heroic dimensions. Downgraded, the model bears heavily upon the relativity of power ; power brings about *temporary* changes, power solves nothing. The end seems to restore order, to mete justice and sound a harmonious note but the significance remains ambiguous ; the world, whose uses had seemed to Hamlet "weary, stale, flat and unprofitable" at the beginning, is still "harsh" when he dies ; "the brave new world" to the making of which Prospero had so substantially contributed, elicits from him the sneering comment "Tis new to thee". Hamlet's action is no model of an action since it is not conducive to fulfilment but to frustration. As compared to Shakespeare's play, Kyd's *Spanish Tragedy* is closer to the Renaissance idea of action. Hamlet's revenge solves none of the main questions raised in the process of its accomplishment and which really form the substance of the play : that of existence or non-existence, that of the possibility of distinguishing between truth and falsehood or choosing between deed or thought. Hamlet cannot integrate himself into the world ; he remains hovering over the frontiers of the unknown, uncertain whether he steps into nothingness or out of nothingness. His last thoughts are for the living, after having lived with thoughts only for the dead "...thy commandment alone shall live/Within the book and volume of my brain" (*Hamlet*, act I, sc. 5).

The punishment of the guilty, their pardon and Prospero's decision to return to Milan are also apparently integrating acts. Apparently only because Prospero returns, not to active life but to a life of retreat and meditation as remote from reality as that which had initially proved to be his own undoing. The surrogate universe he built on the island, held together through his power and arbitrary will is to be replaced by a world governed by objective, not subjective laws. Will they include a place for Prospero or not ? Will the new rulers of Milan remember the lesson of the *Tempest* and the shipwreck or will they promptly forget it ? Shakespeare leaves the question unanswered, but Prospero's humble, apologetic asking for help "...or else my project fails. / Which was to please" (*The Tempest*, the Epilogue), his fear that "...my ending is despair, / Unless I be relieved by prayer" (*The Tempest*, the Epilogue) sound an apprehensive and none too reassuring a note.

Prospero was a builder, a schemer, a man who planned and manipulated all the others ; Prospero was the "stage manager" arranging a performance, the detached artist of Joyce's vision who contemplated his creation "paring his fingernails" ; yet Prospero, at the end of the play, having become a man, does not exult in his victory ; having got rid of the others with a last flourish and a promise of marvels disclosed, he remains alone, suddenly shrunken, suddenly afraid that the last trick will not come off. This cunning man, begging of those whom he had bullied is not the image of success and the resolution he has brought about does not

look very promising. Throughout the play, Prospero's role had been ambiguous : usurped and usurper, a tyrant and an enlightened monarch, a scholar and a "commander" as Ariel hails him, he illustrates Shakespeare's ironic treatment of the "titan" model. Hamlet is himself a titan ; yet, he perceives not only the greatness of man but also his littleness : "What a piece of work is a man ! How noble in reason ! how infinite in faculties ! in form and moving, how express and admirable ! in action how like an angel ! in apprehension, how like a god ! the beauty of the world ! the paragon of animals ! And yet, to me, what is this quintessence of dust ? Man delights not me" . . . (*Hamlet*, act II, sc. 2) ; he himself is "proud, revengeful, ambitious ; with more offences at my beck than I have thoughts to put them in, imagination to give them shape, or time to act them in. What should such fellows as I do crawling between earth and heaven ? We are arrant knaves, all" (*Hamlet*, act III, sc. 1).

Moreover, Hamlet is "scholar, courtier, soldier", playing all parts and sticking to none ; his "model" is that of an actor and his despair comes from failure to act — a basic ambiguity between "to play a part" and "to perform an action".

Hamlet and Prospero are generally considered models of behaviour and their actions — models of humanistic approach to the world and its problems : the present paper has tried to qualify, if not to refute this, pointing out that late Shakespearean creation offered examples of altered, downgraded models, based on ironic and ambiguous versions of the basic, Elizabethan models, embodied in Marlowe's plays.

Many things could be said about the fact that this very characteristic of "downgradedness" seems to be connected with the human quality of the heroes, with the depth of emotion and heights of artistic joy that their fortunes and misfortunes carry us to ; but that forms the objects of other researches and studies.

BIBLIOGRAPHY

- F. T. BOWERS, *Elizabethan Revenge Tragedy*, Cambridge, 1940.
 W. BRADBROOK, *Themes and Conventions of Elizabethan Tragedy*, Collins, 1935.
 A. DUȚU, *Eseu în istoria modelelor umane*, Ed. Șt., 1972.
 A. DUȚU, *Modele, imagini, priveliști*, Ed. Dacia, 1979.
 U. E. FERMOE, *Jacobean Drama*, Methuen, 1935.
 M. MALIȚA (ed.), *Sisteme în științele sociale*, Ed. Acad.
 A. MARINO, *Critica ideilor literare*, Ed. Dacia, 1974.
 E. MUIR, *Essays on Literature and Society*, Hutchinson U. P.
 C. SIMOI, *Sociomantica*, Ed. Litera, 1978.
 A. TILLYARD, *The Elizabethan World Picture*, Dell Publishers.
 I. TUDOSESCU, *Structură și Sistem în Rev. de Filozofie*, 19, 20/1973.
 E. M. WRAITH, *The Herculean Hero*, London, 1962.
 * * * *Dialectica materialistă, Metodologia generală a științelor particulare*, Ed. Acad., 1953.
 * * * *Jacobean Theatre*, Arnold Ltd., 1935.

L'EUROPE ET L'IDENTITÉ CULTURELLE — UN DÉBAT

Réuni à Paris, les 30 octobre — 2 novembre 1979, le Comité Exécutif de l'Association Internationale des Critiques Littéraires a célébré une décennie d'activité de l'association. Dans ce cadre se sont déroulés les travaux du colloque « L'Europe et l'identité culturelle », ouverts par le président Robert André qui a marqué la signification de ce débat, en soulignant que c'est la vocation même de l'Association d'encourager les échanges d'opinions qui puissent contribuer à une meilleure connaissance réciproque des pays membres, dans l'esprit de l'Accord final de Helsinki.

Ensuite ont pris la parole : H. Keisch (R. D. Allemande), Ivan Tsvetkov et Ephrème Karanfilov (Bulgarie), Marcel Lobet (Belgique), Guillermo Diaz-Plaja (Espagne), Pentti Holappa (Finlande), Michel Decaudin et Edmée de la Rochefoucauld (France), Dimitri Siatopoulos (Grèce), Miklos Szabolcsi (Hongrie), Marion Luneta (Italie), R. Nagatsuka et T. Miyaharra (Japon), Ryszard Matuszewski (Pologne), Jacinto do Prado Coelho et Maria Alzira Seixo (Portugal), George Ivaşcu (Roumanie), Pierre Beuchât (Suisse), Tashin Sarac (Turquie), Vitali Ozerov et Alexandr Mihailov (U.R.S.S.).

Nous sommes heureux d'héberger dans ce fascicule trois textes envoyés au professeur George Ivaşcu.

DIMENSIONS UNIVERSELLES ET HUMAINES DES CULTURES

Berceau de l'une des plus vieilles civilisations, avec une culture florissante à l'époque de l'antiquité hellène et romaine, l'Europe a été au long de l'histoire de l'humanité l'un des plus riches centres spirituels du monde. La région de la Méditerranée orientale a constitué pendant le millénaire qui a précédé notre ère le centre d'interférence des cultures du Proche-Orient ayant des antennes — en ce temps-là déjà — dans la lointaine Chine, avec des transferts de valeurs de l'Égypte ancienne, qui fut l'expression de la civilisation du Nil, fleuve venant des profondeurs de l'Afrique.

Dans le premier siècle de notre ère, la grandiose culture de l'antiquité hellène, ennoblie par le « siècle d'or » de Périclès, puis la culture romaine de la brillante époque impériale d'Octavian Auguste et de Trajan s'infuseront très loin, vers le Centre ainsi que vers le Nord de l'Europe, tout au long de la côte de l'Atlantique, des péninsules italique et ibérique jusque dans les îles britanniques, ainsi qu'au long de la côte illyrienne jusqu'aux contrées daco-traces. A côté de Rome, Byzance deviendra le centre de diffusion de la culture dans toute l'Europe du Sud-Est, jusqu'au Danube

et au delà de ce fleuve, dont le Delta aux bras riches débouche sur les côtes de la mer Noire, là où l'antiquité gréco-romaine laissera son empreinte dans tant de points du vieux Pont Euxin depuis Histria jusqu'à Tomis, à Callatis, à Dionysopolis ou Odessos.

La vague gigantesque de la migration des peuples du Nord et de l'Est, ayant duré plus d'un millénaire, transformera radicalement l'Europe, en pulvérisant sa vieille structure impériale et en donnant à sa carte l'aspect d'une mosaïque en continuél mouvement.

Au long de ce vaste processus d'instabilité et d'insécurité, le destin de la civilisation et — comme une conséquence directe — de la culture européenne a été éprouvé de maintes manières. Ont été perdues des valeurs d'une immense importance, ensevelies sous les ruines causées par les invasions dévastatrices, par les querelles armées des féodaux, les croisades, les longs combats, puis, à l'époque moderne, les guerres effroyables impliquant des forces de destruction monstrueuses.

Il est à remarquer que pendant tout ce temps — presque bimillénaire — « l'Europe », malgré toutes les vicissitudes, a résisté dans les consciences, chose due en premier lieu à l'indice de pérennité que la culture, les valeurs culturelles, conservent telle une « mémoire de l'humanité ».

L'humanisme européen de la Renaissance, le rayonnement culturel de Byzance, même après la catastrophe d'après l'an 1453, l'éclosion d'une architecture et d'une sculpture nouvelles, ensuite de la littérature et des autres arts, non seulement en l'Italie de Dante, en l'Espagne de Cervantes, dans la France de Villon, mais également dans les Pays-Bas ; le phénomène Shakespeare de l'époque élisabéthaine, le classicisme du XVII^e siècle français, puis les grands encyclopédistes du « Siècle des Lumières », la grandiose synthèse goethéenne, le romantisme allemand ; la diversité des écoles artistiques au XIX^e siècle, l'explosion, après Stendhal et Balzac, du roman russe ; la littérature qui exprimait la conscience de soi et la lutte pour la liberté et l'indépendance nationale du Sud-Est européen, comme fut le cas pour les pays roumains, enfin, la prodigieuse expansion de la littérature et des arts dans ce XX^e siècle — sont autant de constatations, autant de chapitres de la culture de l'humanité dans son devenir dialectique, autant de lignes de l'humanité dans son devenir dialectique, autant de lignes de force de l'esprit humain, où la contribution européenne s'inscrit parmi les plus dynamiques et décisives.

Et ceci dans un double sens : d'un côté — par l'histoire institutionnelle des peuples qui l'ont créée, dans un ample processus de succession active des valeurs pérennes, en incorporant de nouveaux aspects, *d'originalité spécifique, nationale* — la culture européenne a porté des fruits, dans son acception moderne, également dans d'autres continents, tel l'Amérique ; d'un autre côté — par son degré de conscience de *l'universalité des cultures*, dans ce qu'elles contiennent de plus valable au point de vue humain, la culture européenne a facilité la réception et la diffusion dans les esprits de tout ce qui est digne d'entrer comme partie composante, créatrice dans le patrimoine de culture du monde entier.

Ainsi s'explique — d'après nous — l'effervescence et le dynamisme des initiatives européennes dans le domaine de la diffusion de la culture des sciences, et particulièrement celle des lettres et des arts. Nous entendons cela précisément comme une expression du « vieux continent », dans

la sphère de la pérennité des valeurs culturelles et de leurs capacités de surmonter les vicissitudes de l'histoire séculière. De tels aspects ont été souvent évoqués dans les colloques de littérature comparée organisée à Bucarest par le Comité roumain. Les participants roumains ont parlé des modèles culturels qui ont guidé l'activité intellectuelle des sociétés européennes même à l'époque où des formes universelles d'art ont mis en relief le caractère unitaire de la littérature et de l'art européennes. Ces modèles permettent, en même temps, de mieux saisir le déplacement des centres culturels à travers le continent et encore les réactions que les modèles européens ont provoqué dans le monde. Une étude qui a fait date dans la culture roumaine, celle du professeur Dumitru Popovici (*La littérature roumaine à l'époque des Lumières*, 1945) a démontré, entre autres, comment une épopée d'un lettré roumain de la fin du XVIII^e siècle — Ion Budai Deleanu — a bénéficié des leçons offertes par un prestigieux genre littéraire européen, mais aussi des matériaux puisés dans l'époque et la sagesse populaire. Des études récentes dédiées au grand poète roumain Mihai Eminescu ont montré comment l'homme des Lumières est devenu dans sa poésie le héros romantique, tout comme la nature redécouverte au XVIII^e siècle est devenue le milieu où ce héros déploie sa pensée et ses actions. Les contributions des comparatistes roumains dévoilent aussi bien les différentes expériences intellectuelles des peuples européens que le caractère unitaire de la civilisation qui en a résulté.

Mais, il faut le dire que le XX^e siècle — siècle lequel vit actuellement pleinement la révolution technique et scientifique — signifie pour l'Europe également la tragique succession des deux guerres mondiales, guerres engendrées sur son sol et ayant eu les plus graves répercussions toujours pour elle. Non seulement tant de pays ravagés par l'horreur de la guerre, non seulement des dizaines de millions de victimes, non seulement la chute du niveau de civilisation jusqu'aux plus élémentaires conditions de l'existence humaine, — mais aussi la destruction de tant de valeurs de la culture, du génie créateur européen, et l'engourdissement du développement de la littérature et des arts. L'esprit humain lui-même était grièvement menacé d'involution, risquait de tomber dans un état sauvage sous la terreur du fascisme, de la haine raciale, de l'acharnement chauvin et des pratiques de l'inculture.

Et pourtant, les valences de la culture, en ce qu'elles ont de plus propre comme dimension universellement humaine, ont constitué le « champ magnétique » dans lequel, après les ravages causés par les deux guerres mondiales, on est passé à une réconciliation des esprits, puis — à la table verte — aux pourparlers pour la cessation des hostilités et de la barbarie guerrière.

Entre les anciens adversaires qui semblaient irréductibles dans la volonté engendrée par la haine de la destruction réciproque, la Culture, voire la littérature, fut celle qui a tendu ses premières antennes vers la détente, vers la coexistence raisonnable entre pays et peuples. Le patrimoine des valeurs pérennes de la tradition culturelle, sous ses aspects universels, qui, sans perdre leur identité, sont un avoir de toute l'humanité, de même que sous les aspects qui sont spécifiques aux entités nationales, à la création originale, enrichissant sans cesse ce patrimoine, lequel, toujours vivant, a inspiré, par son existence même, la conscience de la solidarité in-

ternationale, de la nécessité d'un climat propre à la communication spirituelle entre Etats et peuples considérée comme une nécessité inexorable. *Le dialogue entre les cultures* a été, de tout temps, le plus généreux parmi les mécanismes primordiaux des relations internationales. Les biens de la culture, leur conservation à l'abri des ravages de la destruction, leur fréquentation comme un don commun du génie humain à tous les hommes, indifféremment de l'origine et du statut social-politique, le vaste horizon que la communication des valeurs culturelles ouvre à la coexistence active entre des Etats — ces biens sont entrés de plus en plus dans la sphère des préoccupations théoriques et pratiques des organismes internationaux créés après la Seconde Guerre mondiale, sont devenus des centres de polarisation de l'intérêt de l'opinion publique à l'égard de la culture, ont constitué et constituent des impératifs pour la prise d'initiatives, de mesures adéquates de la part des Etats, des institutions gouvernementales.

La conception de la Roumanie est assez bien connue en ce qui concerne la coopération culturelle comme l'expression de sa politique de coexistence pacifique entre les Etats, quel que soit leur régime social — cela marquant également sa conception quant au rôle, si important, qui revient aux facteurs de culture dans la promotion de la sécurité et la coopération européennes.

Si l'interférence des valeurs culturelles constitue, par le message de haut humanisme de celles-ci, un véritable levier dans l'action de polarisation des efforts pour assurer l'avenir d'une Europe pacifique et prospère, d'autant plus — à l'échelle actuelle de la révolution technique et scientifique (révolution qui, à part les nombreux bienfaits, constitue aussi un générateur d'appréhension devant l'aggravation de la menace d'une guerre nucléaire) — s'impose la conscience lucide du danger potentiel, plus grand que jamais, qui guette la civilisation, la culture de l'humanité faute d'un solide système de sécurité. Oui, il est vrai, l'Europe, en tant que réservoir des unes des plus nombreuses et précieuses sources de culture, a survécu — malgré tant de dommages qu'elle a subis lors des deux guerres mondiales — au danger d'être défigurée en ce qu'elle a de plus propre comme univers de civilisation et de culture. Mais, dans l'hypothèse d'une troisième guerre mondiale, d'une guerre thermo-nucléaire, cette capacité de résistance dans la conservation et l'affirmation de son identité serait — hélas ! — anéantie. « Le vieux continent » deviendra un paysage « sélénaire », de ruines calcinées, un visage — assurément monstrueux — de la Terre. Cela, dans l'hypothèse qu'y surviveront — aussi peu que ce soit — des consciences restées en état de pouvoir faire encore la comparaison entre ce qui « aura été » et ce qui serait « devenue » l'Europe.

En face du passé, — du passé proche — l'Europe, la culture européenne, dans l'éventualité d'une troisième guerre mondiale, ne pourrait plus survivre dans le sens propre du mot, lequel implique non seulement celui de la continuité biologique, mais, surtout, celui de la continuité spirituelle, de l'indice de civilisation et de culture. . .

Au contraire, comme l'a affirmé le président de la Roumanie, Nicolae Ceaușescu, à l'occasion de sa visite à l'U.N.E.S.C.O., le 16 juin 1970, plus que jamais, on peut dire que le progrès de la science et de la culture représente le facteur essentiel pour le développement de l'humanité, pour une vie meilleure, civilisée. La création spirituelle de l'humanité, la science,

l'art, la culture, ne peuvent progresser et fleurir que dans un climat de paix, d'entente et de collaboration entre les peuples.

La science, l'enseignement, la littérature, les arts ont et doivent avoir un rôle croissant pour le développement de la coopération sur le plan spirituel, étant autant de facteurs actifs dans la propagation de la nécessité de consolider la sécurité européenne, de promouvoir la détente et la coopération, dans l'esprit de l'Accord final d'Helsinki.

On peut affirmer que *l'Association Internationale des Critiques Littéraires*, pendant ses dix premières années d'activité, a — par ses congrès et ses colloques — contribué d'une manière assez fructueuse à la connaissance réciproque, au dialogue des cultures, pour faire valoir, donc, *l'identité spirituelle des peuples européens*. D'ailleurs, le thème de notre colloque de Sofia — « La critique littéraire et la connaissance mutuelle des cultures », — a eu comme objectif de couronner nos efforts pour établir, en collaboration avec l'U.N.E.S.C.O., la liste de la *Bibliothèque des Chefs-d'Œuvres de la littérature européenne*. En même temps, la publication, par notre Bulletin, des principaux livres parus chaque année dans les pays membres offre aussi à l'opinion publique internationale un tableau de la créativité spécifique de chaque pays représenté, par ses critiques, dans notre Association.

Aussi, le fait que la presse culturelle de nos pays fait écho de nos rencontres, de nos débats sur des thèmes abordés dans nos colloques, stimule, de cette manière, d'autant plus l'intérêt des lecteurs, des facteurs responsables, des maisons d'éditions, des traducteurs, etc. Pour nous, en Roumanie — nos collègues le savent très bien — les principales revues ont toujours fait état de l'activité de l'A.I.C.L., des débats de ses colloques. Ceci a été fait, surtout, dans l'hebdomadaire « România literară », dans le mensuel de littérature universelle « Secolul 20 », puis dans « Les Cahiers roumains d'études littéraires », ou dans « Synthesis » (le bulletin de Comité National de Littérature Comparée). Même à la radio et à la télévision ont été organisées des émissions consacrées à notre activité.

De cette manière, les critiques roumains, par leur centre, dans le cadre de l'Union des écrivains, par leurs revues, par la maison d'édition « Univers » sont heureux d'associer leurs efforts aux efforts de leurs homologues des autres centres, dans la même finalité.

J'ai mentionné, dans ce sens, à notre précédent colloque, que, en ce qui nous concerne, il s'agit là d'une véritable politique d'Etat, la Roumanie manifestant un des plus grands intérêts pour porter à un échelon supérieur les relations et les échanges culturels de notre pays avec l'étranger.

Et, dans cette perspective, je veux conclure en rappelant avec émotion l'allocution prononcée à Parme, le 15 mai 1969, par notre président-fondateur Yves Gandon, à l'ouverture du premier Congrès international des critiques littéraires. Je cite : « Les chefs-d'œuvre de l'esprit sont de partout et appartiennent 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 ».

Émouvant, bien significatif message pour nous tous à cette dixième anniversaire !

GEORGE IVAȘCU

UNE GÉOGRAPHIE CULTURELLE DE L'EUROPE

Lorsque on examine la carte géographique de l'Europe pour y signaler les nations déterminantes des identités culturelles par rapport aux littératures qui ont leur souche dans notre vieil berceau culturel, on s'aperçoit que certaines expressions nous montrent leur réalité spirituelle avec plus de vitalité que les autres. On dirait qu'elles pourraient être appelées européennes *per se*. Ces formes se produisent, en général, dans des centres déterminés comme territoires culturels. Prenons, par exemple, la littérature qui naît dans le monde germanique, aux alentours de la Prusse ; celle qui naît aux alentours de l'Île de France ; dans la *old merry England* ; dans le nord de l'Italie ou dans la Castille au milieu de la Péninsule Ibérique.

On dirait que personne ne peut contester la carte d'identité de ces expressions qu'on pourrait appeler *centrales*.

A côté de ces expressions centrales on pourrait placer les expressions qu'on dirait périphériques. Nous pourrions ainsi constater que certains centres indiqués se trouvent entourés de manière stylistique par des forces spirituelles provenant d'autres sources que celles de la tradition générale européenne et qu'elles ont également le droit de survivre. Si on revient à notre liste, il est bien évident que chaque noyau signalé se trouve entouré de ce qu'on pourrait appeler les tentations de la diversité. Voilà, pour commencer, le premier de nos exemples : celui de l'Allemagne. On a dit que l'esprit allemand est toujours en *oscillation* entre deux sortes d'attractions extérieures : celle qui vient du monde slave et celle ayant comme source la tradition latine, soit à travers la France, soit à travers l'Italie. Poursuivant cette liste, on se rend compte que même la France est visitée par ses propres tentations : celles qui arrivent du monde celtique, de la Bretagne ou de la Normandie, ou bien celles qui viennent du côté germanique, en Alsace par exemple, et enfin, celles qui viennent du Sud, de la présence occitane ou basque. Même l'Angleterre, malgré son magnifique isolement, n'est-elle pas l'objet de divers courants qui viennent du continent, soit du côté celtique, soit du monde scandinave ?

Mais pour des raisons de connaissance je me bornerai à l'exemple que nous offre la littérature espagnole. Que cette littérature appartienne à la communauté culturelle européenne, personne ne pourrait s'en douter. Mais il faut dire que l'européisme de notre expression culturelle se présente presque toujours comme une position volontaire, comme une sorte de prise de conscience des racines européennes de notre expression littéraire. Dès le moyen âge, en effet, on peut placer notre littérature épique dans le courant de l'épopée carolingienne, et, d'autre côté, dans le cercle du roman chevaleresque provenant de la Bretagne. Mais voilà que les choses deviennent plus compliquées. Les sources européennes de notre littérature épique ne se trouvent pas seulement dans l'épopée, mais aussi dans le genre troubadour connu par le truchement de la littérature provençale et le *dolce stil nuovo* italien. Alors, la question devient encore plus compliquée si on se rend compte des modèles qui nous arrivent, en plus, de sud, c'est-à-dire de la civilisation islamique. Et ce sont justement ces éléments qui nous confèrent cette identité périphérique dont nous avons parlé. Cette influence étrangère pose dans l'esprit des Espagnols des questions très com-

pliquées et même on s'est posé la question : être avec l'Europe ou résister à l'influence européenne. Ainsi, on n'a pas manqué chez nous de prêcher une sorte de séparatisme intellectuel, qui voudrait assurer à l'expression littéraire espagnole une originalité à tout prix. *Spain is different*, c'était un slogan touristique du temps du franquisme, et cette image bien connue nous porterait à des exagérations que nous ne pouvons pas accepter. La pensée culturelle de l'Espagne doit se placer avec énergie du côté de l'Europe. Et on ne peut pas accepter que justement ce qui n'est pas européen nous donne l'originalité dont certains Espagnols — tels le maître Unamuno — se montrent si fiers. Pour les pays de culture périphérique donc, être Européen n'est pas tout simplement une question naturelle, mais une décision consciente de notre volonté collective. Nous voulons être Européens, sans renoncer, bien entendu, à notre propre originalité. Et c'est pour cela que nous avons englobé dans la culture tous les grands mouvements européens, de la scolastique médiévale aux mouvements d'avantgarde du XX^e siècle.

Dans cette voie d'identification, je voudrais encore esquisser certaines idées dont le développement fait le sujet de mon prochain livre sur la géographie culturelle de l'Europe. C'est donc un petit aperçu qui ne peut que signaler quelques lignes essentielles.

On s'aperçoit, en effet, que la diversité de situation produit un panorama très complexe. Et je reviens à mon idée sur les cultures périphériques, et aussi à celle que j'appellerai *les cultures de frontière*. Il y a, en effet, une situation spirituelle qui se prolonge à travers l'histoire de la littérature européenne dans certains pays et qui nous montre une perméabilité culturelle s'appuyant souvent sur une réalité bilingue, ce qui, à mon avis, donne lieu à une sorte de souplesse intellectuelle incontestable. Je pense en ce sens à la culture de la Belgique et des Pays Bas, ou à ce que représente, par exemple, la ville de Strasbourg comme noyau reliant les différentes cultures de l'Europe occidentale ou bien encore le cas de la Suisse que nous venons de signaler. Et aussi on pourrait dessiner, de l'autre côté, la ligne tracée par la frontière du monde germanique et du monde slave. Je pense aussi à ce que représente, de ce point de vue, la personnalité de Varsovie bâtie par des architectes italiens ou celle de Cracovie ; ce qui fait de Prague un centre si riche de cultures différentes ; ce qu'a représenté l'Autriche ou la Hongrie devant les invasions ottomanes ou le rôle de la Roumanie que nous avons si bien compris grâce à la communication de notre illustre confrère George Ivaşcu. Et je ne peut pas oublier ce qu'a représenté à l'ouest de l'Europe la trilogie des peuples penchés sur l'Atlantique comme l'Irlande, la Bretagne et le Portugal. En tout cas, il faut accepter que c'est justement par ces aspects qu'une définition de l'Europe s'avère possible — un continent de petites patries avec leurs identités culturelles, tout en tenant compte des thèses bien connues de Gudenhove Kalergisur l'atomisation linguistique et culturelle de nos peuples.

Mais il faudrait compléter ces idées avec le fait important que l'Europe a marqué de son sceau tout le monde. Nous avons entendu ici la voix de notre confrère japonais R. Nagatsuka qui nous a ému en citant un texte de Hugo von Hofmannstahl pour proclamer, ensuite, en tant que japonais, sa fidélité à la tradition gréco-latine. Dans cette direction, un fait tout aussi important est que l'Amérique est le chef-d'œuvre de l'Europe. Les idées de

l'Angleterre ont créée en Amérique une image attachante de l'Europe. Et si on peut exprimer un sentiment nostalgique à l'égard des cultures indigènes, on ne peut pas nier que l'Amérique a accueilli, par le truchement des Européens, l'humanisme, le baroque et le néo-classicisme. Quant à l'Afrique, qu'elle soit francophone ou anglophone, la culture acquise, assure une heureuse continuité à l'esprit européen, lui permettant de songer à un avenir où les traditions indigènes puissent se mêler au progrès de la culture européenne, qui impose par son universalité.

GUILLERMO DIAZ-PLAJA
(Barcelonne)

UNE FAÇON D'ÊTRE EUROPÉEN

Je viens vous poser des problèmes plutôt que défendre une thèse. Il vaut mieux ne pas avancer de solutions que revenir à des idées toutes faites, à des préjugés qui ont le seul mérite d'être européens. Je suis convaincu que nos confrères Robert André et Alexander Mikhaïlov nous ont mis sur la bonne route, le premier en écartant la fiction politique d'une Europe mutilée, et en soulignant qu'il faut conjuguer la géographie et l'histoire pour avoir quelque probabilité de définir l'Europe en tant qu'unité culturelle, le second en attirant notre attention sur les rapports existants entre diversité et identité : si l'Europe a une identité culturelle saisissable, celle-ci est nourrie par une grande diversité que l'on respecte et stimule de plus en plus.

En effet, pour les peuples, aussi bien que pour les individus, il y a plusieurs façons d'incarner l'Europe. Je vous invite à examiner le cas du Portugal, car il me semble à la fois problématique et typique. Il s'agit d'un pays marginal, caractérisé (je cite le géographe Orlando Ribeiro) par « une position singulière (...) qui a placé cette façade atlantique de l'Ibérie parmi les finistères du monde antique et qui, en même temps, en a fait une sorte de quai, d'où partit le mouvement d'expansion qui assura à l'Europe une position unique dans le reste du monde globe ». Voilà pourquoi les Portugais cultivés éprouvent souvent la nostalgie de l'Europe, en plaçant ce qu'ils considèrent comme *la vraie Europe*, les centres de rayonnement, au-delà des Pyrénées. Leur statut est ambigu, car ils se sentent européens d'une façon incomplète et cherchent à remplir par l'imagination et la volonté une distance intérieure. Séparés par les plaines de l'Espagne du reste de l'Europe, on les dirait condamnés à l'isolement et à un état archaïque ; mais Lisbonne est depuis le XVI^e siècle un carrefour où se coudoient des gens venus de partout ; et, en conflit avec les *casticos*, ceux qui restent fidèles aux traditions locales, il y a des *estrangeirados*, accusés d'avoir trahi l'esprit national mais très souvent des patriotes éclairés dont le seul crime est de vouloir mettre leur pays au niveau des pays les plus évolués. Dans *O Sonho Inútil* (« Le Rêve Inutile »), l'essayiste José Osório de Oliveira décrit ainsi le paradoxe de la condition portugaise : « nous vi-

vons donc d'une certaine manière en dehors de nous. Et ceci parce que l'histoire nous a éloigné de l'Europe et la géographie nous garde loin d'elle, sans que nous appartenions à une autre partie du monde ». J'ajoute cependant que l'expansion maritime, la découverte de terres lointaines, le contact avec des peuples très différents, en Afrique, en Asie et en Amérique, l'esprit de croisade, le commerce intercontinental et la colonisation correspondent à l'une des vocations les plus marquantes de l'Europe ; et que, d'autre part, le Portugal a accompagné, bien que, généralement, avec un certain retard, les mouvements culturels qui se sont répandus en Europe depuis la Renaissance, le Baroque et les Lumières jusqu'aux dernières conséquences du Romantisme, à l'existentialisme et au structuralisme. (L'identité culturelle de l'Europe ne faut-il pas la chercher dans une mémoire collective, un système de références qui dérivent du fait que nous vivons ensemble, plus ou moins solidaires, depuis beaucoup de siècles, sans oublier une première couche, une couche souterraine, celle de la culture folklorique, les balades et les contes populaires, les proverbes, etc. ?) Mais je reviens au cas portugais pour en conclure : on peut être européen en éprouvant une double nostalgie : celle de la *vraie* Europe et celle du monde immense où l'« âme » portugaise, au dire des poètes, s'est dissoute, se mêlant à d'autres races et à d'autres cultures.

Le Portugal a créé dans les autres continents de nouveaux foyers culturels, inspirés de l'humanisme classique et de l'humanisme chrétien, A Macao, à Goa, au Brésil, au Cap Vert, en Angola, au Mozambique surgissent des littératures en langue portugaise qui expriment non seulement la perspective des colons mais aussi les sentiments et les points de vue des peuples colonisés, dont les littératures arrivent à se libérer (du moins au Brésil et maintenant en Afrique), bien qu'utilisant toujours la langue portugaise. Je rappelle deux exemples frappants de cette osmose culturelle : Camilo Pessanha, l'un des plus délicats et exquis poètes symbolistes, qui, professeur du lycée à Macao, a épousé les mœurs et l'esprit de la Chine ; et Venceslau de Moraes, qui lui, s'est fixé au Japon, pays auquel il a consacré son œuvre de prosateur, témoignant une adhésion profonde à sa seconde patrie.

Camoens exalta dans les *Lusiades* les valeurs de la culture européenne, ses racines classiques et chrétiennes, aussi bien que la grandeur, la *virtu*, de l'homme de la Renaissance, devenu l'égal des dieux ; il écrit le poème de l'expansion — une expansion caractérisée soit par la faim de l'aventure, le sortilège de l'inconnu, soit par l'avidité des biens matériels et l'agressivité que l'historien Toynbee a mis en relief. Mais d'autres écrivains portugais du XVI^e siècle nous présentent l'envers de l'épopée ; je pense surtout à Fernão Mendes Pinto, mort en 1583 ; celui-ci, dans un mélange de reportage et de fiction, raconte ce qu'il a vu, émerveillé, dans les pays de l'Orient, tout en dénôçant par la satire, d'une façon extrêmement courageuse, l'hypocrisie des chrétiens qui, dans ces contrées-là, ne voulaient que s'enrichir et saccageaient et tuaient leurs semblables en vrais pirates. Son livre, *Peregrinação* (Pèlerinage), s'avère partant, comme le déclare Rebecca Katz, « un document singulier dans l'histoire de la pensée occidentale ». Comme d'autres écrivains portugais de la même époque, Mendes Pinto représente l'esprit critique au service d'une consci-

ence morale, ce respect de la personne humaine qui est aussi l'apanage de notre civilisation.

Je crois que le thème du voyage mériterait ici notre attention, puisqu'il trouve dans les littératures occidentales plusieurs expressions à travers les âges, tout en restant un trait typique de l'histoire européenne — depuis les voyages dans une mer intérieure, la Méditerranée, jusqu'aux exploits dans l'Atlantique, la mer indéfinie, la mer « ténébreuse » chantée par Camoens, et les voyages symboliques qui en découlent, dirigés, comme chez Fernando Pessoa, vers des Indes irréelles, vers l'absolu, le rêve, l'utopie.

Le cas portugais : une voie particulière pour la définition de l'Europe. Et je ferai une dernière remarque : même du point de vue politique, la diversité culturelle peut devenir un chemin pour reconquérir l'unité. Voici un exemple : c'est en s'appuyant sur la conscience de leurs origines nationales que le Portugal et la Roumanie, animés de l'idéal qui s'est affirmé à Helsinki, font aujourd'hui des efforts pour rapprocher les deux parties d'une Europe artificiellement divisée.

JACINTO DO PRADO COELHO
(Lisbonne)

SUR LA SYNCHRONISATION HISTORIQUE DE LA FORMATION DE LA PENSÉE MODERNE AU JAPON ET EN EUROPE

Lorsque l'on réfléchit sur les fondements de la formation de la pensée moderne, nous pouvons dégager les trois facteurs suivants :

1. humanisme
2. rationalisme scientifique
3. l'autonomie de la personnalité et l'égalitarisme

Le 1^{er} facteur est né des humanistes du 16^e siècle. Ceux-ci refusent l'autorité religieuse et la croyance en l'au-delà qui a dominé le Moyen Âge ; ils affirment la réalité humaine et la vie en ce monde.

Le rationalisme scientifique, le 2^e facteur, signifie la compréhension de la nature par la science. c'est-à-dire qu'il rejette la pensée d'un univers dominé par la volonté divine et qu'il dévoile la loi de causalité physique dans le monde. Il ne recherche pas à connaître la nature par la religion ou la morale, mais par la science et l'objectivité. Avec lui l'homme utilise la force de la nature comme le moyen de vivre. L'Europe du 17^e siècle est l'époque de la révolution scientifique des Temps Modernes. Galileo Galilei (1564—1642), Francis Bacon (1561—1626), René Descartes (1596—1650) et Isaac Newton (1643—1727) sont les grands philosophes scientifiques qui ont créé la science de ces Temps Modernes.

L'autonomie de la personnalité et l'égalitarisme, le 3^e facteur, ne reconnaissent pas l'autorité irrationnelle de la condition sociale ; ils reconnaissent liberté et droits égaux pour tous les hommes. On pense en général que le « Cogito ergo sum » de Descartes annonce les Temps Modernes. En fait l'autonomie de la personnalité et l'égalitarisme se réalisent avec le siècle des Lumières et la Révolution Française.

Maintenant, je vais essayer de savoir depuis quand et comment s'est formée la pensée moderne au Japon d'après ces trois facteurs que je viens d'énumérer.

On pense en général qu'elle s'est formée à partir de la Restauration Meiji de 1868. En effet, le système féodal dominé par les Samurais est détruit à ce moment-là et le Japon devient une nation moderne. Les Japonais absorbent unanimement la civilisation occidentale. Certes, par ce processus les Japonais se mettent à cultiver la pensée moderne. Il y a des personnes qui disent que le Japon est l'Occident de l'Orient ; je crois que cette phrase exprime comment le Japon s'est efforcé de suivre la modernisation occidentale.

Mais la pensée moderne au Japon ne se serait-elle pas formée auparavant ? Si. Je pense en effet qu'elle s'est formée à partir du 16^e siècle. Je pense personnellement qu'il faut décomposer cette formation en quatre périodes.

- 1^e période : la guerre civile de 1477 à 1600, avec les périodes de Azuchi et de Momoyama.
- 2^e période : la période TOKUGAWA de 1600 à 1720 qui voit la construction et l'achèvement d'un système féodal absolu.
- 3^e période : de 1720 à 1867, milieu et fin de la période TOKUGAWA.
- 4^e période : de 1867 à nos jours, période de l'occidentalisation du Japon.

Je n'expliquerai pas la dernière période de l'occidentalisation parce que vous la connaissez bien, je pense. Je vais donner une vue générale des trois autres périodes.

La 1^{re} période du 15^e — 16^e siècle est une période de guerre civile. C'est aussi une période de rencontre avec l'Occident. C'est-à-dire que le Japon faisait du commerce avec le Portugal, l'Espagne, et que se sont introduits le maniement des armes à feu et la culture occidentale, qui débute par le christianisme. L'industrie manufacturière se développe avec l'épanouissement du commerce. La ville commerçante de Sakai est créée, ville franche des grands commerçants et de la bourgeoisie pré-industrielle. Les paysans de la région de Yamashiro secouent le joug des Samurais et établissent un système d'autonomie.

La culture de cette époque diffère de la culture bouddhiste du Moyen-Age. Elle est d'une splendide magnificence et elle exalte l'humanisme. C'est une période qui bouleverse les possibilités humaines. Ainsi TOYOTOMI Hidéyoshi, d'origine paysanne, unifie tout le Japon. On peut dire que cette période d'humanisme au Japon correspond historiquement à la Renaissance européenne. Cette époque dominée par TOYOTOMI Hidéyoshi s'appelle Momoyama ; elle produit librement des œuvres d'art qui ont de la grandeur d'âme. Mais l'esprit libéral ne fructifie pas comme pensée : on rentre dans la période Edo. C'est la 2^e période que j'ai évoquée.

En 1600, TOKUGAWA Ieyasu renverse la famille TOYOTOMI et installe à Edo (aujourd'hui Tôkyo) le Shogounat. Cette période, dominée par les TOKUGAWA pendant 267 ans jusqu'en 1867, s'appelle période Edo. Les TOKUGAWA ont fondé un système féodal très puissant. Le Shogounat établit comme système social la division en quatre classes appelée SHI

—NO —KO —SHO, c'est-à-dire, guerriers-paysans-artisans-commerçants. Il craint l'invasion des nations chrétiennes et interdit le christianisme ; il coupe alors en 1639 tout contact avec l'Occident, Hollande excepté, et ferme le pays.

La pensée moderne qui s'épanouit au 16^{ème} siècle est détruite par le système féodal du Shogounat TOKUGOWA. Pour conserver la puissance des familles féodales, il faut unifier la conscience populaire. Le Shogounat TOKUGOWA adopte le confucianisme comme pensée adaptée à la société féodale et l'impose comme religion nationale. Car le confucianisme est la pensée des dirigeants et le Shogounat pense ainsi pouvoir raffermir la conscience de la classe Samurâi alors ébranlée. Il fonde une grande école dont les études sont axées sur le confucianisme qu'il encourage. L'étude du confucianisme se développe donc au 17^e siècle et se popularise peu à peu. La pensée moderne au Japon se forme par ce processus de religion nationale et de popularisation du confucianisme.

Le confucianisme est une philosophie d'origine chinoise ; il est de toute évidence rationaliste et il diffère du christianisme et du bouddhisme par la primauté qu'il donne au réel. Il se compose d'une théorie du monde, d'une théorie de la nature humaine et d'une morale pratique.

Comme je n'ai guère le temps d'expliquer complètement le contenu du confucianisme, je vais simplement essayer de le résumer. La théorie universelle du confucianisme se développe autour de la notion fondamentale de « RI » raison, qui signifie la source de tous les êtres. Je pense que cela peut correspondre à l'idée de la philosophie Platonicienne. La notion de « RI » signifie l'idée du « Bien » comme morale ultime, pareille à l'idée de Platon, autant que la loi de la physique naturelle qui régit l'univers. C'est-à-dire qu'elle est, du point de vue humain, l'objet de la science physique en même temps qu'un but moral. Le « RI » tournait sur lui-même avant la création du Monde et de lui naquirent les cinq éléments, les « GOGYO », c'est-à-dire l'eau, le métal, la terre, le feu et le bois. La création du Monde dépend de la combinaison de ces cinq éléments. Le « RI » qui est le principe de l'existence du Monde est intrinsèque à tout. En naissant aussi dans le cœur des hommes le « RI » est naturellement intrinsèque. Donc pour le confucianisme l'homme est naturellement « bon ». Mais il y a bien sûr des hommes bons et des hommes mauvais. Les hommes bons réalisent le bien sans oublier le principe fondamental du « RI ». Les hommes mauvais oublient et ternissent le principe fondamental du « RI » par de mauvaises actions. Comment peut-on purifier soi-même la nature ainsi ternie et comment peut-on retrouver le « RI » inné ? Par cette question débute la théorie de la morale pratique — avec les maximes confucianistes :

KAKUBUTSU-CHICHI-SEISHIN-SEI-SHUSHIN-SEIKA-JIKOKU-HEITENKA.

Je vais essayer de les expliquer simplement. « KAKUBUTSU-CHICHI » signifie l'acquisition des connaissances et de la culture, c'est-à-dire, pénétrer au fond de la raison des choses et ainsi purifier son cœur par cette vérité. « SEISHIN-SEI » signifie la justice et la sincérité et rejette l'intérêt personnel. « SHUSHIN » signifie réformer les mauvaises mœurs et faire le bien en mettant en pratique les maximes précédentes. « SEIKA » signifie l'harmonisation de la famille que l'on obtient en respectant les maximes précédentes. « JIKOKU » signifie la bonne administration du pays ;

pour y parvenir il faut appliquer les maximes précédentes, c'est-à-dire la prospérité harmonieuse de la famille selon les maximes sur la culture individuelle de l'esprit. Enfin en pratiquant toutes ces maximes le monde forme un pays pacifique. Dans ces maximes morales la cognition et l'éthique sont liées, la morale individuelle et l'ordre social sont liés, comme une chaîne.

Je viens d'expliquer très simplement la doctrine confucianiste. Le Shogounat TOKUGAWA utilise le confucianisme comme base des relations individuelles entre supérieurs et inférieurs. HAYASHI Razan, (1583—1657), le premier directeur officiel de l'école confucianiste, au début du Shogounat au 17^e siècle insiste sur la théorie de « JYOGE JYOBUN NO RI » c'est-à-dire la raison de la distinction entre supérieurs et inférieurs. Selon lui, comme il y a une distinction entre supérieurs et inférieurs dans la nature entre le ciel et la terre, il y a aussi distinction entre supérieurs et inférieurs dans la société humaine. Parce que c'est la logique à priori de la société humaine, l'homme doit se contenter de la division des individus en classes sociales et il ne doit pas avoir des espoirs ou des projets irréalisables. Mais à cette époque l'étude du confucianisme progresse et de nombreux confucianistes apparaissent. Les personnes représentatives de cette époque sont KAIBARA Ekiken (1630—1714) et OGYU Sorai (1666—1728). On peut dire que la pensée moderne au Japon s'est formée avec eux.

KAIBARA Ekiken, confucianiste, médecin, zoologiste, pharmacologiste, éducateur et philosophe, est l'un des grands scientifiques de l'époque féodale du 17^e siècle. Il étudie d'abord le confucianisme dont il élucide le système complexe et dont il fait ainsi une interprétation plus rationnelle. Il interprète le « KAKUBUTSU-CHICHI » que je viens d'exposer comme le principe de la connaissance scientifique et il classe les autres maximes morales. C'est-à-dire qu'il distingue nettement les problèmes de la connaissance et les problèmes de la morale. C'est la première fois au Japon qu'il constitue une science fondée sur l'expérience. Il considère la nature non pas du point de vue religieux ou moral, point de vue qu'il refuse, mais comme objet de la science objective. Dans une de ses œuvres « YAMATOHONZO », il mentionne la nécessité d'être prudent pour un physicien comme je vais l'exposer.

1. Il ne faut pas que l'expérience soit étroite et rigide.
2. Il ne faut pas croire sans raison suffisante les expériences racontées par les hommes.
3. Il ne faut pas s'obstiner dans son idée personnelle.
4. Il ne faut pas décider imprudemment.

C'est une méthode scientifique remarquable au Japon à cette époque. Son domaine d'études s'étend à la médecine, la pharmacologie, la botanique, la zoologie, la minéralogie et la géologie. Il publie l'encyclopédie des sciences naturelles en 16 volumes et appelée « YAMATOHONZO ».

Il est aussi philosophe et il publie beaucoup de livres sur le confucianisme en employant simplement le langage de tous les jours afin que n'importe qui comprenne s'il connaît l'écriture japonaise courante; il s'efforce de populariser le confucianisme. Le point remarquable chez ce grand scientifique est sa pensée égalitariste. Il écrit « Tout le monde est frère, mais je suis triste car cela n'existe pas ». Opposé au droit divin de

HAYSHI Bazan, évoqué précédemment sur la séparation des individus en classes sociales, il insiste sur le facteur humain dans les relations humaines.

Je vais maintenant parler plus rapidement de **OGYU Sorai**, autre grand confucianiste, du 17^e siècle. C'est le penseur qui a fondé le premier au Japon la politique moderne. Il refuse la pensée rationaliste métaphysique du confucianisme dont les maximes morales dirigent le monde naturel et la société humaine. En particulier, il sépare la politique et la morale. Il s'efforce de connaître objectivement la logique propre du monde politique. Il développe le premier la théorie politique de l'indépendance et il écrit une théorie systématique de l'organisation sociale. Sa pensée est féodale car il écrit « le Shogun est le souverain de la nation » ; c'est un politicien comparable à Thomas Hobbes (1558—1679). Il insiste sur le fait que l'homme fonde lui-même l'ordre social et qu'il peut le changer : c'est la caractéristique moderne de **OGYU Sorai**.

Le Japon du 17^e siècle est celui qui a fondé le système féodal basé sur la domination des Samurais. A mesure que se développe l'étude du confucianisme comme religion nationale, les sciences naturelles, la science politique et les autres sciences se séparent d'elle. La science fondée sur l'expérience naît du rationalisme métaphysique confucianiste. Assurément la pensée moderne au Japon s'épanouit à partir du réalisme et du rationalisme confucianistes et elle se forme avec les études critiques du confucianisme et le développement des sciences positives.

La 3^e période est celle de l'extension de l'industrie manufacturière, de l'ébranlement du système féodal du Shogounat **TOKUGAWA** et enfin de la destruction de ce dernier. Cette période est sans aucun doute aussi celle du développement de la pensée moderne. Sa caractéristique remarquable est la permission donnée par le 8^e Shogun d'étudier et d'accepter favorablement les sciences et les techniques occidentales. Le 8^e Shogun, **TOKUGAWA Yoshimune**, qui fait lui-même des observations astronomiques, fait construire le premier observatoire. Les confucianistes de cette époque obtiennent ainsi la chance d'étudier les sciences naturelles occidentales, médecine, pharmacie, astronomie, etc. A l'aide de la langue hollandaise **SHITSUKI Tadao** traduit pendant vingt ans « *Introductio ad veram physicam* » et « *Introductio ad veram astronomiam* » de John Keill (1677—1721) professeur à l'Université d'Oxford et disciple de Isaac Newton. On peut connaître avec ces livres l'héliocentrisme et la loi de la gravitation universelle. « *Anatomische Tabellen* » de Johann Adam Klumus, médecin allemand, est traduit du hollandais par **SUGITA Genpaku** (1733—1817) et d'autres médecins japonais. Ainsi commence l'étude des sciences occidentales modernes.

On peut dire que l'époque d'Edo au 18^e siècle voit s'épanouir les plus grands talents du Japon. Parmi eux ; **MIURA Baien** (1723—1789), **YAMAGATA Bando** (1746—1821), **HIRAGA Gennai** (1728—1779) qui sont de grands hommes. Bien que subissant l'influence du confucianisme, ils étudient les sciences occidentales fondées sur l'expérimentation pratique. **MIURA Baien** est le premier au Japon à avoir une pensée systématique sur la nature, grâce à un doute radical. **YAMAGATA Bando** critique la pensée orientale pré-scientifique d'après la connaissance des sciences occidentales. **HIRAGA Gennai** achève l'invention pratique de la dynamo.

Il ne faut pas oublier le grand ANDO Syoeki (1701 — ?), c'est un philosophe révolutionnaire qui critique radicalement le système féodal. Il écrit son œuvre principale en 100 volumes « SHIZENSHINEIDO » qui ne sort qu'en 1899. Selon lui le monde à son origine est d'une égalité absolue et une société sans discriminations. L'homme naît complètement libre dans la nature. La source du mal n'existe pas. La société féodale de l'époque est à l'origine du mal et elle déforme l'humanité. Les pensées traditionnelles d'alors sont des mauvaises doctrines erronées qui justifient l'exploitation par la classe dirigeante. Donc, il faut démasquer la fourberie de celle-ci qui propage ces mensonges et il faut construire un monde pacifique pour les paysans seulement. Il préconise en outre l'égalité entre hommes et femmes.

A la fin du 18^e siècle le Shogounat réprime les révoltes paysannes pour renforcer le système féodal chancelant. Il interdit également l'étude des sciences occidentales. Mais l'histoire suit son cours. Le système féodal du Shogounat TOKUGAWA est renversé par la Restauration Meiji qui annonce la fin de la société dominée par les Samurais. Comme vous le savez, le Japon s'engouffre alors sur le chemin de l'occidentalisation.

Voilà, j'ai résumé le processus de la formation de la pensée moderne au Japon.

BIBLIOGRAPHIE

1. *Œuvres de KAIBARA Ekiken*, commentaire par MATSUDA MICHIO, *Les ouvrages célèbres au Japon*, Tome 14, éd., CHUOKORON-SHA, Tokyo, 1969.
2. *Œuvres de OGYU Sorai*, commentaire par NISHIDA TAICHIRO, *Les ouvrages sur les pensées japonaises*, Tome 36, éd., IWANAMI, Tokyo, 1973.
3. *Œuvres de OGYU Sorai*, commentaire par BITO MASAHIDE, *Les ouvrages célèbres au Japon*, Tome 16, éd., CHUOKORON-SHA, Tokyo, 1974.
4. *Œuvres de YAMAGATA Bando et KAIHO Selryo*, commentaire par MINAMOTO RYOEN, *Les ouvrages célèbres au Japon*, Tome 23, éd., CHUOKORON-SHA, Tokyo, 1971.
5. *Œuvres de ANDO Shoeki*, commentaire de NOGUCHI TAKEHIKO, *Les ouvrages célèbres au Japon*, Tome 19, éd., CHUOKORON-SHA, Tokyo, 1971.



6. MINAMOTO, RYOEN, *La formation de la pensée moderne dans l'époque TOKUGAWA, L'histoire de l'idée sociale à la période moderne au Japon*, Tome I, éd., YUHIKAKU, Tokyo, 1968.
7. IENAGA, Saburo, *L'étude sur l'histoire de la pensée moderne au Japon*, éd., Presses de l'Université de Tokyo, 1953.
8. MARUYAMA, Masao, *L'étude sur l'histoire de la politique moderne au Japon*, éd., Presses de l'Université de Tokyo, 1952.

TAKUMA MIYAHARA
(Tokyo)

A BYRONIAN ECHO IN THE DEVELOPMENT OF TARTARIAN POETRY

Characterized by the principle of integration, of the assimilation of European culture, Tartarian literature at the end of the 19th century does not, however, leave off its own traditions; turning to good account the literary experience of traditional genres, the rich mythological fund of Tartarian (and, generally, oriental) epic literature, the writers of that period considered that the primary mission of their art was to 'enlighten' their people. They also introduced new artistic forms, making use of their recent experience, their knowledge of European literatures, which later resulted in the literary manifestation of the most varied artistic influences, the symbolistic one included, in a period dominated by the ideals of the Enlightenment (as a late echo of the European movement).

But it was only during the ensuing epoch, at the beginning of the 20th century, that the Tartarian writer's aesthetic conceptions underwent a considerable change: so did their way of projecting their life experience. Consequently, their didactic, sententious expression was replaced by a modern conception of poetry. Being simultaneous with an epoch of revolutionary movements and of the awakening of national consciousness, the poetry of that period evinces numerous Romantic characteristics, that were revealed as far back as 1913 by the Tartarian critic Gaziz Gobejduhin, who even claimed its assignment of the already well-established name in the European trends: "We live in an epoch in which our eyes are directed towards the past, an epoch in which the national feeling sees an unprecedented assertion, in which we have rediscovered our national music and understood the value of our folk poetry and music. So, why should we not have our own Romanticism?" (from the magazine *An*, nr. 11/1913). Indeed, the new generation of poets at the beginning of the 20th century (Abdullah Tukey, Saghit Ramiyev, Dermend, Seyzade baici, etc.) often tried, while preserving the traditional epic fund, to interpret it according to certain great Romantic models, the same models which catalysed the national energies, the literary use of the national folklore, the fight for social freedom, for man's plenary assertion as a master of his own destiny, within the frame of "Eastern Romanticism" in the last century (in Romania, Serbia, Greece).¹

One of the peculiarities of this generation is their drive towards the use of Moslem mythology, of the Islam folklore thesaurus, not with a view to developing the classical themes in a mystic way, but to demolishing them, in order to proclaim the worship of the revolutionary hero, endowed with prophetic powers, a leader and liberator of his people. The Faustian, titanic and Messianic motifs, the spectacular rhetoric and gestures of the poet who demolishes the old myths are the defining phenomena of the Tartarian poetry in that period. This is, anyhow, a general characteristic of Russian poetry in that epoch, before and after the 1917 revolution, when great poets such as Essenin, Blok, Majakovsky, Andrej Bjelyi, etc., poets assignable to various trends, resort to Biblical myths in order to find a new mythology, with other moral imperatives, opposed to the old ones, which they undermine and replace. The mythological motifs are processed by each and every poet according to his own favourite procedures: symbolistic with Blok, futuristic with Majakovsky, imagistic with Essenin; Tartarian poets will use the respective motifs in a Romantic modality. The recourse to Moslem myths and beliefs, integrated in a Romantic poetic world, obviously corresponds to a motivation of a precise aesthetic and historical nature, but it is also due to the liking that some of these poets (particularly Hady Taktash) took in Byron's poetry. This again bears out the fact that the Byronic model was as fascinating and especially as subversive as ever, maintaining its power of destroying the mythical structures that it integrated, thus offering a stimulating example to all Romantic European literatures, ours included.²

¹ See Paul Cornea, *Originile romantismului românesc*, 1972, p. 14.

² Cf. Ileana Verzea, *Byron and Byronism in Romanian Literature*, Bucharest, 1977, pp. 35-39.

The first translation of Byron's poems into Tartar was issued in 1911; it was *The Prisoner of Chillon*, in the version of the neo-Romantic poet Saghit Sunceley, with a *Foreword* by Abdullah Tukay. "I think — Tukay wrote — that there are few people among us who have never heard of the name of the great English poet, Lord Byron. But although many of us know his name, none of his works has appeared as yet in our young literature." The first contact with the English poet's personality and work was mediated by Russian poetry, for all the Russian poets at the beginning of the century adhered to by Tartarian writers were Byron's translators, imitators or openly declared admirers, most of all Pushkin and Lermontov. In fact, this problem is touched upon in Abdullah Tukay's above-mentioned preface, underlining the Byronism of the great Romantic Russian poets, especially that of Lermontov, who had the same spiritual mould and sensitiveness" as Byron's; as with the 19th century Eastern Romantists, with Tukay Byronism implies the sentiment of damnation, of the tragic and haughty isolation a genius is doomed to, non-conformism. A "Byronian spirit" was also identified by Tukay in the works of his contemporary Saghit Ramiyev, who played an outstanding part in the assertion of the Romantic trend in the young poetry of the beginning of the 20th century, being one of the models of the younger poet Hady Taktash. What characterizes this moment is the fact that Taktash, a poetic personality responsive to novelty, is not a mere imitator of Byron; he sometimes finds correspondences in Heine (*The Daughter of the Forest*), he feels elated by the same ideals as Gorky and is fascinated by Majakovsky's lyrical art, without ever parting from the tradition of national poetry, and following the path inaugurated by Saghit Ramiyev. The Tartar poet's diversified contacts with the great European poetry have not resulted in a degradation of its original tune, but have given him the opportunity to enrich his artistic means, to meditate on the new forms introduced by his poetry in a tradition which has been rather conservative so far, and, moreover, they have not altered its contemporary message.

Taktash's début consisted in a poem of a Byronian vein in point of atmosphere and symbolical charge. The *Asraels* (The Exterminating Angels), which is but a protest against war, against the demented bloodshed, that turns mankind into a dominion of the exterminating angels; the old character of the Moslem mythology is invoked here with a symbolical significance. In the same line, Abdullah Tukay endows Asrael with human attributes in his elegy *Autumn Winds*, in which the angel of death is presented as a victim of the destiny that he himself deplores but has no power to fight.

This first attempt to reinterpret the classical motif, of an Islamic origin is continued by Hady Taktash in his poem *The Banished from Heaven*, published in 1918. The "fallen angel" is here a beautiful "daughter of heaven" driven away by the Almighty because she had dared to support the poor mortals, crushed by "thraldom, sorrow and bloodshed on earth". The beautiful banished woman, strikingly resembling Vigny's Eloa and Lermontov's Tamara, is ruined because of her excessive love for mankind, for "Adam's people" which she wanted to free (in accordance with the Promethean motif) from its divine thraldom. But the real cause of the profound change in the damnation of Asrael, the angel of death, is the girl's beauty, the humanisation of the hellish forces is based on the positive principles of "sympathy" and "kindness" symbolized by beauty. Asrael's revolt is, as a matter of fact, the very consequence of his acquisition of knowledge, as he had been "deceived", the belief he had been animated by up to his spiritual awakening was based on "cunning, bloody murder, lie". In a way, Asrael resembles Prometheus, rather than Satan, as he finally gets rid of his own ambition and envy, willingly disposing of the heavenly reward. Just as Milton had transformed the devil into a "titanic hero" (Taine), Taktash has transformed the symbol into a complex character, he has humanized it morally; spiritually, however, it cannot eliminate the attributes of its symbolical function, thus remaining the embodiment of an idea, that of Fate, and his embrace means death, in the same way in which the Demon's kiss killed Tamara. The Tartarian poet's hero is the prisoner of his supernatural status, like Faustus, or Satan or Eminescu's Hyperion.³

The tragedy *The Sons of the Earth* (1921), a dramatization of the myth of Kabil and Habil (Cain and Abel) is obviously inspired from the Byronic "mystery" *Cain*; however, the story, the selection and structuring of the events, the dramatic accents are all filtered differently, as a result of their assimilation in the spirit of national tradition. The fatal fratricidal gesture is thus determined by Allah's decision to punish Kabil, by separating him from his wife, Aklime, whom he offers to Habil, instilling the tragedy with an iconoclast attitude, directed against divinity itself. But the presentation of the tragic love between Kabil and Aklime is but an episode, which draws the denouement near, as Kabil, seized with indignation and wrath —

³ Cf. also E. Loghinovskii, *From Demon to Hyperion*, 1979, pp. 150—166.

like Byron's Cain — kills his brother with the "fire sword" he had received from Gazazil (Lucifer), being therefore, helped by a power favourable to man and indignant at absolute divinity, Kabil will use the same weapon to commit suicide, in his unequal struggle with the spirits, being, nevertheless, finally convinced that he has defied the eternal laws, although "a slave by birth", he comes to defeat divinity by his mere rebellion — "I am the one that defeats Him today". The moral of the tragedy is explicitly stated by Gazazil, who, close to the rebel's, dead body, opens up the future prospects: "The bloody battle has not come to an end", he says in his last monologue, as "I will urge all the hearts to rebel against Heaven", and the whole heavenly pantheon will be brought to ruin. As different from Cain, who, being conscience stricken, strives to reach the peace of an eternal reconciliation, Kabil, a hero of a Romantic type belonging to a different period, is transformed into a symbol, into a model that inspires the masses of people with enthusiasm. While Cain is tormented by the Faustian questioning of the sense of existence, Kabil, who is also fascinated by cognition, is a more humane being, animated by the desire to cure the wounds and comfort his suffering fellow beings. The second titanic character of Taktash's tragedy, Gazazil, actually called in the play "The Gazazil-Idea", is a symbolical character, standing for the idea of justice, and unyielding liberty, which urges spirits to rise against tyranny, in other words, a faithful embodiment of the Byronic spirit. Between Gazazil-the Idea and Byron's Lucifer there exist numerous common points as, after all, they both represent the same principle, that of opposition to divinity. Produced a century after its model (*Cain* was published in 1821 and *The Sons of the Earth* in 1921), Taktash's play is, maybe, a deliberate attempt to resume the Byronic theme and treat it from the perspective of a century in which the refusal to accept absolute submission is no longer materialized in a rebellion on an individual plane but in one involving mankind as a whole.

ŞUKRAN VUAP-MOGANU

LE IX^e CONGRÈS DE L'ASSOCIATION INTERNATIONALE DE LITTÉRATURE COMPARÉE

Dans la belle station autrichienne Innsbruck a eu lieu entre le 20—24 août 1979 le IX^e Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée, réunion scientifique à laquelle ont participé plus de cinq cent délégués venant des cinq continents. Le Congrès s'est déroulé conformément à un programme très chargé, minutieusement planifié et appliqué avec une certaine rigidité par ses organisateurs, mais rendu plus agréable par deux excellents concerts de musique préclassique et de musique slavone ancienne. Les quatre grands thèmes du Congrès (Communication littéraire et réception ; Les modèles classiques dans les littératures ; La littérature et les autres arts ; L'évolution du roman), ainsi que les sept « groupes de travail » (pour l'Asie, l'Afrique du Nord et le Moyen Orient ; La littérature comparée et l'enseignement ; La traduction littéraire ; Groupe pour les étudiants en littérature comparée ; Les revues de littérature comparée, section dirigée par Adrian Marino) ont divisé en grande mesure les travaux proprement-dits du Congrès en rendant difficiles les contacts plus larges entre les participants et la réalisation des échanges d'idées, mais ont favorisé, plus ou moins, les discussions, portant sur des détails, dans le cadre des sections. Si le Congrès n'a pas apporté des nouveautés spectaculaires, ni des débats à caractère général, il a pourtant mis en lumière le succès dont jouissent les tendances théoriques dans la recherche littéraire actuelle, assez peu liées, à vrai dire, à la littérature comparée comme telle, mais plutôt à l'étude de la réception et des techniques narratives. On a pu remarquer en échange, la faible préoccupation pour l'élargissement de la recherche d'ensemble, qui vise des conclusions plus générales quant aux littératures extra-européennes ; même si parmi les participants ont pu être remarquées quelques délégations plus nombreuses, provenant des pays de l'Afrique et de l'Asie (Japon, Corée du Sud, Nigérie) la présence de ces zones géographiques a été en général assez faible, tant sous l'aspect de la représentation nationale que sous celui de la problématique. C'est une direction à laquelle, selon notre avis, le futur comité devait prêter une attention particulière.

La délégation roumaine au Congrès, ayant à sa tête le prof. Zoe Dumitrescu Buşulenga, vice-président de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques, Directeur de l'Institut d'histoire et théorie littéraire de Bucarest a présenté des communications dans la plupart des sections du Congrès : Paul Cornea (Codes de la lecture et lecture des codes) et Andrei Moisic (Motivkostanz als Rezeptionsästhetischer Vorgang) I^e section ; Adrian Marino (Der rumänische Aufklärung und die Entdeckung Europas II^e section ; Alexandru Duşu (Literature, Painting and the Image of Man) III^e section ; Ileana Verzea (The Reception of the English Historical Novel in Romania), Alex. Călinescu (Lisibilité et motivation dans « Les Faux-Monnayeurs ») et Nicolae Balotă (Le temps mythique dans le roman moderne), IV^e section ; Mircea Angheliescu (Le néo-romantisme arabe : une approche comparatiste) dans le groupe de travail sur l'Afrique de Nord et le Moyen-Orient. Il convient de mentionner que d'autres communications présentées au Congrès ont traité des problèmes de littérature roumaine ; parmi celles dont nous avons pu prendre connaissance nous rappelons la communication de Mme Catherine Cleynen, professeur à l'Université de Paris—Valenciennes « Pour et contre l'influence française dans la littérature roumaine (Débats et polémiques dans l'entre-deux-guerres) ».

Dans le cadre du Congrès a eu lieu l'Assemblée générale de l'Association Internationale qui a analysé les problèmes concernant les modifications apportées à certains articles du Statut, a approuvé le rapport sur la situation financière et a procédé à l'élection du nouveau Comité dans le cadre duquel la Roumanie continue d'être représentée par le nouveau membre élu en la personne du dr. Alexandru Duşu. L'Assemblée générale a décidé que le X^e Congrès ait lieu en 1982, à New York.

MIRCEA ANGHELESCU

THE WILLIAM SHAKESPEARE NATIONAL FESTIVAL

Standing on the river Someșul Mic, in the heart of Transylvania, Cluj-Napoca is not a city of contrasts, but one of great variety; to the charm of its natural setting, Cluj-Napoca adds the prestige of its history and century-old cultural tradition, as well as its status as a major economic centre. The personality of this town, defined by the dialogue of the old and the new and by the harmony of the diverse elements making up the common cultural heritage of its inhabitants, has made Cluj-Napoca particularly appropriate to host the fourth edition of the William Shakespeare National Festival (May 24–27, 1979). This already traditional event, organized by the Department of Germanic Languages of the 'Babeș-Bolyai' University as part of the 'Song to Romania' National Festival, has once again demonstrated that the approach of universally acknowledged values from the perspective of Romanian culture and critical tradition can yield significant and original results.

The Shakespeare colloquium as such held its sessions on May 25–26, in four sections (each meeting being chaired by outstanding figures of Romanian academic life) i. e. 'The Exegesis of Shakespeare's Work', 'Linguistic Studies of Shakespeare's Work', 'Shakespeare's Work in Romania', 'William Shakespeare and World Literature'. These general themes provided for a wide range of interpretations and a multiplicity of methods, at the same time allowing for a fruitful exchange of ideas and opinions among all participants, even more so since along with the addresses delivered by several foreign guests, the Romanian contributions were made not only by well-known specialists in the field of Shakespearean studies, university professors and lectures from most of the Departments of Germanic Languages in this country, but also by secondary school teachers, and university students from Cluj-Napoca and Bucharest.

The papers in the first section were generally centred around basic concerns of Shakespearean criticism, such as dramatic devices, characters, symbols and myths (Prof. Mihail Bogdan — 'W. Shakespeare in the Modern World: Facts and Problems'; Dr. Ileana Galea — 'Symbol and Myth in "The Tempest"'; Dr. Ruxandra Bantaș — 'Hamlet and Prospero, Variants of a Human Model'; lecturer Maria Todoran — 'Dramatic Devices in Shakespeare's Comedies'; student Livia Szász — 'Classic and Baroque in "A Midsummer Night's Dream"', etc.).

The second section provided further proof that linguistic studies are still an extremely rewarding area of research, apt to reveal unsuspected values of the text (Prof. Leon Levițchi — 'Linguistic Mimicry in Shakespeare's Plays'; Dr. Andrei Bantaș — 'Grammatical Aspects of Shakespeare's "Sonnets"'; Dr. Pia Teodorescu-Brinzeu — 'The Shakespearean Monologue: Aspects of Semiotic Codification'; student Larisa Onesciuc — 'The Phatic Function in "A Midsummer Night's Dream"'). Two other papers discussed the Shakespeare canon (Dr. F. Feldenstein — 'Stolen and Surreptitious Copies: "King Lear" and Its Text') and the problems of introducing a Shakespearean sonnet to secondary school students (teacher Dana Popeșteanu — 'Stylistic Analysis in Introducing Shakespeare to Moderately Advanced Students').

The third and fourth sections were characterized by the utilization of the comparative demarche in a reassertion of the vitality of Shakespeare's work at the confluence of the national and the universal. The third section focused on aspects related to translation and staging as communication and recreation, as well as on original works in Romanian literature inspired by Shakespeare's creations (assistant lecturer Ioana Sasu — 'Prof. Petre Grimm, One of Shakespeare's Translators in Romania'; student Cristina Căpățînă — 'Shakespeare's Sonnets in Teodor Boșca's Translation'; lecturer Eugenia Gavrilă — 'Shakespeare in Romanian Literary Magazines in the Early 1800's'; lecturer Marlan Paphagi — 'Shakespeare in Ion Barbu's Translation'; Dr. Aurel Curtul — 'Tudor Arghezi's Poem "Hamlet", A Comparative Approach'; student Cristina Felea — 'Shakespeare's Sonnets and Vasile Voiculescu's Imaginary Sonnets'; teacher Mihaela Paladi — 'A Shakespearean Sonnet Recreated by Mihai Eminescu'; Dr. Valentin Tașcu — 'Remarks on Shakespeare's Plays'; lecturer Mihai Rădulescu — 'A Text for a Theatre-performance in Liviu Ciulei's Vision', etc.).

The numerous papers in the fourth section dealt with reflexions of Shakespeare's stature and work in world literature from various points of view (Prof. Ion Zamfirescu — 'Shakespeare as a Classic and a Contemporary'; Dr. Sever Trifu — 'Graham Greene versus William Shakespeare'; Dr. Dorallina Selea — 'From William Shakespeare to Edward Bond. Intertextual Polyvalence in "King Lear"'); Dr. Elida Riccobon — 'William Shakespeare and Alessandro Manzoni'; Dr. Marcel Pop-Cornis — 'Shakespeare and the Rhetoric of the Modern American Novel'; Dr. Anthony Bakes — 'Shakespeare in Poland'; Dr. Alla Vințel — 'Shakespeare and Russian Literature'; lecturer Dietmar Hellermann and lecturer Petru Fornă — 'Shakespeare in a 1779 German Literary Calendar'; Dr. Maria Vodă Căpușan — 'Shakespeare or the Impossible Theatre'; Dr. Cornel Căpușan — 'Petrarchan Sonnet — Shakespearean Theatre', etc.).

The discussions occasioned by the colloquium were completed by a musical evening, 'William Shakespeare in Verdi's music : Macbeth, Othello, Falstaff' (May 24), the presentation of a volume of I. L. Caragiale's stories translated by Prof. E. D. Tappe (Dacia Publishing House 1979) and of Mihai Rădulescu's 'William Shakespeare. A Modern Psychologist (Albatros Publishing House, 1979), as well as by a bilingual theatre performance (sonnets and 'A Midsummer Night's Dream') with the participation of students from the English Department and actors of the National Theatre in Cluj-Napoca (May 25).

Finally, a two-day trip to the Oaş Land was organized, giving the participants the opportunity to visit an area renowned for its great natural beauty and the richness and genuineness of its folk art, and also to further their mutual acquaintance and continue the discussions started in the lecture rooms of the Department of Germanic Languages.

The organizers of this Festival should thus be congratulated not only for the important scientific contribution made by the papers presented in the colloquium, but also for their effort to bring Shakespeare's work to the foreground in the cultural life of Cluj-Napoca as a whole, and thus transpose this Transylvanian town in the festive atmosphere that the end of a Shakespearean comedy brings about.

OANA LUNGESCU

UN DÉBAT SUR LE RÉALISME

Dans la période 25—29 juin 1979 s'est déroulé à Mangalia la session scientifique roumano-soviétique sur le thème : *Le réalisme et les étapes de son développement dans les pays Sud-Est Européens à la fin du XVIII^e et au début XIX^e siècles*, organisée par l'Institut d'histoire et de théorie littéraire « G. Călinescu » de Bucarest en collaboration avec l'Institut d'études de slavistique et balkaniques de Moscou.

A cette occasion ont été présentées les communications suivantes : Zoe Dumitrescu Buşulenga Prolegomena à l'étude comparée du réalisme des pays sud-est européens ; D. F. Markov ; Aspects du développement du réalisme dans le Sud-Est européen ; Al. Sândulescu : Le réalisme roumain à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècles ; Roxana Sorescu : Les conquêtes du réalisme roumain de l'entre-deux-guerres ; George Munteanu : Points de vue sur le réalisme roumain contemporain ; Mihail Friedman : Aspects du réalisme des XVIII^e — XIX^e siècles à la lumière des lois de la continuité ; Viorica Dinescu : Aspects du réalisme dans le roman turque de la période du Tanzimat (1860—1895) ; Enver Mamut ; Etapes du réalisme dans la littérature turque de la fin du XIX^e et le début du XX^e siècles ; Şerban Tanaşoca : Byzantinisme et réalisme dans la littérature néogrecque ; Galina Ilinska : Le réalisme dans la littérature néogrecque ; Lucia Baz Fotiade : Etapes du réalisme dans la littérature bulgare jusqu'à la Première Guerre mondiale ; Nina Ponomarova : Le réalisme dans la presse bulgare des années 1960—1970 ; Galina Ilina : Périodisations de la création littéraire dans la Yougoslavie au XX^e siècle ; Reghina Doronina : Le développement du réalisme dans la littérature serbe au XX^e siècle.

Les communications et les discussions ont visé une définition aussi exacte que possible du réalisme dans l'époque moderne et contemporaine et ses modalités d'affirmation dans les littératures du Sud-Est européen. Les participants ont été presque unanimement d'accord que, favorisé par les conditions socio-historiques à peu près similaires de Roumanie, de Yougoslavie, de Bulgarie, de Grèce et de Turquie, le réalisme s'impose comme formule littéraire à la fin du siècle passé, et dans le nôtre aussi, surtout pendant l'entre-deux guerres et qu'il connaît un puissant revirement après la Seconde Guerre mondiale. Les travaux de la session ont souligné en même temps le spécifique de chaque réalisme qui avait ses racines dans le spécifique national de la littérature respective.

En ce qui concerne le réalisme roumain on a mis en évidence d'une part, son ouverture vers des influences novatrices des littératures européennes et universelle et d'autre part, son évolution spécifique par la valorisation de certaines traditions telles les contes, la satire populaire et même d'un réalisme implicite dans les œuvres classiques et romantiques du XIX^e siècle. Les chercheurs roumains ont démontré que le réalisme des années du socialisme est fondé tant sur une conception révolutionnaire de la vie, que sur la riche expérience du passé, sur les grandes traditions du réalisme antérieur, de chaque pays.

La session scientifique roumano-soviétique sur le thème que nous avons mentionné a connu un réel succès, les idées principales mises en discussion rencontrant le consensus des participants ; elle a offert aussi un cadre propice à un vif échange d'opinions, profitables pour une meilleure définition des caractéristiques générales du réalisme des littératures du Sud-Est européen ainsi que du spécifique national de chacune des littératures.

AL. SÂNDULESCU

Plusieurs livres parus ces dernières années ont pris en charge la relation entre histoire des idées et formes littéraires afin de mieux saisir l'œuvre du plus grand poète roumain : Mihai Eminescu. Rappelons ici les belles analyses de Rosa del Conte (*Mihai Eminescu o dell'Assoluto*, 1962), Constantin Noica (*Eminescu sau gânduri despre omul deplin al culturii românești*, 1975), Zoe Dumitrescu-Bușulenga (*Eminescu — cultură și creație*, 1976).

IOANA Em. PETRESCU, *Eminescu. Modele cosmologice și viziune poetică*, București, Editura Minerva, 1978, 254 p., ouvre un nouveau chapitre dans cette série, tout en amplifiant le cadre des références. L'auteur a découvert dans l'évolution de la poésie d'Eminescu une succession de modèles cosmologiques ; or ces modèles ont été élaborés au cours des trois grandes étapes scientifiques qui ont marqué l'histoire de la pensée européenne : l'étape antique qui a survécu jusqu'au 16^e — 17^e siècles et a cultivé un modèle cosmologique de type sphérique ; l'étape correspondant à la physique classique des 17^e — 20^e siècles axée sur un modèle de l'univers en tant que mécanisme ; l'étape contemporaine dominée par la révolution einsteinienne de la physique. Si au début la poésie éminescienne accepte le premier modèle, celui platonicien, et met en vedette un héros romantique — l'enfant ou le barde, ensuite le poète se détache de l'harmonie platonicienne et construit d'univers compensateurs — étape qui accorde un rôle prédominant au type de héros toujours romantique, mais vu du côté de la philosophie de Schopenhauer ; le démon ; la dernière étape s'appuie sur le modèle fondé sur la vision mécanique du monde, et que l'auteur nomme « kantien » — l'hypostase humaine fondamentale, investie à la fois de la lucidité du démon et des attributs du demiurge, apparaissant sous les traits du César. Ioana Petrescu présente l'univers paradisiaque des premières poésies, les rapports qui se sont ensuite établis entre conscience historique et drame de l'alléation de l'esprit, les univers compensateurs, le miroir d'or doué de la propriété de capter les idées. Le dernier chapitre examine la place de la « technique » dans l'œuvre éminescienne et constate qu'elle est devenue, dans la conscience du poète, une condition fondamentale d'existence de la poésie, exprimant la « lutte » entre la vision de l'écrivain et le langage. Il est évident que le livre de Ioana Petrescu aborde, en partant d'un illustre exemple roumain, des aspects fondamentaux de la poésie romantique et du processus de modernisation des arts au siècle passé. Souhaitons qu'une bonne traduction de ce livre dense et érudit soit réalisée dans un avenir proche.

ILEANA VERZEA, *Byron și byronismul în literatura română*, București, Editura Univers, 1977, 263 p. présente le destin de Byron dans la littérature roumaine, en offrant aux lecteurs une récapitulation presque exhaustive des traductions parues en volumes ou dans les périodiques (p. 243—261) et une analyse comparatiste qui ne se cantonne pas dans la série des ouvrages du type « la fortune de . . . », mais se propose de jeter une lumière nouvelle sur deux littératures mises en comparaison, à travers l'écho d'une œuvre de réputation continentale. L'auteur a passé outre les limites respectées par ses prédécesseurs, les critiques et historiens qui ont parlé de l'influence de Byron en Roumanie et qui ne maîtrisaient parfaitement les deux termes ; Ileana Verzea identifie dans les lettres européennes le « byronisme » qui a mis en vedette des tendances que Byron lui-même n'aurait pas développé, tout comme elle établit une courbe des relations artistiques, avec des moments d'accueil plus intense, dans l'œuvre d'un Grigore Alexandrescu ou d'un Alexandru Macedonski. Child Harold et Don Juan sont souvent appelés à rendre témoignage au sujet du byronisme qui a été un état d'âme et aussi une mode partout en Europe ; en Roumanie, la fortune du poète et de son image est reconstituée en recapitulant les traductions et les commentaires. A ces aspects, l'auteur ajoute un chapitre dans lequel les conclusions se combinent avec des propositions méthodologiques, concernant l'évaluation du succès d'un auteur en partant de la qualité des traductions et des commentaires, ainsi que l'évaluation de l'accueil fait à son œuvre en partant de l'étude des manifestations qui trahissent l'existence d'un romantisme « flamboyant » ou une imitation sans réserves. Nicolae Iorga, mais il n'y a pas été le seul, a souvent parlé du byronisme comme d'un phénomène qui devait rester étranger à « l'esprit roumain » ; Ileana Verzea ne doute pas que la présence de Byron a été massive au siècle passé, dans la littérature roumaine, comme dans les autres littératures qui ont traversé une phase dans laquelle l'enthousiasme a prédominé. Mais elle ajoute une autre dimension de l'œuvre byronnienne, parfois oubliée, l'ironie qui a su calmer l'enthousiasme ou lui don-

ner plus de force. Un livre qu'il faut lire pour mieux connaître le destin européen de Byron et, en même temps, quelques tendances majeures des littératures européennes au siècle passé.

GALINA OPREA et AL. OPREA, *J. J. Rousseau și L. N. Tolstoi în căutarea mîrstei de aur*, București, Editura Univers, 1978, 328 p., un livre qui reprend une comparaison attachante, celle entre « le citoyen de Genève » et « le patriarcat de Iasnaïa Poliana », mais pas au niveau du transfert de thèmes ou motifs. Les auteurs décèlent des orientations communes et mettent en discussion les visions du monde et de la société ; dans ce sens, ils parlent de l'image de « l'âge d'or », du rapport homme — nature, du mythe de l'enfance, de la démarcation entre art corrompu et art authentique, de la recherche de soi, de la relation entre eros et thanatos et des derniers prophètes, de ceux qui ont décrit la socialisation de l'homme et l'humanisation de la nature. La parenté des deux écrivains est découverte dans leur adhésion à l'ordre moral de la vie patriarcale, mais, au long des chapitres, elle s'avère être plus profonde, car elle exprime des convergences sur des questions majeures comme le destin du paysan, le processus éducatif, le rôle de l'art dans la vie sociale. Un gros chapitre présente les échos rousseaulstes dans la littérature russe et la fortune de Rousseau en Roumanie avec un accent spécial sur l'attitude de Mihail Eminescu et sur la biographie et l'œuvre de Panait Istrati conduit vers Rousseau par un destin parfois similaire. Rappelons à nos lecteurs qu'une étude préliminaire sur Rousseau et Tolstoi, signée par Galina Oprea a été publiée dans cette revue (vol. III/1976, p. 131—139).

Quelle est la place de la radio dans la vie culturelle contemporaine et comment contribue-t-elle au développement de la création et de la réception littéraire, voilà les questions auxquelles donne réponse le livre documenté et stimulant de JULIUS ȚUNDREA, *Inscripții pe o bandă de magnetofon*, București, Editura Eminescu, 1979, 193 p. L'auteur est bien connu par les auditeurs roumains grâce à la « phonothèque d'or » diffusée par radio Bucarest, une émission qui restitue la voix des grands écrivains roumains disparus. C'est de ces auteurs que l'auteur parle aussi dans ce livre — de Tudor Arghezi, Tudor Vianu, Peressicic —, qu'il considère « fondateurs » de la radiophonie culturelle, ou des artistes et acteurs qui ont contribué directement à la réussite des émissions littéraires et culturelles. Julius Țundrea s'occupe des concours qui sont organisés justement pour élargir le cercle des participants à l'acte culturel et évoque le rôle de la radio dans la communication internationale, en partant d'une émission littéraire roumaine à la radio française. La compétence et la sensibilité collabore dans ce livre qui pose un problème des plus actuels et des plus importants, notamment la diffusion de la littérature à notre époque et l'influence exercée par la radio sur l'œuvre littéraire, de même que le problème des échanges culturels que la radio favorise, parfois, dans une plus grande mesure que le livre.

ALEXANDRU DUȚĂ

Les dictionnaires littéraires roumains de la dernière décennie et surtout des dernières années peuvent être classifiés en plusieurs catégories. D'abord, ceux consacrés aux auteurs, aux revues et aux institutions littéraires se rapportant à une période ou bien à l'ensemble de la littérature roumaine. Dans cette catégorie peuvent être situés le *Dicționar de literatură română contemporană* de Marian Popa (Editura Albatros ed. I.1971, ed. II révisée et augmentée, 1977) ; le dictionnaire sélectif *Scrittori români* coordonné par Mircea Zaclu, (Editura Univers 1979) ; *Dicționar de literatură română*, coordonné par Dimitrie Păcurariu (Editura Univers 1979) et *Dicționar de literatură română de la origini până la 1900* (Editura Academiei, 1979). Un type spécial de dictionnaire, organisant la même matière en ordre chronologique est intitulé *Literatura română* (Editura științifică și enciclopedică, 1979). Dans la même catégorie pourrait être inclue un volumineux *Dicționar de sinonime* élaboré par Mihail Straje (Editura Minerva, 1973).

Une autre classe de dictionnaires structurés d'une manière similaire vise les littératures étrangères. Après un *Dicționar al literaturii franceze* (Editura științifică, 1972) est paru en 1979 un dictionnaire sélectif, *Scrittori francezi*, ainsi qu'un autre, *Scrittori greci și latini* (Editura științifică și enciclopedică). En 1970 est paru *Dicționarul literaturii engleze* (Editura științifică) et en 1977 Dan Grigorescu publie un *Dicționar cronologic al literaturii americane* qui reçoit un prix de la part de l'Association des critiques américains. D'autres dictionnaires au même profil sortiront dans un proche avenir.

Les dictionnaires ayant comme objet la technique où l'idéologie littéraires, pourraient former une catégorie à part. Parmi ceux-ci nous mentionnons : le premier volume d'un remar-

quable *Dicționar de idei literare* par Adrian Marino, paru à Editura Eminescu en 1973 ; *Dicționar de rime*, Nicolae Lazăr (Editura științifică, 1969) ; un autre *Dicționar de rime*, d'après les manuscrits de Mihai Eminescu (Editura Albatros, 1977) ; *Mică enciclopedie a figurilor de stil* par Gh. Dragomirescu (1975), *Dicționar de termeni literari* (Editura Academiei 1976), *Mic dicționar îndrumător în terminologie literară* (Editura Ion Creangă, 1979).

Il convient de mentionner aussi quelques dictionnaires, à caractère général ou destinés à certaines spécialités, qui sont à la portée de ceux qui étudient la littérature. En ce sens il faut signaler : *Dicționar de estetică generală* (Editura politică, 1972) ; *Mică enciclopedie a poezilor românești* par Ovidiu Bârlea (1976) ; *Dicționarul folcloriștilor* de I. Datcu et Sabina Stroescu (1979) ; *Dicționar de etnologie* de Romulus Vulcănescu (1979), *Enciclopedia istoriografică românești* (1978), ainsi que d'autres dictionnaires philosophiques, sociologiques et linguistiques.

Le plus grand intérêt ont suscité, normalement, les dictionnaires d'auteurs. Le petit dictionnaire *Scritorii români*, élaboré par un collectif coordonné par le professeur Mircea Zăciu de l'Université de Cluj-Napoca présente plusieurs particularités qui ont provoqué des controverses, dans la mesure où ses critères n'ont pas été comprises ou acceptés. D'abord ce dictionnaire est sélectif : pour une période allant des origines de la littérature jusqu'à nos jours, l'auteur ne fait mention que de 130 écrivains. Puis, le dictionnaire a le caractère d'un essai, même si les années bibliographiques n'y manquent pas. Enfin, on a tâché d'inclure uniquement les valeurs de la littérature roumaine que les critiques et les historiens littéraires compétents considèrent sûres afin de revêtir ce travail d'un caractère représentatif de l'exégèse contemporaine. Un tel dictionnaire, où la créativité passe avant l'objectivité et le « positivisme » a provoqué quelques objections et réserves : ainsi qu'on s'y attendait, elle visait surtout les auteurs contemporains inclus ou exclus de ce High-Life synchronique et diachronique de la littérature roumaine. Pour répondre à ces objections, le même collectif prépare une deuxième édition substantiellement augmentée.

Dicționarul de literatură română (Editura Univers) présente dans à peu près 1000 articles la littérature roumaine depuis ses origines jusqu'à présent, ainsi que les littératures des nationalités cohabitantes (surtout les productions des dernières trois années). Il présente des auteurs, des revues et des courants littéraires ; la première variante, en roumain, a le caractère d'un test.

Literatura română est un autre dictionnaire, chronologique, paru cette année dans une collection de l'Editura Enciclopedică qui a diffusé ces dernières années encore d'autres travaux similaires portant sur les littératures italienne et américaine. C'est un dictionnaire qui s'adresse au lecteur moyen ou éventuellement au professionnel désireux de recréer l'atmosphère d'une époque, où de mieux connaître les circonstances qui ont conduit à l'apparition d'un livre ou à la formation d'un écrivain. Sans aucun doute, les auteurs auraient pu éviter dans une certaine mesure, ou rendre moins dures, les critiques dont ils ont fait l'objet s'ils y avaient ajouté un index de noms et un autre des œuvres.

Une œuvre à caractère monumental est le *Dicționarul literaturii române de la origini până la 1900* (Editura Academiei, 1979). Résultat de l'activité d'un collectif de jeunes chercheurs de l'Académie et de l'Université de Iassy qui a travaillé avec discrétion et une ténacité — dirais-je — bédictine pendant plus d'une décennie, ce dictionnaire nous rappelant les aspirations exhaustives de Hașdeu, offre au lecteur presque toutes les informations concernant la littérature roumaine de la période mentionnée. Il est intéressant de souligner que ce dictionnaire n'a pas un coordinateur scientifique, c'est-à-dire un personnage ayant le rôle d'un mentor qui guide ou tempère, présence caractéristique pour nombreuses ouvrages du genre. On peut parler, en ce cas, d'une communauté d'esprit idéale patronnée par l'objectivité scientifique. On va jusqu'à indiquer les manuscrits non publiés ; y sont énumérés, en fonction de l'importance de l'auteur, les principales exégèses, qui dépassent les deux cent, dans le cas de Mihail Eminescu ; l'illustration est riche, la présentation graphique satisfaisante même s'il lui manquent les avantages chromatiques des dictionnaires étrangers.

L'activité du collectif de Iassy ne s'est pas arrêtée là : on travaille depuis longtemps à l'élaboration du deuxième volume qui comprendra la période 1900—1950 et on pense déjà au troisième. Sans aucun doute, ce dictionnaire constitue un événement historique pour la littérature roumaine de spécialité. Il est l'expression du haut niveau atteint par la vision scientifique et, en même temps, présente une image fidèle et complète de la littérature roumaine qui est pleinement mise en valeur à cette occasion. Il est possible que « Le Dictionnaire de Iassy » devienne un jalon dans l'histoire de l'encyclopédisme roumain, après le *Lexiconul de la Buda* et *L'Ethymologicum Magnum Romantiae*, qu'avait commencé B. P. Hașdeu.

Donc, après une longue période d'expériences et de tâtonnements l'activité encyclopédique roumaine se trouve dans une bonne voie.

MARIAN POPA

Deutsche Literaturkritik, Herausgegeben von Hans Mayer, Bd. 1—4 Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1978, 4913 S.

Les deux premiers volumes de cette anthologie ont paru dans une première version en 1954 et 1956 chez Rütten & Loening, Maison d'Édition Berlinoise, sous le titre *Meisterwerke deutscher Literaturkritik*. Imprimé de nouveau dans la série *Neue Bibliothek der Weltliteratur* de Goverts Verlag de Stuttgart, le premier volume a été suivi de deux autres volumes, en 1965 et respectivement 1971/1972 sous l'égide de la même Maison d'Éditions. Dans une formule unitaire révisée et augmentée cette anthologie de critique littéraire allemande, allant depuis l'époque des Lumières jusqu'à nous jours, n'est paru que récemment avec une préface et des notes explicatives de son initiateur et éditeur, l'historien et le critique littéraire Hans Mayer. Tant par son contenu que par l'ampleur, l'ouvrage de Hans Mayer ne connaît pas de précédent parmi les initiatives éditoriales en tirage de masse ayant une telle thématique, une anthologie de l'essai allemand en six volumes, publiée chez DTV Il y a quelques années sous la direction de Ludwig Rohner (ayant le sous-titre *Prosa aus zwei Jahrhunderten*) visait certainement une autre finalité, de même que les guides méthodologique de type *reader* destinés surtout aux étudiants.

Le groupement et la périodisation de cet immense matériel doit avoir constitué un des problèmes-clés de la réalisation de l'anthologie dans cette structure. Les sous-titres de chaque volume indiquent les unités temporelles que l'auteur considère représenter, sous le rapport de l'évolution de la critique littéraire allemande, des moyens plus ou moins distincts : I — *Von Lessing bis Hegel*, II — *Von Heine bis Mehring*, III — *Vom Kaiserreich bis zum Ende der Weimarer Republik*, IV — *Vom Dritten Reich bis zur Gegenwart*.

Conscient des objections inévitables, Hans Mayer tient à préciser dès de début que « *jedes Samme verrät etwas vom eigenen geschichtlichen Standort und wohl auch von der geschichtsphilosophischen Einsicht seines Herausgebers* ». Critique marxiste bien connu, l'auteur de l'anthologie n'hésite pas de déclarer que « *an die Stelle von Schulen, Bewegungen und literarischen Moden trat als Periodisierungsprinzip das materiale* », donc, que le critère sociologique emporte le critère stylistique, de même que les grandes confrontations dans le domaine de la critique et de la théorie littéraire ont à l'origine non pas seulement des formes littéraires mais surtout « *diese geschichtlich-gesellschaftlichen Wandlungen und Veränderungen* ». Les instruments de travail pour le premier volume qui, dans la version de 1954 avait comme sous-titre *Aufklärung, Klassik, Romantik*, ont l'avantage d'un fondement historique et littéraire préalable qui ne trouve pas un équivalent aussi sérieux pour la terminologie utilisée pour le XIX^e siècle et d'autant moins pour le XX^e siècle. Si, en dépit de certains problèmes, qui semblent encore controversés, par exemple l'appartenance du courant *Sturm und Drang* aux Lumières, l'identification d'un préromantisme allemand dans les œuvres des représentants du courant respectif, où bien la filiation ou la séparation entre le classicisme Weimarien et le romantisme, il n'y a aucun doute sur le contenu des trois notions définitives pour la période 1732—1832. « *kein Terminus, den man zur Charakterisierung der deutschen literarischen Evolution zwischen 1830 und 1890 zu benutzen pfliegte, darf als wissenschaftlich gesichert gelten* ». Au lieu du mosaïque de critères, souvent contradictoires sur lesquels reposent des termes tels *Junges Deutschland, Vormärz, réalisme poétique*, Hans Mayer fait une délimitation entre l'époque de la soit-disant *Ende der Kunstperiode* qui coïncide avec la révolution française de Juillet et les débuts des préparatifs, littéraires y compris, de la révolution bourgeoise de l'Allemagne, et le passage de la société allemande, dans la dernière décennie du siècle passé, au stade d'impérialisme. En ce qui concerne la période suivante, l'auteur procède d'une manière similaire, renonçant à la terminologie usuelle « *naturalism, impresionism, Jugendstil, Neues Sachlichkeit, ou expressionism* empruntés à l'historiographie de l'art (*Es ist etwas anderes, ob man bei Interpretation moderner Dichtungen die Einwirkungen bildender Künstler auf das Werk eines Dichters sorgfältig herausarbeitet . . . , oder ob man kunstgeschichtliche begriffe unbesehen in der Literaturwissenschaft verwendet* ») adoptant en échange, comme effigies qui ont profondément marqué le destin des lettres allemandes, l'Empire, la Première Guerre mondiale et la première période de l'après guerre (jusqu'à 1933) ; sur un principe similaire est construit aussi le quatrième volume sur lequel nous ferons référence en ce qui suit. Ce que Hans Mayer réalise, incontestablement, par cette structuration de son anthologie n'est pas tellement l'objectif illusoire de la soit-disant « *literaturgeschichtliche Gerechtigkeit* », que la reconstitution des circonstances historiques réelles qui ont conduit à la naissance des œuvres littéraires et du mouvement des idées critiques qui les ont accompagné.

Etroitement lié à ces aspects, l'intention de l'auteur de « refléter » dans les pages de l'anthologie « *die literarische und literaturkritische Entwicklung ... als eine grosse, in sich geschlossene und in gewissem Sinne sogar Übersichtlich gegliederte Gesamtheit* », se matérialise dans l'effort de présenter au lecteur l'image pluraliste des différents écoles et courants littéraires, les confrontations d'idées caractéristiques à chaque époque, jugements de valeurs qui présentent aujourd'hui un intérêt dépassant leur statut de document historique. « *Immer wieder wird es sich zeigen, dass innerhalb der ästhetischen Auseinandersetzungen ... jeweils eine Gesamtauseinandersetzung entbrannt ist, die sich nicht bloss auf einzelne literarische Kriterien, einzelne Bewertungen und ästhetische Vorlieben beschränkt, sondern in jedem Falle die Gesamtauffassung von der Substanz und Funktion der Literatur mitumfasst* ». Les œuvres représentatives sont l'objet de la sélection critique des auteurs, œuvres mises en discussion dans le cadre de l'anthologie sous des aspects souvent différents ; le dosage de chaque élément confère un équilibre au tableau si complexe et, malheureusement, si facile à dénaturer. Hans Mayer vise de présenter, en parallèle, par l'intermédiaire du matériel compris dans l'anthologie, l'évolution du concept de littérature et critique littéraire, entreprise téméraire dans la réalisation de laquelle l'expérience du critique joue, évidemment, son rôle. On peut affirmer, au juste, que les analyses consacrées à ces aspects par l'ancien professeur des universités de Leipzig et de Hannover, dans les pages des quatre préfaces, constituent des esquisses authentiques pour des éventuelles études, de plus grande ampleur, destinées à ce domaine. Nous avons retenu surtout les considérations comprises dans l'Introduction du troisième volume portant sur les mutations opérées dans la condition du critique littéraire au cours des trois derniers siècles, depuis le type de l'écrivain savant, familiarisé en égale mesure avec l'esthétique et la littérature classique, le prédécesseur du philologue professionnel de plus tard, jusqu'au critique feuilletoniste des grands quotidiens de nos jours. Après le moment *Sturm und Drang*, quand intervient la première césure entre les objectifs du critique tributaire à l'académisme et ceux du lettré, sujet et objet de la critique en égale mesure, le XIX^e siècle amène une vraie « division du travail » qui sépare le critique de l'écrivain d'une part, le critique de l'actualité littéraire du spécialiste dans la science de la littérature, d'autre part, qu'il soit historien littéraire, esthète ou théoricien de la littérature. Même si les limites de chaque catégorie ont parfois fait preuve d'une certaine labilité, la séparation s'est accentuée, surtout entre les feuilletonistes, protagonistes de la modernité et la philologie généralement conservatrice. Une nouvelle dimension se distingue après l'apparition du critique politiquement engagé vers la gauche, qui s'écarte de plus en plus de la critique « bourgeoise », surtout dans les années de la République de Weimar. Pour notre siècle Hans Mayer prend en considération dans son anthologie seulement cette critique, de l'actualité, produit de la presse de grand tirage, une critique écrite « rapidement », afin d'être vite oubliée et « *gar nicht dazu angetan, tiefer zu wirken, genauer überdacht und vom Leser als Bildungselement entgegengenommen zu werden* ». Le doute sur la véridicité et l'intégrité du paysage présenté dans cette division monologique par l'Anthologie, préoccupe Hans Mayer, qui sent la nécessité de se justifier, d'ailleurs d'une manière qui n'est guère concluante : « *Hätte man versucht, den Rahmen der Textsammlung dadurch zu erweitern, dass man wichtige Essays zur Klassik und Romantik aufnahm, zu Werken der ausserdeutschen Literatur oder zur allgemeinen Literaturtheorie, so wären mit Ernst Robert Curtius und Georg Lukacs, mit Karl Vossler und Ernst Bloch höchst bedeutende Texte unserer Sammlung hinzugefügt worden. Dann aber würde das Grundprinzip eines Gesamtwerks verletzt, das daran festhalten möchte, dass jeweils nur Zeitgenossen über Zeitgenossen das wort ergreifen* ».

D'un autre point de vue, le même sentiment de doute persiste à l'égard du contenu du quatrième volume qui présente en proportion de 80 %, des contributions des critiques de la République Fédérale d'Allemagne, en négligeant des textes de valeur de certains auteurs de la République Démocratique Allemagne, de l'Autriche ou de la Suisse. Bon connaisseur des réalités contemporaines de la littérature d'expression allemande, Hans Mayer aurait pu garder dans ce dernier volume la ligne équilibrée qu'il a observée dans les premiers, action indiscutablement favorable au lecteur. Un équivalent en sens inverse est l'anthologie *Textsammlung zur Literaturkritik*, Ed. Volk und Wissen, 1975, Berlin.

On pourrait faire, pour chaque Anthologie, des observations sur le fait d'avoir inclut ou négligé un auteur ou un texte quelconque (nous aurions préféré de relire le fameux essai de Heine *Die romantische Schule*, et de retrouver parmi les écrivains, Hamann, « Le magicien du nord », ainsi que les critiques modernes Samuel Lubinski et Herwarth Walden), mais nous sommes conscients de l'impossibilité de donner satisfaction à tous les critères, surtout dans une anthologie d'une telle ampleur.

ADRIAN MARINO, *La Critique des idées littéraires*. Traduit du roumain par Manole Friedman, Bruxelles, Editions Complexe, 1977, 421 p.

La critique des idées littéraires, livre qui propose une théorie originale harmonieusement imbriquée, de l'interprétation littéraire, donc une nouvelle vision sur la littérature, possible et praticable auprès des autres, a bénéficié, dès sa parution, en 1974, d'un très bon accueil de la part des critiques roumains, même si pas tous les aspects impliqués ont formé l'objet d'une analyse approfondie ; il n'est pas resté inconnu au lecteur étranger non plus un chapitre général étant traduit en anglais (*Toward a Criticism of Literary Ideas*, en *Cahiers roumains d'études littéraires*, 4, 1974) et un volume intégral en allemand, (*Kritik der literarischen Begriffe*, Cluj-Napoca, Dacla Verlag, 1976) : la version française de la même œuvre parue plus tard est à même d'élargir encore plus la sphère des spécialistes auxquels les thèses fondamentales du livre d'Adrian Marino deviennent ainsi accessibles ; d'ailleurs, d'après ce que nous avons pu constater, les échos sont assez nombreux et substantiels (Etiemble dans *Nouvelle Revue Française*, H. C. Ruprecht dans *Canadian Review of Comparative Literature*, D. Oster dans *Les nouvelles littéraires*, etc. . . .)

Le livre que nous n'avons pas bien entendu l'intention de résumer ici attire l'attention, en premier lieu, par l'originalité de la démarche fondamentale (originalité « relative » selon la définition de l'auteur même) qui implique l'approche de la littérature, non pas de la perspective des faits isolés, des manifestations littéraires particulières, mais de celle des idées qu'ils matérialisent (acceptant l'idée en tant que principe central d'organisation et système potentiel) ; il rencontre d'autres orientations modernes de la recherche littéraire par l'accent posé sur l'aspect herméneutique de l'acte critique, par l'attention accordée à la théorie de l'interprétation, donc à son caractère organisé, logique, rationnel. De la multitude des significations qu'il peut être isolées de chaque segment d'une œuvre littéraire, l'herméneutique des idées littéraires n'accepte que celle sélectionnée qui s'insère nécessairement dans la chaîne cohérente des sens de l'œuvre, dans son « système » ; le résultat de cette démarche minutieuse (qui n'est pas une clef universelle mais une qui doit être adaptée tant à l'œuvre ou au phénomène étudié, qu'au chercheur qui l'applique) est, finalement, « un schéma », un archétype, fait qui permet que l'œuvre soit investiguée aussi par des moyens modernes, de type formalisant, mais qui la situe en même temps dans une perspective historique, la finalité de la critique des idées étant un modèle historique des idées littéraires concrétisées dans l'œuvre.

En refusant les considérations partiales les tendances d'émiettement de la recherche dans des domaines étroits, tributaires d'une vision statique de l'œuvre, la critique des idées littéraires plaide en faveur d'une approche globale, dynamique, réversible et idéologique de l'acte littéraire, soit qu'elle se rapporte à des aspects concrets (œuvres), soit qu'elle se préoccupe des problèmes généraux (courants d'idées, évolution des motifs, etc.).

MIRCEA ANGHELESCU

Travaux Comparatistes. Edités par Lucette Desvignes, Centre d'Etudes comparatistes et de Recherche sur l'Expression dramatique, Saint Etienne, 1978, 178 p.

Répondant à la nécessité « de présenter le comparatisme, de le faire mieux connaître, de l'expliquer », à l'encontre des tendances modernes qui le projettent vers les zones confuses en l'écartant de ses fins réelles (En guise d'éditorial : *Défense du comparatisme*, p. 5), ce recueil ne se propose ni une thématique unitaire ni la promotion d'une méthodologie exclusiviste. Le travail comprend des études thématologiques (*Les voyageurs au XVIII^e siècle et le Vesuve* de E. Chevallier), d'influences (*Deux avatars dérisoires de Macbeth : L'UBU Roi de Jarry et le Macbeth de Ionesco* de J. Sessa et *De Poe à Jules Verne et du Mystère au Gouffre* de L. Desvignes), recherches didactiques spécifiques (*La littérature comparée et l'enseignement secondaire* de P. Oiller, J. P. Yvars, D. Martin, P. Lardelet et *Quelques réflexions sur l'Enseignement de la Littérature en Afrique* par R. Tarabant), des études portant sur un topos général dans l'œuvre d'un seul écrivain (*Paris dans l'œuvre du prosateur américain Robert MacAlmon* par R. M. Marcel) ou le fantastique dans la littérature roumaine (par N. Rață) article d'aperçu général suivi d'une très belle traduction de la nouvelle de V. Voiculescu, *Le pecheur Amin*.

Particulièrement intéressant nous semble l'article d'Elisabeth Chevallier sur le Vesuve dans les relations des voyageurs du XVIII^e siècle (parce que l'article ouvre la perspective sur un thème poursuivi dans le siècle suivant chez Chateaubriand et Mme de Staël, rappé-

lons ici que Mariano Baffi a publié, en 1940, dans la *Rivista di studi Pompeiani* les résultats d'une recherche sur *Il Vesuvio e Pompei nei diari di tre viaggiatori romeni de secolo scorso* : ce n'est pas tant l'inventaire du thème, qui nous enchante, avec ses transformations successives, que la tentative d'équivalence des descriptions de ce temps à la perspective du tableau. Amplement documentée, l'étude *Voltaire et Paolo Rolli : les deux versions de l'« Essai sur la poésie épique »* de Simone Carpentari-Messina apporte quelques conclusions claires dans une controverse longuement disputée et qui ne manque pas d'importance pour la connaissance même des rapports de Voltaire avec les littératures étrangères.

Ce cahier, intéressant et varié, marque une apparition dont nous consignerons la suite avec plaisir.

MIRCEA ANGHIELESCU

LIVIU PETRESCU, *Romanul condiției umane, Studiu critic*, București, Ed. Minerva, 1979, 256 p.

Liviu Petrescu a confirmé par les livres qui ont suivi son volume de début *Realitate și romanesc* sa vocation d'analyste de la prose psychologique. Critique littéraire pour lequel l'analyse philosophique et esthétique — qui constitue, au point de vue idéal, une composante fondrière de l'étude du phénomène littéraire — représente la prémisse de la lecture et de l'interprétation, Liviu Petrescu réalise, par l'application de la démarche phénoménologique, la décodification des significations du message existentiel transmis par les différentes structures narratives.

Romanul condiției umane confirme son intérêt constant et consacre en plus une passion : une continuité dans un domaine qui offre la certitude de l'évolution vers une recherche toujours approfondie. C'est une étude comparée, non seulement par l'inventaire des sources, des influences et des coïncidences mais dans l'acceptation que nous désirons voir affirmée et illustrée, celle de la découverte et de la mise en valeur de la critique des modèles, appliquée dans ce cas là au domaine des thèmes.

Systématiquement et avec méthode, l'auteur procède à la définition des termes qu'il utilisera et à l'esquisse d'une préhistoire du thème, préliminaires nécessaires car ils précèdent une position critique. La fermeté et l'équilibre de l'argumentation sont d'ailleurs les vertus fondamentales de cette étude, édifiée sur des principes harmonieux qui créent finalement le sentiment de la « circularité », c'est-à-dire de la démonstration réussie, où l'hypothèse est vérifiée par la conclusion.

Analysant la littérature de la condition humaine, déterminée par le conflit entre l'aspiration vers l'absolu, propre à la nature humaine et les limites d'ordre métaphysiques, ontologiques et sociales, et poursuivant, en même temps, les tentatives de trouver une solution du conflit dans la dynamique dialectique révolte — posture démiurgique — retour à la matrice originale, Liviu Petrescu traverse dans son livre une voie circulaire, en trois étapes, correspondant à la triade hégélienne. C'est ce qui explique la structure tripartite de l'étude : trois chapitres qui analysent les trois hypostases des limites génératrices de conflits ainsi que les efforts vers une solution possible des collisions. En détaillant le problème, il en découle la structure tripartite de chaque chapitre : explicite dans les deux premiers et implicite dans la troisième. D'ici encore, le sentiment d'ordre, de clarté et de « circularité », un nouveau terme pour l'aspiration vers la réalisation que nous laisse la lecture. Ce livre est en premier lieu une anatomie de la matière du roman existentiel. Un thème qui a suscité de si nombreux commentaires — allant des articles jusqu'aux synthèses — s'avère, dans l'étude de Liviu Petrescu, riche en ressources et suggestions. Tout à fait nouvelle est l'idée de la structuration de l'analyse sur le principe évolutif de la « circularité ». Ce n'est pas l'approche philosophique (car l'étude de la littérature existentielle en dehors de cette dimension est inconcevable) qui constitue la nouveauté, mais l'interprétation philosophique, parfois surprenante par son originalité, telle l'explication de la métaphysique de Dostoïevski par les thèses hégéliennes sur la philosophie de la religion (chapitre *Zeul-Om*) cette interprétation des grands révoltés de Dostoïevski par les thèses de Max Stirner, auteur du postulat de la révolte métaphysique moderne sur la mort de Dieu (chapitre *Omul-zeu*) où bien la découverte, dans l'œuvre de Joyce, de la tentative d'établir des liaisons entre Hegel et Aristote (chapitre *Viața ca o Telemachiadă*). Nouvel est aussi le poids accordé, dans l'ensemble de l'analyse, au roman roumain de la condition humaine — Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, Al. Ivasiuc — dont la différence spécifique, l'expression de la spiritualité roumaine réside, d'après l'auteur, justement dans la prédilection pour les solutions équilibrées où dans l'évidence du modèle circulaire. Dans ce sens encore, nouvelle

est aussi la perspective profondément humaine par laquelle il met en valeur l'étude de D. D. Roșca *Existența tragică* (1934), qui précède l'attitude de Camus dans le *Mythe de Sisyphe*, 1942 au sujet du principe de l'unité de l'existence, « une vision de l'existence perçue dans sa totalité ». Ou par laquelle il démontre avec d'autres exemples que ceux provenant de la prose roumaine, les coordonnées d'une vision existentielle : le monde cosmotique, domaine de la sacralité et de la beauté chez Creangă, Vasile Pârvan et Mihai Sadoveanu. Les mérites du livre ne reposent certainement pas uniquement sur les « premières » qu'il nous offre. La zone littéraire que l'auteur étudie, celle du roman existentiel « classique » — Dostoïevski, Kafka, Joyce, Proust, Thomas Mann, Camus, Sartre, Malraux — avec les références dont nous avons fait mention pour l'espace roumain et avec d'autres exemples édificateurs de Melville, Hemingway, Knut Hamsun, Amiel, Papini, est vaste par le caractère représentatif des œuvres analysées. Il serait superflu de rappeler d'autres noms car ce livre ne vise pas une présentation exhaustive du thème dans l'espace historique, mais son analyse à profusion, au point de vue philosophique et esthétique, fait qui a permis l'organisation systématique, symétrique par rapport aux étapes et aux aspects du noyau conflictuel qui détermine la configuration même de cette espèce littéraire qui est le roman de la condition humaine. Esprit dissociatif et original qui ne permet pas la transposition de certaines opinions de la si riche littérature critique que lorsqu'elles correspondent aux coordonnées du système propre de jugement, entrant en polémique, et non seulement une fois, avec des commentateurs accrédités, Liviu Petrescu s'occupe moins, dans ce travail, des aspects artistiques des formes narratives, les jugements de valeurs visant la matière et non pas la structure poétique. Dans l'esprit de la tradition de la critique d'analyse et par une recherche moderne, étayée sur la connaissance philosophique du phénomène littéraire, l'étude critique de Liviu Petrescu représente un acte de synthèse, de systématisation originale en même temps, du roman de la condition humaine.

ILEANA VERZEA

S. S. AVERINTSEV, *Поэтика ранневизантийской литературы*, Moscou, 1977, 329 p.

La dernière monographie consacrée à l'art poétique paléobyzantine, due au chercheur moscovite S. S. Averintsev, étudie dans une série d'essais liés par une idée centrale, les principes théoriques de la littérature byzantine des IV^e — VII^e siècles. Cette analyse met en évidence son caractère unitaire dialectique qui se manifeste en dépit de toutes les controverses, ou surtout grâce à celles-ci comme une remarquable unité. Parmi les aspects de cette unité, nous pouvons retenir 1) l'unité des plans depuis les plus généraux jusqu'à celui particulier du mot concret, conditionné par les relations réciproques paralittérales des plus différents phénomènes : entre l'idéologie politique de l'Etat byzantin et la théorie du symbole à Denys le Pseudo-Aréopagite, entre ces deux phénomènes et la métaphore des poètes byzantins, entre la conception didactique des hymnographies byzantines de début et la métrique et leur alliteration raffinée, entre le bureaucratisme des scribes constantinopolitains et leur sensibilité artistique pour ce qui était de l'aspect graphique du texte littéraire, entre les antinomies de la doctrine chrétienne et la strophe de Roman le Mélode, entre le texte de base et le refrain, entre les traditions de la pensée technique de l'antiquité réactualisés par la Byzance et l'apparition de la rime dans les vers de l'Acathiste, etc ; 2) l'unité de la littérature paléo-byzantine est une unité des contraires dans les cadre du même système ; 3) l'unité de cette littérature est l'unité des principes poétiques qui définissent l'acte de création dans la perspective des idées interconfessionnelles.

L'art poétique, c'est-à-dire le système des principes les plus généraux qui définissent la production littéraire d'une certaine époque est le témoignage du fait que les bases de la littérature paléo-byzantine reposent sur la collaboration des chrétiens avec les païens, collaboration imposée, car les formes de la culture ont une logique propre, objective, indépendante dans une certaine mesure de la conception de l'écrivain sur le monde. Grégoire de Nazians a utilisé, par exemple, d'une manière consciente, des formes antiques comme modalité de transmission du contenu chrétien.

Un autre problème est de savoir en quelle mesure les convictions influencent les formes de culture, car cette influence peut être mise en liaison avec certaines intentions conscientes, où bien, elle peut être considérée comme résultat d'une évolution objective. L'adoption des expériences acquises par la littérature du Proche-Orient n'a pas découlé en tant que nécessité objective de la doctrine chrétienne, mais du fait que le christianisme était un héritage objectif de l'antiquité. La littérature paléo-byzantine a emprunté les aspects essentiels de la représentation de l'homme de la littérature du Proche-Orient. La modalité de réception des aspects orientaux de la littérature byzantine est une des principales préoccupations de cette étude.

L'auteur délimite les parties composantes de la tradition littéraire byzantine, en suivant un trajet classique : l'analyse de la littérature antique juive, qui s'étayait sur l'expérience de l'Égypte, de la Mésopotamie, de l'Ugarite et de la littérature syrienne de la période d'Ephrème le Syrien qui ont conduit à la synthèse byzantine. La Syrie a été l'anneau de liaison entre les millénaires bibliques et la période helléno-payenne, car la langue utilisée par les écrivains syriens avait été l'aramaïque tardive. L'opinion de l'auteur est que le christianisme primaire qui s'est trouvé dans une alliance temporaire avec la pensée avancée de son temps a été à même d'assurer aux Syriens la position de grande autorité dont réjouit le chef de file. Le chercheur dans le domaine de la culture paléo-byzantine ne comprendra rien de cette période s'il ne sera pas orienté en permanence aussi vers Ninive et Edessa. Derrière la Syrie se trouvait non seulement la tradition aramaïque palestinienne mais aussi l'Iran, car la culture syrienne s'est développée sur le territoire de l'État des sassanides. Mais les liaisons souterraines du Byzance avec l'Iran ne sont malheureusement pas encore clarifiés et l'auteur même, selon ses propres déclarations, décline sa compétence en ce sens.

Donc, dans la culture paléo-byzantine, les formes venant de l'est ont trouvé les portes ouvertes. Mais, pour ce qui est de la création littéraire, on peut affirmer que leur adaptation s'est réalisée par le choix sévère uniquement de ce qui peut être lié à la tradition de l'Antiquité. La littérature paléobyzantine n'a pas adopté, tout simplement, même pour les productions les plus insignifiantes, les modèles orientaux, mais a gardé le spécifique de littérature orientale-occidentale. C'est d'ailleurs la quatrième composante de son unité, car elle est en même temps partie d'une entité : celle de la culture du haut Moyen Âge de l'Atlantique jusqu'à la Mésopotamie.

Le livre de S. S. Averintsev analyse, dans les premiers chapitres, les théories portant sur la littérature de la période de transit de l'Antiquité au Moyen Âge. On le sait depuis longtemps que le christianisme a débuté par la critique sévère de l'Antiquité tardive. Mais, la différence essentielle entre la philosophie et la critique patristique de l'esthétisme réside non seulement dans le type d'argumentation mais dans les arguments eux-mêmes. C'est dans un des plus importants chapitres, *l'Humilité et la dignité humaine* que l'auteur analyse le changement des bases esthétiques de la représentation de l'homme. Dans les conditions sociales du Proche-Orient ou du despotisme byzantin, la représentation antique de la dignité humaine est devenue de la vaine phraséologie. Tous les textes littéraires de l'époque font référence à la peur et à l'espoir, vus comme deux conditions universelles de la vie. Tandis que la représentation classique antique de l'homme était statuaire le christianisme a posé le problème de la dualité de la personnalité humaine.

Dans le chapitre *l'Ordre du cosmos et l'ordre historique* sont analysées les notions d'espace et de temps de la représentation littéraire et la catégorie littéraire de la parabole. Elle marque le début de cette catégorie littéraire dans laquelle le dénominateur commun entre la symbolique impériale et chrétienne était elle-même symbolique. Les valeurs sémiotiques de l'esthétique sont attentivement analysées.

Dans la littérature paléo-byzantine la para-bole ou la para-phrase poétique dominent comme principe fondamental. Ce principe est lié à la conception sur le monde. Dans l'explication de la catégorie du paradoxe nous observons que le terme *tu-paradoxu* est un terme usuel du lexique de la rhétorique paléo-byzantine, sacré et civil. « Mystère étranger je vols et incompréhensible » est le paradoxe de Cosma de Maïna dans le Canon de la Nativité, semblable à d'autres centaines de paradoxes qui caractérisent le tempérament rhétorique grec. Dans l'un des plus importants monuments de la poésie byzantine des VI^e – VII^e siècles est écrit : « Connaître la science est quelque chose d'inconnu ». C'est la conception du monde du christianisme mais aussi un jeu rhétorique. Dans des littératures de paraphrase et de métaphore, dans l'époque de l'écartement de l'Antiquité, les expérimentations fondées sur l'adaptation du matériel biblique aux formes antiques ont joué un rôle important car Le Nouveau et l'Ancien Testament ont été paraphrasés, par la langue et les possibilités de Homère, pour l'Orient, et celles de Virgile, pour l'Occident. Une expression de ce genre est l'œuvre de Nona le Panopolitain, V^e siècle, auteur du poème *Les actes de Denys* et de la transposition en hexamètres de l'Évangile de Jean. C'est lui qui est l'initiateur de la réforme de l'hexamètre, afin de reconcilier la métrique traditionnelle à la situation réelle de la langue.

Le monde en temps et en l'espace est mis sous le signe de l'école. Le temps, — et puis le temps historique et biographique — reçoit un sens uniquement dans la mesure où il est le temps de la transformation pédagogique de l'homme. Toutes les productions littéraires tenant à cette perspective sont analysées dans le chapitre *Le monde comme école*. Une expression de cette vision au monde est le traité syrien *Les raisons de la création des écoles*, VI^e – VII^e siècles.

cles. Si l'histoire du monde est un processus pédagogique, la nature est la source des manuels didactiques pour l'enseignement visuel. Une des leçons que les byzantins ont tiré de la contemplation de la nature concerne l'ordre cosmique et l'ordre de l'histoire. En tant que résultat de la compréhension de ce monde naturel est paru la catégorie de la sable et la « physionomie » de Procope de Césarée. On trouve la même attitude envers le monde naturel chez Basile de Césarée dans le Hexaméron sur les six jours de la création du monde, « document historique culturel du premier ordre » (p. 168).

Si le monde est une école, l'homme qui est-il dans ce monde? se demande l'auteur. Le culte de l'enfant et du vieillard sont les thèmes qui définissent la littérature paléo-byzantine non seulement en ce qui concerne les motifs et la topique qui agissent sur la motivation esthétique et sur le matériel linguistique. Dans l'histoire de la culture, on a vu paraître, maintes fois, des systèmes sémantiques confiant la fonction sacrale non pas au pathétisme du « Style élevé » mais au parler simple, « enfantin ou vieillot » (Cf. G. Mathew, *Byzantin Aesthetics*, London, 1973)

La littérature didactique a été liée à l'effort de l'intellect et du cœur qui devait changer intimement le lecteur ou l'audience. La poésie ne « plonge plus dans un état agréable, comme un sommeil » tel que la concevaient les poètes antiques, mais au contraire, elle appelle l'âme à s'éveiller. Le mot enseignant ne doit pas être écouté d'une manière confortable et c'est la raison pour laquelle certains hymnes byzantins devaient être écoutés debout. Le jeu des images était stimulé par les exigences de l'efficacité. Les livres étaient un luxe, l'homme pauvre vivait de ce qu'il avait appris par cœur. (Cf. Gerhardson, *Memory and Manuscript*, Uppsala, 1961). Celui qui était capable de stimuler l'attention à l'aide du jeu des images et la mémoire avec le jeu des mots, celui-là avait une chance de plus dans la lutte avec les autres orateurs-auteurs. Le trait d'union entre la tradition paléstinienne-aramaïque et l'enseignement de la littérature byzantine a été l'art des poètes syriens des IV^e – V^e siècles. C'est de cette poésie syriano-byzantine qu'est née la métrique tonique correspondant à la cadence de la langue. (Voir en ce sens A. M. Wilder, *Early Christian Rhetoric. The Language of the Gospel*, Cambridge 1971). Une fonction similaire ont eu aussi les 11 vers égaux tellement caractéristiques pour la création de Roman le Mélode. La puissance de suggestion du rythme fixe appuyé par l'allitération des sons identiques était particulièrement grande. La poésie byzantine du VII^e siècle peut être qualifiée « Chant » non pas en acception métaphorique, car elle n'était pas lue mais chantée donc réceptée par l'ouïe. La métaphore byzantine était appelée à donner des équivalences ennobliantes à la parole et au chant. La prose artistique des Grecs avait été une prose rhétorique. Bien entendu, la culture grecque a changé graduellement l'attitude face au livre, en ce qui concerne le développement de l'intellectuel. « Le sage » pouvait « parler » toute sa vie mais le « lettré » ne pouvait pas s'éloigner du contact permanent avec les livres. Dans la deuxième moitié du IV^e siècle le discours de Lybanus sur sa vie et son destin témoigne des souffrances dramatiques liées à la « culture du livre ».

Le plus important chapitre dans lequel l'auteur apporte une contribution substantielle, même si le problème est depuis longtemps dans l'attention de byzantinistes, est celui qui porte sur *La naissance de la rime dans l'esprit de la « dialectique grecque »*. L'auteur déclare que le terme « dialectique » est utilisé seulement dans l'acception antique et non pas dans la totalité des sens donnés à ce terme par Hegel et Marx. Quoique de nombreux chercheurs se sont occupés de ce processus (Cf. P. Maas, *Frühbyzantinische Kirchenpoesie. I. Anonyme Hymnen des V – VI – Jahrhunderts*, Bonn, 1919), des précisions concernant la structure de l'hymne acathiste nécessite encore des analyses consacrées aussi aux genres considérés mineurs mais qui ont généré son apparition. La prose paléo-byzantine a préféré les « goméotelevtes » qui sont des rymes identiques, ce qui a conduit à leur utilisation jusqu'à ce qu'elles ont atteint la perfection. Pitra a découvert que dans l'hymnographie byzantine, l'Acathiste qui marque « le début » de l'époque byzantine date de 431, donc beaucoup plus tôt que le Roman du VI^e siècle, auquel il avait été attribué. La relation spécifique entre poète, prosateur et le mot dans la littérature paléo-byzantine a été analysée dans l'étude de S. S. Averintsev dans le contexte culturel et social. Le mot a été étudié en tant qu'expression d'un certain point de vue sur le monde et la place que l'homme y occupe.

L'auteur n'est pas seulement un fin analyste mais témoigne d'un grand talent littéraire. Sa vaste érudition, les implications multiples, les perspectives qu'il ouvre à la recherche future, confèrent à son œuvre des attributs de marque qui le placent dans l'avant-garde de l'historiographie littéraire byzantine si riche et complexe des dernières décennies.

PAUL MIHAI

Der allfranzösische höfliche Roman, herausgegeben von ERICH KÖHLER. Darmstadt. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1978, 421 p. (Wege der forschung, band CCCCXXV)

Le prestigieux médiéviste Erich Köhler a réuni dans ce recueil seize études consacrées au roman médiéval français tout en s'efforçant de jeter les bases d'une discussion théorique sur les commencements de l'évolution de ce genre littéraire, brillamment illustré dans l'histoire de la littérature européenne. Ce qui frappe à une première vue¹, c'est que les études choisies, bien que signées des auteurs célèbres, remontent parfois au début du XX^e siècle (v. Edmond Faral, *Die Anfänge des französischen höfischen Romans — 1913 — Les commencements du roman courtois français*), les plus récentes datant de 1973 (Jean Charles Payen, *Structure et sens de « Guillaume de Dole »* et Rita Lejeune, *Zur Bauform des « Rosenromans » von Guillaume de Lorris. A propos du « Roman de la rose » de Guillaume de Lorris*).

Cette accolade temporelle, groupant des chercheurs aussi individualisés que Philipp August Becker (*Die Reimkroniken und die antiken Romane 1947/67*), Erich Auerbach (*Camilla oder über die Wiedergeburt des Erhabenen 1958*) ou Paul Zumthor (*De la chanson au récit « La chastelaine de Vergi » 1968*), semble plaider pour une diversité d'opinions et de directions de recherche dont la faible unité ne serait constituée que par la généralité du titre.

Or, la substantielle introduction d'Erich Köhler ainsi que la manière « thématique » d'ordonner le matériel témoignent d'une vision globale qui essaie d'intégrer les points de vue les plus divergents à une démarche théorique unitaire. C'est pourquoi, « la nouveauté » immédiate de ce livre est centrée en premier lieu sur la préface de l'éditeur, justification indispensable au lecteur pour traverser progressivement les auteurs et les époques, suivant la rigueur d'une conception contemporaine sur la littérature en tant que phénomène spirituel complexe.

D'entrée en jeu, le concept de « courtois » est mis en question en tant que critère de délimitation méthodologique, Erich Köhler proposant son extension (qui, du moins provisoirement, contourne la tâche extrêmement difficile de le définir) jusqu'à ce qu'il appelle une unité complexe (la diversité en tant qu'unité). De ce point de vue, un auteur comme Jean Renart serait pourtant un poète courtlos (à l'encontre de l'opinion soutenue par Jean Charles Payen) étant donné que sa création, malgré une certaine distance par rapport à la conception courtoise (dans le sens restreint du terme) tourne constamment autour de l'amour et de l'aventure et, de ce fait, reste liée à l'essence de ce à quoi elle s'oppose. Ce qui n'est pas courtlos proprement-dit est absorbé par le concept élargi, faute de pouvoir « subsister » par sa nature, soit faute de pouvoir recevoir une dénomination pertinente. La perspective est sûrement sociologique (« courtois » est dérivé de « cour », impliquant une constellation sociale concrète), mais elle n'est pas la seule à avoir présidé au choix des études présentées dans ce recueil. Il est incontestable qu'une grande partie des romans du moyen âge ont été négligés par la recherche littéraire en faveur des romans arthuriens ou de la légende de Tristan, en éclipsant de la sorte l'image réelle qu'en aurait dû avoir de cette époque.

L'image totalisante, synthétique, ne pourrait être obtenue, selon Köhler, que par la répartition d'une série de variantes génériques, du point de vue diachronique aussi bien que synchronique, à un système vaste de genres, en train de se former, dont ces variantes ne seraient que les systèmes partiels différenciés fonctionnellement. Ce n'est qu'après cette systématisation « logique » et en quelque sorte a priori que l'on peut aborder les problèmes sociologiques proprement dits, le rapport à la réalité sociale du temps.

On peut observer l'expansion de ce système entre 1150 et 1175, aux genres déjà existants (chanson de geste, les vies des saints, les bestiaires) s'ajoutant les chroniques, les romans, les lais, les fabliaux, la création lyrique des troubadours et les commencements du théâtre.

Le déroulement du système de genres ne peut se réaliser que dans certaines conditions sociales qui créent des circonstances favorables à l'innovation littéraire et artistique. La première étude du recueil, appartenant à Erich Köhler — *Zur Selbstauffassung des höfischen Dichters — 1950*, souligne les changements importants sur les plans spirituel et social qui mènent à la nouvelle conscience de soi du poète, muni d'un statut social bien défini. Il se produit une structure sociale où l'aristocratie, dans son passage à une « classe de droit », a besoin aussi d'une légitimation socio-culturelle qui met en jeu la création artistique. Le poète accède à un rang social précis, étant destiné à jouer le rôle de miroir culturel de l'aristocratie ; l'auteur du « Roman de Thèbes », par exemple, instaure une ligne de démarcation quant au destinataire de son œuvre, en le limitant expressément et exclusivement aux « clercs ou chevaliers ». On réalise implicitement une distinction nette par rapport aux chansons de geste et par conséquent on anticipe la future concurrence entre ces deux genres.

Il existe un parallèle évident entre les premiers romans et l'historiographie « populaire » dans les romans inspirés de l'antiquité, « Roman de Thèbes », « Roman de Troie », « Roman

d'Enéas ». « Roman d'Alexandre », bien que l'on y réalise une transposition du cadre médiéval dans la vie antique. Jacques Le Goff, dans la deuxième étude du recueil — *Ist der historische Roman im 12. Jahrhundert entstanden?* (1972) — conçoit les premiers romans comme romans historiques. Le poète et l'historien sont situés sur le même plan du point de vue de la « vérité » — à partir de cette identification le roman acquiert son autonomie et peut se développer indépendamment de la vérité religieuse, tout en passant de l'oralité à l'écriture.

Le roman d'inspiration antique peut être considéré aussi comme un passage vers le roman arthurien auquel s'oppose le « roman d'aventure ». On peut trouver l'ascendance de ce dernier dans les romans byzantins, ainsi que dans les légendes hagiographiques (dans *Guillaume d'Angleterre* le héros est capable de vaincre tous les obstacles en vertu de sa croyance en Dieu; plus tard, à l'aide des éléments structureaux d'origine byzantine et hellénique la récompense-miracle d'ordre chrétien est remplacé par une histoire d'amour correspondant aux aspirations chevaleresques (*Ille et Galeron* par Gautier d'Arras). Il se produit donc une sécularisation qui descend le miracle des sphères chrétiennes dans la vie quotidienne. D'où aussi une morale et un mode de vie spécifiques à la couche pauvre des chevaliers qui regardent leur destin avec confiance, l'intervention de la divinité étant réduite au minimum. Il y a un « réalisme » évident de ces romans qui se fait sentir jusque dans le « cycle de la gageure »; la figure féminine inspiratrice de l'amour chevaleresque y occupe aussi une place de choix et si le roman d'aventure évite les complications tragiques et métaphysiques du cycle de Tristan et du cycle arthurien, il n'a pas besoin pour autant de déboucher dans la prose.

Le roman d'aventure, en dépit de son rôle stabilisateur pour le roman en vers, ainsi que pour le thème de l'amour, doit supporter la profonde crise sociale du début du XIII^e siècle (« le tournant idéologique ») reflétée par la désorganisation du système des genres. « La chantable » *Aucassin et Nicolette* (à laquelle on a réservé les études d'Emil Winkler *Or dient et content et fablent* — 1942 et d'Omer Jodogne *La parodie et le pastiche dans « Aucassin et Nicolette »* — 1960) constitue un témoignage du fait que le système des genres se met lui-même en question en ce point critique de son existence et tend à se surmonter dans la parodie.

La singularité de cette œuvre prouve qu'elle ne peut être intégrée à aucune classification (sinon à celle dérisoire, à terme unique, que se donne elle-même : chantable); elle n'annonce pas l'apparition d'un nouveau genre à partir de prémisses préexistantes, mais bien plutôt s'avère être l'accomplissement du système qui, faute de possibilité de développement, commence à se replier sur soi-même.

Les dernières études du recueil abordent cette période tardive où, après la splendeur finale des romans appartenant au cycle arthurien, on assiste à la destruction et la nouvelle structuration du système des genres. L'échelle des valeurs sociales du moyen âge se trouve totalement renversée, l'espace mental profondément modifié. L'idéal synthétique signifiant l'unité de l'amour et de la vie militaire (*militia et amor*) est supplanté par une dimension unilatérale qui commence à prédominer déjà dans le roman d'aventure tardif. La fonction militaire est totalement bannie du domaine du roman, étant substituée par « l'unique aventure du cœur qui aime ». Dans le « Roman de la rose », on assiste à la disparition du « monde réel », existé, dans l'idéalité pure qui n'est composée que d'entités allégorico-psychologiques en tant que sublimes idéales de la réalité. Bref il s'agit d'une intériorisation de la vie réelle, contournant la contradiction nécessaire à la synthèse harmonieuse entre « militia et amor ».

Erich Köhler constate qu'on peut réduire « la fable » du « Roman de la rose » à un schéma simple qui correspond à l'invariance du roman d'aventure — un jeune homme épris d'une jeune fille, lutte contre tous les obstacles afin de conquérir l'être aimé.

D'une part, on est amené à croire que ce roman est un point final puisqu'il clôt une évolution littéraire, à savoir celle du roman d'aventure, en transposant l'espace romanesque uniquement sur le plan de l'individu, ainsi qu'une évolution sociale, en signalant « l'intériorisation résignée » des aspirations chevaleresques.

D'autre part, le « Roman de la rose » constitue une ouverture vers de nouvelles voies; l'intériorisation relève de l'autonomisation de la fiction par rapport à la réalité et implicitement engendre la primauté de l'esthétique par rapport à la vérité « historique ».

On ne peut entreprendre la (re)lecture de ce livre qu'à partir de la restructuration intelligente d'Erich Köhler, démarche riche en suggestions précieuses concernant les commencements d'un genre littéraire qui s'est brillamment affirmé dans la culture universelle.

VICTOR VLĂDULESCU

E. J. H. GREENE, *Menander to Marivaux: The History of a Comic Structure*, Edmonton, The University of Alberta Press, 1977.

Those familiar with Professor Greene's authoritative life-and-works study entitled *Marivaux* (Toronto: University of Toronto Press, 1966) will not be surprised at the clarity, vigour, and imagination manifested by this volume on a broader topic. Indeed, his concern for clarity leads him, in the very first pages of the study, to define the term *structure* as he uses it: "the distribution of characters according to the Formula" (p. vi). This "Formula" is itself defined a few pages later as follows: "The spontaneous loves of the Young, traversed [*contrariées*] by the Old, are aided and abetted by the Servants" (p. 2).

These definitions are employed by Greene to distinguish his approach from that of structuralism, which he views as "a new variety of critical science set forth in an elaborate jargon" (p. v), deploring, through the person of Fontenelle, "la barbarie inutile de son langage" (*ibid.*). However, while our author does eschew jargon, his method possesses a number of traits in common with certain modes of structuralism. One such trait is the recourse, for the sake of succinctness, to a somewhat "technical" terminology, in the constant reference to "F" (meaning "the Formula" as defined above). Surely it is structuralism that has prepared us to accept the notion that such "*barbarie*" is not necessarily *inutile*. The same may be said of the idea of drawing up an exhaustive list of plays from 1660 to 1759 catalogued and statistically analysed according to the degree of their participation in "F" (pp. 173-198). And finally, there is the implied use of spatial analogues for literary structures: "a three-tired structure" for the "F"—plays, "a number of concentric circles with a principal character in the centre" for those of Goldoni (p. vi).

Professor Greene also disclaims any ambitions to develop "a general theory of comedy" (p. vii), and espouses Fontenelle's distaste for "les questions générales" (p. v); but such disclaimers are largely (and happily) undermined by his desire to be viewed as a comparatist (p. vi) and by his adoption of positions taken by Wölfflin and T. S. Eliot emphasizing the interrelationships between past and present works of art and literature (pp. vi-vii). Moreover, while he cites Jean-Marie Carré as his *maître* at the Sorbonne, the present volume reminds one irresistibly of Etienne Souriau and his study *Les 200.000 situations dramatiques*, which has somewhat the spirit of Propp's morphology of the Russian folk-tale and is acknowledged by Todorov and others as a harbinger of structuralist thinking. This apparent contradiction may perhaps be explained by Greene's seeing his study as "a particular application [our underlining] of [Northrop] Frye's theoretical ideas" (p. 5), and Greene rightly stresses the importance of the empirical verification of the validity of general intuitions (p. viii), a verification rejected in some structuralist thinking (see Jonathan Culler: "Beyond Interpretation", *Comparative Literature*, 1976). What we find in the present work is a happy marriage of the general (the widely occurring Formula) and the particular (the many individual historically-situated plays in which the Formula occurs).

The volume covers the whole field from Menander to Marivaux. However, after ten pages on Greek and Roman theatre (pp. 12-21) followed by four on the Renaissance (pp. 22-25), we find ourselves plunged into French theatre, never again to leave it. Indeed, although only thirteen pages are devoted to Marivaux, it is asserted that "[the Formula] was] brought to its most precise formulation and brilliance by Marivaux" (back cover). This volume therefore, with its more general contribution, adds to our knowledge of the patterns which inform Marivaux's work, patterns others of which had already been elucidated by Greene himself (in his earlier work already mentioned), by Valentin Papadopoulou in her volume on the theme of love in Marivaux's theatre, and above all in Lucette Desvigne's valuable studies of the sources, both ancient and modern, of the great rococo playwright. It may be further suggested that Marivaux's "central myth" (in the light of *La Vie de Marianne* and Marivaux's real-life situation) may have been that of the father who offers his beloved daughter the choice of love (himself or a younger surrogate) or the convent: see Brady, P.: *Structuralist Perspectives in Criticism of Fiction: Essays on "Manon Lescaut" and "La Vie de Marianne"* (Bern: Lang, 1978).

One may perhaps wonder, in the course of the 130 pages devoted solely to French theatre, whether "F" finds absolutely no expression outside France even in the period 1630-1800. Greene's answer is that "for a number of reasons, F flourished particularly in France" (p. vii). Such an observation is important, and suggests fascinating directions for future investigation, dealing with the reasons for this preference.

This excellent contribution from Professor Greene should receive widespread recognition not only within the domain of Marivaux studies but also in the wider domain of comedy in general and the story of its evolution in the context of world literature.

PATRICK BRADY
(Rice University)

PAUL VALÉRY. *Herausgegeben von Jürgen Schmidt-Radefeldt*. Darmstadt, wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1978

Dans la collection «*Wege der Forschung*», est paru en 1978, par les soins et sous la direction de Jürgen Schmidt-Radefeldt un recueil d'articles et d'études sur l'œuvre de Paul Valéry.

L'ouvrage est visiblement un écho allemand tardif des hommages adressés à l'écrivain français par la France, l'Europe et le monde entier à l'occasion des commémorations de 100 années depuis sa naissance (1971) et 30 années depuis sa mort (1975).

D'une importance particulière est le fait que la bibliographie impressionnante de la fin du volume va jusqu'au 1975, par les bons soins de Jürgen Schmidt-Radefeldt, auteur et spiritus rector de ce recueil. Dans ses approx. 300 pages, le volume comprend 15 articles et études à savoir :

- 1) Sprache, Physik und Mathematik in Valéry's «*Cahiers*» (1960) par Judith Robinson,
- 2) Valéry «*Monsieur Teste*» (1965/1970) par Lucien Goldmann,
- 3) *Un nouveau roman est-il Valéryen?* (1968) par Jean Ricardou,
- 4) *Über die Aphorismen Paul Valéry's* (1969) par Fritz Schalk,
- 5) «*Le Cimetièrre Marin*», poème du dépassement (1970) par Monique Parent,
- 6) Valéry's Poetik (1970/1975) par Tzvetan Todorov,
- 7) *Die Literaturauffassung Valéry's* (1971) par Lloyd — James Austin,
- 8) Valéry's Cartesianismus (1971) par Karl Löwith,
- 9) *Der Modernismus Valéry's: Literarischer Ausdruck und naturwissenschaftlicher Hintergrund* (1971) par Ida-Marie Franden,
- 10) *Die wissenschaftlichen Studien von Paul Valéry* (1973) par Reino Virtanen,
- 11) *Sinn und poetische Rede bei Valéry* (1974) par Alain Rey,
- 12) *Ich und Egotismus bei Valéry* (1976) par Daniel Moutote,
- 13) *Die Symbolik in Paul Valéry's «*Mon Faust*»* (1976) par Karl Alfred Blücker,
- 14) *Poetische Sprache und poetischer Zustand bei Paul Valéry* (1976) par Helmut Schnell,
- 15) *Zum wissenschafts- und sprachtheoretischen Ansatz in Valéry's «*Cahiers*»* (1976) par Jürgen Schmidt-Radefeldt.

Les études dédiées à l'œuvre de Paul Valéry étaient orientées jusqu'à la sixième décennie de notre siècle dans deux directions principales : Valéry-poète et Valéry-penseur, avec une préférence pour les aspects de sa conception sur la poésie et pour les idées politico-sociales et de philosophie de la culture.

La publication posthume des «*Cahiers*» a déterminé un changement radical dans la direction de recherche adoptée par ses critiques et ses exégètes. Prédominante aujourd'hui est la tendance de mettre en valeur «*la création scientifique*» de Valéry. Cette puissante tendance s'explique par la difficulté de penser quelque chose de nouveau sur Valéry en suivant les voies depuis longtemps épuisées par la critique classique ; il est beaucoup plus convenable de tirer des informations et de nouveaux aspects du matériel si vaste et si riche en idées — d'une valeur superlative — compris dans les 29 volumes (approx. 24 000 p.) de «*Cahiers*».

Le recueil de Jürgen Schmidt-Radefeldt s'inscrit dans cette nouvelle tendance, ainsi qu'il en résulte tant des 15 études du volume, que des affirmations de l'auteur du choix des articles dans la Préface du volume «*... pourtant, la publication posthume des «*Cahiers*» jette sur Valéry une nouvelle lumière.*»

A la création et à l'affermissement de cette tendance a contribué largement Judith Robinson par sa remarquable série d'études valéryennes qui datent depuis 1960 jusqu'à présent et surtout par l'Analyse de l'esprit des «*Cahiers*» de Valéry. C'est d'ailleurs par une de ses études : «*Sprache/Physik und Mathematik im Valéry's «*Cahiers*»*» que le volume débute, et Jürgen Schmidt-Radefeldt justifie sa préférence en affirmant que cet article, paru en 1960, a ouvert la voie de la recherche internationale des «*Cahiers*».

Dans cet article, Judith Robinson est d'avis que chez Valéry les bases théoriques de la connaissance sont influencées par la pensée et les méthodes des mathématiques et des sciences naturelles (Descartes, Leibniz, Poincaré). Ces influences ont découragé Valéry dans la recherche d'un langage pur. Elle met aussi en évidence l'admiration que Valéry manifestait à l'égard de la théorie de la relativité d'Einstein ; son intérêt pour la conception philosophique de Wittgenstein sur le langage ; l'effort de se familiariser avec les problèmes de neurophysiologie et même de la cybernétique. Son amitié avec les physiciens Jean Perrin et Pierre Rangévin ou avec le mathématicien Emile Borel, ainsi que leur respect pour la compétence scientifique de Valéry ne sont oubliés non plus. L'auteur découvre de nouveau l'ancienne idée de Valéry, que l'objet de la philosophie est seulement de se poser les problèmes avec exactitude et non pas de les résoudre car, en leurs majorité, ce ne sont que des simples non-sens.

Judith Robinson démontre que pour Valéry l'idée de la forme opposée à la substance est absolument générale et que son origine se trouve tant dans les mathématiques que dans la physique et l'esthétique. Cela explique pourquoi il préfère « les figures exprimant les relations entre les choses, non pas les choses elles-mêmes ».

L'article de Reino Virtanen ajoute à l'étude de Judith Robinson des détails qui témoignent des liaisons de Valéry avec des savants de renommée de son temps, physiciens, mathématiciens, médecins et souligne la formation intellectuelle de Valéry qui fonde ses recherches sur « le moi » en partant des fonctions et des lois de la pensée humaine.

Ida Maria Frandon, met en lumière l'imbrication méthodique de la science avec la poésie de Valéry et analyse sous cet angle quelques-uns de ses travaux. La crise de l'esprit, Eureka, Idée fixe, sont interprétés à l'aide de la théorie de la relativité. Par la même méthode, dans les termes de la physique relativiste, l'auteur donne à un fragment de l'« Aurore » une nouvelle signification.

Afin d'analyser la condition poétique dans l'œuvre de Valéry, Helmut Schnelle étudie les relations entre les émotions psychiques et la fonction du langage. Le rapport entre la communication par langage commun et celle par langage poétique est présenté chez Valéry par les figures cycliques. Par rapport au cercle fermé de la communication rationnelle, le processus de la production poétique est ouvert, énergique et dynamique, et les facteurs d'évaluation effective et de complexité interne doivent être pris en considération au point de vue de l'expression verbale de n'importe quelle forme. Le critère de l'introspection de sa propre expérience sensible sera utilisé par une méthode à même de permettre au langage d'être perçu tant du point de vue du poète que du lecteur.

Helmut Schnelle définit ensuite la conception poétique de Valéry dans des termes tirés des différents passages des « Cahiers ».

Dans le dernier article du recueil, Jürgen Schmidt-Radefeldt tâche de reconstituer à l'aide de fragments disparates des « Cahiers », un Valéry homme de science et théoricien du langage. Il commence par la définition de ce que Valéry entend par la notion de fait scientifique et quelle est la valeur d'une théorie : « Une théorie est d'autant plus „scientifique“ qu'elle fait entrevoir plus de vérification — qu'elle indique de résultats véritables. Une théorie n'est pas vraie ou non, elle est vérifiable ou non » (p. 274).

Enfin, nous prenons acte de la critique générale de Valéry sur les sciences linguistiques qui sont historiques ou comparées ou trait analytiques, mais jamais fonctionnelles. On rassemble des faits, on établit quelques soi-disant lois, phonétiques ou d'autre nature. Cette connaissance a un caractère purement statique ne permettant une connaissance fonctionnelle qui pourtant est, essentielle. Cette critique constitue pour Jürgen Schmidt Radefeldt la plus importante contribution que Valéry ait apporté à la science du langage.

Les autres études de ce volume sont en dehors du thème général et se rapportent à la contribution importante de Valéry à quelques sciences de son temps.

Nous ferons mention de quelques-unes de ces études :

Lucien Goldmann propose une interprétation de la série « Monsieur Teste » inscrivant ces essais sur une ligne traditionnelle du rationalisme français : Descartes, Voltaire, Valéry.

Jean Richard pose la question si le nouvel roman est valéryen, ce qui est embarrassant, car nous savons que le genre, considéré impur, était détesté par Valéry. L'idée sur laquelle repose l'étude est que l'idéologie littéraire de Valéry et les orientations du nouvel roman ont un trait commun important : le refus de l'illusion réaliste. Même s'il serait vrai, l'idée ne justifie point l'attribution d'un caractère valéryen aux nouvelles orientations du roman.

Monique Parent voit dans le « Cimetière marin » un poème du dépassement. La vision initiale de la réalité concrète devient métaphore au cours du poème, et la métaphore se transforme dans le symbole d'une réalité plus vaste et plus noble, celle de l'esprit : la pensée humaine et la réalité de la conscience. Le passage de la réalité concrète — par l'intermédiaire de la métaphore — au symbole de la conscience, constitue le dépassement.

Enfin, dans le cycle « Faust » Karl Blüher essaie d'établir toute une symbolique.

Ces sont des conclusions qui ont été exprimées aussi dans une étude que nous avons dédiée à Paul Valéry (Bucarest 1975) où nous avons considéré les « Cahiers », le journal intellectuel d'une existence, consacrée avec une décision inébranlable aux problèmes de l'esprit. Valéry y avait inscrit les résultats de ses lectures, de ses réflexions et de ses méditations uniquement en l'ordre de leur naissance sans appliquer un système quelconque.

Quelle que soit l'utilité des « Cahiers » pour la découverte des détails de la formation d'un esprit, quel que soit le nombre des témoignages authentiques sur les pensées intimes — souvent hésitantes et labiles — qu'ils comprendraient, les cahiers n'ont aucune finalité scientifique pour la connaissance de l'esprit et de son mécanisme, nous aidant seulement à connaître, tout simplement, l'esprit de Valéry lui-même.

VIRGIL NAUMESCU

REINER HESS, *Die Anfänge der modernen Lyrik in Portugal (1865—1890)* München, Wilhelm Fling Verlag, 1978.

L'auteur de cette étude remarquable dédiée aux débuts de la lyrique moderne portugaise s'est formé à la célèbre école d'études romanes de Freiburg im Breisgau, représentée, parmi d'autres, par Hugo Friedrich. Celui-ci a dirigé, en collaboration avec Erich Köhler la série *Freiburger Schriften zur Romanische Philologie*, dans laquelle est paru le livre de Reiner Hess. Du point de vue chronologique, Hess délimite l'époque du « début » de la poésie moderne portugaise, de même que Friedrich, dont le concept de « modernité » lui sert comme point de départ. À cette fin il choisit deux repères de signification particulière.

Vers les années 1865 augmentent les symptômes d'un renouvellement dans la poésie portugaise, de concert avec des tendances similaires remarquées dans la lyrique européenne, celle française en premier lieu. Après la période de grand éclat qu'avait connue la poésie trouvère lusitano-gauloise et après celle de la Renaissance, illustrée par Camoëes et Se de Miranda, commence, vers les années 1865, une troisième « époque d'essor » (eine dritte Blütezeit) celle de la « lyrique moderne ». Mais cette saison appartient à un épanouissement où prédominent « les fleurs du mal », « les serres chaudes » de Maeterlinck, la flore carnivore et monstrueuse cultivée par les personnages de Wilde et d'Iluysmans.

En 1865, Antero de Quental qui sera plus tard chef de file de la Génération de 1870, publie les *Odes modernas*, et donne par son intervention décisive, une première impulsion à la fameuse dispute de principes idéologiques et sociales connue sous la dénomination de *Questão de Coimbra*. L'atmosphère spirituelle que ces fermentations fécondent a un caractère assez hétérogène, vue qu'elle réunit, avec un éclectisme provincial, les échos de l'idéologie du socialisme humanitaire de Prudhon (dont avait paru cette même année, le volume posthume *Du principe de l'art et de sa destination sociale*), l'esprit de révolte abstraite et rhétorique de la poésie hugolienne tardive, avec des résonances de la lyrique baudelairienne (*Les fleurs du mal* avaient paru en 1857), et des « décadents » français.

Du point de vue théorique la conception de Hess sur les « débuts » de la lyrique moderne portugaise se fonde sur le sens que Hugo Friedrich attribue à la notion de « modernité » dans *Die Struktur der modernen Lyrik* (1956).

Pour ce qui est de l'aspect chronologique la notion définit « toute l'époque, depuis Baudelaire jusqu'à présent » ; sous l'aspect typologique, systématique, elle se caractérise par n'importe quelle œuvre qui « refuse la tradition classique, romantique, naturaliste et déclamatoire ». C'est « le critère » essentiel pour être à même de distinguer les « fondateurs incontestables de la lyrique moderne dans l'acceptation de Friedrich ». Ce principe à caractère général est conjugué par Reiner Hess avec celui de la « compréhension intrinsèque » de l'œuvre mais circonstancié par rapport à l'ensemble des conditions spécifiques de l'époque. Uniquement par cette voie, par exemple, est mise en lumière la valeur réelle de la « modernité » dans l'idéologie d'Antero de Quental, pour lequel la notion de « moderne » ne détient pas le sens prépondérant esthétique de « anti-traditionnel », comme celui de la définition de Friedrich, mais celui de « révolutionnaire » dans l'acceptation propre du terme.

Au point de vue méthodologique, pareil à Hugo Friedrich dans ses nombreuses « préfaces », Rudolf Hess anticipe et évite prudemment tout équivoque possible quant à l'intention fondamentale du livre. Ainsi que *Die Struktur der modernen Lyrik* ne représente pas une histoire mais une étude structurelle de l'évolution de ce type de poésie, de la même manière, le livre de Reiner Hess analyse « les débuts » de la poésie moderne portugaise sous l'aspect de la typologie des structures idéologiques et formelles. Les nombreuses données historiques constituent les repères de l'évolution stylistique et l'étude, dans son ensemble, ne forme pas une histoire des origines de la poésie portugaise moderne même si les étapes de l'évolution des structures sont enregistrées en ordre chronologique et si, en général, l'étude de Hess a un caractère historique plus prononcé que celui de Friedrich.

Cet équilibre si délicat et si difficile, entre les aspects historiques et typologiques de la recherche littéraire est vérifié en permanence par le recours méthodologique à ce que H. R. Jauss a nommé « l'esthétique de la réception », dans son ouvrage *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft* (1967). Les « critères » convergents de cette « esthétique » dont les principes sont adoptés par Reiner Hess dans son analyse, sont « l'évolution » structurale, « la capacité d'innovation » et « la réaction du lecteur ». Ce dernier aspect, place « l'esthétique » proposée par Jauss et la recherche appliquée par Hess dans le champ interdisciplinaire où la poétique de « l'œuvre ouverte » et la psychologie transactionnelle d'origine pragmatique collaborent, afin d'établir les prémisses de la complémentarité entre « l'esthétique de la production » et « l'esthétique de la réception » de l'œuvre d'art, préoccupation capitale de la théorie littéraire allemande de date plus récente, confirmée par les volumes collectifs : *Rezeptionsästhetik — Theorie*

und Praxis, München, 1975 et *Literatur und Leser-Theorie und Modelle zur Rezeption literarischer Werke*, Stuttgart, 1975.

En étroite liaison avec « l'esthétique de la réception » et comme modèle des processus décrits par celle-ci, Hess recourt en égale mesure aux suggestions de la théorie de la communication qui définit les structures des rapports entre « les facteurs fondamentaux » de la communication : auteur, texte, lecteur ou, en général, récepteur. De même, compte tenant du fait que l'étude des « débuts » de la lyrique portugaise moderne se réalise en étroite liaison avec l'évolution de ce phénomène dans la poésie française, la recherche de Hess comporte un puissant caractère comparatiste, même si le rapport classique entre les catégories fondamentales de la discipline (source, influence, imitation, parallélisme) est reformulé à l'aide du « modèle formationnel ».

Appliqués avec pondération et profonde réflexion, ces principes méthodologiques, tellement variés, n'expriment pas une conception éclectique sur la stratégie de l'analyse littéraire, mais l'effort de clarifier sous des angles multiples et de réaliser une approche convergente, à l'aide d'instruments à efficience, proprétés et applicabilités diverses, un phénomène esthétique aussi complexe que les origines de la poésie portugaise moderne.

Seulement l'érudition égale la finesse et l'acuité de l'étude de Reiner Hess, la plus remarquable parmi les nombreuses ouvrages dédiées aux origines de la lyrique portugaise moderne et à l'œuvre d'Antero de Quental. Une excellente anthologie de poèmes et de textes poétique et d'idéologie littéraire augmente le mérite et la valeur de cette entreprise d'exception que nous devons au romaniste et au comparatiste littéraire allemand.

CORNEL MIHAI IONESCU

ION PETRICA, *Confluente literare româno-poloneze — a doua jumătate a secolului al XIX-lea*
Bucarest, Editura Minerva, 1976, 365 p.

La recherche penchée sur les rapports de la Roumanie avec la Pologne, le pays voisin et ami avec lequel nous nous sommes souvent rencontrés sur une plate-forme commune jouit d'une certaine tradition, sinon ancienne, de toute façon profonde. Des deux côtés ont été entreprises des recherches détaillées, surtout en ce qui concerne les rapports historiques, domaine dans lequel nous devons rappeler les noms des Polonais St. Lukaski et Z. Mynarski, ou des Roumains P. P. Panaitescu, I. C. Chițimia, Ilie Corfus, G. Duzinchevici. Une synthèse n'est pas encore parue et c'est à Ion Petrică le mérite d'avoir réalisé pour la première fois une approche des principaux moments marquant les contacts entre ces deux cultures au cours de la deuxième moitié du XIX^e siècle.

Le livre débute par la présentation de la migration polonaise augmentée par l'échec du mouvement de 1830—1831, et par les noyaux qu'elle s'est créés dans l'espace roumain : une confédération polonaise à Bucarest, une société secrète roumano-polonaise en Transylvanie et un pulsant écho dans toutes les provinces habitées par les Roumains. Ces liaisons allaient se renforcer visiblement au cours des événements quand une partie de l'émigration roumaine a trouvé appui auprès de l'émigration polonaise de France, réunie autour de la Bibliothèque polonaise de la rue St. Hyacinthe où à l'hotel Lambert. Un témoin de ces événements, le Roumain N. Gretzulescu, décrit dans ses « souvenirs révolutionnaires » les rencontres des révolutionnaires roumains avec certains membres de l'émigration polonaise tels Zamolsky, Czartorskiy, Czajkowski, Lelewel, etc. offrant au public roumain une série d'informations intéressantes tirées du livre mémorialistique de l'officier russe Alexandre Lwowicz Seeland, participant aux événements. L'émigration polonaise prête ensuite attention aux événements quarantuitards des Principautés Roumaines et de la Transylvanie, car une partie des légions polonaises luttait auprès de Bem ou manifestait son adhésion à la cause roumaine.

Le livre insiste sur la période post-quarantuitarde et unioniste. L'émigration roumaine et polonaise de Paris va collaborer étroitement, visant l'organisation d'une nouvelle révolution en Europe, collaboration qui sera maintenue aussi pendant la guerre de Crimée et de la lutte pour l'union des années 1856—1859. L'opinion publique polonaise accordera tout l'appui en faveur de l'élection d'un seul prince régnant dans les deux Principautés ; à cette fin, les réfugiés polonais en Roumanie ont participé souvent à la propagande électorale. La Moldavie deviendra dans cette période le centre de la concentration révolutionnaire polonaise qui essalera, dans les années 1862—1864 l'organisation d'une nouvelle insurrection. A leur tour, les Roumains déclarent être à côté des insurgés et des écrivains patriotes, tels V. Alecsandri, C. D. Aricescu, Gh. Tăutu, D. Bollinteanu, et publient des poésies et des articles favorables à la cause polonaise. Malheureusement, l'action a échoué et les Grandes Puissances, la France en premier lieu, ne

se sont pas déclarées ouvertement pour un appui de la part de Cuza, en faveur des Insurgés. Mais le prince roumain a permis aux détachements polonais de s'armer et le passage sur le territoire roumain.

Suite à la non-réussite de 1862-1864, l'émigration polonaise en Roumanie deviendra encore plus ferme. Un vrai exode polonais vers Mihăileni, Iași, Botoșani, Pașcani, Bucarest se produira dans cette période, et nous assisterons à la fondation d'importantes bibliothèques (Mihăileni, Cernăuți, Pașcani). A Bucarest, la colonie polonaise atteint 1000 émigrés en 1883 et 3000 en 1898 ; en 1888 sera constituée une Association d'entraide des Polonais (Towarzystwo Wzajemnej Pomocy Polaków) et commence l'édition d'un journal « Wiarus » — 1894 — le premier journal polonais paru sur le territoire de la Roumanie. Dans cette période encore, d'émissaires représentatifs de l'émigration polonaise tels Władysław Dunin et Witold Rola Piękarski déroulent ici leur activité et défendent la cause roumaine dans des journaux comme « Gazeta Narodowa », « Przedświt » ou « Juił ».

Celles-ci sont les prémisses socio-politiques offertes par l'auteur afin de créer une base de discussion au problème de la réception de la littérature polonaise en Roumanie et de celle roumaine en Pologne, thèmes de la dernière partie du livre (chapitres VI — VIII), d'ailleurs, l'objet du présent ouvrage. L'auteur démontre que l'œuvre d'Adam Mickiewicz, figure représentative du romantisme polonais, marque le début de l'accueil de la littérature polonaise en Roumanie. Le poète polonais, réfugié en ce temps en France, donnait des cours d'histoire au Collège de France, et des étudiants — parmi lesquels Bălcescu — le connaissaient en cette qualité. Son chef-d'œuvre, *Livre des pèlerins polonais* a attiré aussi l'attention des Roumains car Iosif Many (non pas Manu, tel qu'il apparaît dans l'orthographe de l'auteur) publiait en 1843, dans la « Foala pentru minte... » que Baril faisait paraître à Brașov, un fragment intitulé *Frământări din cărțile pribegiei a lui Mickiewicz* (Fragments du livre de pèlerinage de Mickiewicz). Dans la même période, à peu près, est traduite en Moldavie l'œuvre intégrale du poète polonais sous le titre *Cărțile nordului leșăscu de la începutul lumii până la muntea lui* œuvre restée malheureusement en manuscrit.

Sur la voie frayée par Mickiewicz pénètrent aussi d'autres écrivains tels Frantiszek Morawski et Jozef Bohdan Zaleski, Teodor Tomasz Jeż et Edward Adamski, qui publie dans « România Literară », un fragment d'un grand roman polonais, « *Cazaclui* » (1887). Le premier écrivain polonais traduit en roumain est Al. Swietochowski (le pseudonyme de Władysław Okonski) avec *Ozyce* sous le titre *Din viața poporului* paru à Craiova en 1895 dans la traduction de I. Hussar. La prose connaît ensuite les sommets de la gloire par les traductions de l'œuvre de Sienkiewicz qui commencent vers 1900. Deux quotidiens roumains, d'abord « Apărarea națională » et « Secolul XX » publient en feuilleton le roman *Quo Vadis ?* suivi de *Familia Polanctek* (« Secolul XX », 1901), *Să-l urmăm* (« Apărarea națională », 1901), *Prin foc și sabie* (« Epoca » — 1901) l'œuvre de l'écrivain polonais étant unanimement appréciée par la critique et le public roumain.

Un autre chapitre intéressant du livre est *Literatura română de la Vasile Alecsandri la Mihai Eminescu în Polonia*. L'écrivain insiste d'abord sur les voyageurs polonais en Roumanie, voyageurs qui ont laissé de nombreux témoignages concernant l'histoire, la géographie et notre vie spirituelle : Maurycy Goslawski, J. M. Gizycki, T. T. Jeż, Lucjan Falkiewicz, Kazimierz Przerwa Tetmajer, A. Zaleski, Kazimierz Lasocki, A. W. Dawid, Jan Zatokiewicz, les historiens polonais qui se sont occupés des problèmes visant la Roumanie : M. A. Kubalski, Karol Estreicher, Jozef Ignacy Kraszewski, Leon Rogalski, Aleksander Morgenbesser, Emil Kaluzniacki, Stanisław Krzyżanowski, Aleksander Czolowski, en s'occupant après de la littérature proprement dite. Chef de file de l'époque moderne, promoteur de l'introduction de la littérature roumaine dans le circuit littéraire polonais est considéré J. I. Kraszewski, même si beaucoup d'autres ont fait référence à la culture roumaine. La littérature roumaine est commentée aussi par Fr. Henryk Lewestam, S. Orgelbrand, Leon Rogalski, Kalist Wolski, Seweryna Duchinska, la dernière étant connue comme admiratrice du folklore roumain, traducteur de quelques productions populaires et auteur d'articles critiques tels *Cântecule poporului român*. Les traductions de l'œuvre de Vasile Alecsandri ont introduit pour la première fois (1882) la littérature roumaine dans une anthologie polonaise. En 1895-96, Piotr Chmielewski et Edward Grabowski publient à Varsovie un *Panorama de la littérature universelle en résumés et exemples* dans lequel la poésie roumaine est représentée par cinq poètes : Cezar Bolliac, Vasile Alecsandri, Theodor Șerbănescu, Iacob Negruzzi et Carmen Sylva. N'oublions pas Viktor Wiecki bon connaisseur et propagateur de la littérature roumaine en Pologne.

Le dernier chapitre est dédié à la réflexion, dans les deux littératures, des relations roumano-polonaises. La présence de certains traits spécifiques roumains est révélée dans l'œuvre de quelques écrivains polonais tels D. Magnuszewski, A. Rolle, M. Czajkowski, T. T. Jeż, qui porte sur différents moments de l'histoire des deux peuples. Ensuite, des motifs se retrouvent tant dans la littérature roumaine que dans celle polonaise. Le livre que nous analysons pourrait être enrichi sous le rapport de la documentation. Dans la presse de Roumanie et de la Transylvanie exist-

ent des sources d'information qui n'ont pas été exploitées, ainsi que des travaux spéciaux dans lesquels les rapports roumano-polonais ont fait l'objet d'amples débats. Nous pensons à l'étude de G. et Elena Zane, *N. Bălcescu la Biblioteca poloneză din Paris*. Ed. Academiei, 1973 qui insiste sur la documentation polonaise réalisée par N. Bălcescu pour ses études d'histoire. L'activité de Bălcescu pendant l'émigration ainsi que les relations avec les Polonais sont très bien mises en lumière par une étude plus ancienne de Al. Marcu, *Conspiratori și conspirații în epoca renașterii politice a României*, București, Cartea Românească, 1930. On peut y ajouter le livre de C. Bogdan Dulcă, *Bucovina. Noțte politice asupra situației*, Sibiu, 1895 qui comprend des chapitres consacrés au courant poloniste de Bukovine, à la discussion des opinions des politiciens roumains sur les Polonais et le « polonisme de nos jours ».

De même, la mention des nouvelles concernant les Polonais, publiées dans la presse, notamment en « Foaia pentru minte... » (1840) et « Bucovina » (1848) n'aurait pas manqué d'intérêt. L'« Universul » publie en 1886 n° 500 *Un obțeciu polonez*; « Gazeta de Moldova », *Pan Twardowski*, 1850, 232 p.; « Gazeta Transilvaniei » *O sărbătoare a polonezilor*, 1885, n° 82; « Tribuna » de Sibiu publie un article consacré à la révolution polonaise (1894, n° 185) et reproduit les souvenirs sur les polonais de N. Gretzulescu (1894, n° 175). Le même journal publie en 1898 (n° 137), à l'occasion du centenaire de la naissance d'Adam Mickiewicz un article commémoratif qui mentionnait que « dans le Panthéon des plus grands génies il occupe une place d'honneur ».

Au chapitre concernant les traductions de l'œuvre de Sienckiewicz peuvent être ajoutés quelques titres publiés par « Tribuna poporului » de Arad; par « Telegraful român » de Sibiu; *Să-l urmăm!* (1901, no 46) ou par la revue « Unirea » de Blaj: *Cruciații roman historice* du XV^e siècle (1911, numéros 4-93). Parmi les travaux roumains à sujet polonais auraient pu être mentionnés ceux de C. Negruzzi *Riga Poloniei și prințul Moldovei*, paru dans « Dacia Literară », en 1840 et Josif Popescu avec le roman *Petre Caxacul*. De même, le chapitre dédié aux relations dans le domaine de la musique nous semble insuffisamment élaboré.

Le livre de Ion Petrică est un plaidoyer pour une meilleure connaissance des relations réciproques qui se sont renforcés au long des étapes qui ont suivi la date à laquelle s'arrête l'étude de l'auteur.

MIRCEA POPA

Antologie de poezie americană de la începuturi pînă azi, București, Editura Minerva, 1978 (Biblioteca pentru toți)

Le lecteur qui trouve dans les librairies le deuxième volume de l'Anthologie de la poésie nord-américaine l'achète, persuadé de sa nécessité, vu le précédent créé par le premier volume (paru il y a quelques années) avec la satisfaction que donne la certitude d'un travail sérieusement accompli. En effet et, depuis longtemps déjà existait la nécessité d'une telle publication, à même d'introduire le lecteur roumain dans le paysage des grandes valeurs littéraires et artistiques de la vie américaine, si complexe et si controversée.

Cette anthologie offre au lecteur l'agréable surprise d'une nouvelle rencontre avec des noms d'une résonance particulièrement pour la vie littéraire de Roumanie: Leon Levițchi et Tudor Dorin réalisent l'anthologie et Dan Grigorescu signe une ample *Introduction* nous aidant à pénétrer sur la vaste scène de l'évolution du phénomène poétique américain. Dan Grigorescu y ajoute une importante chronologie des riches événements qui marquent le XX^e siècle, exerçant une influence décisive sur la vie culturelle et artistique.

Le livre dont nous faisons référence se propose de présenter le phénomène poétique américain de notre siècle, les traits spécifiques de l'existence américaine, la confrontation entre les générations et les réalités sociales en permanente mutation. Ce volume, témoin des profondes modifications qui se sont manifestées dans la création poétique américaine, constitue une histoire spirituelle contemporaine du peuple américain, marquant son effort constant de répondre aux grandes questions posées par ce temps mouvementé.

L'introduction ample et très bien documentée de Dan Grigorescu nous familiarise avec à peu près huit décennies de vie poétique projetée sur la réalité socio-historique de chaque période, en mettant en lumière les événements et les caractéristiques spirituels qui ont orienté l'expression poétique et la critique américaines. L'étude a aussi le mérite de nous offrir une présentation systématique des courants et des tendances poétiques, ainsi que des groupements de poètes qui nous sont présentés individuellement, en ordre chronologique.

Le volume est l'heureuse occasion d'une rencontre avec les représentants les plus prestigieux de la lyrique, en débutant avec Robert Frost, ainsi qu'avec de nombreux poètes de la

jeune génération, moins connus par le public roumain, mais qui se sont déjà affirmés en prononçant courageusement leur point de vue dans les problèmes majeurs de la contemporanéité.

Avec ses plus de quatre vingt noms, l'Anthologie nous offre, grâce à un choix attentif que nous devons à Leon Leviçhi et à Tudor Dorin, des poésies et des fragments qui nous présentent la spécificité de chaque auteur, ainsi que de très brèves notes biographiques comprenant quelques informations sur leurs œuvres poétiques. Auprès des noms consacrés — Robert Frost, Carl Sandburg, T. S. Elliot, William Carlos Williams, Hart Crane, Conrad Alken, Ogden Nash — nous rencontrons des poètes de la jeune génération tels Allen Ginsberg, le supporter non conformiste de la poésie « beat », Sylvia Plath, dont les vers sont chargés du présentiment d'une fin prématurée, Thomas Cole, James Wright, Karl Jay Shapiro et même des représentants de la génération actuelle (par exemple, Diane Wakowski) tous des poètes qui réclament la paix, l'égalité et la justice et qui prennent une attitude toujours plus ferme devant les contradictions de l'époque contemporaine.

L'anthologie met en évidence les modalités par lesquelles le spécifique national américain, — après avoir commencé à prendre contour dans la période antérieure — s'affirme au XX^e siècle par la complexité des phénomènes dont la poésie prête attention, par la multitude des points de vue échelonnés au long de huit décennies seulement, mais surtout par la tentative permanente de l'art de trouver des solutions aux grands problèmes de la vie contemporaine.

Le lecteur du volume pourra constater que les traductions sont soigneusement élaborées, entrelaçant le choix des formules poétiques les plus adéquates et suggestives avec la préoccupation constante pour conserver une forme impeccable, pour garder le rythme de l'œuvre originelle et pour un fidélité totale à l'atmosphère caractéristique à chaque pièce poétique.

Loïn de viser une finalité strictement didactique, l'Anthologie s'adresse au large public auquel elle offre l'occasion de connaître et de comprendre l'évolution du phénomène poétique d'un grand pays.

MIHAELA PALADI

Komparatistik in Österreich. « SPRACHKUNST. Beiträge zur Literaturwissenschaft », X, 1979 : Jahressonderband. Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften

En 1979, la revue *Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft* qui paraît sous l'égide de l'Académie autrichienne des sciences a dédié un numéro spécial au IX^e Congrès de l'Association Internationale de Littérature comparée qui a eu lieu à Innsbruck en août 1979, ville où se trouve le seul Institut de littérature comparée de l'Autriche.

Ce numéro spécial, qui marque ainsi la dixième année d'existence de la revue, présente une image des études comparées en Autriche. A cette fin, le matériel présenté est groupé en trois divisions : études de spécialité ; indice des dissertations dans le domaine de la science de la littérature présentées en Autriche (1978), où l'on trouve une brève caractérisation sur à peu près 50 travaux de philologie allemande, anglaise, slave, classique et de littérature comparée ; « Berichte und Besprechungen » qui vise, à raison, non seulement une simple présentation de livres, mais une discussion ample et compétente sur les problèmes qui se sont posés, les méthodes de travail, et l'acceptation donnée à certaines notions de base.

Nous remarquons, en premier lieu, la diversité des préoccupations de la revue dans laquelle il est question tant de la place occupée par le mythe d'Orphée dans les Métamorphoses d'Ovide, (Adolf Primmer) ou de la présence du style de Horace dans la rhétorique viennoise (Werner M. Bauer) que de certains aspects portant sur la vie littéraire contemporaine, tel « l'Influence » française sur les écrits en allemand publiés dans « *Manuskripte* » revue littéraire qui paraît à Graz (Sigfried Schmid-Bortenschlager).

Pour la littérature allant d'Ovide à nos jours les chercheurs autrichiens se préoccupent, dans la même mesure, de l'ouest et de l'Est de l'Europe (se penchant surtout sur les littératures qui pourraient être nommées « en expansion » : française, italienne, russe, d'expression allemande et anglaise en négligeant, malheureusement, les autres). Par exemple Fritz Peter Knapp, étudie la genèse et suggère la modalité de définition d'une forme littéraire spécifique au moyen âge : le « Tierépos », pendant que Rudolf Bæhr propose une démarcation entre ce que Marguerite de Navarre doit à Boccaccio pour son *Heptaméron* et ce qu'elle apporte de nouveau. La figure du « Pedant » dans les pièces de Molière aide Ulrich Schultz Buschhaus à définir les « Intérêts idéologiques » de l'écrivain français préoccupé par la « Integration des Bürgerliches in die Honnêteté », Herbert Folíněk met en lumière le sens accordé à la notion de « tragédie » dans les travaux de théorie littéraire de Samuel Johnson et Gotthold Ephraïm Lessing, les deux contemporains qui ont imprimé, par leurs personnalités, une direction aux littératures anglaise et allemande de la deuxième moitié du XVIII^e siècle.

Le XX^e siècle, hormis l'étude déjà mentionnée sur les « Manuskripte », est présent dans les articles qui s'occupent des échos des littératures slaves. Andreas Leitner essaie de déchiffrer la signification de la mort chez Lev Tolstoï en s'arrêtant au célèbre récit d'Ivan Ilitch. Günther Wytrzens, partant des travaux allemands du poète allemand Rilke avec le monde slave — surtout tchèque et russe — dresse un bref bilan des traductions faites dans les différentes langues slaves et signale quelques difficultés inhérentes à ce genre de transpositions.

Les comparatistes autrichiens étendent le champs de leurs recherches au-delà des frontières de l'Europe. Waltraud Mitgutsch parle des modalités adoptées par la lyrique américaine contemporaine afin de revêtir dans une image propre l'expressionnisme importé d'autres pays. Hans-Joachim Müller, en échange, est préoccupé par la littérature latino-américaine dont le « réalisme magique », constante fondamentale du XX^e siècle, s'est développé en parallèle avec le surréalisme français et non pas en dépendance de lui.

Toute une série d'articles de ce numéro de la revue « Sprachkunst » est dédiée aux problèmes d'un caractère plus général. Herbert Seidler démontre d'une manière convaincante que dans l'étude comparée des littératures, auprès des points de vue sociologique, historique, idéologique, une place à part revient à l'étude linguistique, puisque la langue a une fonction beaucoup plus complexe que celle attribuée à un simple moyen d'expression. P. K. Stanzel compare les significations données par les travaux allemands et anglais à des termes de spécialité comme « Erzähler » et « erlebte Rede ». Zoran Konstantinović surprend le moment difficile où l'école autrichienne de littérature comparée a fait son apparition lorsque les spécialistes essayaient de rédiger une histoire de la littérature de l'empire autrichien. La réalité a imposé une conclusion qui doit avoir déplu totalement aux autorités impériales : les différents peuples soumis à la dynastie des Habsbourg, loin d'être assimilés, développaient leurs propres traditions littéraires impossibles à être fondues dans un courant unique. Une histoire littéraire dédiée à une seule littérature, ayant un caractère unitaire, s'avérait irréalisable. La solution raisonnable était de rédiger des histoires portant sur chacune des littératures, en étudiant d'une manière comparée leur champs d'interférence. Si la dissolution des parties dans le tout voulu par l'affirmation des spécificités s'est avérée une utopie, tout aussi utopique est d'essayer de comprendre une entité sans tenir compte des autres. Partant de ces données, l'auteur recommande — à raison — une meilleure connaissance réciproque et la recherche conjuguée des cultures créées par les peuples vivant sur les deux rives du Danube.

Les études si diverses et d'une tenue scientifique impeccable publiées dans le n^o X de la revue sont en mesure de retenir l'attention des spécialistes des plus différents domaines de la littérature comparée.

CĂTĂLINA VELCULESCU

Lumières roumaines — Lumières européennes. « Cahiers roumains d'études littéraires », 2/1979, 160 p.

Dédié au V^e Congrès International sur l'époque des Lumières, le n^o 2/1979 des *Cahiers roumains d'études littéraires*, revue trimestrielle de critique, d'esthétique et d'histoire littéraire s'impose à l'attention des spécialistes roumains et étrangers tant par la problématique d'ensemble abordée — Lumières roumaines — Lumières européennes — que par celle des autres sections notamment, *Perspectives et confluentes* ; *Chronique des traductions* ; *Comptes rendus* ; *Kaléidoscope*.

La thématique de base de la Revue, Lumières roumaines — Lumières européenne — débute par l'article d'Adrian Marino, *Les Lumières roumaines découvrent l'Europe* (pp. 4—18). L'auteur considère, à raison, que ce moment a eu des conséquences importantes dans l'histoire de la conscience roumaine, qui a traversé sa première grande période de modernisation culturelle. Adrian Marino souligne les effets de cette renaissance : la découverte des nouvelles nécessités spirituelles qui comprennent des conséquences culturelles et idéologiques remarquables, la propre réhabilitation et l'exemple européen, la nécessité de surmonter le sous-développement le désir d'europanisation et finalement, une conquête particulièrement importante : la reconnaissance et la validation de ces efforts et de ces progrès, par les milieux avancés du continent.

Ce même numéro de la Revue, publie d'autres études remarquables par leur problématique. Il s'agit de l'intéressante contribution du professeur Klaus Bochmann de l'Université « Karl Marx » de Leipzig, *Der Wortschatz der rumänischen Aufklärung im europäischen Kontext* (pp. 19—29) à laquelle viennent s'ajouter les études signées par le professeur Pompiliu Teodor de l'Université « Babeş-Bolyai » de Cluj-Napoca, *L'esprit de la révolution démocratique. J.P. Brissot et la révolte de Horea* (pp. 30—43) et celle de J. Wolf, muséographe au musée d'histoire de la Transylvanie de Cluj-Napoca *Die rumänische Herderrezeption in Vormärz. Probleme und Perspektive* (pp. 44—54).

Si le prof. Klaus Bochmann étudie dans son article, dans le cadre européen du problème, le vocabulaire des plus importants représentants des lumières roumaines, analysant ses principales caractéristiques sous le rapport du contenu et de la forme, par la lecture de l'étude de J. Wolf, nous avons l'occasion de découvrir une intéressante analyse comparée de l'histoire portant sur l'esprit de la révolution démocrate. Le professeur Pompliu Teodor clarifie ce problème par une recherche sur la pensée de J.P. Brissot, personnalité de marque du groupe d'intellectuels américanophiles, rapportée à ses considérations sur la révolte de Horea (1784). Défendant les droits des Roumains transylvains révoltés et tenant compte du droit à la résistance et des idées humanitaires du XVIII^e siècle, J.P. Brissot a contribué, par son attitude, à la clarification de l'opinion publique progressiste européenne sur une action révolutionnaire, dissipant les dernières illusions sur le despotisme éclairé.

J. Wolf se penche aussi sur quelques problèmes de perspective liés à la manière dont les Roumains ont récepté l'œuvre de Herder. Le chercheur de Cluj-Napoca suggère que les investigations devaient tenir compte à l'avenir parmi d'autres, aussi des sujets tels que : l'inventaire des écrits de Herder se trouvant dans les différentes bibliothèques particulières ou scolaires, dans les catalogues des cabinets de lecture ou dans les librairies de la Muntenie ou de la Moldavie ; l'élaboration d'une *Bibliographie raisonnée* comprenant les personnalités de marque de la culture roumaine dans l'œuvre desquelles l'influence de Herder se laisse entrevoir, et, finalement, des interprétations adéquates sur l'intérêt manifesté par les Saxons transylvains pour la personnalité de Herder et la contribution de l'intellectualité roumaine à la diffusion de ses œuvres.

Nous ne saurions conclure sans mentionner la recherche de N. Bocșan, *Bibliographie des lumières roumaines (Nouvelles contributions)* (pp. 76—92) qui comprend 373 titres, groupés en cinq sections, à savoir : *anthologies, textes, éditions, problèmes généraux, contributions monographiques, personnalités de l'époque; idéologie, rapports idéologiques; littérature, linguistique; littérature comparée*. C'est d'ailleurs la suite du matériel publié dans le n^o 2/1977, pp. 87—97 de cette revue.

En directe congruence avec le thème général proposé au débat nous semblent être les *Comptes rendus* (pp. 115—144) et le *Kaléidoscope* (pp. 146—160). Les travaux analysés par les spécialistes roumains ou étrangers portent sur des thèmes d'intérêt majeur tant pour l'histoire nationale des XVII^e—XIX^e siècles, que pour le niveau des études réalisées sur plan mondial sur l'époque des Lumières. Dans ce sens sont concluantes les discussions sur des travaux se rapportant à l'église orthodoxe et la conscience du peuple roumain (J. Wolf), à la « *Școala ardeleană* » (N. Balotă), sur des articles concernant les Lumières françaises (A. Corbea), les Lumières dans la Hongrie, l'Europe Centrale et Orientale (I. Lungu), sur des études sur le XVIII^e siècle (M. Volsin), les fonctions de la Littérature européenne au XVIII^e et la première moitié du XIX^e siècle (J. Wolf), les dimensions de l'éducation à l'époque des Lumières (Al. Duțu), l'anniversaire de 400 années depuis la création de la typographie de l'Université de Buda (L. Gyemant), les Lumières en Amérique (Pompliu Teodor), etc.

Il convient de mentionner les présentations de certains volumes à caractère monographique tels ceux dédiés à I. Pluarlu-Molnar (D. Păcurariu), à Diderot (I. Verzea), à I. Budai-Deleanu (I. Oarcăsu), etc.

Les problèmes du *Kaléidoscope* ne manquent pas d'intérêt pour les chercheurs roumains et étrangers qui s'occupent de l'époque des Lumières ; il y sont présentés des rapports concernant les relations culturelles italo-roumaines du XVIII^e siècle (L. Belu-Paladi) ; le colloque roumano-allemand « Nation, société, langue et culture dans les Principautés roumaines aux XVIII^e—XIX^e siècles » (D. Păcurariu) ; le colloque international consacré au bicentenaire de la mort de Voltaire et Rousseau (P. Cornea), le colloque de Bucarest « Voltaire, Rousseau et le XVIII^e siècle » (I.B.) ; Voltaire et Rousseau à Londres (J. Chouillet), etc.

IACOB MĂRZA

Voltaire, exposition organisée à l'occasion du bicentenaire de sa mort. Catalogue rédigé par Jerom Vercrysse avec le concours de Michèle Mat-Hasquin et Anne Rouzet, Bruxelles, Bibliothèque Royale Albert I^{er}, 1978, XXII, 212 p.

Parmi les nombreuses manifestations qui ont eu lieu sur le plan mondial, le bicentenaire de la mort de Voltaire a déterminé l'organisation d'une exposition de livres (Bruxelles, 17—19 août 1978) dont le catalogue témoigne de son très haut niveau scientifique. Il comprend un avant-propos signé par Martin Wittke (p. V—VI), le conservateur en chef de la Bibliothèque, qui sou-

ligne les traits spécifiques de l'exposition, et une brève Préface du professeur Jerom Vercruyse, qui indique les deux directions envisagées par les organisateurs, notamment une présentation, pour le grand public, des lignes directrices de l'œuvre de Voltaires, et pour les spécialistes, des pièces de grand intérêt (manuscrits, éditions annotées, pièces d'archive, etc.). Le catalogue proprement dit est précédé d'une Chronologie, signée par Michèle Mat-Hasquin, et par une Bibliographie.

Les 114 pièces exposées sont ensuite amplement présentées, avec des descriptions bibliographiques complètes et mentions de la source ; on y trouve de même une brève bibliographie orientative et des reproductions, l'ensemble étant complété par un commentaire dû à des spécialistes en la matière, tels Jerom Vercruyse, Anne Rouzet, Michèle Mat-Hasquin, Paul Culot.

JACOB MÂRZA

Jacob Jordaens tekeningen en grafiek. Catalogue C. — A. d'Hulst, Stad Antwerpen/Museum Plantin-Moretus, 1978, 160+24 p.+1/f.+109 fig.

Jacob Jordanes (1590—1685) n'a pas été seulement un grand peintre auprès de Rubens, Floris ou van Dyck, mais aussi un dessinateur particulièrement fécond qui nous a laissé 425—450 dessins. Par l'ensemble de son activité artistique, Jordanes met en lumière dans une manière personnelle, le développement des arts plastiques des Pays-Bas au XVII^e siècle. L'artiste est resté surtout un dessinateur-peintre. Cette double qualité est explicable par l'évolution du processus d'élaboration d'une composition, par la caractéristique du baroc flamand (qui a préféré des sujets d'ensemble ayant des effets dynamiques) et finalement, par la pratique d'atelier, à Antwerpen, où le maître a travaillé avec beaucoup de collaborateurs et d'élèves. Il a pratiqué surtout le dessin au lavis, l'aquarelle et la gouache.

Ce sont les quelques conclusions que nous pouvons tirer de l'album récent qui rassemble l'héritage artistique de Jordanes, volume impressionnant par l'aspect graphique que par la méthode de recherche. Le contact avec les résultats de l'élaboration artistique de Jordanes nous est facilité non seulement par les considérations préliminaires dues à Leona Ditiège et au professeur Leon Voet, directeur du musée Plantin Moretus de Antwerpen) mais aussi par un « curriculum vitae » du peintre, accompagné d'une étude succincte mais complète sur sa création (y compris la biographie) signé par R.—A. d'Hulst, autorité incontestable en la matière.

La section scientifique la plus élaborée du catalogue est la présentation des 199 dessins, esquisses, etc., signées par Jordanes. La fiche de présentation d'un dessin est complexe et bien structurée non seulement parce qu'elle à l'avantage d'être accompagnée par des reproductions, excellentes au point de vue technique, mais en premier lieu grâce à l'effort visible de R.A. d'Hulst de surprendre la personnalité de chaque création. Ces faits se matérialisent par quelques données concrètes concernant la pièce (matériel, techniques, dimensions, titre, etc.), la collection de provenance, le numéro d'inventaire. L'auteur des photographies, etc. Ces Informations sont suivies par un commentaire artistique sur l'œuvre et par la bibliographie respective.

Si nous tâchons de pénétrer dans l'univers artistique de l'artiste, à l'aide de ce catalogue, nous pouvons délimiter, évidemment, les étapes de l'évolution de Jordanes. À la création artistique des premières années (jusqu'au 1618) correspondent les compositions représentant des scènes religieuses et mythologiques, réalisées par des moyens sobres, le dessinateur utilisant surtout la plume et l'encre de Chine, brun foncée, qui prouve aussi l'influence rubensienne. En ce sens, d'une signification particulière nous semble la composition *De graflegging* (Catalogue 2). L'apogée de la carrière artistique de Jordanes est convenu par les spécialistes pour les années 1619—1627. Les dessins à sujet religieux ou mythologiques, complétés par des scènes allégoriques où moralisatrices par exemple *Le Satyre et le paysan* (Catalogue 8) sont caractéristiques, pour cette période. À la technique sobre, présente aussi dans cette époque viennent s'ajouter les premières études de portraits exécutées en huile. Célèbre pour cette période reste l'étude sur Abraham Grapheus, écuyer à St. Luc. d'Antwerpen.

Les années 1628—1641 marquent la plus fertile période créatrice de Jordanes, quand la vie artistique d'Anvers joue un rôle considérable. Il reçoit de nombreuses commandes de la part des autorités ecclésiastiques et crée de nouvelles scènes d'essence moralisatrice (*Le roi boit, Concert de famille*, etc.). De cette période datent les impressionnantes tapisseries *Histoire de l'Odyssée, Histoire d'Alexandre le Grand* ou bien *Scènes de la vie champêtre* (Catalogue 14—18, 20), de vrais modèles du genre, au point de vue artistique et thématique. Une place à part occupent maintenant les dessins d'animaux (Catalogue 23—25, 27, 29—31, 39). La grande productivité allant de pair avec une impressionnante collaboration d'atelier (1642—1651) est considérée

comme une autre étape dans l'évolution artistique de Jordaens. Après la mort de Rubens (1640), Jordaens reste le premier peintre de la ville. De cette époque se détachent surtout les créations destinées à illustrer des proverbes célèbres (*Catalogue 46*). Dans le travail d'atelier règne un profond esprit d'équipe dû au talent de certains de ses collaborateurs et élèves remarquables. La production artistique acquiert un caractère industriel. D'une valeur particulière, au point de vue de leur réalisation, restent quelques dessins qui représentent des figures humaines, pour lesquelles il utilise la pierre noire et rouge ainsi que quelques retouches en crayon blanc (*Catalogue 51, 53*).

L'activité artistique de Jordaens reste considérable aussi dans les dernières années de sa création (1652—1678). Il s'applique à décorer les intérieurs de divers bâtiments de La Haye et d'Amsterdam où il réalise de nombreuses restaurations d'églises, à Antwerpen et dans d'autres villes.

Il peint en même temps des allégories moralisatrices pour sa clientèle bourgeoise et signe de nombreux cartons de tapisserie. Même si les réalisations se maintiennent au niveau artistique antérieur, les innovations sont extrêmement rares. Jordaens utilise des formules stéréotypes, ses techniques se limitant au crayon et à la plume, n'utilisant l'aquarelle que très rarement (*Catalogue 62, 74, 77, 80*). Les compositions manquent de profondeur, les formes et les lignes ont un caractère élémentaire, fait qui facilite l'imitation, au détriment du message artistique.

Par ce moment la création artistique de Jordaens peut être considérée achevée, le progrès du dessin et de la peinture s'effectuant en parallèle. Mais, la production des meilleures années de l'activité de Jacob Jordaens justifie, décidément, la place de premier rang qu'il s'est frayée parmi les plus grands artistes de l'époque. C'est d'ailleurs ce qui démontre l'impressionnant album rédigé par la direction du Musée Plantin — Moretus de Antwerpen.

JACOB MÁRZA

MILAN KOPECKÝ, *Úvod do studia staročeských ruko písů a listů*. (Introduction à l'étude des manuscrits et livres anciens tchèques) Praha, 1978

Le livre de Milan Kopecký, spécialiste de réputation dans le domaine de la littérature tchèque ancienne et éditeur de textes, est un cours universitaire qui offre un matériel documentaire supplémentaire pour l'étude de la littérature tchèque ancienne (IX^e—XVIII^e siècles). Ce cours est structuré en quatre sections selon les intentions énoncées dans une brève *Introduction*.

La première section—Manuscrits tchèques anciens — comprend tout ce qu'il est nécessaire de connaître en matière de texte écrit et de livres, et donne des explications sur les notions fondamentales de paléographie, sur les instruments utilisés dans l'art de l'écriture, sur les types de lettres entrés dans la pratique de copistes, avec les abréviations caractéristiques et sur l'aspect artistique de textes (Initiales, miniatures). La dernière partie de la première section est dédiée à la description des manuscrits tchèques anciens, avec mention des archives et des bibliothèques dépositaires. On y trouve aussi une présentation, en ordre chronologique, des principaux manuscrits se trouvant dans les archives tchèques, y compris ceux de provenance étrangère tels les trois évangiles du IX^e siècle.

La deuxième section, consacrée aux textes imprimés, commence par un exposé sur l'apparition et l'évolution de l'imprimerie, comprenant aussi l'activité des imprimeries implantées sur le territoire de la Bohême et de la Moravie jusqu'au XVIII^e siècle. Après un commentaire sur les incunables tchèques (56 au total), l'auteur insère une étude plus ample concernant le premier livre imprimé sur le territoire tchèque, le roman médiéval *La guerre de Troie*, Plzen, 1468 ou 1476, œuvre qui a connu une intense circulation aussi dans d'autres pays de l'Europe orientale, y compris la Roumanie. L'insistance de l'auteur sur ce premier livre imprimé est justifiée, tenant compte du fait que c'est un des livres qui ont eu une influence décisive sur la langue de la prose tchèque ancienne.

La troisième section s'occupe de la technique d'édition des textes anciens, des modalités de conservation et de diffusion (bibliothéconomie, et muséologie) : on y ajoute une liste—probablement exhaustive — des éditions de textes existants, etc.

Dans la dernière section l'auteur insère une esquisse d'histoire de la littérature tchèque, depuis les débuts jusqu'au XVIII^e siècle.

Une annexe assez riche d'illustrations (blanc-noir et en couleurs) clôt ce travail de Milan Kopecký, intéressant et utile, en même temps, à l'étude comparée des littératures médiévales du Centre et du Sud-Est Européen.

CORNELIU BARBORICĂ

REVISTA DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ

1/1979: Adriana Mătescu: *Asupra relației dintre cuvânt și scriitură* (A propos de la relation mot-écriture); Anda Teodorescu: *Metoda contrastivă în studiul literaturii universale* (La méthode contrastive dans l'étude de la littérature universelle); Florin Mihăilescu: *Critica românească și condiția lecturii* (La critique roumaine et la condition de la lecture); Adrian Marino: «Luminile» românești și descoperirea Europei (Les «Lumières» roumaines et la découverte de l'Europe); D. Vatamaniuc: *Eminescu și «Curierul de Iași»* (Eminescu et le journal «Curierul de Iași»); George Muntean: *Cultura română și relațiile ei cu cea rusă (1877–1918)* (La culture roumaine et ses relations avec la culture russe, 1877–1918); Marin Bucur: *Melamorfozele luminii în poezia lui Lucian Blaga* (Les métamorphoses de la lumière dans la poésie de Lucian Blaga); Arié G. Matache: *O imagine a dialecticii călinescieni în «vechiul și noul»* (Une image de la dialectique de G. Călinescu dans «l'ancien et le nouveau»); Mihai Rădulescu: «Le temps réversible» — une recherche stylistique anthropologique; Lilliana Țigănescu: *Evoluția conceptului de frumos în gândirea Evului mediu timpuriu* (L'évolution du concept du beau dans la pensée du Moyen-Âge — première étape); Debipada Bhattacharya (Inde): *Sakuntalā: Goethe and Indian Intellectuals*; Mihai Novicov: *Conceptiile estetice ale lui L.N. Tolstoi în lumina contemporaneității* (Les conceptions esthétiques de L.N. Tolstoi dans la lumière de l'âge contemporain); Corina Popescu: *Al. Odobescu și B.P. Hasdeu — note de istorie literară* (Al. Odobescu et B.P. Hasdeu — notes d'histoire littéraire).

2/1979: Dlm. Păcurariu: *Moralism și retorism clasicizant în proza românească a epocii premoderne* (Moralisme et rhétorisme classique dans la prose roumaine de l'époque prémoderne); Marin Bucur: *Ioan Penescu un scriitor nou în istoria literaturii românești* (Ioan Penescu, un nom nouveau dans l'histoire de la littérature roumaine); I. Oprîșan: *Structuri satirice în foiletonul politic hasdeean* (Structures satyriques dans le feuilleton politique de B.P. Hasdeu); Florea Ghiță: *Aspecte ale evoluției navelisticii lui Gîb I. Mihăescu* (Aspects de l'évolution de la nouvelle de Gîb I. Mihăescu); Michaela Șchlopu: *Probleme sociale în operele veriștilor minori traduși în România* (Problèmes sociaux dans les œuvres des veristes mi-

nes sociaux dans les œuvres des veristes mineurs traduits en roumain); Stan Velea: *Tradiție și înnoire în romanul sărănesc din Polonia contemporană* (Tradition et innovation dans le roman rural de la Pologne contemporaine); Doina Graur: *Unele semnificații moderne ale infernului* (Quelques significations modernes de l'enfer); Lilliana Botez: *Șarpele apa, soarele — câteva sugestii despre mituri și simboluri în literatura română veche și folclor* (Le serpent, l'eau, le soleil — quelques suggestions relatives aux mythes et symboles dans la littérature roumaine ancienne et dans le folklore); Radu Niculescu: «Cîntecul Iancului». *Schiță a unei analize de text* («La chanson de Iancu». Esquisse d'une analyse de texte); Al. Hanțan: *Un prestigios critic și istoric literar contemporan: Ovidiu Papadima* (Un prestigieux critique et historien littéraire contemporain: Ovidiu Papadima); Andrei Nestorescu: *Un roman necunoscut al lui George Știob* (Un roman inconnu de George Știob); Felix Karlinger (Salzburg): *Observacions sobre el «Cas raro d'un home anomenat Pere Portes»*.

3/1979: Zoe Dumitrescu Bușulenga: *G. Călinescu — 80 de ani* (G. Călinescu — 80 ans); Al. Piru: *Personalitatea lui G. Călinescu* (La personnalité de G. Călinescu); Cornelia Ștefănescu: *O revistă de istorie literară* (Une revue d'histoire littéraire); George Lăzărescu: *G. Călinescu cercetare apasionată de testimonianțe italiene sulla storia di Romania*; Gheorghe Căeașescu: *O legendă datînd din timpul Renașterii: Sarmis, regele eponim al Sarmisegetuzei* (Une légende de l'époque de la Renaissance: Sarmis, le roi éponyme de Sarmisegetuza); Mihai Mîtu: *Ion Budai-Deleanu și cultura europeană* (Ion Budai-Deleanu et la culture européenne); Ileana Virtosu: *Istoria unei cărți: Întimplările lui Télimaque de Fénelon și circulația et pe teritoriul românesc în secolul al XVIII-lea* (L'histoire d'un livre: «Télimaque» de Fénelon et sa circulation sur le territoire roumain au XVIII^e siècle); Marin Bucur: «Lira spartă și cîntarea poetului «La lyre cassée» et la chanson du poète, M. Eminescu); Ștefan Badea: *Pentru studiul genezei interioare a poeziei lui Mihai Eminescu* (Pour l'étude de la genèse intérieure de la poésie de Mihai Eminescu); Dan C. Mihăilescu: *Sărmanul*

Dionis sau « eidosul » roșului eminescian (Le pauvre Dionis ou l'« eidos » du rouge d'Eminescu); Illja Konev: *Independența României și conștiința relațiilor bulgaro-române* (L'indépendance de la Roumanie et la conscience des relations bulgaro-roumaines); Ileana Oancea: *Mihail Dragomirescu și mutațiile critice* (Mihail Dragomirescu et les mutations critiques); Adrian Marino: *Hermeneutică și istorie la Mircea Eliade* (Hermeneutique et histoire dans l'œuvre de Mircea Eliade); Mircea Popa: *Două opere mai puțin cunoscute ale lui Vasile Aaron* (Deux œuvres moins connues de Vasile Aaron); Octavian O. Ghibu: *Completare la Dicționarul de pseudonime. Cum și-a semnat Onisifor Ghibu lucrările până la Unirea din 1918*. (Addenda au Dictionnaire des pseudonymes: Comment Onisifor Ghibu a signé ses œuvres jusqu'en 1918).

4/1979: „*„ *Sub semnul Congresului al XII-lea al Partidului Comunist Român* (Sous le signe du XII^e Congrès du Parti Communiste Roumain); Zoe Dumitrescu Bușulenga: *Cercetarea literară și progresul culturii în R. S. România* (La recherche littéraire et le progrès de la culture dans la République Socialiste de Roumanie); Ollivia Clăitici: *Științele sociale — puternic angajate în lupta pentru realizarea sarcinilor trasate prin documentele de partid* (Les sciences sociales — fortement engagées dans la lutte pour la réalisation des tâches tracées par les documents du parti); Angela Ion: *Sintezele de istorie literară în actualitate* (Les synthèses d'histoire littéraire dans l'actualité); Mihai Ungheanu: *Romanul româ-*

nesc și tirania modelului (Le roman roumain et la tyrannie du modèle); I. C. Chițimila: *Un secol al clasicismului românesc — secolul al XVII-lea* (Un siècle du classicisme roumain — le XVII^e siècle); Stan Velea: *Universalități românești contemporane* (Universalistes roumains contemporains); Ileana Verzea: *Traduceri și comentarii românești ale operelor literaturii franceze medievale* (Traductions et commentaires roumains des œuvres de la littérature française du Moyen Âge); Monica Spiridon: *Direcții actuale de investigare în sociologia literaturii* (Directions actuelles de recherche dans la sociologie de la littérature); Adriana Mițescu: *Relația dintre politică și alte forme ale conștiinței sociale* (La relation entre le politique et autres formes de la conscience sociale); Nicolae Balotă: *Etosul creației și imperatiile etice ale criticii* (L'ethos de la création et les impératifs éthiques de la critique); I. Opreșan: *Funcțiile artistice ale etnicului la M. Sadoveanu* (Les fonctions artistiques de l'éthnique dans l'œuvre de M. Sadoveanu); Stancu Ilin: *G. Călinescu și certitudinea continuității* (G. Călinescu et la certitude de la continuité); Ovidiu Papadima: *Teatrul lui Călinescu și Institutul* (Le théâtre de Călinescu et l'Institut); Al. Săndulescu: *Din istoria Institutului « G. Călinescu »*. *Evo-cări: Valeriu Cioabanu și Dinu Pillat* (De l'histoire de l'Institut « G. Călinescu ». Évocations: Valeriu Cioabanu et Dinu Pillat); Pavel Binder: *Strămoșii lui Gheorghe Șincai* (Les ancêtres de Gheorghe Șincai); Aurel Petrescu: *B. P. Hasdeu în lumina postumelor* (B. P. Hasdeu dans la lumière des posthumes).

CAHIERS ROUMAINS D'ÉTUDES LITTÉRAIRES

1/1979: Mircea Angheliescu: *Le comparatisme roumain de l'entre-deux-guerres*; Alexandru Dușu: *Travellers and National Images: Romanian Perceptions of British Culture*; Domnița Dumitrescu: *Ecos catalanes en la cultura rumana*; Pierre Rivas: *Valéry Larbaud et la Roumanie*; Thomas A. Perry: *How the Romanian has read American Literature*; Romul Munteanu: *G. Călinescu, lecteur des littératures étrangères*; Albert Gérard: *Sur l'historiographie des littératures écrites de l'Afrique*; Eva Kushner: *Poésie et idéologie: un tournant de la poésie québécoise contemporaine*; Adrian Marino: *Analyse comparatiste du cycle de l'avantgarde*; Mihail Sadoveanu: *Ancușa Herberge* (Thomas Kleininger); G. Călinescu: *Poeta mlósci* (Olga Zalcic); *Romanian Poems* (Anda Teodorescu).

2/1979: Adrian Marino: *Les Lumières roumaines découvrent l'« Europe »*; Klaus Boehmann: *Der Wortschatz der rumänischen Auf-*

klärung im europäischem Kontext; Pompiliu Teodor: *L'Esprit de la révolution démocratique. J.-P. Brissot et la révolte de Horea*; Josef Wolf: *Die rumänische Herderrezeption im Vormärz. Probleme und Perspektiven*; Andrei Pipidi: *Naissance, renaissance et mort du « Bon Sauvage »; à propos de Morlaques et de Valaques*; N. Boșan: *Bibliographie des Lumières roumaines (Nouvelles contributions)*; Romul Munteanu: *Le Siècle des Lumières ou l'époque des Lumières*; Mihail Eminescu: *Poems* (Andrei Bantaș); Eugen Jebeleanu: *Sursul Hiroshimii* (Victor Ivanovici); Nina Cassian: *Virages* (Al. Călinescu).

3/1979: Adrian Marino: *Les commencements roumains de l'idée de réalisme*; Adriana Iliescu: *La prose réaliste roumaine au XIX^e siècle*; Nicolae Mecu: *Scientisme, socialisme, réalisme-naturalisme dans la revue « Contemporanul » (1881—1891)*; Cornelia Ștefănescu: *Conscience littéraire roumaine et naturalisme zolien*; Al. Călinescu: *Réalisme, vraisemblance, pra-*

tique poétique roumaine; Nicolae Mecu: *Bibliographie du réalisme et du naturalisme roumains* (Contributions); Rita Schober: «Le Docteur Pascal», tournant dans la pensée théorique et dans la pratique littéraire de Zola; Yves

Chevrel: *Nature et rôle du groupe dans le développement du mouvement naturaliste en France et en Allemagne*; Mihai Eminescu: *Poems* (Ileana Verzea); Lucian Blaga: *Les Poèmes de la lumière* (Irina Bădescu).

SECOLUL 20

4/1978: Dumitru Ghișe: *O dialectică prospectivă* (Une dialectique prospective); *homo philosophicus* — *homo scientificus*; Jules Verne. *Inscripții* (Inscriptions); Giorgio de Chirico, Mircea Ellade, Roland Barthes; Ion Hobana: *Castelul din Carpați. Invenție și adevăr biografic*. „Fantastic, dar științific și foarte românesc”. *Adevărata sursă de inspirație. Cei mai vechi oameni ai locului. Simpatii transilvane. Investigații onomastice* (Invention et vérité biographique. «Fantastique, mais scientifique et très romanesque». La véritable source d'inspiration. Les plus anciens gens de l'endroit. Sympathies transylvanes. Investigations onomastiques); Vasile Drăguț: *O localizare în spațiul transilvan* (Une localisation dans l'espace transylvan); Anatoli Britikov: *Lev Tolstoi și Jules Verne*; Tatiana Nicolescu: *Bulgakov, prolog la opera fantastică* (Prologue à l'œuvre fantastique).

5—6/1978: Eugen Jebeleanu: *Rafael Alberti regăsit* (Rafael Alberti retrouvé); Roxana Eminescu: *Insemnări pentru un spectacol Arrabal* (Notes pour un spectacle Fernando Arrabal); Vasile Nicolescu: *Mistertorul cristal* (Le cristal mystérieux; Alexandru Philippide); Dorin Tudoran: *Portretul artistului: în tinerețe și la zénith* (Le portrait de l'artiste; dans sa jeunesse et à son zénith; Alexandru Philippide); Ștefan Aug. Dolnaș: «*Cunoașterea e tot o cucerire*» («La connaissance est aussi une conquête»; Alexandru Philippide); Radu Popescu: *Geo Bogza — ritmurile fundamentale* (Geo Bogza — les rythmes fondamentaux); Mircea Zăciu: *Poetul și visul elementelor* (Le poète et le rêve des éléments; Geo Bogza); Alexandru Paleologu: *Geo Bogza. o certitudine antifascistă* (Geo Bogza, une certitude antifasciste); Ștefan Aug. Dolnaș: *Intima mea, în scoarța popului* (Mon cœur, dans l'écorce du peuplier Geo Bogza); Mircea Ivănescu: *Arghezi în premieră engleză* (Tudor Arghezi traduit pour la première fois en anglais).

7—8—9/1978: Dușan Makovički: *Jurnal la Iasnaja Poliana (1904—1910)*; S. A. Makasîn: *O mărturie capitală despre Tolstoi* (Un témoignage capital sur Tolstoi); Nicolae Balotă: *Adevăr și ficțiune în „Jurnalul” lui Tolstoi* (Vérité et fiction dans le «Journal» de Tolstoi); *Mărturiile nesentimentale* (Confessions qui ne sont pas sentimentales); Alain

Malraux, Clara Malraux, Suzanne Chantal, André Malraux, Pierre Galante, Brigitte Friang, André Chamson, Julien Signaire, Louis Bertagna, Gaëtan Picon, Jean Lacouture; Ion Mihaileanu: *Malraux în și dincolo de biografie* (Malraux dans et au-delà de sa biographie); Geo Șerban: *Perimetru nostalgie* (Périmètre nostalgique; Mihai Eminescu à Vienne); Vasile Drăguț: *Dealurile și amintirile Botoșanilor* (Les collines et les souvenirs de Botoșani; Mihai Eminescu); Arcadiu Petrescu: *O traducătoare britanică în pelerinaj eminescian* (Une traductrice britannique en pèlerinage dans le pays d'Eminescu); Sylvia Pankhurst: *Note de drum* (Notes de voyage en Roumanie); Edgar Papu: *Eminescu, într-o perspectivă indiană* (Eminescu dans une perspective indienne); Anca Volculețu-Cristofovici: *William H. Gass, dublu portret* (William H. Gass: double portrait); Ștefan Aug. Dolnaș: *Omagiul pentru poetul Omagiilor* (Hommage pour le poète des Hommages; Jorge Guillén); Carlos Bousoño: *Esențialismul din „Cântico”* (L'essentialisme du «Cântico»); Jorge Guillén; Claude Esteban: *Aproape de miezul neclintit al adevărului* (Près du noyau inébranlable de la vérité; Jorge Guillén); Heinrich Böll: *Încercare de abordare a romanului „Război și pace”* (Une tentative d'aborder le roman «Guerre et paix»); Vittorio Strada: *„Război și pace”, marele epos comunitar* («Guerre et paix», le grand epos communautaire); Jurii Trifonov: *„A fi beat de viață”* («Être ivre de vie»; L. N. Tolstoi); D. S. Lihaciov: *În stratul celor mai adânci izvoare* (Dans la couche des plus profondes sources; L. N. Tolstoi); Laurențiu Fulga: *O șansă de salvare a umanității* (Une chance pour sauver l'humanité; L. N. Tolstoi); Radu Tudoran: *Casă și locuri* (Maisons et endroits; L. N. Tolstoi); Sorina Bălănescu: *„Anna Karenina” — preliminarți la un comentariu de poezie* («Anna Karenina» — préliminaires à un commentaire de poésie); Ion Ianoși: *„Viața” lui Ivan Iliev* («La vie» de Ivan Iliev); Rodica Ciocan Ivănescu: *Tradiții tolstoiene în proza modernă poloneză* (Traditions de Tolstoi dans la prose polonaise moderne); Irina Mavrodin: *Tolstoi „citit” de Nathalie Sarraute* (Tolstoi «lu» par Nathalie Sarraute); A. I.: *Un comentariu spaniol despre Bacovia* (Un commentaire espagnol sur Bacovia); Mădălina Nicolaescu: *Urmuz în limba germană* (Urmuz en allemand).

10—11—12/1978: George Macoveșcu : *Un teritoriu de civilizație* (Un territoire de civilisation — l'Angleterre); Zoe Dumitrescu Bușuțența : *Orizont englez* (Horizon anglais); Mihnea Gheorghiu : *Portret de englez pe o insulă* (Portrait d'un anglais sur une île); Alexandru Duțu : *Virstele Angliei* (Les âges de l'Angleterre); Robert Mandroș : *Mateca spiritului britanic* (Le « modèle » britannique); Ileana Verzea : *Anglia văzută de români* (L'Angleterre vue par les Roumains); Trevor J. Hope : *Călători englezi în Principatele Române: Lordul Bentinck la Adamclissi (1801) — Mavrogheni Vodă în romanul lui Thomas Hope „Anastasius”* (Voyageurs anglais dans les Principautés Roumaines : Lord Bentinck à Adamclissi, 1801, — le voïvode Mavrogheni dans le roman de Thomas Hope, « Anastasius »); Ioan Comșa : „Anastasius” în circuitul cultural românesc (« Anastasius » dans le circuit culturel roumain); Elena Rântu Coler : *Tractoria Ossianică la începuturile poeziei noastre culte* (La trajectoire ossianique aux débuts de notre poésie cultivée); Andrei Brezianu : *Dincolo de „Utopia” : ultimul Morus și pericoul turc; un Mohaci simbolic și o traducere imaginară; Olahus și „chestiunea engleză” ; Intreila legătură Morus — Erasmus — Nicolaus Olahus* (Au-delà de « l'Utopie » : le dernier Morus et le danger turc; un Mohaci symbolique et une traduction imaginaire; Olahus et la « question anglaise », la triple liaison Morus — Erasme — Nicolaus Olahus); Leon D. Levitchi : *Sursa clasică la Shakespeare: Seneca — „Serisorile către Lucilius”* (La source classique chez Shakespeare: Sénèque — « Lettres à Lucilius »); Andrei Ion Deleanu : *O lectură a „Sonetelor”* (Une lecture des « Sonnets » de Shakespeare); Martin Booth : *Dinamica șocului în poezia engleză contemporană* (La dynamique du choc dans la poésie anglaise contemporaine); Dan Grigorescu : *Sensurile continuității sau despre polemica antivictoriană* (Les sens de la continuité ou à propos de la polémique anti-victorienne); Radu Lupan : *Un domeniu controversat: biografia ca ficțiune* (Un domaine controversé : la biographie comme fiction); Virgil Stanciu : *Starea romanului (L'état du roman)*; Dan Grigorescu : „Ducele” Ștefan Bogdan — un episod pitoresc din istoria relațiilor româno-britanice (Le « duc » Ștefan Bogdan — un épisode pittoresque de l'histoire des relations roumano-britanniques); Horia-Florian Popescu : *Cartea engleză în România după 23 August* (Le livre anglais en Roumanie après le 23 Août); Nicolae Lișu : *Fundamentul și treptele Unirii în perspectivă europeană* (Le fondement et les étapes de l'Union en perspective européenne); Ștefan Aug. Doinaș : *1919 — Începuturile lui Lucian Blaga* (1919 — Les débuts de Lucian Blaga); Geo Șerban : *Zări și popasuri în tractoria lui*

Blaga. Perimetrul nostalgic (Horizons et séjours de Blaga. Périètre nostalgique).

1—2—3/1979: *Despre specific național și universalitate* (À propos du spécifique national et de l'universalité); Bogdan Pogačnik, Yeh-Chun-Chan, Olympe Bhely-Quenum, Vladimir Ognev, Predrag Matvejević, Geo Șerban, Albert Bontridder, Ieda Mileva, Predrag Palavestra : *Alexandru Balaci : „... dincolo de condei nu există salutare”* (« au-delà de la plume il n'y a pas de salut », Italo Svevo); Smaranda Bratu-Stall : *Ecuția Svevo-Montale* (L'équation Svevo-Montale); Mircea Eliade : *O mărlurie românească timpurie despre Italo Svevo: Geniu și umorism* (Un des premiers témoignages roumains à propos d'Italo Svevo: Génie et humorisme); *Notes sur Italo Svevo*: Valéry Larbaud, Enrico Emanuelli, Roberto Bazlen, Elio Vittorini, Giacomo Debenedetti, Alain Robbe-Grillet; Helga Tepperberg : *Svevo, dincolo de roman* (Svevo, au-delà du roman); Florian Potra : *Italo Svevo, tentația teatrului* (Italo Svevo, la tentation du théâtre); Andriela Roman : *Conștiința lui Svevo în conștiința criticii de azi* (La conscience de Svevo dans la conscience de la critique d'aujourd'hui); Norman Manea : *Variantele portretului* (Les variantes du portrait, Italo Svevo); Doina Condrea Derer : *O pagină de moralist* (Une page de moraliste); Sergio Pantasso : *O apropiere de literatură italiană* (Un rapprochement de la littérature italienne); André Pieyre de Mandiargues : *Oglinda romanului* (Le miroir du roman); Pierre Gascar : „... Cel mai larg și subtil mijloc de expresie” («... Le plus large et le plus souple moyen d'expression »); Robert Sabatier : *Evoluția personajului* (L'évolution du personnage); R. M. Albéris : *Orizont 2000* (Horizont 2000); Szezknyés János : *Timișoara 1911, Arnold Hauser, prologul unei afirmări europene* (Timișoara 1911, Arnold Hauser, le prologue d'une affirmation européenne); Andriela Roman : *Vigorelli, un nou mesaj pentru Europa* (Vigorelli, un nouveau message pour l'Europe); Ștefan Stoeneșcu : *Interațiune și comunicare* (Interaction et communication, Raymond Williams); Irina Eliade : *Viitorul unui trecut* (L'avenir d'un passé, Michel Dard); Ștefan Aug. Doinaș : *Un poet al naufragiului în timp* (Un poète du naufrage en temps); Romulus Vulpescu : *O „română de onoare”* (Une « Roumaine d'honneur », Hélène Tournadre); Mihnea Gheorghiu : *Cuvânt înainte* (Avant-propos, Clara Janés).

4—5/1979: Dumitru Ghișe : *Humanitas. — un unghi românesc* (Humanitas, — un angle roumain); Andrei Ionescu : *De la contemplație*

la lupta politică (De la contemplation à la lutte politique, la littérature de Nicaragua); G. Macoveanu : *Ora fastă a intrării în literatură* (L'heure faste de l'entrée dans la littérature, Marin Preda); Eugen Simion : *Lecturi: „O adunare liniștită” și povestirea care se amână* (Lectures « Une assemblée tranquille » et le récit qui se remet); Roland Mortier :

Littérature et histoire; Alexandru Duțu : *Reflexiile unui enciclopedist* (Les réflexions d'un encyclopédiste, Roland Mortier); Andrei Ionescu : *Comprehențiune și justiție* (Compréhension et justice, Iorgu Iordan); Danuta Bienkowska : *Noi traduceri din Eminescu în polonă* (Nouvelles traductions de la poésie d'Eminescu en polonais).

REVUE DES ÉTUDES SUD-EST EUROPÉENNES

2/1979: Alexandru Duțu : *Intelligence et imagination à l'aube des cultures modernes sud-est européennes*; Florin Constantinlu : *Sensibilitate baroque et régime nobilitaire (Considérations, préliminaires)*; Cristina Feneșan : *Abdul Kadır: ein türkischer Chronist und Augenzeug des Feldzuges gegen die Walachei (1595)*; Horst Fassel : *Südosteuropa und der Orient-Topos der deutschen Literatur*

in 19. und 20. Jahrhundert; **3/1979**: Georgela Loghin : *La fable en prose, œuvre témoin dans le processus de l'évolution de la mentalité et de la formation du goût littéraire à la fin du XVIII^e — début du XIX^e siècle.*

4/1979: Alexandru Duțu : *Modèle heuristique et modèle historique*; Mircea Angheliescu : *The Intellectuals' Training.*

STUDII DE LITERATURĂ UNIVERSALĂ XX 1978

Irina Mavrodin : *Rousseau — tentativă de abordare poetică* (Rousseau — tentative d'approche poétique); Alexandru Balaci : *Recitind pe Ugo Foscolo* (En relisant Ugo Foscolo); Alfred Heinrich : *Existență socială și conștiință morală în nuvelele lui Lev Tolstol* (Existence sociale et conscience morale dans les nouvelles de Lev Tolstol); Venera Antonescu : *Ferestre deschise — comentariu pe un text ibsenian* (Fenêtres ouvertes — commentaire d'un texte d'Ibsen); Herta Perez : *Heine în critica literară din România* (Heine à la lumière de la critique littéraire roumaine); Elena Lazu : *Walter Scott și cultura română* (Walter Scott et la culture roumaine); I. C. Chițimila : *Receptarea lui Eminescu în Polonia în contextul consacării lui universale* (La fortune d'Eminescu en Pologne et sa consécration universelle); Dana Diaconu : *Literatura spaniolă în paginile revistei „Convorbiri literare”* (La littérature espagnole dans la revue « Convorbiri literare »); Ileana Berlogea : *Teatrul lui I. L. Caragiale pe scenele străine* (Le théâtre de I. L. Caragiale sur les scènes étrangères); Petre Anghel : *Comparatismul necesar* (La nécessité de la perspective comparative); Dumitru Stancliu : *Sarmis-Gemenii în universul poetic eminescian* (Sarmis-Gemenii dans l'univers poétique d'Eminescu); Ion Constantinescu : *Romanul japonez din secolul al X-lea și romanul clasic francez — studiu comparatist* (Le roman japonais du X^e siècle et le roman classique français — étude comparative); Cristiana Hân-

cu : *Modelul narativ picaresc în „Ciocotii vechi și noi”* (Le modèle narratif picaresque dans « Ciocotii vechi și noi » de Nicolae Filimon); Constantin Ivănescu : *Thoreau și Steinbeck*; Helga Tepperberg : *Svevo și Pirandello — scriitori umoriști* (Svevo et Pirandello — écrivains humoristes); Aurel Rus : *Semnificații în teatrul absurdului* (Significations dans le théâtre de l'absurde); Mihail Nasta : *Textele și pluralitatea lecturii* (Textes et pluralité de la lecture); Livius Ciocărlie : *Relația dintre simbol și text în poezia lui Baudelaire* (La relation symbole — texte dans la poésie de Baudelaire); Lidia Vianu : *T. S. Eliot: Tărâm pustiu — tehnica fragmentului și coerența textului* (T. S. Eliot : Terre déserte — technique du fragment et cohérence textuelle); Nina Façon : *Ideea de progres în „Știința nouă”* (L'idée de progrès dans « Scienza Nova »); Ilie-Ladislau Gyuresik : *„Iiioresc” și „natural” în sistemul literar cehovian* (« Livresque » et « naturel » dans le système littéraire de Tchekhov); Cornel Mihail Ionescu : *Remember: O poetică apofatică* (Remember: une poétique apophasique); Alexandru Ronal : *Lucrări de doctorat susținute între 1967—1977* (Thèses de doctorat soutenues entre 1967 et 1977); Ion Deaconescu, Mihail Duțescu : *Poezia lui Pius Servten* (La poésie de Pius Servten); Paula Volcu : *Eposul milanese în opera lui Carlo Emilio Gadda* (La tradition épique milanese dans l'œuvre de Carlo Emilio Gadda).

ANALELE UNIVERSITĂȚII BUCUREȘTI LIMBI ȘI LITERATURĂ STRĂINE II
ANUL XXVII — 1978

Romul Munteanu : *Voltaire et Rousseau ou les deux visages des Lumières*; Alexandru Boboc : *La crise de la civilisation chez J.-J. Rousseau et ses significations dans la constitution de la philosophie moderne de la culture*; Victor Vlădulescu : *Préliminaires de la théorie de la connaissance au XVIII^e siècle*; Radu Toma : *Condillac comme puzzle-solver*; Constantin Șerban : *Natura și critica izvoarelor în opera istorică a lui Voltaire* (Nature et critique des sources dans l'œuvre historique de Voltaire); Alexandru Dușu : *Voltaireisme et rousseauisme dans la modernisation des cultures européennes: l'exemple roumain*; I. C. Chișlișia : *Le succès de l'œuvre de Voltaire en Roumanie et dans le sud-est de l'Europe*; Mihai Mitu : *Voltaireisme și rousseauism în opera poetică a lui I. Budai-Deleanu* (Voltaireisme et rousseauisme dans l'œuvre poétique de Ioan Budai-Deleanu); Sorina Bercescu : *Premières versions roumaines du « Contrat social »*; Maria Murăreț, Ion Murăreț : *Remarques sur deux lettres de Voltaire retrouvées en Roumanie*; Ștefan Stoenescu : *The Impact of Voltaire and Rousseau on British and American Culture*; Livia Deac : *Voltaire en Angleterre*; Mo-

nica Pillat Săulescu : *Echoes of Voltaire's Vision in E. A. Poe's Tales*; Sevilla Răducanu : *Der Rousseauismus in der deutschen Kultur: Probleme und Hypothesen*; Paul Mariș : *Un aspect al relațiilor Chinei cu Occidentul: rolul mistunilor creștine franceze la curtea imperială chineză în secolul al XVIII-lea* (Un aspect des relations de la Chine avec l'Occident: le rôle des missions chrétiennes françaises à la cour impériale chinoise au XVIII^e siècle); Irina Bădescu : *Le mythe du bon sauvage et le discours de l'utopie*; Teodora Cristea : *Notes en marge d'un vers de Corneille commenté par Voltaire*; Vasile Zincenko : *Rousseau și proiectul unei literaturi noi* (Rousseau et le projet d'une littérature nouvelle); Mariana Petrișor : *Diderot estheticien du «drame bourgeois»*; Alexandra Emilian : *Le rapport auteur/personnage/lecteur dans la prose de Voltaire*; Mihai Zamfir : *Les Confessions et le journal intime romantique*; Cornelia Bejenaru : *Voltaire critique*; Irina Mavrodin : *— Rousseau — approche poétique*; Mariana Teodorescu : *Restif de la Bretonne et Rousseau*; Paula Crăciun : *La Religieuse — un analyse de texte*; Le bicentenaire Voltaire-Rousseau en Roumanie.

ETHNOLOGICA 1979

Valentin Al. Georgescu : *La légende populaire du « Contrat d'Adam » et ses implications juridiques*; Traian Herseni : *Le dragon dace*; Paul Tutunglu : *The Mythico-Thraeten Substratum*

of "Miorîța"; Viorica Dibescu-Székely : *Le rapport entre le théâtre d'ombres turc et le théâtre roumain*; Romulus Vulcănescu ; *La fortune de Nasredin Hodja en Roumanie.*

ROMANIAN REVIEW

1/1979: Alexandru Balacl : *Culture and Arms*; Ioan Grigorescu : *A Humanist Spirit*; Ion Pascadi : *Art and Life Style.*

Theatre and the Cinema; Teodor Vărgolici : *The Centenary of Gala Galaction.*

2/1979: Nicolae Balotă : *A Romanian "World Library"*; Teofil Bălaj : *Romanian Literature Presented by Foreign Publishing Houses*; Ileana Berlogca : *Contemporary Play, as a Means of Knowledge and Human Communion.*

6/1979: Viniciu Gaftța : *Dans l'univers de la pureté*; Ana Negulescu ; *La lecture des enfants, aujourd'hui.*

3/1979: Marin Mincu : *Alexandru Macedonski, Avatars of a Poet.*

7/1979: Ionel Achim : *Culture and Progress*; Ion Ianoși : *The Social Solidarity of Art.*

4/1979 : Nicolae Balotă : *József Méliusz — A Poet in the Arena of His Century.*

8/1979: C. I. Gulian : *The Meaning of Culture in Our Time*; Zsolt Gálfalvi : *The Hungarian Cultural Press in Romania*; Liviu Leonte : *Aspects of Rural Prose*; Mircea Anghelescu ; *Monuments of Arabic Poetry in Romanian.*

5/1979: Paul Caravia : *Culture and the Public*; Henri Wald : *Semiotic Contrasts between the*

9/1979: Mircea Malița : *Man and His Necessities*; Nicolae Manolescu : *Liviu Rebreanu or the Tragic Novel*; Alexandru Dușu : *A Representative of the Romanian Enlightenment (Gheorghe Șincai)*; Mihail Diaconescu : *Under the Sign of Great Poetry*.

10/1979: Ion Pascadi : *Civilization and Action*; George Muntean : *George Călinescu — The Thrust toward Universality*; Constantin Crișan : *The Călinescu Cultural Festival*; Cornelia Ștefănescu : *A Festive Scientific Session*; Romul Munteanu : *Constantin Tsalsos and the Social Philosophy*.

11/1979: Mihail Apostolescu : *Ion Creangă among Great Narrators of the World*; Dan Culcer : *Sütő András — The 1979 Herder Prize*; Mircea Braga : *Criticism and the Act of Reading*.

12/1979: G. Călinescu : *Le poète national (M. Eminescu)*; Edgar Papu : *La vision cosmique (M. Eminescu)*; Constantin Ciopraga : *Histoire et mythe (M. Eminescu)*; Amila Bhoze : *Un motif fondamental dans la poésie d'Eminescu*; Micaela Slăvescu : *«A mi-route de bois touffu ... » (M. Eminescu)*.

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 ŞI TEORIE LITERARĂ
REVUE DES ÉTUDES SUD-EST EUROPÉENNES
REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE
REVUE ROUMAINE DE LINGUISTIQUE

SYNTHESIS, VII, BUCAREST, 1980

Lei 15