

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

COMITÉ NATIONAL
DE LITTÉRATURE
COMPARÉE

SYNTHESIS

beau-32

scor

P. 3225

**LE DIALOGUE
DES LITTÉRATURES**

**POÉTIQUE
ET PHILOSOPHIE**

XII 1985

EDITURA
ACADEMIEI
REPUBLICII
SOCIALISTE
ROMÂNIA

COMITÉ DE RÉDACTION

ZOE DUMITRESCU-BUȘULENGA - *rédacteur en chef*
ALEXANDRU DUȚU - *rédacteur en chef adjoint*
MHINEA GHEORGHIU; **MIRCEA ANGHIELESCU**; **OCTAVIAN**
BARBOSA; **ADRIAN MARINO**; **ION ZAMFIRESCU**
CĂTĂLINA VELCULESCU - *secrétairé du comité*

La correspondance, les manuscrits et les publications (livres revues, etc.) envoyées pour comptes rendus seront adressés à Synthesis, Bucarest. Boul. Republicii 13.

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 ROMPRESFILATELIA, sectorul EXPORT-IMPORT PRESĂ, P.O. Box. 12-201, télex. 10376 prsfî r. 78104 Calea Griviței nr. 64-66 Bucarest, Roumanie.

Le prix d'un abonnement annuel est de \$ 42.

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

1985

MÉLANGES OFFERTS AU XI^e CONGRÈS DE L'A.I.L.C., PARIS

SOMMAIRE

ZOE DUMITRESCU-BUȘULENGA. Le dialogue culturel 3

Le dialogue des littératures

SORINA BERCESCU, Images de la Roumanie à l'Académie de Toulouse 7

RODICA ALBU, The Poetry of Yeats and Blaga : Suggestions for a Comparative Analysis 15

ANNE-MARIE BRUMM (Freiburg/Br.), The Gray Sponge: The Imagery of Ambivalence in Lorca's *Poeta en Nueva York* 23

LIGIA CONSTANTINESCU, Intertextual Recurrences in E. Spenser and Herman Melville 37

CĂTĂLINA VELCULESCU, La réception roumaine d'un livre populaire : « l'Erotocrite » 49

Poétique et philosophie

CONSTANTIN NOICA, Lucian Blaga's Hanging Garden 59

ADRIAN MARINO, Pour une poétique comparatiste 63

MAX BILEN (Tel Aviv), Littérature et mythe. Expérience mythique et expérience créatrice 77

Chronique

IRINA BĂDESCU, Un colloque *Diderot* à l'Université de Bucarest 85

MIRGEA ANGHELESCU, Autour de l'humanisme littéraire 85

ALEXANDRU DUȚU, Histoire littéraire et histoire des mentalités. Une récapitulation 86

Notes de lecture 89



LE DIALOGUE CULTUREL

ZOE DUMITRESCU BUȘUI. ENGA

Nous voudrions bien mettre en exergue la paraphrase d'un mot fameux de Sainte Beuve, concernant la fraternité des arts à l'époque du romantisme, pour commencer notre très brève page : « Fraternité des cultures, union fortunée ».

C'est, évidemment, de nos jours, un souhait plutôt qu'une réalité, mais un souhait ayant bien des chances pour devenir une réalité. Parce qu'une offensive très poussée de pensée solidaire vers une fraternité universelle, pathétique, entreprise de l'humanité blessée par les traumatismes amers de la seconde guerre mondiale, continue à se développer sur des espaces de plus en plus vastes, dans un rythme toujours plus soutenu avançant rapidement en dépit de tous les obstacles mis sur la route des hommes de bonne volonté par les sombres ennemis de la paix et de l'unité des consciences. Par un excès de zèle trop normal dans les années qui suivirent à la guerre, par peur de ne pas voir renaître telle formule d'oppression analogue à celles du passé si proche et chargé de néfastes souvenirs, on a tenté même, de façon très explicable, de repenser le monde en tant que totalité, mais dépourvu de ses anciens points d'appui. Et surtout, animés par le désir de commencer le plus tôt possible la mise en œuvre de la *civilisation de l'universel*¹ (selon les paroles mémorables de René Maheu, directeur général de l'UNESCO à l'époque) quelques comparatistes téméraires, appréhendant une répétition possible des gestes possessifs par un continent réputé pour ses appétences colonialistes, éliminaient même l'*europocentrisme* comme une sorte de danger à éviter, dans leur tentative d'établir une égalité absolue et immédiate dans la sphère d'une universalité qui ne supportait même pas une référence à un centre ou à un « modèle » européen révolu.

C'était, évidemment, excessif. Les décennies ont passé, les rapports entre toutes les parties du monde sont en train d'obtenir une balance presque normale et, au fur et à mesure que les peuples du monde prennent les places qui leur reviennent au sein de la communauté mondiale, les allergies si aiguës aux termes qui désignaient des situations aptes à éveiller une alerte quelconque, connaissent une baisse notable, très encourageante pour le dialogue culturel. Et au-delà de tout *hybris* commis par l'Europe même à l'adresse des autres continents (et parfois à sa propre adresse), nous percevons une nouvelle image de cette terre européenne, jadis si divisée, image à l'unité assurée par la réapparition périodique (et souvent

¹ R. Maheu, *Civilizația universalului*, București, 1968.

aux moments les plus critiques de son existence) de l'humanisme rappelant le dénominateur commun gréco-latin et la synthèse des éléments afro-asiatiques afférents, de cette terre où l'on conçut les premiers, les plus significatifs projets de langues et religions, de paix universelle (de Jean Bodin à Leibniz, à l'abbé de Saint Pierre, à Immanuel Kant).

Et nous nous plaisons toujours à rappeler quelques propositions du grand poète et homme d'Etat éclairé, Léopold Sédar Senghor, proférées à l'occasion de la réception du titre de *doctor honoris causa* qui lui fut accordé par l'Université de Bucarest, il y a quelques années. Reprenant les idées fondamentales d'une conférence donnée à Rome en 1973², l'ancien président du Sénégal affirmait, fièrement et avec la sûre conscience des vérités émises, la contribution de l'Afrique à la constitution de l'humanisme européen, en mentionnant des noms illustres en ce sens, de Terentius Afer aux Egyptiens Philon, Plotin, Origène, aux Berbères Tertullien et Augustin.

Il distinguait même, avec son clair regard pénétrant, au sein des civilisations méditerranéennes classiques génératrices de l'humanisme européen, « une symbiose dynamique des valeurs les plus fertiles d'Europe, d'Afrique et d'Asie »³. Et il croyait pouvoir substituer l'attribut *d'euro-africain* à celui de méditerranéen.

C'est certainement un point de vue d'une noble et généreuse compréhension, allant au devant des efforts contemporains pour découvrir les voies indispensables du dialogue culturel, de la connaissance mutuelle des peuples par la culture, menant vers la synthèse.

Certes, l'universalité à laquelle on aspire s'avère, pour le moment, très difficile à comprendre et à réaliser. Mais l'instauration d'un nouvel ordre mondial qui fasse possible l'atteinte virtuelle de cette universalité, suppose un nouveau type de relations entre Etats, le commencement de la liquidation des décalages déchirant encore l'humanité, avec une longue préparation adéquate dans l'ordre de la coopération⁴. Et c'est au dialogue culturel que revient la difficile tâche d'homologuer les valeurs dans la presque infinie variété des cultures exprimant autant de traits spécifiques des nations.

L'importance de la science comparatiste s'accroît dans ces circonstances générales, car il n'y a que le comparatiste agissant avec ses instruments de recherche (certainement interdisciplinaires) qui puisse entamer l'étude de la communication proprement dite entre cultures, pour y distinguer les rythmes particuliers d'évolution des composantes de chaque culture nationale globale. Parce que, à notre avis, dialogue culturel, évaluation des cultures ne consistent pas tout simplement en échanges culturels, de production et distribution à large échelle et surtout par le truchement des *mass media*, d'un flux constant de messages et de stimuli mutuels comme on serait enclin de le croire⁵.

En vue de l'affirmation du droit des cultures à une existence égale, en vertu d'un véritable principe d'égalité, on ne doit pas se borner à l'étude

² L. S. Senghor. *Le Sénégal, le latin et les humanités classiques*, « Vita latina ». Rome, 1973.

³ L. S. Senghor, *op. cit.*, p. 61.

⁴ Mircea Malita, *Le nouvel ordre économique international et la variété des cultures*, « Revue Roumaine », n° 3, 1977, p. 5.

⁵ *Mai multe voci — o singură lume* (Plusieurs voix — un seul monde), Rapport de la commission internationale pour l'étude des problèmes de la communication, Bucarest, 1982.

des contacts entre cultures, mais partant des disparités historiques, on doit les résoudre du point de vue des rythmes spécifiques également.

Communication présente ne suffit pas. En analysant comparativement l'histoire des cultures on perçoit les rythmes des développements particuliers, si différents d'une culture à l'autre, les alternances au sein de la même culture du mythe culturel et du mythe archaïque, par exemple, ou du facteur de déplacement et du facteur de stabilité, c'est-à-dire des formes d'expansion et des formes de stabilité culturelle qui ont régi successivement les dialogues culturels au cours de l'histoire, faisant prévaloir tour à tour l'aspiration vers l'universalité ou le développement des traditions et la théorisation des permanences ⁶.

D'où l'on pourrait mieux comprendre les caractères plus profonds des disparités. Tout au cours de son histoire une culture s'est plus ou moins ouverte ou fermée à la communication avec les autres cultures selon les propres lois de son développement intérieur. Et c'est en fonction des angles d'ouverture que l'on doit étudier les rapports entre cultures, afin de promouvoir scientifiquement la politique culturelle de nos jours, concept comprenant à la fois les sélections et les orientations nécessaires pour une coopération fructueuse entre nations, afin de garder un juste et salutaire milieu entre réalités nationales et rapports internationaux.

C'est de cette manière, pensons-nous, que l'on doit voir le problème des dialogues culturels qui ont existé de tout temps (et dont témoigne l'histoire de l'humanité toute entière par les influences mutuelles émises et reçues entre centres de civilisation), mais qui doivent être soigneusement et scientifiquement organisés, selon les données spécifiques internes des cultures nationales, par rapport au patrimoine spirituel universel. Par une bonne balance entre national et universel, entre diversité des cultures et unité fraternelle des cultures, les programmes de politique culturelle pourront réaliser leur très noble mission de coopération, en amplifiant leur force de pénétration, leur capacité d'accélérer le progrès général. Car la culture reste la source la plus puissante de l'humanisme, de l'entente et de la coopération, le réceptacle des valeurs réelles et durables.

⁶ A). Dușu, *Umantișli români și cultura europeană*, Buc., 1974, p. 54 et suiv.

IMAGES DE LA ROUMANIE À L'ACADÉMIE DE TOULOUSE

SORINA BERGESCU

Les origines de la très ancienne société de gens de lettres et de savants, l'Académie des Jeux Floraux de Toulouse, remontent au XIV^e siècle (1323). Le but poursuivi par les « Sept Troubadours de Toulouse »¹, qui fondèrent la compagnie littéraire, nommée à ses débuts le *Consistori de la Subregaya Companhia del Gai Saber*,² était d'instituer des concours poétiques en vue de maintenir les traditions de la poésie occitane gravement compromises par la croisade contre les Albigeois.

À l'occasion du premier concours, c'est à Arnaut Vidal de Castelnaudary que fut attribuée, le 3 mai 1324, la « violette d'or ». Et depuis cette époque et jusqu'à nos jours, l'Académie toulousaine organise des concours littéraires tous les ans, à la même date. Ces concours sont dotés de prix — des fleurs d'or, d'argent et de vermeil. Parmi les personnalités qui ont participé à ce concours, au XIX^e siècle, on compte Victor Hugo, Vigny et Lamartine.

Le règlement du *concours annuel* laisse toute liberté aux auteurs quant au choix du sujet, « dans tous les genres poétiques ».

Le long des années, le nombre des prix s'est multiplié à la suite des diverses fondations. Au début de notre siècle, l'Académie disposait de huit prix annuels pour le concours de fleurs traditionnelles, à savoir : une fleur d'or, l'*Amarante*, six fleurs d'argent — *Violette*, *Églantine*, *Souci*, *Primevère*, *Lis*, *Œillet* — et une fleur de vermeil, le *Laurier*. L'*Amarante* a toujours été destinée, en principe, à l'ode ; la *Violette d'argent* au poème, à l'épître, au discours en vers ; l'*Églantine d'argent* au sonnet ; le *Souci* à l'églogue, à l'idylle, à l'épigramme, à la ballade ; la *Primevère* à la fable ; le *Lis* au sonnet ou à l'hymne. L'Académie, précise le règlement, réserve le *Laurier de vermeil* à la meilleure pièce poétique du concours et l'*Œillet* au prix d'encouragement.

À la fin du siècle dernier, en 1898, l'*Églantine d'argent* est attribuée à Jules Brun pour les *sonnets* présentés au concours annuel. Les histoires littéraires n'inscrivent pas son nom parmi ceux des grands poètes de la France ; en dépit de ce fait, Jules Brun est un homme de lettres bien connu par ses contemporains. Et même si son pays semble l'avoir oublié, il est

¹ Bernard de Panassac, Guillaume de Lobra, Béranger de Saint-Plancat, Pierre de Méjanessère, Guillaume de Gontaut, Pierre Camo, Bernard d'Oth.

² Devenue Collège de Rhétorique au XVI^e siècle, elle fut érigée en Académie par Louis XIV, en 1694.

de notre devoir de rappeler que sa contribution à la connaissance de la Roumanie par les Français est vraiment remarquable.

Né en 1852, dans le Midi, à Lodève, une petite ville située à 47 km N-O de Montpellier, il fait ses études à Lyon. Pendant quelques années il travaille comme fonctionnaire au Ministère des Finances. En 1885, à l'âge de 33 ans, il vient en Roumanie en qualité de correspondant de presse de plusieurs périodiques français parmi les plus réputés, tels que *Le Temps*, *Le Figaro*, *La Nouvelle Revue*, *Le Journal des Débats*, *La Grande Revue de Paris et de St. Pétersbourg*. Il meurt en 1916. Son œuvre principale se compose surtout de livres inspirés de la vie du peuple roumain, en commençant par *La Roumanie pittoresque*, Bucarest, 1887³. À ce premier volume s'ajoutent : *Charles I^{er} de Roumanie*, Bucarest — Paris, 1891 ; *Les 32 mariages roumains*, Bucarest, 1893 ; *Sept contes roumains traduits*, Paris, 1894 ; *Le romancier roumain*, avec une préface de Sully Prudhomme et une introduction de G. Dem. Theodoresco, 1896 ; *Sonnets roumains*, 1897 — 1899 ; *Les chevaliers de la hache*, roman en 2 volumes, 1901 ; *L'âme roumaine*, 1902 ; *L'art religieux au Musée de Bucarest*, avec une préface de Gr. Tocilescu, 1902 ; *La veillée. Douze contes traduits du roumain*, Paris, s.d. Le journaliste français a publié aussi deux conférences portant sur la Roumanie, *L'épopée roumaine*, 1897 et *La Roumanie actuelle*, 1898 ; en collaboration avec N. Papahagi il a fait paraître un roman écrit en roumain : *Moșneagul de la munte* (Le Vieillard de la montagne), 1904.

La distinction obtenue au concours toulousain, le prix du genre et de l'année, le consacre comme poète. L'événement marque un moment important dans le cadre des relations culturelles franco-roumaines.

Les quatre poésies de Jules Brun, intitulées *Sonnets roumains*,⁴ retracent des images de notre pays de l'époque où le publiciste français se trouvait « en mission à Bucarest ». Ces sonnets ont pour titre *La Bergerie*, *Le Marronnier fleuri*, *Le Kief*, *La Pomana*.

La Bergerie, le premier sonnet, donne entre parenthèses, en guise de sous-titre, le mot *Știna*, qui n'est autre chose que la traduction roumaine du titre. Une note de l'auteur spécifie que ses vers sont des « décasyllabes à césure médiane ». Une autre indication, spatio-temporelle, précise : « Nuit de juillet, dans les hauts pâturages ».

Ce n'est sûrement pas par un simple hasard que le premier sonnet débute par ces mots :

« Cet abri fut doux à l'hôte étranger ! ... »

Le vers semble concentrer le sentiment ressenti par ce Français venu sur les bords si accueillants de la Dîmbovița. On a parlé, depuis toujours, de l'aimable hospitalité roumaine et Jules Brun a eu, à maintes reprises, l'occasion de se convaincre qu'il ne s'agissait pas là d'un vain mot. Ce vers aurait pu être mis en exergue à toute son œuvre consacrée à la Roumanie. Parce qu'il explique une des causes profondes de l'intérêt que ce journaliste-poète a accordé à notre pays.

³ Le titre de ce volume est très familier aux Roumains. Le grand écrivain classique Alexandru Vlahuță (1853 — 1919), s'en est inspiré, peut-être, lorsqu'il a écrit son ouvrage *România pitorească*, paru en 1901.

⁴ Ils ont été publiés dans *Le Recueil de l'Académie des Jeux Floraux — 1898*, Imprimerie Douladoure — Privat, Toulouse, 1898, p. 81 — 85.

La nuit de juillet passée dans les pâturages, à l'heure où « La menthe, le thym et la marjolaine / Embaumaient les monts », auprès du feu mourant réveille, sans doute, des souvenirs nostalgiques dans le cœur de ce poète né dans une région pleine de bergeries.

Le silence est total dans le paysage bucolique, baigné de lumière :

« Les brebis dormaient sous la lune pleine
Dont les rayons bleus caressaient leur laine ».

Hors de l'enclos, le berger veille, debout, les yeux tournés vers la Grande Ourse. Le second tercet du sonnet renferme une image poétique des plus réussies, suggérant la communion de l'homme avec la nature, dans ce monde sans frontières, où le ciel et la terre se confondent :

« Et cette nuit-là, sous l'azur sans voiles,
La lune semblait garder les brebis,
Le pâtre semblait garder les étoiles. »

Il se dégage de ce sonnet une atmosphère de douceur, de féerie, celle des beaux soirs d'été passés à la campagne. Le paysage est évoqué avec des mots très simples, des expressions heureuses. Rien ne pèse dans ce texte dont les lignes pures rendent admirablement la paix et le silence de ce site métamorphosé sous les « rayons bleus » de la lune. Les éléments visuels — le feu mourant, la sombre phalène, les étoiles « clous de diamant, pointes de rubis » — renforcent la sensation d'irréalité, créée par l'immobilité apparente du paysage dont les contours sont effacés par les ténèbres.

À la lecture du titre du sonnet *Le Kief*, on serait tenté de songer au sens que ce mot a acquis en roumain, notamment celui de « repas de fête, au menu copieux, où l'on boit beaucoup et où l'on chante bruyamment »⁵. Mais, dès le début du premier quatrain, il ressort clairement que Jules Brun a utilisé ce mot d'origine turque, attesté en français depuis 1851, et qui signifie « repos absolu au milieu du jour, chez les Turcs », « état de béatitude »⁶, dans le but de donner une teinte exotique au tableau d'intérieur qu'il se propose de brosser :

« Le silence est profond ; la blanche mousseline
Tamise la lumière en ses plis vaporeux. »

Dans cette maison silencieuse dont « le maître est un vieillard encore vigoureux » tout parle de la vie d'opulence et de luxe que mène le grand boyard roumain, dont le portrait sera minutieusement tracé par le poète. Portant un *caftan*⁷ aubergine, doublé de zibeline, et un *goudjouman*⁸, « le maître » étendu sur un divan respire le bonheur :

« Et c'est l'heure du Kief, et cet homme est heureux,
Il boit le café ture dans la tassé de Chine. »

⁵ Cf. *Mic Dicționar Enciclopedic*, Editura Științifică și Enciclopedică, ediția a II-a, București, 1978, p. 180.

⁶ Cf. Paul Robert, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, 1973, p. 961.

⁷ Le *caftan* était un long manteau très ample, brodé de fils d'or ou de soie et orné de fourrure, que portaient les nobles et les princes régnants.

⁸ Le *goudjouman* était un bonnet de zibeline porté par les princes régnants et par les boyards.

Sa barbe est parfumée au santal, ses doigts lavés à l'eau de rose égrenent un chapelet formé « d'olives de cristal » ; sa pipe au bout d'ambre, au tuyau de jasmin, appuyée au divan « où Sa Grandeur repose / Attend le bon plaisir du grand boyard roumain ».

Le choix des motifs facilement suggestifs de ce sonnet nous rappelle que bien des poètes du XIX^e siècle ont cédé à la mode de l'Orient, qui leur fournissait un nombre inépuisable de thèmes nouveaux. Déjà en 1829, dans la préface des *Orientales*, Victor Hugo avait affirmé que les horizons lointains qu'il avait ouverts à ses contemporains par la publication de son ouvrage, que ses évocations aux formes et aux couleurs fabuleuses, allaient devenir « soit comme image, soit comme pensée », une sorte de « pré-occupation générale ». On sait que la prédilection pour la couleur locale, pour le pittoresque, allait constituer un des acquis de la poésie romantique sur lequel devaient vivre plusieurs générations de poètes.

Jules Brun n'a pas résisté à la tentation d'improviser dans ses vers un canevas idéal pour la présentation d'un décor et d'un personnage au coloris plein d'éclat. *Le Kief* est le seul des quatre *Sonnets roumains* à ne porter aucune date, aucune mention relative au lieu où furent écrits ces vers. Chacun des éléments de ce tableau — le café ture, la tasse en porcelaine de Chine, le parfum de santal, l'eau de rose, les olives de cristal de chapelet, l'ambre et le jasmin du narguilé, le divan — est destiné à dépayser le lecteur occidental, à le faire rêver d'un monde fort éloigné de la France. Tout en admirant la maîtrise artistique du poète, il est bon, cependant, de préciser que si au XVIII^e siècle, pendant le règne des princes phanariotes, on pouvait trouver dans les milieux aristocratiques roumains certains boyards pareils à celui qui fait la sieste dans *Le Kief*, à l'époque du séjour du journaliste français en Roumanie ces images appartenaient déjà à un âge révolu.

Le sixième vers du sonnet nous apprend que le boyard « a titre du Ban ... ». C'est un autre détail qui nous porte vers le passé. Ce titre revenait aux représentants du prince régnant, en Olténie ; depuis la fin du XV^e siècle et jusqu'en 1831, le *ban* a été le premier dignitaire du prince⁹.

Mais, pour tirer les choses au clair, il est utile de rappeler que notre pays avait mené contre les Turcs une guerre, victorieuse, pour son indépendance (1877—1878), que la Roumanie était devenue une monarchie (1881), enfin que la haute dignité de *ban* n'existait plus en tant que telle.

Il est évident que toutes ces données étaient familières au correspondant de presse français qui avait étudié avec beaucoup de soin l'histoire du pays où il séjournait. À preuve les volumes qu'il a publiés.

Ce n'est donc pas la réalité immédiate que le poète a rendue dans *Le Kief* ; il n'en reste pas moins qu'il a donné là une poésie élégante, tout en évitant les raffinements excessifs.

⁹ Pendant de longues années cette dignité a été l'apanage de la famille des Craiovești, une famille de boyards qui a joué un rôle important dans la vie culturelle et politique de la Valachie (depuis la fin du XV^e siècle et jusque vers le milieu du XVI^e siècle). Mihai Viteazul, grand homme politique et remarquable chef militaire, qui a réalisé pour la première fois, en 1600, l'union de la Valachie, de la Transylvanie et de la Moldavie, prince régnant de ces trois provinces roumaines, a été, lui aussi, *ban* de Craiova (Olténie).

On est frappé, d'ailleurs, par la facilité d'écriture de cet auteur qui demeure toujours direct, bien que la tonalité de ses sonnets soit assez variée.

Le Marronnier fleuri, écrit en une fin d'octobre à Bucarest, nous révèle un poète sensible au charme du paysage de la capitale roumaine et qui s'abandonne à la poignante mélancolie que réveille dans son cœur l'arrivée de l'automne. En voyant le ciel bas, le brouillard, les feuilles mortes, il laisse flotter sa fantaisie au gré de ses sensations :

« L'épais brouillard retient le soleil prisonnier ;
Les feuillages roussis tombent en avalanche,
Le vent souffle. En suivant la foule du dimanche
Je songe avec tristesse à cet Avril dernier. »

Sur le boulevard, le promeneur aperçoit un marronnier couvert de bourgeons. Paradoxe d'automne puisque, en dépit de la saison, demain l'arbre verra renaître, « au bout de chaque branche », un « bouquet printanier ». Le spectacle de la nature entraîne les méditations intérieures ; s'affligeant de la brièveté de la jeunesse, redoutant « l'approche des hivers », l'homme se console en voyant le marronnier qui refléurit. Sa confiance prend une intimité nouvelle dans ces vers animés d'un souffle philosophique. Le symbole de l'arbre est une invitation à l'espoir et l'esprit s'apaise, se laissant envahir par la joie ; sa lucidité aiguë n'empêche pas le poète d'écrire des vers d'une remarquable fraîcheur :

« Mais va, ne pleure plus ta jeunesse flétrie ;
Ton cœur peut refléurir, comme ces rameaux verts... »

Le thème du sonnet n'est pas nouveau. Les romantiques, Lamartine notamment, lui avaient donné des valeurs nouvelles. Le *Eheu! fugaces labuntur anni* a connu nombre de variantes françaises depuis que dans son *Ode au Vendômois*, Ronsard a opposé l'homme, qui avance « de nuit et de jour » vers le lieu « d'où plus on ne retourne », aux éléments de la nature éternellement jeunes.

Au point de vue thématique, l'originalité du sonnet *Le Marronnier fleuri* se révèle surtout au niveau des coordonnées spatiales. Jules Brun est le seul poète français dont les réflexions philosophiques en marge du caractère éphémère de l'existence humaine aient eu comme point de départ la ville-jardin qu'était le Bucarest d'autrefois.

Le titre du dernier sonnet présenté au concours toulousain est un mot roumain (fém.) précédé de l'article défini (franç.) *La Pomana*, ce qui veut dire, *repas funéraire* auquel sont conviés les parents et les amis du défunt après l'enterrement ou après une messe des morts.

Cette fois-ci, l'auteur, qui a dû sillonner tout le pays dans son désir de découvrir le folklore, les coutumes et l'art roumains, se trouve à *Cimpulung*¹⁰, rue du Gymnase. Les détails de la scène qu'il relate nous invitent

¹⁰ Cimpulung est une ville du département d'Argeş. Son existence est mentionnée vers 1300. C'est là qu'avait établi sa résidence principale Basarab I^{er}, le premier prince régnant de la Valachie (1310—1352) qui mena un combat victorieux à Posada (1330) contre le roi de Hongrie, Charles Robert d'Anjou, renforçant ainsi l'indépendance de la Valachie. Le commerce ainsi que l'artisanat firent de Cimpulung une cité très réputée déjà à l'époque du haut Moyen Âge.

à croire que tout le rituel qu'il a suivi d'un œil très attentif s'est déroulé dans un village des environs de Cimpulung. Les deux femmes qui apparaissent dans le sonnet sont des paysannes ; cela se voit à leur façon de parler, à leur gestes, à leur attitude.

La jeune veuve éplorée se cogne la tête avec les poings, maudissant le sort qui lui a ravi son époux, dont elle vante les mérites en se lamentant à la manière des pleureuses : « Lui, si bon ! ... lui, si doux ! ». Sa mère l'arrête brusquement, car le repas funéraire n'est pas encore prêt :

« Notre riz n'est pas cuit ; l'oie aux choux bout trop fort ... »

On est surpris de constater que l'écrivain français connaît jusqu'aux mets traditionnels servis lors de ces repas. Ce sont effectivement l'oie aux choux et le canard (la viande) au riz qui constituent les plats de résistance d'une «pomana».

Séchant ses larmes, la jeune femme obéit à sa mère et passe auprès du fourneau ; tandis qu'elle couvre la flamme ou la ravive, de bons ou de mauvais souvenirs de son mariage reviennent à sa mémoire ; elle marmotte, sourit et puis ... respire.

La légère pointe d'ironie du deuxième tercet nous fait comprendre que, faisant preuve d'une psychologie pénétrante, celui qui a observé la scène a su saisir certains traits de la réalité, au-delà des apparences, qu'il a su faire la part de l'exagération dans les louanges du mari défunt, qu'il n'a pas manqué, en outre, de souligner avec finesse les réactions différentes des deux femmes à l'événement triste qui a endeuillé leur famille.

Remarquons une fois de plus la précision des analyses du poète qui atteint au naturel dans l'expression, quel que soit le sujet abordé : un coin de nature, un intérieur fastueux, ou une scène dont le mouvement dramatique ne saurait nous échapper.

Les *Sonnets roumains* sont tous construits d'après le même modèle : abba — abba — ccd — cde. L'écrivain semble avoir une préférence marquée pour les rimes féminines. Dans *La Bergerie*, *Le Marronnier fleuri* et *La Pomana*, sur les 14 vers du sonnet, 8 se terminent par des rimes féminines.

Une année après avoir reçu l'*Églantine d'argent*, Jules Brun envoie un autre sonnet, qui concourt pour le même prix, à l'Académie toulousaine. Écrit à Craiova, le 13 décembre 1898, cette pièce poétique complète les images roumaines sur lesquelles s'était déjà attardé le publiciste français.

Le paysage hivernal du « sonnet libre » *Le Traîneau*¹¹ met en évidence les qualités d'un artiste dont les touches délicates révèlent sa force poétique :

« Il neige ... Les flocons volent au ciel d'hiver,
Et tout a revêtu les blancheurs de l'hermine :
Forêts, pâtis, sentiers, l'église et la chaumière ;
L'implacable blancheur s'étend comme une mer. »

¹¹ Publié dans le *Recueil de l'Académie des Jeux Floraux — 1899*. Toulouse, Imprimerie Douladoure-Privat, 1899, p. 90—91.

L'image de la neige qui tombe inlassablement recouvrant « des blancheurs de l'hermine » le site verdoyant naguère, revient au début du deuxième quatrain et du premier tercet (« Il neige, il neige encore... »). La récurrence de ce terme crée une image qui s'impose à l'esprit, car c'est à travers elle que l'on observe le monde environnant. Aux comparaisons, peu nombreuses dans ce texte, le poète préfère les métaphores, plus denses, plus suggestives. Le vers « Le gel tisse aux carreaux sa fragile étamine » est, sans conteste, une réussite. À l'évocation du foyer accueillant s'oppose l'image de « l'argent de la plaine », de « l'espace blanc » au-dessus duquel « l'astre pâle chemine, — / Tel un rêve effacé, si radieux hier... »¹².

Dans cet univers où tout bruit est étouffé par la nappe blanche, où le soleil pâle avance lentement, tandis que la neige s'amoncelle, dans son traineau léger « glisse une voyageuse », « au galop des chevaux lancés à perdre haleine. »

Le dernier tercet rend avec une pureté et une grâce naturelles l'image fugitive qu'on ne peut qu'entrevoir :

« Sa lèvre en fleur pour un sourire s'est déclosée, —
Et les flocons pressés que je vois voltiger
Semblent des papillons amoureux d'une rose. »

Le Traineau est, à coup sûr, une œuvre achevée. Il n'est pas moins bien construit que les autres sonnets. Cependant, l'Académie toulousaine ne l'a distingué d'aucun prix. Et pourtant la poésie s'écoule librement de ces vers qui sont comme la conclusion d'un séjour dans une Roumanie « pittoresque ».

Le charme discret qui se dégage de ces divers textes est sûrement le reflet de ce sentiment d'amitié pour le peuple roumain qu'avait ressenti le correspondant de presse venu, il y a cent ans, à Bucarest. Poète délicat, plus proche par son art d'un Sully Prudhomme que d'un Baudelaire, Jules Brun, cet ami de la Roumanie, a choisi le sonnet pour exprimer ses sentiments et ses impressions. Ce choix définit, en quelque sorte, le créateur capable de s'astreindre à la discipline rigoureuse d'une forme fixe et de souligner d'un trait net l'élément essentiel du tableau sur lequel il a fixé son objectif.

Dans ses vers, l'inspiration coule abondante, diverse, spontanée. Mais quelle que soit la démarche de sa pensée ou l'image roumaine qui se déroule devant les yeux du lecteur par la puissance du verbe poétique, nous comprenons que cet écrivain a tenu à faire connaître en France, non seulement par des œuvres historiques d'une grande portée, mais aussi par des miniatures — ses sonnets — un monde qui lui était devenu très proche. Parce qu'il avait appris à l'aimer.

¹² On décèle facilement, dans ces deux derniers vers surtout, l'influence des *Pastels* (recueil dont les vers célèbrent le mouvement cyclique des saisons) de Vasile Alexandri (1821—1890).

THE POETRY OF YEATS AND BLAGA : SUGGESTIONS FOR A COMPARATIVE ANALYSIS

RODICA ALBU

The reader of both Yeats's and Blaga's works will readily notice that the two writers intersect on multiple planes : he will detect common influences, such as that of Nietzsche, of Eastern philosophy and mythology, of folklore ; he will also remark about their myth-making. To these he will add their theoretical attempts to systematize their cosmological vision, no matter how different their results ; their love of the theatre, which they share with Eminescu, and their desire to contribute to a national repertoire. Nor will it be impossible to find common obsessive ideas, themes and motifs, such as the permanent change in Nature and in oneself and the desire to escape the Great Wheel of endless becoming, the sense of the all embracing mystery in the world, the frenzy of life, the obsession of and with Eros ; the dance, the swan, the mother of God ; the use of rather abstracts symbols such as Blaga's *monad* and Yeats's *gyres*, Blaga's *Marele Anonim* and Yeats's *Amina Mundi* and the list could, perhaps, be enlarged.

We started writing these lines animated by the desire to understand the mechanism of these "points of contact" in the works of two authors placed at a considerable geographic distance and inevitably marked by different cultural contexts. Our aim is not only to identify and develop the "coincident points", but also to underline the "specific difference", and thus define the originality of each by comparison and contrast with the other. We also hope to contribute to a better reception in Romania of Yeats as Ireland's national poet and as a poet of universal resonance and to help enlarge the high international status Blaga's work deserves.

The Anglo-Irish and the Romanian writers were later integrated into the international circulation of values. Through Eminescu's genius Romanian poetry made the necessary progress to universality. The great poets who came after him — Blaga, Barbu, Arghezi, Bacovia and others — were to consolidate the Romanian edifice of potentially universal values. Through his unusual artistic longevity and through his power of permanently remoulding his "tools", Yeats was in turn contemporary with the Romantics and with the Pre-Raphaelites, with the Symbolists and with the Surrealists, with Pound and with Eliot, creatively assimilating elements of their poetic experiments, and finally imposing a lyrical voice that is unmistakably his own. This Proteus-like quality facilitates the compari-

son with Romanian poets of diverse tendencies — with Eminescu and Macedonski, with Blaga and Barbu, with Arghezi and Pillat — as we have shown elsewhere¹. The comparison with Eminescu deserves a special study. Of all the others, Lucian Blaga (1895—1961), through the content of the cultural substratum of his work, through the type of literary interests he developed, and through the quality of his literary achievements, parallels the readings, interests and literary products of the Irish bard to the highest degree². Sometimes labelled as a Neo-Romantic, at other times as an Expressionist, Blaga is essentially unique, and if he should wear a label, then he truly belongs to what we call — for want of a better word — Blagianism, a trend whose extensions are still powerful among contemporary Romanian poets.

As far as we know one cannot speak of a direct contact between Yeats and Romanian poetry³. As for Blaga, he was obviously familiar with the work of the Irish bard having published his translations of three poems of Yeats in literary magazines in the period 1956—1960. The translations were later included in the volume *Din lirica engleză. Tălmăciri* (Colecția Orfeu, Ed. Minerva, București, 1970). But this attested familiarity with some of the poetry of the Anglo-Irish writer does not seem to have had any evident consequences for his own literary work⁴. Then what are the grounds that possibly account for the similarities discernible in the writings of the two poets? First, we have to mention their appurtenance to two nations which, though small, are rich in live folkloric tradition⁵. One can, of course, detect a common lore in the folk culture of the two countries, which is based on archetypal elements, but may also be undergirded by a more restricted common tradition, possibly Celtic⁶. There are also affinities with the culture of the Oriental world — and the common archetypal stock may be invoked again — which account for the attraction that Yeats and Blaga felt for Eastern philosophy, mythology, literature. Last but not least, we should not ignore that the two writers are members of the European cultural community — hence a number of unavoidable common sources of themes and motifs such as the Bible or

¹ Rodica Albu, *Yeats and Romanian Poetry: Suggestions for a Tentative Comparative Approach*, An. Univ. 'Al. I. Cuza', Iași, 1981.

² See also Mircea Muthu's study *Lucian Blaga et l'aspect cosmique de l'existence*, in "Synthesis", VII, 1980, pp. 49—53.

³ The only Romanian name Yeats mentions is that of Brașoveșu (*Introduction to "A Vision"*, *A Vision*, Colliers Books, New York, 1966, p. 25).

⁴ Blaga's obvious familiarity with all great English poets, especially in the later part of his life, has left only accidental and sporadic traces in his own work. In this respect see Mircea Valda, *Lucian Blaga, afinități și ipoare*, Ed. Minerva, București, 1976, pp. 68—69.

⁵ As we showed in a previous article (see Note 1 above), Ireland and Romania are relatively small countries with historical destinies which distinguish them from other European countries (and, it is true, from each other). Ireland probably preserves the most ancient living mythological and folkloric tradition in Europe, whose richness and variety are comparable to those of the folk tradition of our country. While, the Renaissance as a phenomenon which imposed literary models based on the massive invasion of Latin and Greek classicism did not make itself manifest in the two countries, their cultural life was powerfully marked by a different kind of Renaissance, the National Revival. These two aspects must be invoked among the factors which account for the fact that folk literature reached the core of this century undiminished.

⁶ See Virginia Cartlanu, *Urme celtice in spiritualitatea și cultura românească (Celtic Traces in Romanian Spirituality and Culture)*, Ed. Minerva, București, 1972.

ancient Greek and Roman mythology and possible common readings of literature, philosophy, history, comparative mythology, all these within the frame of the same or similar movements and trends. We shall deal here with some of the elements that unite the poetic worlds of Yeats and Blaga, but only to show how they represent points of departure for the manifestation of two original personalities.

We shall first discuss the effects of Nietzsche's influence, which has often been commented by critics of Yeats and of Blaga, respectively. It supports the idea that a single external influence may lead to significantly different results because, with great writers, it works only as a catalyst which stimulates inner impulses or it is part of an interplay of stimuli, the personal response to which may be an original work of art.

Though enthusiastic about Nietzsche, Yeats did not completely accept his theories. But the German philosopher was "that great enchant-er"⁷ who, moving "beyond good and evil", denounced conventional morality. In Nietzsche's work the Irish poet discovered an attitude towards the cycles which was akin to his own. Instead of expressing Eastern resignation towards "eternal recurrence", Zarathustra says: He who climbeth on the highest mountain laughs at all tragic plays and tragic realities.⁸ Some of Yeats's late poems might echo Zarathustra's words. Remember the "tragic joy" that accompanies the laughter in *The Gyres* correlated with the sententious word uttered by the voice in the cavern ("Rejoyce!") as well as the gaiety that unites the strikingly different figures in *Lapis Lazuli*.

Yeats clearly rejected the brutal implication of the philosopher's ethics. Nevertheless, the Superman's qualities — boldness, initiative, masterfulness; freedom from guilt, repression and introversion⁹ — appealed to the Irish poet. *Der Übermensch* may have reinforced Yeats's interest in the Cuchulain¹⁰ theme and his vision of the violent energies that bring about the destruction of an old civilization and the beginning of a new one, and is probably alluded to in the lines:

I hail the superhuman;

I call it death-in-life and life in death.¹¹

Another Nietzschean idea, that of the conflict between the Dionysian forces of cruelty and frenzy and the beauty, light and rational energy of Apollo, expressed something of Yeats's own divided and redivided soul, with its antinomies and paradoxes, although Yeats — unlike Blaga — never showed an explicit attraction towards the Nietzschean dichotomy.

Blaga's interest in Nietzsche was primarily directed toward the poetical, lyrical side of his work. While rejecting Nietzsche's Superman, Blaga

⁷ Unpublished letter by Yeats, quoted after Richard Ellmann, *The Identity of Yeats*, Faber, 1904, p. 63. In *The Phases of the Moon*, the only poem in which the name of the German philosopher is mentioned, he being placed among the heroes, in phase 12. See *The Collected Poems of W. B. Yeats*, Macmillan, 1950 — in the following notes abbreviated as CP — p. 185.

⁸ Friedrich Nietzsche, *Thus Spake Zarathustra*, in *The Philosophy of Nietzsche*, Modern Library Grant, no date, p. 247, quoted after R. Ellmann, *op cit.*, p. 93.

⁹ See Edward Malins, *A Preface to Yeats*, Longman, 1974, p. 62.

¹⁰ Cuchulain is the valiant hero of the ancient Irish saga *The Táin Bó Cuáilnge*.

¹¹ *Byzantium*, CP, p. 280.

was fascinated by the Dionysian pathos, which he also felt within himself and Zarathustra is an important model in the creation of the Thracian type of mythic reformer represented by Zamolxis. For Nietzsche is also a mythmaker, but with a difference: Blaga builds up a well-defined Dacian world round a Dacian name — Zamolxis — but with the significant invention of his own plot, characters and symbols; Nietzsche's Zarathustra does no longer belong to Zoroastrianism — it is merely the author's *porte parole*.

As for the Dionysian pathos that constantly pulsates in Blaga's poetry, with the "primitive" unbound reactions, the pantheistic attitude, the desire to fuse with things and to live in the rhythms of nature, it must have corresponded to the poet's inner impulses¹², emphasized by Nietzsche's metaphorical construction. Notice that Yeats's "frenzy of life" is not alien to a Dionysian inventory.

Yeats's frenzy of life belongs to the lyrical hero and is partly the manifestation of the poet's rage in old age and partly a programmatic attitude aiming at attaining Unity of Being by intensely living. The lovers' union is seen as a possible way of reconciling the opposites and of defeating Time. The human element prevails even if signs of a cosmic consensus as to the time for perfect union of the lovers are discernible and, accordingly, non-human elements appear as active presences. In *Solomon and the Witch* the moon is "wild" and "blessed", the cockerel is crowing the way he once "crowed out eternity", but the action is entirely on the part of the two human beings. Yeats, especially the older Yeats, strives hard to seem mad and wild, to mimic Dionysian pathos; he is hardly ever "drunk with the world"¹³ in the natural, organic way Blaga's lyrical hero is.

In Blaga's early poems and sometimes in the later ones, Eros is integrated with the poet's pantheistic vision as the omnipresent generative principle in nature. The ears in the field thrill with a secret longing for love — and for death — at seeing the crescent descending on the celestial vault (*Cîntecul spicelor — The Ears' Song*); the apple blossom is encouraged to rejoice at the news of being fruit-bearing (*Bunavestire pentru floarea mărului — Annunciation for the Apple Blossom*); the "fecund sunset" of an April day is the time for universal generation of life among the beings of the earth, of the water and of the air, as it was once the time for the divine swan to copulate with Leda (*Prier — April*).

With Yeats, too, there is a thirst to regain some lost unity and, also, an obsessive desire to annihilate Time through an ideal moment of perfect union. Such a moment of grace is probably the moment of creation at all levels, but Yeats's focus is mainly on the human element¹⁴, that is, on the history of the individual and on the history of human civilization. His theory that a violent union between a mortal and a divine being lies

¹² Impulses that are in consonance with a broader cosmological vision specific to the Romanians as theorized by Blaga, the philosopher of culture. See his *Trilogy of Culture*, E.L.U., București, 1989.

¹³ Lucian Blaga, *Lumina raiului (Heaven's Light)*. We shall not indicate the edition and the page as there are several editions that include the bulk of Yeats's lyrical works.

¹⁴ All inclusive images like that in the first stanza of *Sailing to Byzantium* ("The young/ In one other's arms, birds in the trees / Those dying generations — at their song, / The salmon-falls, the makerel-crowded seas, / Fish, flesh, or fowl, commend all summer long / Whatever is begotten, born, and dies") are paranthetical and aim at effects that have no equivalents in Blaga's poetry.

at the heart of any new civilization underlies such poems as *Leda and the Swan*, and *The Mother of God*. These are two cases in which Yeats worked on the well-known, perhaps, overused, ancient myths, the Greek and the Biblical, integrating them in his personal myth.

Blaga, like many European poets, also cannot escape the temptation of these myths. In *Prier (April)*, a poem we have already mentioned, the swan's divine seeds, identified with the generative principle, are included in Blaga's myth of omnipresent Eros. The poem ends in an overall song of germination. In contrast to it, Yeats's *Leda and the Swan* belongs entirely to the questioning mind, although the lines¹⁵ so powerfully capture the tension of the key-act and the unfolding of the events which follow it.

The two figures of the Virgin, that of Yeats and that of Blaga, share in common a certain degree of secularization. But the means and the effects are different. In Yeats's poem *The Mother of God*, the Virgin is a common woman overwhelmed by her divine responsibility and trying to understand the physical effect of the etherial union¹⁶. While the questioning mind is at work again, an answer is suggested by the choice of the vocabulary in the last stanza: she first calls the divine burden in her womb *flesh* (material), then she calls it *fallen star* (spiritual), and finally identifies it with *love* (material + spiritual). The recognition of the double nature of love or of any kind of creation might represent the way towards the Unity of Being, long wished for and theorized upon. Blaga's Virgin is more like a village woman who does not understand what the matter is with her (*Bunavestire — Annunciation*) who does not try to destroy the mystery, and who does not care about anything but the ritualized gestures of any good mother in a "Mioritic village";

For you the world is a seal
 Stamped on a greater mystery:
 thus you never strain your mind about anything.
 In the house, beside the cupboard with rare enamels
 you patiently guard, every day,
 the great child's sleep.
 Winking a reproach
 you get angry
 only when coming and going angels
 slam the doors too hard.¹⁷

¹⁵ We refer to the two chains of nominal structures: (1) "A sudden blow: the great wings beating still / Above the staggering girl, her thighs caressed / By the dark webs, her nape caught in his bill" and (2) "The broken wall, the burning roof and tower / And Agamemnon dead."

¹⁶ *The Mother of God*, CP, 281:

What is this flesh I purchased with my pains,
 This fallen star my milk sustains,
 This love that makes my heart's blood stop
 Or strike a sudden chill into my bones
 And bids my hair stand up?

¹⁷ *Biblică (Biblical)* in *Poemele lumini/Poems of Light*. A Romanian-English Bilingual Edition, English versions by Don Eulert, Ștefan Avădanel, Mihail Bogdan, Ed. Minerva, București, 1975, pp. 223, 225.

See also *Oaspeți nepofuți (Uninvited Guests)*, in which Maria wears a *ie*, that is, a typical Romanian folk blouse. She is tired with guests, and has the same physiological and psychological reactions as any good mother in the world. It is an example of a Christian myth placed in an ancient Mioritic space.

Within the same space, the dance appears as an expression of Nietzschean vitalism, but it may actually be treated as a complex symbol of an ancient tradition, whose significance varies with the context and with the poet, without losing its basic dynamism.

In Yeats's early poems the dance in the condition of the soul transported after death to a kind of supreme existence in "the predestined dancing place"¹⁸. It "represents both the state of fairyland and the state of blessedness" as in *The Wanderings of Oisín*, *The Man Who Dreamed of Faeryland*, the story *Rosa Alchemica* (where for the first time the dance is ritualized), *The Withering of the Boughs*. In later poetry the symbol of the dance is more prominent and its significance varies from poem to poem. While it suggests the endless movement of life in miniature in *Nineteen Hundred and Nineteen* ("All men are dancers and their tread/Goes to the barbarous clangour of a gang"¹⁹), the dance is "the very pattern and symbol of earthly love"²⁰ in *Crazy Jane Grown Old Looks at the Dancers*. A more complex case is the dance in *The Double Vision of Michael Robartes*, which represents a way of maintaining the balance between two contraries (possibly love and wisdom, the emotion and the intellect²¹), as well as the dance in the final stanza of *Among School Children*, with the famous question: "How can we know the dancer from the dance?", which synthesizes the central paradox of the poem.

With Blaga the dance is correlated with Dionysian pathos and takes on the specific form of *joc* (folk dance). It is often connected with the *burning* motif (see *Fala pământului joacă — The Earth's Daughter's Dancing*), and thus the outburst of "elan vital" up to the amplitude of *Vreau să joc (I Want to Dance)*. This not only expresses the hero's desire to dance, but also points to the desire to participate in the cosmic vision, and to fuse with all, which is also the aspiration of the soul of the lyrical I in *Dați-mi un trup, voi, munților (Give Me a Body You Mountains)*. Unlike the dance invoked by Yeats, which the voice uttering the poem usually contemplates, the dance in Blaga's vision is the act or the desire on the part of the lyrical hero.

So far, we have seen how the common cultural experience of two writers — be it of learned or of folk extraction — may be looked upon as the basis for the discrimination of the specific features determined by the *national* and by the *personal* "filters". At this point we would like to mention Blaga's remark in his *Trilogy of Culture*: "The originality of a people is revealed not exclusively by the works that belong to it, but also by the way in which it assimilated wide-spread motifs"²², which can also

¹⁸ *Upon a Dying Lady*, CP, p. 179.

¹⁹ CP, p. 254.

²⁰ Arthur Symons, quoted after R. Ellmann, *The Identity of Yeats*, p. 187.

²¹ See also R. Ellmann, *op. cit.*, p. 255.

²² Lucian Blaga, "Despre asimilare" (About Assimilation), in *Trilogia culturii (The Trilogy of Culture)*, p. 182.

be applied to the evaluation of an individual's degree of originality. We shall illustrate this by analyzing the different treatment of only a few more common aspects in the works of the two writers under discussion, although the list of similarities can be significantly extended.

We notice that elements of metamorphosis and reincarnation are present in the works of both writers. At this point we can invoke their knowledge of Oriental mythology or the influence of the Celtic tradition and of Romanian folk tales, respectively. But compare Yeats's lines:

I have been a hazel tree, and they hung
The Pilot Star and the Crooked Plough
Among my leaves in times out of mind:
I became a rush that horses tread:
I became a man, a hater of the wind. . .²³

with Blaga's:

My life has been anything:
sometimes a beast,
sometimes a flower,
sometimes a bell-quarrelling with heaven.²⁴

The reincarnation in Yeats's poem is literal, in line with Irish folk tradition. The Celtic background is also manifest in the choice of words: *the hazel-tree* is the Irish tree of life and knowledge, *the Crooked Plough* and *the Pilot Star* are English translations of the Gaelic names for the Plough and the Pole Star²⁵. With Blaga the various shapes the lyrical hero takes are metaphoric images of his feelings and attitudes.

The obsession of the Great Will of endless becoming and the desire to escape it are expressed in a concise way in Blaga's motto to the cycle *In the Great Passage*, which may also be the motto for Yeats's *Sailing to Byzantium*:

"Stop the passage. I know that where there is no death there is no love — and yet, I beg you: O Lord, stop the clock by which you measure our disintegration".

Blaga begs God to stop turning the Wheel, and thus excludes the possibility of any kind of existence "out of nature". In *Sailing to Byzantium*, Yeats imagines the escape from the Wheel by going out of it. Yet, the golden bird sings "of what is past, or passing, or to come". And, in the later poem, *Byzantium*, the spirits themselves are coming on dolphins' backs, which are made of "mire and blood".

There are prophetic visions in both Blaga's and Yeats's verse. "But our daughters will give birth to God/ here where loneliness kills us today"²⁶

²³ *He Thinks of His Past Greatness when a Part of the Constellations of Heaven*, CP p. 81.

²⁴ *Călugărul bătrîn lmi șoptește din prag* (*The Old Monk on the Threshold is Whispering to Me*).

²⁵ See Yeats's note quoted in A. Norman Jeffares, *A Commentary on the Collected Poems of W. B. Yeats*, 1968, Stanford University Press, Stanford, California, p. 84.

²⁶ L. Blaga, *Noi, cîntăreții leproși* (*We, the Leprous Singers*).

writes Blaga, while the voice in Yeats's poem *The Second Coming* foresees what will happen in the following terms : "Surely some revelation is at hand ; / Surely the second coming is at hand . . ." ²⁷. Beyond the common Christian terminology , they use significantly different tones. Even in a world of disintegration the Blagian voice sings on in terms of orthodox feelings of pity and love of all. Yeats's voice is colder, more violent, more "Antichrist" – more in Nietzsche's scheme. Are we not to see here manifestations of the specific features and traditions of the peoples the two writers represent ? Cuchulain fighting with the ungovernable sea could never be assimilated as such in the "Mioritic space".

²⁷ CP, p. 211.

THE GRAY SPONGE : THE IMAGERY OF AMBIVALENCE IN LORCA'S *POETA EN NUEVA YORK*

ANNE-MARIE BRUMM
(Freiburg)

One of the outstanding characteristics of Federico García Lorca's *Poeta en Nueva York* is the sheer wealth of its imagery — sometimes beautiful, often bizarre, usually complex, occasionally overwhelming! Yet much of the poem's hidden meaning is conveyed by these very images. At the same time, perhaps unintentionally, conflicts also are laid bare by the ambivalence that is stated or inherent in these contradictory images. In this paper, I wish to discuss the friction and antagonism that exist in the poem through an analysis of its imagery. Since the complexity of factors was greater for *Poeta en Nueva York* rather than for the other poems, the ambivalence found in this work is also greater.

We should always remember that although Lorca would have us believe that he felt nothing but repulsion and hatred for New York City, there is much evidence that he was equally enticed by its subtle lure. His true, if mixed, feelings are betrayed in his poetry.

The entire work, *Poeta en Nueva York*,¹ at first seems so overwhelmingly negative that the reader tends to overlook the positive imagery. Yet it is very much a vital factor in the work as a whole. The ambivalence in *Poeta en Nueva York* also assumes many forms and functions on many levels. In considering the work in its entirety, the basic dichotomy exists between the industrial and the pastoral elements. This is not to imply that they are sharply divided; on the contrary, both often appear in the same line and help to define one another's essence. Occasionally one image may convey both industrial and pastoral content.

Poeta en Nueva York is also divided into several sections with individual poems contained in each. Some of these are directly concerned with the city, hence appear to be more industrial and negative in content. Sections four and five are the so-called *Vermont Poems* written while Lorca had a brief respite from the city while visiting his friend, Philip Cummings, in Vermont. These seem at first glance to be pastoral and positive in nature.

¹ All quotations from *Poeta en Nueva York* have been taken from the following edition: Lorca, Federico García, *Poeta en Nueva York in Obras Completas*, Vol. 7. Buenos Aires: Editorial Losada. S. A., 1952. The number in parenthesis following the quotation corresponds to the page number of the text. The *Oda al Santísimo Sacramento del Altar* was taken from volume 6.

They are, however, deeply pessimistic; the terror and agony is merely enshrouded in the nature imagery. And finally, there are the contradictions and ambivalences within the same poem, within the same line and within the same poetic image. The overall structural configuration seems to be Daedalian labyrinths that are endless in their possibilities of meanings — but most of all, picture the soul of the poet at war with itself.

One of the important motifs in Lorca's work is that involving some form of fruitfulness or fertility as opposed to emptiness and sterility. This fertility-sterility motif or syndrome also involves the juxtaposition of ambivalent imagery. For example, the poem, *Panorama Ciego de Nueva York*, starts out with birds "cubiertos de ceniza" and continues in a very negative vein with a torrent of sterile images — white boulder, moon, smokeladen terrace, stone, idiot children, little creatures lying buried in snow and crystallized fish. Then suddenly at the end, a glimmer of hope for future fruitfulness springs up. As is typical of Lorca's thinking, this hope for fertility lies in sheer endurance, in the ability to survive amid death and decay. It is contained in the acceptance of struggle and suffering as part of life.

No hay dolor en la voz. Sólo existiendo dientes,
pero dientes que callarán aislados por el raso negro.
No hay dolor en la voz. Aquí sólo existe la Tierra
La tierra con sus puertas de siempre
que llevan al rubor de los frutos

Panorama Ciego de Nueva York (39)

Lorca is brilliant in his placement of images. Through this skill, he is also able to evoke ambivalent feelings in the reader. He thus creates a fuller, more complete response especially from the aware and open-minded listener who grasps the subtle nuances of his language. In the next poem, images bursting with fertility are juxtaposed to those evoking emptiness and sterility. At the same time, one should notice that the images are all intensely geometric. The fertile images — the hen's egg, full of feces, breast shaking with doves, and the sealed breast with the milk of the newly delivered — are round and feminine. The sterile ones, on the other hand, are angular and have sharp cutting outlines — the tobacco leaf skeleton and the bone-splintered moon. The simple elements of nature become highly charged metaphors under Lorca's magical incantation.

Los vi perderse llorando y cantando
por un huevo de gallina,
por la noche que enseñaba su esqueleto de tabaco,
por mi dolor, lleno de rostros y punzantes esquirulas de luna,
por mi alegría de ruedas dentadas y líbicos,
por mi peño turbado por las palomas,
por mi muerte desierta con un solo paseante equivocado.

Fábula y rueda de los tres amigos (13)

In *Tu infancia en Menton*, he combines the primitive with the modern, the innocent with the efficient, and again — the fruitful with the empty. Note the careful choice of words :

; Oh, sí ! Yo quiero. i Amor, amor ! Dejádme.

No me tápen la boca los que buscan
 espigas de Saturno por la nieve
 o castran animales por un cielo,
 clínica y selva de la anatomía.
 Amor, amor, amor. Niñez del mar.
 Tu alma tibia, sin ti que no te entiende.

Tu Infancia en Menton (15)

But, alas, this "Sí, tu niñez ya fábula de fuentes" (15) is a deception. It cannot and no longer does exist. The use of "Saturno" in the third line conjures up the primitive pastoral Greek festival of the Saturnalia. This was a fertility rite and involved much pomp and social gathering. In this dynamically concentrated phrase, Lorca is telling us or "Los que buscan espigas de Saturno por la nieve" that the person is yearning for conflicting things. He is searching for the primitive, natural and fruitful aspects of life amid the coldness and emptiness of snow. Snow, in Lorca's poetry often symbolizes death — so the person is seeking life even in unlikely places. The wheat is the traditional symbol of life.

The idea of fertility penetrating a sterile environment is repeated in the last two lines, thereby reinforcing Lorca's point. The command for the opposite, that sterility invade a fruitful object — "castran animales por un cielo" — is definitely to be avoided. Lorca considered sterility to be a curse, as he later depicted so tragically in *Yerma*. Certainly, the syndrome itself, fertility-sterility-sexuality, was a major preoccupation in much of his life's work.

Lorca's images not only convey their own multiple meanings but, since he compresses so many into one line, the images reverberate and reflect one another. The result is a shimmering house of mirrors and messages. It is even more remarkable that most of Lorca's images are simple ones, taken from everyday life. They are familiar to every peasant. Two lines will suffice to demonstrate:

tres paisajes de nieve y una cabaña de azucenas
 por los palomares donde la luna se pone plana bajo el gallo.

Fábula y rueda de los tres amigos (14)

Snow traditionally representing beauty, whiteness and purity can also symbolize coldness, emptiness and death — an absence of color. So too with the lilies, a frequent images of Lorca's. Purity, happiness, rebirth associated with Easter comes to mind but, of course, the suffering and death of Good Friday is also evoked. In one of Lorca's earlier books of poems, *Romancero Gitano*, one of the warriors falls from the top of a hill to his death but is cradled in a bed of lilies as he rolls down. The element of purity here (reinforced by the dove) is combined with the notion of death, since the individual may be purified by death. The moon, too, is an ambivalent image. It points towards romance and love or beauty and yet, on the other hand, it carries an aura of paleness, emptiness and sterility about it. As in the lines above, there may be an element of betrayal in its weak but revealing light. Recall the tragic ending of *Blood Wedding* when even the moon turns its light against the lovers.

Just as there are conflicting meanings, symbolically speaking, associated with the color white, so too is there more than one connotation assigned to the color black. In Lorca's case, this color contradiction is best exemplified in his portrait of the Black man in Harlem.

Although Lorca felt all of New York City to be hopelessly decadent, he did find hope and vitality in one section of the city — Harlem. He admired the primitive strength of the black man and sympathized with his sufferings and struggles. In Harlem where he often walked, Lorca saw a paradise amid the inferno of New York. The black man was still the embodiment of dreams and nature. The Blacks endure misery and hardship but they are not victims because they are so "alive" in their primitive world and untainted by civilization. Yet, are there contradictions involved here also?

In his poem, *Los Negros*, there are many ambivalent images of bleakness surrounded by passion. The bleakness is described as a sort of numbness, an apathy in the face of the anonymity that the black man faces. What the reader should notice in this poem, however, is that once again Lorca offers hope of personal immortality — only through the hardship and endurance of the entire culture. The individual, although mortal, may live forever through the customs and persistence of the original culture. Collective endurance means survival. Not the individual, but the type, remains. And so, next to his sufferings lie images of the dream. The "dream" and its fulfillment, deferral, or destruction plays an important role in determining how the "sleeper" will accept the reality of his wasteland.

Es allí donde sueñan los torsos bajo la gula de la hierba.
Allí los corales empapan la desesperación de la tinta,
los durmientes borran sus perfiles bajo la madeja de los caracoles
y queda el hueco de la danza sobre las últimas cenizas.

Norma y paraiso de los negros (19)

(Recall that in *Ciudad sin sueño*, Lorca advocated unrelenting vigilance as the only possible redemption).

In *Oda al rey de Harlem*, Lorca describes what happens when the dream is thwarted. Again, basic contradictions between primitive and modern; sterility vs. fertility; the idyllic and the desolate, come to the fore even more strongly. The black man who represents a vigorous and primitive entity to Lorca (much like his Andalusian gypsies) is, however, imprisoned in the white man's modern, that is, decadent, civilization. Instead of natural plants and products, he is trapped

bajo el anianto de la luna.
y para que nadie dude de la infinita belleza
de los plumeros, los ralladores, los cobres y las cacerolas de las cocinas.

Oda al rey de Harlem (21)

The black man must dispense with these mechanical objects that are totally unrelated to his culture and that destroy his dream. He must

murder his oppressor if he is to retain his natural innocence and regain his natural primitive strength. Natural talents and creativity are being thwarted by monotonous jobs supporting the mechanical civilization. Note that the King of Harlem himself is imprisoned in a janitor's suit. This is far removed from the line in the *Ode to Walt Whitman* where "los muchachos cantaban enseñando sus cinturas" (72).

Lorca always emphasized that the potential for creativity exists but that it is frustrated and left unfulfilled. The dream is always deferred to a future date. As a result, it frequently finds negative outlets; it emerges "viva en la espina del puñal" (22). He criticizes those Blacks who try to hide or deny their own potent and natural culture under the artificiality of pomade and cosmetics — "de guante desteñido y rosa química" (23) and aspire to the decadent white civilization, "ansiosos de llegar al torso blanco" (22).

At the end of the poem, the poet becomes dramatic and declamatory in his advice. Lyrical and idyllic images flow copiously.

No busquéis, negros, su grieta
para hallar la máscara infinita.
Buscad en gran sol del centro
hechos una piña zumbadora.
El sol que se desliza por los bosques
seguro de no encontrar una ninfa,
el sol que destruye números y no ha cruzado nunca un sueño,
et tatuado sol que baja por el río
y muge seguido de caimanes.

Oda al rey de Harlem (23—24)

Only after he has sought out the sun will he be able to realize his dream. It might be noted again here that the very fact of his praising the "prim innocence of the Negroes" once more bespeaks Lorca's romanticism. In the next stanza, the reader should observe the combination of images — natural, scientific, biblical:

Entonces, negros, entonces, entonces,
podréis besar con frenesí las ruedas de las bicicletas,
poner parejas de microscopios en las cuevas de las ardillas
y danzar al fin, sin duda, mientras las flores erizadas
asesinan a nuestro Moisés casi en los juncos del cielo.

Oda al rey de Harlem (24)

The culmination of Lorca's belief in the primitive virility and strength of the black man is when he chooses the image of the Negro child to represent the zenith of primeval innocence. This child shall announce the coming of the "Kingdom of the ears of grain" — eternal symbol of fertility and life. On this child his whole hope rests for the building of a new and creative society. He represents the ultimate dream fulfilled. Man must reject the sophisticated yet spiritually empty mechanized society and once again become like a child.

y un niño negro anuncie a los blancos del oro
la llegada del reino de la espiga.

Oda a Walt Whitman (76)

These are multi-faceted symbols. The idea of a child symbolizes innocence, naiveté, honesty, idealism, simplicity. Yet it is not merely a child, but a black child, hence innocent yet potentially strong, carrying the blood of a vibrant and creative culture (The myth of the black man's supposedly superior sexuality and virility is operating throughout Lorca's belief).

The tassel or ear of corn is also a complex symbol, the eternal symbol of immortality through fertility and reproduction of the same species. In the ancient Greek Eleusinian Mysteries, a reaped ear of corn was elevated for all the initiated to see. This was called the *epopteia* or the high point of the worship. By participating in the secret mysteries they could partake of eternal life through continuity of the species.

For the Freudians, this black child would be the chthonic child — the symbol of creativity that would have free access to an untapped font of originality in the creative unconscious. The child in his untainted innocence is therefore the source of creativity and newness. It is not surprising that Lorca hated the city for allowing this precious quality to be thwarted or destroyed.

The fate of the child in the city is thus also a primary concern of Lorca's and his interest finds its expressions in the form of a motif recurring in his poetry. According to Lorca, the plight of the child in the city is an unfortunate one. In *Vuelta de paseo*, he describes "el niño con el blanco rostro de huevo" (11) indicating perhaps malnutrition, anemia and lack of sunshine. In another poem, *Nacimiento de Cristo*, "El niño llora y mira con un tres en la frente" (40). In the *Ciudad sin sueño*, we hear of "dónde espera la mano momificada del niño" (37) and in the *Danza de la muerte*, the tightening thread "que atraviesa el corazón de todos los niños pobres" (28). And who could forget the young boy screaming in agony on the Japanese cutter?

Lloraba el niño del velero y se quebraban los corazones
angustiados por el testigo y la vigilia de todas las cosas

Es inútil buscar el recodo
donde la noche olvida su viaje
y acechar un silencio que no tenga
trajes rotos y cáscaras y llanto,

No hay remedio para el gemido del velero japonés,
ni para estas gentes ocultas que tropiezan con las esquinas.

Paisaje de la multitud que orina (32—33)

Many urban poets have envisioned childhood as a time of primitive and naive innocence in direct contrast to the sophisticated decadence around them, especially that witnessed in the city. Lorca seeks shelter in his childhood and recalls what he had seen then and what he had not seen.

He hopes that this will perhaps help him to confront the terrors of the present world.

Aquellos ojos míos de mil novecientos diez
no vieron enterrar a los muertos,
ni la feria de ceniza del que llora por la madrugada,
ni el corazón que tiembla arrinconado como un caballito de mar.

Intermedio — Poemas de la Soledad en Columbia University (12)

The reality tears at his idealism. He looks for solace and comfort from the children and tries to recapture with them his "lost voice". Yet all he can find is :

y una luna incomprensible que iluminaba por los rincones
los pedazos de limón seco bajo el negro duro de las botellas.

en los tejados del amor, con gemidos y frescas manos,
en un jardín donde los gatos se comían a las ranas.

Alas, the visions of childhood cannot be regained ! Like a true Romantic he also repudiates all knowledge. "Dont't question me," he states in the same poem.

No preguntarme nada. He visto que las cosas
cuando buscan su curso encuentran su vacío.
Hay un dolor de huecos por el aire sin gente
y en mis ojos criaturas vestidas i sin desnudo !

Again, as we have observed before, Lorca's images are not singular or one-sided in meaning. He does not depict the presence of the child in an urban setting merely in a negative light. Instead, he vacillates back and forth between two polarities. For example, in the poem, *Navidad en el Hudson*, the poet chooses yet another child, the Christ Child, to be the symbol of salvation and spiritual awakening. Yet, even in this poem, images of sterility, emptiness and alienation also prevail. Lorca wishes to convey the contradiction that instead of a solemn religious holiday, the American celebration of Christ's birth has become institutionalized and often merely a commercially profitable event. Especially in large urban areas, Christmas has been almost totally emptied of religious and spiritual content, hence the declamation, "Cielo desierto" (35).

The same poem begins with still another image of ambivalence — "Esa esponja gris !" and ends with "Oh esponja mía gris !" (51). The image of the sponge is an excellent one conjuring up simultaneous visions of fullness and emptiness. It describes something which has the potential but can no longer hold or contain its precious essence. It continues to exist but merely as a shell, devoid of meaning. What should be the central event of a so-called Christian country is just another empty pretentious function.

Y estoy con las manos vacías en el rumor de la desembocadura.
No importa que cada minuto

un niño nuevo agite sus ramitos de venas,
ni que el parto de la víbora, desatado bajo las ramas,
calme la sed de sangre de los que miran el desnudo.
Lo que importa es esto : hueco. Mundo solo. Desembocadura.

Navidad en el Hudson (35)

Several of the preceding poems have uncovered yet another polarity — that which exists between the primitive or traditional and the modern or “civilized”. They raise the question as to whether or not it is possible for an ancient custom, belief or way of life to survive in our modern society. Lorca also seems to be concerned about what happens when an individual moves from one environment to another — from the primitive to the mechanical world? The black man has come from “darkest” Africa to the “white shores of civilization.”

El mascarón. ¡ Mirad el mascarón !
¡ Cómo viene del Africa a New York !

Danza de la Muerte (27)

These two cultures are contrasted and then joined in the all-embracing dance of death.

Se fueron los árboles de la pimienta,
los pequeños botones de fósforo.
Se fueron los camellos de carne desgarrada
y los valles de luz que el cisne levantaba con el pico.

Era el momento de las cosas secas,
de la espiga en el ojo y el gato laminado,
del óxido de hierro de los grandes puentes
y el definitivo silencio del corcho.

El ímpetu primitivo baila con el ímpetu mecánico,
ignorantes en su frenesí de la luz original.
Porque si la rueda olvida su fórmula,
ya puede cantar desnuda con las manadas de caballos ;
y si una llama quema los helados proyectos,
el cielo tendrá que huir ante el tumulto de las ventanas.

Danza de la Muerte (27—28)

The “mask” invades and triumphs. For Lorca once again, the energy and vitality of primitive innocence easily wins victory over the weariness of a decaying materialistic society.

Que ya las cobras silbarán por los últimos pisos,
que ya las ortigas estremecerán patios y terrazas,
que ya la Bolsa será una pirámide de musgo,
que ya vendrán lianas después de los fusiles
y muy pronto, muy pronto, muy pronto.
¡ Ay, Wall Street !

El mascarón. ¡ Mirad el mascarón !
 ¡ Cómo escupe veneno de bosque
 por la angustia imperfecta de Nueva York !

Danza de la Muerte (30)

It might be added here that in 1933, three years after writing these poems about the black man, Lorca continued to express concern for his tragic plight in an alien world. For example, he even stated :

I would very much like to write the epic of the black race in North America and to emphasize the pain that Blacks experience due to the fact that they are black in a world that is hostile to them.²

The dream, the child, the black man — all form a vivid part of Lorca's *Poeta en Nueva York*. There is yet one more aspect or motif to be considered, that of the fate of the young woman in Lorca's portrayal of the city. How does he view her position or condition in the maddening metropolis ?

The condition of the woman is again essentially one of suffering and victimization. Lorca writes of "la brisa que hiela el corazón de todas las madres" (14) and of "tibia leche encerrada de las recién paridas agitaba los rosas con un largo dolor blanco" (14). Often women and children are described together on a list of misery, as in *Grito Hacia Roma* :

los muchachos que tiemblan bajo el terror pálido de los directores,
 las mujeres ahogadas en aceites minerales,
 la muchedumbre de martillo, de violín o de nube,
 ha de gritar aunque le estrellen los sesos en el muro.

Grito hacia Roma (71)

The suffering experienced by the ordinary woman is echoed on a religious plane when he speaks of "el seno traspasado de Santa Rosa" (12). In Roman Catholic theology, the pierced heart of the Virgin Mary or of many women saints symbolizes many factors for the worshipper — betrayed love and trust, long-suffering devotion, endless patience, eternal sacrifice, and if necessary, a willing martyrdom for the sake of the bridegroom, Christ or his Church. These virtues were held up for the average woman to imitate in her daily life. It has been a powerful image which has enabled many women to accept and bear suffering. In this poem, Lorca seems to be using this image as part of a long list of tragic aspects of life his eyes have witnessed or perhaps have failed to see because he was unwilling to get involved.

The conflict between idealism and materialism is highlighted by the image of the young maiden in the big city. Ambivalence enters into the picture because the image itself is a romantic one but in Lorca's poetry,

² Federico García Lorca in Egon Huber, *García Lorca : Weltbild und Metaphorische Darstellung* (München : Wilhelm Fink Verlag, 1967), p. 444. This book provides an excellent and minutely detailed analysis of Lorca's use of metaphors and symbols in all of his works (Translations from the German mine).

the fate of the young maiden in the city is frequently allied with materialism. For example, in the *Danza de la Muerte*, the poet lashes out at "los borrachos de plata" (29) — crass businessmen, exploiters — "los que beben en el banco lágrimas de niña muerta" (29). The girls die a small death, an anonymous and unnecessary one. No one notices or cares.

Materialism is again the focus of his criticism when he states, "Las muchachas americanas llevaban niños y monedas en el vientre" (21). The poet is equally vehement in his punishment for extravagance. He declares that "y es necesario dar con los puños cerrados a las pequeñas judías que tiemblan llenas de burbujas" (21). Nor does he show any mercy to the black women who become "chlorophyll blondes" and use "una falsa tristeza de guante desteñido y rosa química" (23). Lorca feels that they have rejected their own true and vital heritage and instead are imitating the sham symbols of the decadent white civilization.

The prostitute also appears in Lorca's poetry but she is portrayed with far less sympathy and understanding than in the works of other modern urban poets. The connection between the nature of the city and the reason for a girl turning to prostitution is not necessarily made. In fact, they are usually referred to in a derogatory tone. In the *Paisaje de la multitud, que orina*, for example, he describes a misfortune; however, one should note his classification of people:

Todo está roto por la noche,
abierta de piernas sobre las terrazas.
Todo está roto por los tibios caños
de una terrible fuente silenciosa.
¡ Oh gentes! ¡ Oh mujercillas! ¡ Oh soldados!

Paisaje de la multitud que orina (33)

Lorca voices yet another rather sharply negative viewpoint of women in the poem, *El niño Stanton*:

Hay nodrizas que dan a los niños
ríos de musgo y amargura de pie
y algunas negras suben a los pisos para repartir filtro de rata.
Porque es verdad que la gente
quiere echar las palomas a las alcantarillas

El niño Stanton (48)

At other times, he seems preoccupied with the theme of sterility using such phrases as "con las mujeres vacías" (31) "Con la mujer fría" and finally crying out to the virgin goddess herself — "Oh Diana, Diana, Diana vacía!" (appendices, *Tierra y Luna*).

Traditional stereotypes of women are also present in Lorca's work:

el nadador de níquel que acecha la onda más fina
y el rebaño de vacas nocturnas con rojas patitas de mujer.

Cielo vivo (46)

In *Grito hacia Roma*, he advocates that the people "ha de gritar con voz tan desgarrada hasta que las ciudades tiemblen como niñas" (71). One also finds the traditional function of women — to provide security, comfort and love:

Cuando busco en la cama los rumores del hilo
has venido, amor mío, a cubrir mi tejado.

Nocturno del hueco (55).

One of the most important poems in *Poeta en Nueva York*, as well as perhaps the most ambivalent and conflicting, is the *Oda a Walt Whitman*. Walt Whitman represents the heroic bard, the mythical prophet whose "barbaric yawp" thundered over a majestic nature and mankind. Now Lorca imagines him asleep on the shores of the Hudson which (he tells us in another poem) is filled with oil. He is facing the white and unpoluted pole, however, unlike the black king of Harlem whose beard is facing the sea. In certain ways, this big brawny benevolent Whitman is almost a deity-like figure, a passive king of love and kindness. He appears to be a direct contrast or alter ego to the raging and destructive black king of Harlem. Lorca describes Whitman in this way:

Ni un sólo momento, viejo hermoso Walt Whitman,
he dejado de ver tu barba llena de mariposas,
ni tus hombros de pana gastados por la luna,
ni tus muslos de Apolo virginal,
ni tu voz como una columna de ceniza.

Oda a Walt Whitman (73)

Y tú, bello Walt Whitman, duermes a orillas del Hudson
con la barba hacia el polo y las manos abiertas.
Arcilla blanda o nieve, tu lengua está llamando
camaradas que velen tu gacela sin cuerpo.

Duerme, no queda nada.
Una danza de muros agita las praderas
y América se anega de máquinas y llanto.

Oda a Walt Whitman (76)

Here is this poem, as in the *Dance of Death*, the poet desperately seeks to find some meaning in the mechanized city by searching for similarities in the life style of the primitives. Are the workmen's hammer blows related to the rhythm of the drum and its beat? Or are their blows the only music of the industrial age? The drum makes primitive music but do the tools of an occupation really represent creativity? I think the possibility might exist but on the whole, despite superficial similarities, the reader is left to wonder if they are truly the same.

Man has lost his idealism; the city worker has no desire to make music with his tools. He is content merely to finish his number of hours of work so he can leave. "No one wanted to be a cloud, no one sought the

fern or the drum's yellow wheel. His [contemporary man's] work has no aesthetic consequences, and regardless of its generic similarity to the drum, it belongs to an ugly social reality."³ Remember also how much the poet Rilke, in his urban poetry, hated what he called "Das Tun ohne Ding" — the process whereby a person merely performs a perfunctory task over and over again without his giving forth any thought to it and without there being any aesthetic beauty involved in its creation.

This is a most complex poem with ambivalences, contradictions and bizarre juxtapositions of many kinds and on many different levels. All are subtly interwoven to form a maze-like tapestry as rich as a medieval Gaelic psalter. He has called it "a ceremonial poem in which Lorca officiates at the strange marriage of industrial and pastoral entities."⁴

Basically, Lorca favors a kind of primitive Christianity as a solution to the problems of the city. His thinking, however, is often tinged with paganism. The city is a Babylon of false tongues in which lies the brawny bard of nature. The Christian symbolism is there but he says it is ignored. None are ready to hear it. Truth (light) is buried within the bondage and ritualized 9 to 5 punch card routine that is forced upon people in the jungle of their lives. In the poem, *Danza de la Muerte*, mentioned before the mechanical impulse and the robotized urge make one forget the light of creation. Hence, people become slaves of conformity and rigidity. Spontaneity and naturalness would allow the truth to emerge and develop normally but they are crushed.⁵

La aurora llega y nadie la recibe en su boca
 porque allí no hay mañana ni esperanza posible.
 A veces las monedas en enjambres furiosos
 taladran y devoran abandonados niños.

La luz es sepultada por cadenas y ruidos
 en impúdico reto de ciencia sin raíces.
 Por los barrios hay gentes que vacilan insomnes
 como recién salidas de un naufragio de sangre.

La Aurora (40—41)

For all the images of destruction that he created so vividly, Lorca also seems to have provided a redeeming opposite in the form of Christian symbolism, for example, in *Grito hacia Roma*. In this poem, the phrases referring to the earth turning into "una reunión de cloacas" (70), "las oscuras ninfas del cólera" (70) crying and "las serpientes del hambre" (70) are counterbalanced by the mystery of "la espiga" (70), "Cristo puede dar

³ Paul Ibe, *The Surrealist Mode in Spanish Literature* (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1968), p. 80. For a very interesting and careful analysis of the *Ode to Walt Whitman* from the point of view of ambivalence and contradictory imagery, see Chapter Five of this book — *The Georgics of Technology*, pp. 80—91. He discusses especially the varieties of fertility and sexuality evoked by the poem, as well as the pastoral and industrial parallels.

⁴ *Ibid.*, p. 80.

⁵ For an interesting and informative discussion of similar themes, consult: Richard L. Predmore, *Lorca's New York Poetry: Social Injustice, Dark Love, Lost Faith*. Durham, North Carolina, Duke University Press, 1980.

agua todavía" (70) and "da la sangre del cordero" (70). Lorca believed in persistence as necessary for survival and here the persistent beliefs of Christian redemption and Eden regained can never be destroyed. The poet even climbed to the highest tower so that this message in *Grito hacia Roma* might be heard by all (The subtitle of the poem is *Desde la Torre de Chrysler Building*).

The anguish and despair of modern life are great, yet still there is hope for love and peace. Therefore, images of destruction never stand alone; equally present are sylvan idyllic images of hope. Examples are the *Oda a Salvador Dalí* and the *Oda al Santísimo Sacramento del Altar*. In the latter, he writes :

Sólo tu Sacramento de luz en equilibrio
 aquietaba la angustia del amor desligado.

. . .

Mundo, ya tienes meta para tu desamparo.
 Para tu honor perenne de agujero sin fondo.
 ¡ Oh Cordero cautivo de tres voces iguales !
 ¡ Sacramento inmutable de amor y disciplina !

Oda al Santísimo Sacramento del Altar, Mundo (163—64)

One critic finds it unusual Lorca's poetry contains no references to the subways.

García Lorca never descends. Almost all his images — even the most repulsive — twirl, float, fall headlong, dissolve, march by in a rising spiral like a witches' Sabbath, jammed together on the ramps of an irrational Tower of Babel until they lose themselves in a coagulated sky.

The desperation and anguish of García Lorca are upward not downward.⁶

The reason for this may be that Lorca's poetry does not end in despair but in hope. It does not die. The venting of his anger in the writing of *Poeta of Nueva York* has freed him, enabled him to proceed further in his own development, both aesthetically and ethically. Next would come the tragedies and the incorporation of the poetry into living beings. The lethal attack and his vomit of surrealist imagery has been the negative force, the reverse energy that goaded him on. It is only a matter of time before the writer must leave his bizarre, abstract and manufactured images behind and return to real people and common human problems. It seems to me that *Poeta en Nueva York* was a necessary experience, one he had to have to cleanse his confused whirling mind of its jungle of images and prepare it for a new poetry such as the *Lament* and for the chiseled and sublime work of tragedy !

⁶ Agustí Bartra, *Two Poetic Impressions, Americas*, 18 (October, 1966), p. 20.

The images of ambivalence then and the conflicts they represented had both a therapeutic and aesthetic purpose. It was therapeutic for Lorca because creating them and using them helped him to describe a profound reality he might not otherwise have been able to bring himself to describe and enabled him to come to terms with this reality even arriving at some possible solutions. It was aesthetic for us, the readers, because in trudging through the thicket, we have witnessed the great beauty of a poetic imagination and have experienced an enriching insight into the forest of life.

INTERTEXTUAL RECURRENCES IN E. SPENSER AND HERMAN MELVILLE

LIGIA CONSTANTINESCU

The three-fold definition which A. J. Greimas and J. Courtés give to the term intertextuality in their *Sémiotique. Dictionnaire Raisonné de la Théorie du Langage* (Hachette, 1979), expresses not only its authors' reserve toward the way in which the concept has been understood, but also their hope that an adequate application will open new prospects to comparative literature. With a view to exploring the hermeneutic resources of intertextuality, and secondarily the comparativist ones, we begin with its generally accepted definition: the existence of some autonomous discourses (or semiotics) within the frame of which there unfold the processes of building up, reproducing, or changing some more or less implicit models¹. But, as the term discourse develops several, somewhat different meanings, we prefer the pragmatic approach of Dominique Maingueneau: nous entendons par discours essentiellement des organisations transphrastiques relevant d'une typologie articulée sur des conditions de production sociohistoriques². Our choice does not preclude Julia Kristeva's fundamental contribution to the analysis of discourse. From her semiological perspective, intertextuality³ becomes a source for the text, regarded as productivity. According to the second part of her definition, the text is: une permutation de textes, une intertextualité: dans l'espace d'un texte plusieurs énoncés, pris à d'autres textes, se croisent et se neutralisent⁴. We are synthesizing the distinctive features of intertextuality in a working definition appropriate for our purpose: a system for identifying the coherence of the text through a process of reproducing or changing or generating the models of a discourse, which being approached by logical categories, comes to neutralize the utterance.

¹ A. J. Greimas and J. Courtés, *op. cit.*, p. 194.

² Dominique Maingueneau, *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours. Problèmes et perspectives*, Hachette, 1976, p. 20.

³ J. Kristeva, *Le Texte des*, 1968.

⁴ This is the second part of her definition. Completely stated her definition is: un appareil translinguistique qui redistribue l'ordre de la langue/..., une productivité, ce qui veut dire:

1. son rapport à la langue dans laquelle il se situe est redistributif (destructivo-constructif), par conséquent il est abordable à travers des catégories logiques plutôt que purement linguistiques.

By this definition, Kristeva doubles and expends the third usage Maingueneau finds for discourse.

The title, the pen-name and the recurrence of the epigraphs in *Encantadas*⁵ have a consonant effect, predisposing us to a reading of a certain nature: romantic descriptions of some exotic fairy lands. The sonorous musicality of the Spanish name (Las Encantadas), followed by the meaning of the English term (enchanted, bewitched, charmed, spell-bound, entranced, fascinated) achieves a semantic resonance with the first part of the pen-name (Salvator Rosa). The Italian painter of the 17th century was renowned for his romantic, picturesque tonality of landscapes. The whole *Faerie Queene* (written between 1590–1596) and Ed. Spenser's basic thought are recalled through most of the epigraphs.

An allegory of true love, of the chivalric cult of honour, the poem is also the highly artistic epitome of Ed. Spenser's wish to express the all-inclusiveness of life, as well as the human spirit, understood as a fight against temptations which debase man. Such connotations make the reader anticipate a romance or a modern version of the Spenserian theme.

On his way to *The Isles at Large* (*Sketch I*), the reader's perception gets somewhat obscured by the suggestions of the two epigraphs. The warning of Spenser's Ferryman (by which he appraises the Red Cross Knight to avoid stepping on the Wandering Islands wherefrom one may never return; stanzas XI, XII Canto XII, Book II) makes the reader cautious, particularly when the Cave of Despair is described in the epigraphic sequel (stanza XXXIII, Canto IX, Book I). The juxtaposition of these stanzas displays the following semic categories with thematic function: temptation, illusion, chimera, dream, charm, mirage, ideal and their antonyms: delusion, deceptiveness, dismay and any analogous examples, highlighting the consequences of not practising one's virtues, as Spenser's allegory points out.

In 1841, H. Melville, the seaman, had visited The Encantadas only to find an arid, eroded landscape in the Equatorial heat, with active sulphurous volcanoes, and cinder heaps (Ch. Darwin who visited them five years later described them in more attractive colours). In his narrative, written thirteen years later, Melville pictures the islands as a realm of Fire⁶, giving momentum to their geologically primordial nature and their still existence, static and stifling to death. Already reduced to the lees of fire (p. 160), the vitrified masses ... (of strand, n.b.) present a most Plutonian sight (p. 161). The spirit of Encantadas, wailing and tormented in this flame (p. 160) is spell-bounding and of unparalleled desolateness and solitariness. In no world but a fallen one could such land exist (p. 161). The figurative semic categories⁷: barren, cursed, debased, decayed, apply equally to the first inhabitants of the isles: Little but reptile life is here found: tortoises, lizards, immense spiders, snakes and that strangest anomaly of outlandish nature, the aguano (iguano, n.b.) (p. 161).

⁵ Published for the first time in three installments in *Putnam's Monthly* in 1854 and, two years later, republished in the *The Piazza Tales*.

⁶ The traditional symbolism of Fire, with its dualistic references and implications, seems to have been known by Melville who used them for building up the semantic levels of this theme. See J. C. Cooper, *An Illustrated Encyclopaedia of Traditional Symbols*, Thames and Hudson, p. 66.

⁷ Greimas, J. Courtés, *op. cit.*, p. 334.

The Melvillian text keeps on, successively changes and redistributes the implications of the Spenserian model. An interplay has already⁸ been identified between the Melvillian and the Spenserian texts, a play relationship whose effect is constantly amplified (through the interaction between the so-called intertextual figures and the context). How can anyway such figures of dynamic interaction set up a system of differences generating meaning?

In *Sketch Second*, the three stanzas of the Spenserian epigraph XXIII, XXV, XXVI (Canto XII, Book II) interact⁹ with the title of the sketch (*Two Sides to a Tortoise*) and with its content. For Spenser the ugly shapes, and horrible aspects grotesquely allegorize soul Diseases, defeated by Sir Guyon (Temperance). The end of the eternal conflict between good and evil (Spenser's real theme in *Faerie Queene*) is the triumph of the virtuous. In this connection Dan Grigorescu explains that: the notion do not develop a metaphysical meaning, but apply to the contemporary events, involving the very situation of England and its people¹⁰. Read in their new context, the manicheist connotations of Spenser's vision set off Melville's aesthetic solution. On the same allegorical level, much more on the grotesque side than does Spenser, Melville prefers dual images¹¹ stamped by the simultaneous manifestation of the opposite values (and not by their disjunction as with Spenser). 'The blacker the volcanic clouds by day, the brighter their blaze at night' is one of such images illustrating his conviction that 'Everything contains its opposite'.

Built through intertextual interference, the isotopic levels outlined so far are being maintained in *Sketch Third*, through the allegorical metaphor of Rock Rodondo. Isolated from the enchanted group and beset by the demoniac Din of birds, this rock which is prepossessing from a distance but deceptive in its impressive appearance, rises like Dante's Purgatorio in shelf-like entablatures. The hierarchical lay-out of the birds (from anomalies penitential, grey ones through a whole aviary of bandit birds to the snow white angelic thing) symbolically modulates the grotesque images from black through grey to white. Compared to Spenser's grotesque, the Melvillian one is not episodic. Through ambivalent, opaque or plurisemantic images or pairs of contrasting images, the excentricity and the symbolism of the Melvillian grotesque¹² constantly reinforce their suggestions about a

⁸ Through the explicit net made up of epigraphs, and particularly Biblical allusions and metaphors, but also through the implicit net pertaining to the genotext.

⁹ According to a relationship of non-isotopic montage if we apply the technical term explained by Janny Laurent in *La Stratégie de la forme*, in *Poétique*, 27/1976, Seuil, p. 273.

¹⁰ Dan Grigorescu, *Prefață la Antologie de poezie engleză de la Incerputuri pînă azi*, vol. 1, Ed. by Leon Levițchi and Tudor Florin, Ed. Minerva București, 1981, p. XXXIII.

¹¹ The type of dual images that Melville prefers can be justifiably associated with the ambivalent nature of the carnivalesque images as well as with the pairwise conjugated ones, selected for their contrastive relationship. For the definition of the carnivalesque images and that of the relationship between carnival and the Menippean satire, see: M. Bahtin, *Problemele poeticii lui Dostoievski*, Ed. Univers, București, 1970, p. 174.

¹² With a view to the relationship between grotesque and irony, Marian Popa (*Comitologia*, Ed. Univers, București, 1975) distinguishes the terms showing that irony is different from grotesque by its asserting a clear serene consciousness. For satirical purposes irony can ally with grotesque in more complicated works in modern literature (p. 208).

distorted nature¹³. Its (the Rock's, n.b.) birdlime gleams in the golden rays like the whitewash of a tall, light-house or the lofty sail of a cruise. This moment, doubtless, while we know it to be a dead desert rock, other voyagers are taking oaths it is a glad populous ship (p. 174), is an illustration of Melville's favourite type of imagery. The other sketches keep on extending the intratextual net of ambivalent images, at the same time carrying on the dialogue¹⁴ with the Spenserian writing.

We are going to direct the intertextual study to the following two codes of the set established by J. Culler¹⁵: the genre code and that of the writer's attitude toward artifice, the artificial character of his art.

With the hypostasis of a stage manager, Melville orchestrates the ten sketches in a narrative frame, round the enigmatic pivot of *Sketch Five*. The first five and the last five sketches mirror one another and form their own mutual commentaries. After *Sketch V*, Melville turns from animal nature to its human counterpart, according to the same scale of evil: from the birds with long bills cruel as daggers to the 'artificial claws and fangs' of his four slave murderers. Man incarnates the landscape: alone among these reptiles he is malignant, beast like, more degraded in fact than any beast. On the same intratextual level, two further symmetries show Melville's penchant for reduplications, mirror reflections (macrostructural ones, this time), multiple projections: *Sketch Tenth* returns to *Sketch Fifth* and to the *Sketch First* as well¹⁶. In the narrative frame we can intratextually trace connectors of some plurisememic figures, which reveal several thematic paths. In this connection, there draws the readers' attention the descriptive sequences¹⁷ about the physical aspect, flora, fauna, history and legends of the archipelago. The other Sketches introduce in an apparently heterogeneous way events, scenes¹⁸, or adventures from the lives of the people whose fate has been rendered by tradition or in chronicles: the salvation from shipwreck of Captain David Porter's American frigate *Essex* and its subsequent chasing cruise in the Pacific in 1812, the life of the Buccaneers on the Barrington Isle (*Sketch Sixth*), the Creole soldier's Empire on Charles' Isle (*Sketch Seventh*), the story of Hunilla's predicament on Norfolk Isle (*Sketch Eighth*); and the episode about the hermit Oberlus (*Sketch Ninth*). The final commentary on the exile's conditions (*Runways, Castaways, Solitaries, Gravestones* etc.) and the epitaph seem to suggest the beginning of another cycle in time, not only the end of the previous one. Time acting in a destructive and renewing way, the basic idea of the carnival for M. Bahtin can here be recognized against the background of the isotopic levels which

¹³ Separated from the outside world, they developed no competitive intelligence and, consequently, appear deprived of their basic instincts of fear and self-preservation. The sole bird predators are owls and buzzards, while the only combative animals are the herds of wild cattle, dogs, cats, pigs, goats, and asses—once domestic, now roaming wild.

¹⁴ Semantic relationships of isotopic metonymy and metaphor (in J. Laurent's terminology), are thus settled.

¹⁵ J. Culler, *Structuralist Poetics*, London, 1975.

¹⁶ He had opened with: abandoned cemeteries: he closes with a *Potter's Field*. On the other hand, neither the *Essex*, nor her captain died on the *Encantadas* but a twenty-one-year-old lieutenant: attaining his majority in death.

¹⁷ A. J. Graimas and J. Courtés, *op. cit.*, p. 62.

¹⁸ A. J. Graimas, J. Courtés, *Ibid.*, p. 62.

enhance the idea. Are there elements by which we can identify here a Poetics of Syncretism? Anyway there is, for certain, the play (ludic) device of an artistically formal carnival, working on the narrative level in an including way, but with infiltrations into the deeper layers as well, that is the thematic or the idea debate layers, as M. Bathin calls them.

The spell of the local atmosphere of the islands bears on the moral nature of the beings inhabiting them. Their dissolution and utter corruption turn out, more often than not, to be an illustration of the idea that: good and evil are inextricably mixed. The buccaneers may enjoy pure peacefulness and kindly fellowship with nature, but their rusty cutlasses and daggers prove them robbers and murderers. The parable of the Creole dog king (*Patriot of the Peruvian War of Liberation*) conveys the same lesson.

The emigrants take ship the promised land but the capital they build with its walls of clinkers, and lava floors, nicely sanded with cinders is a replica (now Melville turns to Milton) of Satan's Pandæmonium. Rebellion leads to retaliation; retaliation to a reign of terror, till only the king with his dog-regiment hounds the island. When autocracy at last is broken, the republic inaugurated soon degenerates into permanent *Riotocracy*, the deserters' ranks swelled by accessions of scamps from every ship which touched their shores. Charles's Isle becomes: the unassailed lurking place of all sorts of desperadoes who in the name of liberty did just what they pleased, its beacon-light being an ironic warning to tell honest shipping. Oberlus, a sophisticated degenerate playing at primitive savagery is more diabolical than . . . any of the surrounding cannibals. Aptly his slaves rotted down from manhood are turned by an oxymoron into 'Cow-Boys and by a pun into cowards, animals and murderers. His only redeeming touch is his green fingers. The sort of degenerate potatoes and pumpkins he grows stand for the vegetative force which defies even these metallic islands, as it survives in Oberlus's wholly degraded nature.

Through their cruelty, corruption and grotesqueness such islanders complete the level of the figurative isotopies. Corresponding to a thematic one, they can be defined through a play between essence and appearance. Thus there has been set up a modality¹⁹ of utterance, used to convey cognitive attitudes, the value of which we try to decode further on.

The carnivalesque could be regarded as a juncture point of the discourses, aiming at neutralizing the utterance, if we could identify its component elements in Spenser, and could discover, on the other hand, new arguments in its favour in Melville.

The frame of the Spenserian allegory, characterized by liturgical solemnity and spiritual exaltation, is shaped by the elements of the pageants²⁰ and masque²¹. *Faerie Queene* includes the heterogeneous elements of the carnival in the Elizabethan usage (that is: sumptuous and changing

¹⁹ Veridictory' in A. J. Greimas and J. Courtés, *Id.*, p. 197, 419.

²⁰ Decorative pictures, rhythmic processions, and rich spectacles' in Emile Legouis, Louis Cazamian and Raymond Las Vergnas, *A History of English Literature*, London, 1967, p. 280.

²¹ The richest and most complex spectacle of the Elizabethan Renaissance which combined mythology, allegory, fairy tale and was accomplished by symbolical dances and music (*Ibid.*, p. 284).

scenery of the masque, the scene shifting, the composition of groups the gestures and pantomimes of the actors, the music of his verses²²) but also in the Rabelaisian one, as defined by M. Bahtin (alternation of masque and anti-masque, that is of the lofty and the grotesque²³), as well as the juxtaposition of different rhetorical formulas: mediaeval allegory, the flexibility of which is given by a scale from the simple personification to the oblique suggestion, Romantic adventure²⁴, the classic Italian epic, folklore, Romantic mythology, the pastoral, the popular satiric tradition²⁵, comic realistic, moralizing: homely proverbial²⁶ and religious, the lofty chivalrous, the formal and stylized register, descriptive, discursive, colloquial, incantatory and other styles and formulas. The two types of the carnivalesque (Elizabethan and Rabelaisian—of a Bahtinian nature), which in fact share some of their elements, have the following effects: the fusion of the elements in the harmonious atmosphere²⁷ of a kingdom of illusion, an enchanting fairy land of an indeterminate region of immense forests, in the case of the Elizabethan one. This unified atmosphere corresponds to Spenser's poetical vision on the human condition and to the general purpose of his book: to fashion a gentleman or noble person in virtuous and gentle discipline. The elements of the Rabelaisian carnivalesque are equivalent, on the formal and the compositional levels, to the features of the Elizabethan culture, to the synthesis of which it contributes here from an aesthetical viewpoint. With Melville the narrative frame can be recognized as a polemical replica of Spenser's allegorical framing. The simultaneous reading of the two narrative paths (implicit and explicit) in *Encantadas* is conducive to a denial of the Spenserian symbolic values, reaction to an aesthetically negative attitude with Melville. We have therefore identified versions of the following isotopic levels: nightmare, aberration, delusion, blindness, decay, curse. There can now be explained the intensity of despair which Melville seems to suggest by converging the narrative strategies and means in this short fiction. His refusal of Spenser's thinking foundation (which continued in fact almost till his time), as well as the parody of the divine creation may be seen to deprive him of any hope, a loss which seems to be turned into an existential constant in the universe of the islands.

Melville's denying attitude²⁸, however ludic in manifestation, could signify an absolute irony unless we discerned another echo in his text: the triumphant laughter of resurrection (rejuvenation, n.b.). The affirmative note, unique here, sounds... Melvillian as well. In *Sketch VIII*, one of the greatest love stories (Melville's complete thematic success),

²² Ibid., p. 284–285.

²³ Ibid., p. 284.

²⁴ At length they chanced to meet upon their way.
An aged Sire, in long black weeds yclad.

²⁵ He told of Saints and Popes and evermore
He strewed an Ave Maria after and before.

²⁶ A dram of sweet is worth a pound of sour.

²⁷ "Everything is bathed in the same strange, fantastic moonlight in which the contrasts between whites and shadows is heightened and wonders are expected as native to the place" (L. Cazamian, E. Legouis, L. R. Vergas, *op. cit.*, p. 285).

²⁸ The act of the carnivalesque laughter associates death and renewal, negation (irony) and the triumphant affirmation, M. Bahtin, *op. cit.*, p. 176.

Hunilla is portrayed as : A heart of yearning in a frame of steel. A heart of earthly yearning, frozen by the frost which falleth from the sky (p. 180). Hunilla impresses everybody and becomes the subject of the author's glorification of the spark of human nobility : A Spanish and an Indian grief, which would not visibly lament. Pride's height in vain abased to proneness on the rock ; nature's pride subduing nature's torture (p. 178). Through Hunilla, Melville worships Humanity, for its endurance in misfortune, power of accepting fate with dignity and pride.

Melville's carnivalesque laughter echoes faint, partially deadened by the bitterness of his irony. Neither a Castilian woman nor a pure Indian, but a crossing of these two races, a half-breed, is the figure who embodies marital fidelity and Catholic faith. Melville's irony seems to muffle his carnivalesque laughter for another reason : his belief in the renewing power of time inspires him with a hope that is only shattered in the lucidity of the next moment which points to the all inclusive interpenetration and fickleness of some opposite verities and aspects of reality.

The principle of complementarity holds good for his manner of dealing with the rhetorical and stylistical conventions of the genre. The narrative staging of the ensemble shows breaches and dislocations of style²⁹, which under the impress of the intertextual figures (amplification, hyperbole, repetition, ellipsis) take effect as parodic replicas to the Spenserian discourse, as well as to his own. This latter type of replica is due to the stylistic-rhetorical conventions of this time : the Emersonian type of Transcendentalist allegory (*Walden*), the epistolary and confessionary discourse, the expository and scientific ones, the biblical and the moralizing philosophical, the pathetically lyrical and harshly naturalistic, the romantic exoticism and the fantastically Gothic, the oral tradition and that of hearsay and chronicles, the tradition of the voyage narratives³⁰, memoirs, and travelling impressions³¹ in the first person. Being simultaneously generated, the two series of discourses (Melvillian, partially carnivalesque itself, and Spenserian) making up the parodic dialogue in *Encantadas* synthesize the apparently heterogeneous, statistically non-unifiable elements within a coherent structure.

There can be found in *Encantadas* another evidence of the carnivalesque elements : the discourse of this type³². Melville's narrator, staging

²⁹ Demolition of all the barriers between different genres and styles, is regarded as the effect of the carnivalesque process which, in Bakhtin's opinion abolished any reciprocal circumscribing and ignoring sign, drew the remote elements close to each other, reunited the stray ones. *Op. cit.*, p. 186.

³⁰ Melville refers to many real voyages and their narratives as avowed sources for *Encantadas*, testifying to the complex nature of reality : *A Chronological History of the Discoveries in the South Sea* (London, 1803-17) by James Burney ; *Voyage Round the Globe* (London, 1809) by Captain Cowley ; *A Voyage to the South Atlantic and Round Cape Horn into the Pacific Ocean* (London, 1798) by Captain James Colnett ; *Journal of a Cruise Made to the Pacific Ocean... in the years 1812, 1813 and 1814* (Second Edition, New York, 1822) by Captain David Porter ; *A Narrative of Voyages and Travels in the Northern and Southern Hemispheres, Comprising Three Voyages Round the World* by Captain Amasa Delano (Boston, 1817).

³¹ We recognize here one of Bernhard Heinrich's devices of attaining the ironic fiction : reduction (*Fiktion und Fiktionsironie*, 1968). The effect of this device and : its self-disagreement of the fictitious, as Marian Popa explains it (in *Comicologia*, Ed. Univers, 1975), is (in our opinion) that of aesthetical verisimilitude.

³² This time we refer to a carnivalesque type of discourse as defined by J. Kristeva in *Le Texte du Roman* (Paris, 1976).

the whole montage in the first person, alternately changes his voice according to the part he plays: the witness to and listener who recollects, conveys or renders stories, exact descriptions or personal impressions. On the other hand, his voice reveals a close partnership with the reader through familiar dialogue (whom he involves by his confessions, advice or commentaries on what he retells). These fundamental changes, as many tokens of his otherness (another becoming) potentiality through a masque, are made mostly according to two modes (out of Kristeva's four³³). The direct one is the transition from enunciation to utterance, according to which the protagonist of the enunciation is subordinated to that of the utterance (the relationship $T^{\circ}C^{\circ}/T^{\circ}C^{\circ}$). An example is the descriptive episode of the live emblems of the islands: the narrator takes up a counterpointing tonality thereby undermining through a slightly disguised mocking modulation, the moral suggestions of his mythologizing explanations³⁴. According to the other mode (in *Encantadas*), the author turns into an actor by means of a reversed change (in comparison to the former): the protagonist of the utterance is submitted to that of the enunciation ($T^{\circ}C^{\circ}/T^{\circ}C^{\circ}$). Illustrative of this relationship of indirect modalization is the narrator's duplicity toward the hermit Oberlus (reflected in his relationship to the reader) in *Sketch Ix*³⁵. By conspiring his own narrative strategy, Melville achieves three purposes: a) on the discourse level, he enhances the authenticity by means of his play between illusion and anti-illusion, that is: the process in which Ego's part appears to be allegoric-dialectic-epic³⁶. Incidentally, Melville's device seems to correspond to Bernard Heinrich's cone of progression, regarded as typical for achieving the ironic fiction³⁷; b) on the syntagmatic level, the effect is axiologically relativistic, thus reinforcing the configuration Pisgah³⁸ of his vision, and his parodic answer to Spenser. Melville's restrained laughter echoes this undermining version (Oberlus) of the Spenserian model: the allegorical image of Despair, as well as the idea implicit in the paradigmatic relationship with Caliban³⁹: the ignoble savageness of the primitive is less blame-

³³ J. Kristeva shows that, when writing, the author, changes into an actor, and the other way round by means of a masque (acting as a token of the otherness). This transformation can be achieved in four ways, as many modes of the author's affording the transgression of the law, of the normal (the ordinary) represented by binary oppositions and by observed norms and contracts. Kristeva uses the following formulas for designating the author/ $T^{\circ}C^{\circ}$, the protagonist of the process of utterance, and the actor/ $T^{\circ}C^{\circ}$, the protagonist of the enunciation process (*op. cit.*).

³⁴ Melville comments on the meaning of galapagos in two languages and cultures, consequently adding to the literal meaning, the connotations of Hades (Tartar) and guilt-redeeming through punishment (Vishnu's avatars).

³⁵ By confessing that he has changed the content of the original letter found in David Porter's *Journal of a Cruise Made to the Pacific Ocean*, Melville does not only forestall charges of plagiarism in his account of hermit Oberlus (as a critical supposition runs). Even if it were so, Melville knows how to turn it to good account for aesthetic purposes and effects.

³⁶ This is a device which Bernard Heinrich (*op. cit.*, apud M. Popa, *op. cit.*, p. 215) regards as liable to achieve the ironic fiction. Taking it over from Fr. Schlegel, Heinrich terms it progression.

³⁷ For the notion of ironic fiction, see M. Popa (*op. cit.*, p. 214–215).

³⁸ Pisgah view (vision and meaning) is described in *Sketch Fourth*, which Melville wrote having in mind its meaning in *Deuteronomy* (XXXIV, 1.).

³⁹ Shakespeare represents another model for Melville (in addition to Spenser and Milton), their basic ideas being in fact similar.

worthy than the nobly disguised cruelty of the Christian intentions⁴⁰; c) on the reading level, Melville is destroying the readers' expectations and illusions, suggesting hermeneutically that there is nothing straightforward either in life or literature. It is a lesson conveyed in many different ways, among which this commentary on the tortoise: (readers should not) ram themselves heroically against rocks, ... and long abide there nudging, wriggling, wedging, in order to displace them, and so hold on their inflexible path.

We have not dwelt upon the carnivalesque except to trace its manifest features in *Encantadas* and the levels on which they are actuated.

Our remark that there seem to be such elements on the image, frame and discourse levels does not entail a carnivalesque vision on Melville's part, as well.

In addition to the all-inclusive syncretism mentioned above, there are two further basic effects: the Menippean satire⁴¹ and the parody⁴², which will be referred to subsequently.

In this connection, we find it worthwhile to distinguish theoretically between irony and parody. Each of them has a dialogistic character and relies on a dualistic pattern; but in case of irony, the cancellation of meaning is attained by overthrowing an idea through caricature, in which one of the terms remains implicit, latent or allusive. In parody, both terms (the model and its distorted reflection) are legally explicit, fused in a direct and immediate way.

We attempt now the explanation of the function of intertextuality (ideologem), and correlatively the type cognitive values within the veridictory modality. The interplay of discourses, as illustrated so far, allows us now to trace the historical, social and cultural characteristics of the American reality in the first half of the 19th century. Recurrent as such tokens of reality are, they can best be discerned by means of literary irony, (taken rather as an effective hermeneutic and semiologizing principle working within a meaning-difference system, than as a rhetorical effect). The following social, historical and cultural phenomena become targets for irony in *Encantadas*: a) national optimism and democracy; b) Transcendentalism and its utter individualism; c) expansion; d) industriousness; e) cultural dualism; f) literary and artistic conventions.

A) After having asserted its independence in the war of 1812, the country felt no strong sense of limitation; it was buoyantly optimistic. Melville's answer is an ironic replica, warning against the consequences of carrying it too far. In a letter to an English admirer he expressed his distrust of all optimisms, but particularly of the exorbitant hopefulness juvenile and shallow, that makes such a bluster in these days. For Melville, allegory is subservient to irony, by whose dialectics, when applied to his basic theme, the writer exposes the spell-bound optimism, its blinding

⁴⁰ Vain, spiteful and thirsty of power, Oberlus represents the Hell of consciousness and soul. His part comes into a paradigmatic relationship with Robinson Crusoe (as anti-Idyllic replica), with J. Conrad's Kurtz (by his desire for enslaving people).

⁴¹ One reference for the relationship between irony and satire can be found in M. Popa (*op. cit.*, p. 208).

⁴² The similarities and differences between irony and parody are discussed, among many other references, in M. Popa's book.

power. Under the delusion of the only one bright side of reality, the complacent optimists remain detached from a complex reality or sooner or later they come to find reality (the psychological one as well) as fantastic and nightmarish, uncontrollable and haphazard, fatalistic and irrational. The spell-bound isles are the ironically grotesque equivalents to the spell-bound optimism. This suggestion and its attendants tragic note enwraps the whole narrative, being particularly dramatized in *Sketch Sixth*. That often ill comes from the good is the lesson of the parable with the Creole Dog-King. The sketch, apparently a mad parody of U.S.A., shows that anarchy is not liberty and democracy. The actual gap between the American democracy, as professed and as practiced (slavery among others) in those days, can account for Melville's feeling of tragic loss, whose origin is his belief in democracy.

B) In the first half of the 19th century, the scout, the frontiersman, the settler, and later on the business entrepreneur and the self-made man prided themselves on their personal independence as almost exclusively an American trait. The ideological and philosophical theory best corresponding to this attitude was Emerson's self-reliance. Melville partially shared this philosophy of the SELF and the Transcendentalist sensibility and imagination. But he pointed out the reverse side of the Transcendentalist dream, the dangers of an exaggerated self-regard. He ironically refutes its premises by employing, along with several other devices, the image reflected in the mirror or in water. Melville also dramatizes the idea that what one finds in Nature depends greatly on his own mood (It is not the first time, in fact, that Melville comes very close to W. Shakespeare's ideas). By studying the linked analogies (between nature and man's mind), Melville focused on the brutal energies in nature, that places him in the emerging trend of scientific perception. The subsequent naturalism may claim Melville as a precursor. In *Sketches Sixth* and *Seventh* where he satirizes the reformers, he seems both to assimilate and to reject Emerson's doctrines, with the chief accent on rejection.

() Five years after the Great West opened up and during the period in which the American fleet was sweeping the seven seas, Melville lavishes accounts of actual seamen on voyages of discovery, of conquerors, and at the same time, of fictitious dominators over earthly Domdaniek(s): buccaneers, runaways, castaways. Melville's irony attacks some expansionists, who, dominated by desires to seize new lands and blinded by their illusion of undefeated rulers, get dehumanized, estranged, isolated, through their irresponsible doings. Such solitaires and hermits remain even unaware of their condition of Kings of Barrenness, of Dogs, of Pumpkins and Potatoes and exiles (*Sketches Fourth, Fifth, Sixth, Seventh, Ninth, Tenth*.)

D) The so-called American way of life — industriousness and technology — may only be approached by inference in this narrative, as a cause of people's finding refuge in Nature, as well as of their not being able to peacefully live in it, having got mystified by a pragmatic civilization.

E) By the ironic replicas of *Encantadas*, Melville tried to come to terms with the division in American experience as diagnosed by Marius Bewley in *Fenimore Cooper and the Economic Age* (the opposition between tradition and progress, past and future, Europe and America, liberalism and reaction, aggressive acquisitive economics and benevolent wealth).

or by Tocqueville in *Democracy in America* (disparity between ideals and practice, lack of connection between thought and experience, oscillation between extremely minute and clear ideas or extremely general and vague), or D. H. Lawrence in his classical studies (duplicity of the American literary mind, the conflict between: genteel spirituality and a pragmatic experimentalism).

F) IRONY also works in the sketches in order to deny the artificial terrors of the Gothic conventions, to oppose to the conventional descriptive discourse of the American travellers abroad, to criticise the idealizing conventions of landscape painting.

G) On a higher level of generality, the cognitive values embedded in the veridictory modality can be rendered as Man's naïve trust in the validity of appearance, which through initiation, ends in error and disappointment: Man is liable to fall a victim to his own illusions, to his idealistic notions, and delusion. His blindness may also be due to this one-sided perspective, the limited character of the individual truth. Not aware of the dualities in Nature, he does not know how to control: the dark, destructive forces within and around him and thus he errs.

Irony and intertextuality are in our opinion not only correlated but also interdependent to such an extent that we can do without further illustration. It is important to stress our view that we do not see irony as the output of the process by which a replica is given to the model as input. The inter/intra-textualities represent the two lines of reference, each with its own-model. When the intersection of these lines results in an overthrow of the model or in a space of incongruity, their attendant tension gets released through a dialectic taking effect in a textual productivity (dialectical productivity). Irony is this productive dialectics with an heuristic effect.

In as much as irony proves its hermeneutical and epistemological power in a text, the respective discourse is granted the qualities of coherence, unity, aesthetic verisimilitude, the resourcefulness of signifying. This may be demonstrated in part by elucidating the relation between irony and the carnivalesque. Theoretically, the juncture of the two types of productivity does not impose itself, because the predominancy of the elements of one type gives the text its respective, marked configuration. But in *The Encantadas* we have found a basis for actualising the two types of productivity together, within a whole, because of the interference of their elements, that is, the combination of the two nuclei.

We should next axiologically regroup the elements of the signified of the text *The Encantadas*⁴³ according to the types of productivity.

In order to cover meaningfully most of the aspects of reality, Melville realized that it could best be accomplished by literary means of a certain compositional nature, through which to bring into play the voices of the American experience, of the literary tradition and of his own. Through the denying echoes of his irony, Melville does not purport a destructive aim. He reveals instead some final and noble meanings, which could be summed up by Goethe's words: The task of the great art is to create the illusion of a higher reality.

⁴³ The text of *Encantadas* we quoted from is: Herman Melville, *Four Novels*, Prosveta, Belgrade, 1966.

LA RÉCEPTION ROUMAINE D'UN LIVRE POPULAIRE : L'« ÉROTOCRITE »

CĂTĂLINA VELCULESCU

Les rares lecteurs de XX^e siècle de l'*Erotocrite* — spécialistes plutôt que lecteurs, à proprement parler, pour la plupart — rangent l'ouvrage, sans hésitation, parmi les romans d'amour¹. Ce point de vue est un héritage de la note dominante de sa réception au XIX^e siècle (nous utilisons ici le terme « réception » dans le sens que lui confère l'école de Hans Robert Jauss²). Ce que signifiait l'*Erotocrite* pour ses nombreux lecteurs d'il y a plus d'un siècle et demi, nous l'apprenons de Dionisie Fotino qui, dans l'*Introduction* de son adaptation éditée à Vienne en 1818 (introduction reprise par Anton Pann dans l'édition roumaine de Sibiu, 1837), précise :

« Malgré son titre d'*Erotocrite*, cette histoire mythique n'est, si l'on considère les choses sans parti pris, ni pernicieuse, ni immorale pour les jeunes lecteurs, mais plutôt profitable et morale [...]. Etant un roman des plus moraux, nous espérons qu'il plaira ; nous espérons, de même, que les critiques impartiaux, après avoir bien pénétré le sens du problème, ne l'attaqueront pas, car non seulement il n'est pas nuisible (comme l'estiment certains d'entre nous, poussés par l'opinion préconçue qu'il révèle aux jeunes le pouvoir de l'amour), mais, bien au contraire, il apprend aux jeunes gens et aux jeunes filles, par l'exemple qu'il offre, de ne pas céder facilement et à la légère aux tentations de l'amour ».

En marge des variantes de l'*Erotocrite* comprises dans les manuscrits roumains de la fin du XVIII^e siècle et du début du siècle suivant, différents copistes ou lecteurs ont noté leurs opinions. En vertu du principe, déjà reconnu de ce temps, selon lequel « il ne suffit pas de lire, encore faut-il comprendre ce qu'on a lu et s'y conformer par ses actions », le poème de

¹ Stylianos Alexiou, l'éditeur érudit et compétent de l'original crétois, repousse toute autre possibilité de classification (*Préface* à Vitsentzos Kornaros, *Erotokritos*, Athènes, 1980), Nicolae Cartoian avait rangé l'*Erotocrite* parmi les romans chevaleresques, soulignant en même temps que « le fond du poème est constitué par le roman d'amour » (*Cărțile populare în Literatura românească*, vol. II, București, 1938 : 11^e édition, București, 1974, p. 430 ; édition parue par les soins d'Alexandru Chiriacescu, *Avant-propos* de Dan Zamfirescu, *Postface* de Mihai Moraru) ; du même auteur, voir *Poema cretană Erotocrit în literatura românească și izvorul ei necunoscut*, « An. Acad. Rom. », sect. lit., s. III, t. VII, 1934—1936, p. 83—140 ; « Revue de littérature comparée », XVI, p. 122 sq. ; G. Popescu-Vîlcea, *Erotocritul logofătului Petruche*, București, 1977 (en grec, Athènes, 1979) ; du même auteur, *Miniatura românească*, București, 1981 ; Algeria Simota, son article dans *Dicționarul literaturii române de la origini până la 1800*, București, 1980 (désormais : *Def. lit. rom.*), E. Dima, Alecu Văcărescu — traducător al *Erotocritului*, « Limba Română », 1984, nr. 6, p. 492—503.

² Hans Robert Jauss, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, München, 1977 (traduction en roumain par Andrei Corbea, București, ed. Univers, 1983).

Cornaros représentait, sans aucun doute, un exemple possible pour les natures passionnées, toute la discussion portant sur le caractère bénéfique ou nuisible de ses effets.

Un lecteur du début du siècle dernier s'identifiait à Erotocrite et à Philérote : « Parmi ces personnages passionnés / J'ai été moi aussi, l'écrivain (le copiste, n.n.), passionné. / J'ai goûté à ces séductions / Et peu s'en est fallu que je n'y laisse ma vie ». Les enseignements qui se dégagent de l'histoire d'Erotocrite sont retenus par le filtre impitoyable des convenances sociales : « La morale qui nous est offerte, / C'est que pour posséder l'amour, / Il faut savoir ne pas viser trop haut »³.

La participation affective de tel ou tel copiste aux tourments des amoureux du roman analogue, *Philérote et Anthuse*, atteignait une telle intensité, que l'« écrivain » en perdait sa routine professionnelle : « Je prie donc le lecteur qui trouverait une erreur dans l'agencement des mots de cette histoire, s'il est de tempérament amoureux, de passer outre et de m'excuser, car seul un amoureux peut connaître les erreurs d'une histoire de cette sorte, /.../ et s'il ne l'est pas, de ne pas m'en tenir rigueur, car cela me fâcherait »⁴. De telles formulations, fréquentes à partir de la troisième décennie du siècle dernier, impliquent une rupture si brutale d'avec l'échelle traditionnelle des valeurs, selon laquelle les sentiments sont soumis au contrôle sévère de la raison, qu'un lecteur nous offre cette boutade d'une ironie acide : « Moi je ne puis te pardonner /.../, car je n'ai pas lu un mot auquel il n'y ait à redire, je dirais même que tout est de travers et impropre, incompréhensible, mélo-mélo et ... erreurs, /vous faisant passer/ toute envie de lecture. Que si on l'a commencée, seul un passionné (ici, dans le sens de dépourvu de raison, n.n.) peut y souscrire, une personne qui ignore le sens des mots »⁵. À noter dans ces deux citations les nuances opposées du mot « passionné » — élogieuse dans le premier cas, péjorative dans le second —, opposition qui exprime éloquemment la « grande mutation » qui s'est produite vers le milieu du siècle dernier.

À la même époque, un lecteur de Transylvanie semble disposé à suivre en tout l'exemple des héros de Cornaros, à ceci près que les obstacles auxquels il se heurte ne proviennent pas de ses rapports avec le modèle, mais de ses rapports avec son propre milieu social : « Très jolie, cette histoire ; mais à quoi bon, car pour se cajoler comme eux, encore faut-il trouver des femmes aimantes ! »⁶.

Peu avant la parution de l'édition d'Anton Pann, un lecteur de Moldavie exprime son attitude critique, à l'encontre de l'intérêt général suscité jusqu'alors par l'*Erotocrite* tant dans le monde ecclésiastique que profane : « Bon Dieu, mauvais esprit, jusqu'à quand persisteras-tu dans le péché, jusqu'à quand lirais-tu l'histoire d'Erotocrite et d'Aréthuse et d'autres du même acabit ? Avec de telles lectures, c'est en pénitent que tu entreras au paradis. 18 janvier 1835 ». Cette opinion est reprise sur un

³ BAR ms r. 5967, f. 295^v — 296.

⁴ BAR ms r. 4766, f. 105 — 105^v ; 2886, f. 162 ; 3619, f. 112. Ces manuscrits sont décrits par Mihai Moraru dans M. Moraru, C. Velculescu, *Bibliografia cărților populare*, coord. scient. et Introduction par I. C. Chîțimla, București, 1976 — 1978 (désormais : *Bibl.c.p.*), p. 234, 237, 239.

⁵ *Bibl.c.p.*, p. 237 — 238 ; BAR, ms r. 4766, f. 105.

⁶ *Bibl.c.p.*, p. 200 ; BAR, ms r. 5498, f. 133^v.

ton entièrement. laïc au bout d'un an : « Cette histoire est bien séduisante pour les amoureux et ceux qui ont la tête légère mettront en application tout ce qui y est écrit, et même par-dessus le marché. 26 juillet 1836 ». « Dans cette histoire tel ou tel puisera de nombreux exemples de choses qui n'ont jamais existé et il finira complètement maboul »⁷.

Ces opinions si tranchantes nous révèlent combien variés étaient les points de vue à cette époque de transition, mais aussi combien alarmantes étaient devenues les conséquences de l'émancipation des sentiments de sous le contrôle de la raison.

Mais l'on doit aussi se demander si, dans l'esprit de l'auteur du XVII^e siècle, l'*Erotocrite* se bornait à son caractère de roman d'amour, si vivement discuté par les lecteurs des années 1820—1840.

Par sa genèse, l'ouvrage de Cornaros se rapproche du roman moyenâgeux, qui comprenait, en dehors de la narration sentimentale, une autre, héroïque, bourrée de récits de combats, avec des personnages et des lieux fantastiques. Félix Karlinger a signalé récemment les rapports qui existent entre le roman provençal *Paris et Vienne* (identifié par Nicolae Cartoianu comme la source de l'*Erotocrite*) et deux contes découverts à des points éloignés du monde roman, respectivement la zone valencienne et celle aroumaine. Avec toutes les précautions imposées par les difficultés de datation en matière de folklore, l'auteur souligne ainsi la présence des éléments de culture populaire dans les romans de chevalerie. Après l'entrée dans la culture crétoise (par un intermédiaire italien encore non identifié) du roman *Paris et Vienne*, les relations de celui-ci avec le folklore se renforcent⁸, tendance qui s'accroît encore dans la traduction en roumain, en prose, du poème grec à vers de 15 syllabes. Ainsi, le départ en exil d'*Erotocrite* est raconté de la manière suivante : « Et ainsi /.../ il est entré dans des vastes déserts et dans des forêts où aucun homme n'avait jamais pénétré. /.../ »

« Et ses soupirs étaient si forts et si brûlants,
Que les feuilles des arbres en étaient roussies,
Et là où ses larmes tombaient,
La terre, qui était humide, se desséchait.
Et il se disait à soi-même :

— O, ciel, jette ton feu sur la terre et brûle tout le monde,

n'épargne que mon Aréthuse bienaimée /.../

O, étoiles lumineuses,

Ne tolérez pas cette injustice que m'a faite l'empereur ! Soleil,
déclenche ton fléau et foudroie l'empereur ! »⁹.

⁷ *Bibl.e.p.*, p. 510 ; BAH, ms r. 1133, cop. ant. int., f. 1^v.

⁸ Félix Karlinger, « *Paris et Vienne* », — *Wanderungen, Wandlungen und Nachklänge*, dans *Romanische Mittelalter. Festschrift zum Geburtstag von Rudolf Baehr*, Kümmerle Verlag, 1981 ; idem, *Rumänische Märchen*, Erich Röth Verlag, Kassel, 1982, p. 64—76, 123.

⁹ *Cărțile populare în literatura românească*, édition parue par les soins et avec une étude introductive de Ion C. Chițimia et Dan Simonescu, București, 1963, vol. II, p. 76 ; C. Velculescu, Mihail Caratașu, compte rendu de l'édition critique de Stylianos Alexiou, dans « *Berichte /.../ Arbeitshefte zum romanischen Volksbuch* », 1983, p. 308—313. Dans le manuscrit le texte est disposé de manière continue, sous forme de prose et non de vers ; Katalin Horn, *Der Weg*, dans *Die Welt im Märchen*, hg. J. Janning, H. Gehris, Erich Röth Verlag Kassel, 1984.

Pour bien faire comprendre les significations du poème de Vincenzo Cornaros, il convient d'évoquer le moment historique de sa parution. L'île de Crète, l'un des débris de l'Empire byzantin, était entrée dans la sphère politique et culturelle de Venise. La famille des Cornaros appartenait, à ce qu'il semble, à cette noblesse vénitienne établie dans l'île, dont les descendants parlaient d'abord le grec et seulement en second lieu l'italien, mais qui, tout comme Vincenzo et son frère Andrea, avaient des amis parmi les hommes de lettres italiens, tel l'écrivain prisé Basile, ou faisaient même partie de l'Academia Stravagante¹⁰. Cependant, la florissante culture crétoise — fruit d'une double tradition : byzantine et italienne — vivait sous la menace de l'invasion des armées turques. La victoire de Lepante, en 1571, n'avait pas arrêté la pénétration ottomane dans la Méditerranée, de sorte que la Crète se voyait de plus en plus isolée et impitoyablement encerclée. Ceci nous porte à croire que deux épisodes rarement mentionnés du roman en vers de Cornaros sont essentiels pour la compréhension des intentions de l'auteur : l'épisode de la joute et celui de la guerre contre les Vlaques.

La joute reflète assurément un thème littéraire, mais elle correspond aussi à une réalité historique. Non moins d'un cinquième de l'ouvrage est consacré à la description de ce combat de chevalerie, qui se déroule en présence du « roi d'Athènes » et a pour protagonistes quatorze combattants, dont l'auteur décrit les costumes, les armures, les emblèmes et les chevaux par le menu, avec une profusion lexicale intarissable, qui se retrouve d'ailleurs dans la description des onze combats. A première vue, l'identité des participants donne l'impression d'anachronismes dus au manque de connaissances historiques de l'auteur. En réalité, Cornaros s'est plu à réunir dans une atemporalité subversive les représentants de tous les royaumes ou principautés grecs ayant existé au cours du moyen âge et qui, de son temps, avaient tous disparu, sauf la Crète. Fait significatif, les seuls combattants blessés mortellement sont « le seigneur de Patras » et « le seigneur de Karamagnac », symboles de la puissance ottomane. Leur aspect sauvage ne se retrouve que chez le « seigneur d'Esclavonie ». Pleine de sens sous-entendus nous semble, de même, la présence du fils du « roi de Naples », qui évoque le souvenir de la Grande-Grèce d'autrefois et qui, malgré son appartenance au monde romain, est accepté sans la moindre réticence : preuve de la tolérance religieuse qui caractérisait de ce temps la Crète. Un accueil spécialement courtois est réservé au fils de l'empereur de Byzance (n'oublions pas que, du temps de Cornaros, presque deux cents ans s'étaient écoulés depuis la chute de Constantinople), cependant que les représentants de la Crète, de Chypre, d'Athènes, de Byzance, quoique adversaires, se quittent amicalement. Déterminé par sa ferveur pour la culture antique, le poète accorde la victoire au représentant d'Athènes, ainsi que le commandait du reste tout le déroulement de l'action.

Le thème de la joute, loin de disparaître à la suite de l'invasion de la Crète, a survécu non seulement dans notre roman (copié ou imprimé), mais aussi, plus tard, dans le théâtre populaire. Dans plusieurs endroits de Grèce, mais surtout à Zante, où se sont réfugiés la plupart des « des-

¹⁰ Stylianos Alexiou, *Préface à l'édition critique de l'Erotocrite*.

« cendants des malheureux Crétois » après l'occupation ottomane, la joute est représentée à certaines occasions et l'on y respecte les détails fournis par Cornaros¹¹.

Le second épisode héroïque du roman crétois, le combat entre les Athéniens et les Vlaques commandés par Vladistratos, comprend également un cinquième du nombre des vers. Au sujet de ces agresseurs vlaques, dont l'habileté au combat est soulignée par l'auteur, les chercheurs du XX^e siècle ont suggéré qu'ils pourraient représenter, transposés dans la fiction de Cornaros, les Roumains du nord du Danube, connus par les actions héroïques de Michel le Brave¹². Mais, au début du XIX^e siècle, Dionisie Fotino nommait ces mêmes ennemis d'Athènes *Mésiodaces* (c'est-à-dire Daces de Mésie), ajoutant que plus tard on les a appelés *Koutrovlaques*. Dans sa traduction, Anton Panna adopté sans commentaires cette dernière identification, considérée sans doute comme exacte de son temps¹³. Toutefois, compte tenu de l'existence en Thessalie, dès le X^e siècle, de la formation autonome de la « Grande Vlachie », dont le gouverneur était nommé directement par l'empereur de Byzance, ainsi que de la formation par la suite de florissants centres aroumains¹⁴, on est en droit de supposer que les Vlaques décrits par Cornaros représentaient une communauté sud-danubienne.

Selon certaines opinions, le poète crétois aurait vu dans les Vlaques du roi Vladistratos des adversaires dignes de la gloire d'Athènes¹⁵. Aristos, personnage conçu littérairement comme le type du parfait chevalier, vaincu par le sort plutôt que par son rival Erotocrite, leur était venu en aide. Parti du royaume de France, son pays natal, pour un voyage par l'Italie, Aristos est le neveu (fils d'une sœur) de Vladistratos. Ainsi, symboliquement, Cornaros désigne les Vlaques comme faisant partie de la communauté des peuples néo-latins. Le combat entre Vlaques et Athéniens représente, de même que la joute, un ancien motif littéraire, les protago-

¹¹ Nous nous sommes servi des commentaires sur le joute dues à Walter Puchner, *Romanische Renaissance- und Barockmotive in schriftlicher und mündlicher Tradition Südosteuropas. Volksbuch, Volksschauspiel, Volkslied und Märchen*, dans le volume *Europäische Volksliteratur. Festschrift für Felix Karlinger*, Wien, 1980, p. 122—137; du même auteur, dans « *Osterreichische Zeitschrift für Volkskunde* », 1978, n° 2, p. 152; « *Schweiz. Archiv für Volksk.* », 1979, (75); St. Alexiou, *loc. cit.*

¹² Voir les titres cités dans *Bibl.c.p.*, p. 206—210; *Préface et Bibliographie* de l'édition critique citée de Stylianos Alexiou.

¹³ Sur la signification attribuée par Dionisie Fotino au fait que les Roumains descendent des Daces, ainsi que sur l'identification des Mésodaces avec les Roumains établis au sud du Danube, voir la *Préface* par Emanuela Popescu Mihuț et Tudor Teoteoi de la traduction et de l'édition critique de *Istoria Daciei* (sous presse); Em. Popescu Mihuț, *L'Histoire de la Dacie de Théodor Pholinos et ses rapports avec la « Commentatio de expeditionibus Traiani ad Danubium » de J. Chr. Engel*, RESEE, n° 2, 1985; Victor Papacostea, *Civlizație românească și civilizație balcanică*, București, 1983, p. 431—498; Anton Pann, *Scrieri literare*, București, 1963, éditeurs Radu Albală et I. Fischer, *Préface* par Paul Cornea, p. 297. Voir aussi *Aromunische Studien*, Salzburg, 1981.

¹⁴ Vasile Grecu, „*Erotocritul*” lui Cornaro în cultura românească, I, 1920—1921, p. 68 (qui propose pourtant l'identification avec les Vlaques établis au nord du Danube); P. P. Panaitescu, *Introducerea la Istoria culturii românești*, București, 1969, p. 212—214; Victor Papacostea, *op. cit.*, p. 345—416.

¹⁵ Stylianos Alexiou, *loc. cit.* Certains copistes roumains, indignés à l'idée que quelqu'un de leur race aurait pu attaquer Athènes, « siège de l'instruction et de la sagesse dans le monde entier », ont prétendu que Vladistratos était le roi des Hongrois; voir *Cărțile populare în cultura românească*, vol. II, p. 77; BAR, ms r. 158, f. 101; V. Grecu, *op. cit.*, p. 67.

nistes étant cette fois-ci les « Latins » (« Francs » ou « Allemands ») et les Grecs (« Hellènes », « Romées »).

Les traducteurs roumains de l'*Erotocrite* — qu'il s'agisse de la variante courte du roman ou de la longue — ont accordé la même part aux deux épisodes « héroïques » que dans le texte original. Mais, ainsi qu'il est arrivé pour tant d'autres traductions, les chapitres qui ne répondaient pas à l'intérêt et à l'attente des nouveaux lecteurs étaient soit écourtés, soit éliminés complètement. C'est donc qu'au milieu du XVIII^e siècle le roman de Cornaros représentait pour le public roumain plus qu'un simple « roman d'amour ».

Cette affinité entre l'ouvrage crétois et les lecteurs roumains est confirmée on ne peut plus nettement par les illustrations du logothète Petrace¹⁶. L'importance accordée par l'enlumineur valaque aux acteurs de la joute et aux héros de la guerre entre Athéniens et les Vlaques de Vladistratos n'est inférieure en rien à celle qui revient aux personnages jouant un rôle direct dans le conflit déclenché par l'amour d'Erotocrite et d'Aréthuse. Pour chaque jouteur, qu'il s'agisse de son costume, de ses armes et même de son cheval, l'artiste a soin de se conformer aux détails fournis par le texte. Chacune des onze reprises de la joute, aussi bien que chacun des moments principaux du conflit avec les Vlaques, sont reproduits dans les dessins du logothète Petrace. Parfois il note le nom des personnages et, en ce qui concerne les deux épisodes en question, un lecteur revient même sur ces mentions pour les corriger ou pour les compléter en grec.

Il ressort non seulement de l'exactitude du dessin, mais aussi du grand nombre de scènes que comporte le combat, que beaucoup des lecteurs roumains percevaient encore, vers 1787, le rapport existant entre les différentes parties du roman crétois conformément au sens suggéré par le texte initial. Or, cette observation ne semble plus valable pour les lecteurs auxquels s'adressait l'édition de Dionisie Fotino de Vienne, 1818. Ce fait ne ressort pas seulement du texte, qui n'est amplifié que par (des fragments lyriques, mais aussi et surtout de la préface (citée ci-dessus, ainsi que du choix des illustrations. Les artistes viennois, pour sûr sous l'influence du néo-classicisme, ne retiennent aucune des scènes de combat susmentionnées ni aucun de leurs protagonistes. A lire le *Nouvel Erotocrite* de Vienne rien que d'après les gravures, on a exactement l'image qui ressort des annotations des copistes roumains du XIX^e siècle : celle d'un roman d'amour, un point c'est tout.

¹⁶ BAR, ms r. 3514 ; V. Grecu, *op. cit.*, p. 24—26 ; Leandros Vranoussis, dans une étude en langue grecque sur *Un manuscrit illustré de l'Erotocrite à la Bibliothèque de l'Académie Roumaine*, « ΗΩΣ », Athènes, VII, 1964, n° 76—85, p. 449—456 ; G. Popescu-Vilcea, *op. cit.*, auquel nous nous permettons d'apporter quelques précisions : l'illustration XXIII (dans le volume de Bucarest, 1977) représente le début de la joute ; dans l'illustration XXVI, les personnages sont P/r/Istophore, « fils de l'empereur de Byzance » et Arthémise, l'épouse du roi d'Athènes, qui lui remit aussitôt « le rameau de dattier d'un beau vert, tout garni de brillants et de perles » (cf. Anton Pann, éd. citée, p. 273, 198), préparé initialement comme prix pour le vainqueur ; l'illustration XXXVI a pour sujet le combat entre Aristos (le neveu de Vladistratos, roi des Vlaques) et Erotocrite ; soulignons que dans les volumes de G. Popescu-Vilcea seule une partie des illustrations du logothète Petrace est reproduite ; il ne serait point exclu que celui-ci se soit inspiré des dessins d'un manuscrit grec. Pour les rapports entre les illustrations du logothète Petrace et celles d'un autre enlumineur roumain de la même époque, voir l'*Introduction* d'Alexandru Dușu au volume „*Alexandria*” *ilustrată de Năstase Negrule*, București, 1984.

Le logothète Petrache a illustré le manuscrit copié par son confrère le logothète Ioniță, en 1787, un an après l'accession de Nicolas Mavroyeni au trône de la Valachie. Celui-ci, originaire de l'île de Paros, avait gravi les degrés hiérarchiques de la Porte ottomane grâce en premier lieu, bien sûr, à l'habileté indispensable pour une telle ascension, mais aussi à la dureté dont il avait fait preuve comme grand drogman de l'Amirauté turque. Une fois à Bucarest, Mavroyeni tenta de réaliser ses rêves de grandeur et impressionna les foules par sa tenue martiale, par l'importance de sa suite et par l'aspect nouveau conféré au Commandement de l'armée, devenu une véritable salle d'armes :

« Nous le vîmes, imperturbable, / Mais vous fouillant du regard ;
/ Son geste auguste d'acquiescement, / Ses marques d'homme intrépide . /
Il a le parler plutôt trainant, / Mais son langage est terrifiant. / Son visage
est imposant, / Son corps celui d'un athlète : / Très vif dans ses mouve-
ments / Et agile comme un cousin. / Il avait une suite nombreuse, / Mais
rien que des pirates de mer, / Gardes-chiourne et galériens / A l'aspect
de tortionnaire / , La tête couverte de fichus, / Comme des Turcs voyez-
vous ; / Tous armés jusqu'aux dents, / En culottes jusqu'aux genoux /
Et dolmans tous galonnés, / Des yatagans à la ceinture / , Pieds nus dans
des babouches / A l'empeigne bien bombée. »

« Que si l'on va à la cour, / Bien d'autres sont mis au jour. / Au
Commandement de l'armée / J'en suis resté stupéfait : / On voit des sabres
ouvragés, / Partout aux murs accrochés, / Pistolets et masses d'armes,
/ Piques et yatagans, / Lances, poignards et couteaux, / Aiguisés comme
des rasoirs, / Massues, fusils au canon rayé / Recouvrent toutes les parois.
/ J' ai regardé, j'ai réfléchi / Et je n'y ai rien compris. / Je vois la salle
d'un côté, / D'armes complètement garnie ; / De l'autre je le vois lui /
Et mon cœur en est glacé. »

Si l'auteur anonyme de l'une des chroniques versifiées sur Mavroyeni considère avec ironie l'organisation de l'armée nationale, le « pitar » Hristache, auteur d'une seconde chronique en vers, exprime son admiration pour un tableau animé du même souffle héroïque que les dessins, antérieurs d'une année à peine, du logothète Petrache :

« Quant aux nationaux roumains, / Qu'il avait de partout réunis,
/ Après leur avoir fixé une solde, / Il réalisa encore ceci : / Il leur apprit
l'exercice, / Et le maniement du fusil / . L'on s'arrête et l'on regarde /
/ Et l'on ne se lasse pas d'admirer / Les solides petits Roumains, / Tous
de sandales chaussés ! / Pour peu qu'on les observe, / On remarque
leur discipline, / Combien ils sont gentils / Et nés pour tenir un fusil ! /
/ Quiconque les voit s'étonne / Et les regarde ébahi, / Car on dirait
qu'ils sont soldats / Depuis qu'ils sont venus au monde. / On regarde et
on admire / La précision de l'exercice, / Comme ils marchent à travers
champs / Pleins de joie et de fierté. / Les Grecs, mesquinement, / Sont
étonnés par ces paysans / Qui depuis leur naissance jamais / Un fusil
n'avaient manié. / Aussi ne les employaient-ils point : / Quand ils venaient
ici, de loin, / C'était avec des hommes de là-bas ; / Les Roumains ils ne
croyaient pas / Qu'ils fussent capables d'être soldats. / Mais depuis qu'ils
sont dans l'armée, / Quel honneur ils lui ont fait ! »¹⁷.

¹⁷ Dan Simonescu, *Cronici și povestiri românești versificate*, București, 1967, p. 233, 261, 268 ; idem, *Contribuții*, București, 1984, p. 112–148 ; Constantin Teodorovici, dans *Dief. lit. rom.*

Dans un ouvrage paru sous le règne de Mavroyeni¹⁸, il est question de ce même culte du « courage » probablement à la mode dans les Principautés danubiennes, souvent entraînées à cette époque dans les guerres contre les Turcs, guerres considérées comme un présage de la chute imminente de l'Empire ottoman. Nous ignorons si le logothète Petrache appréciait l'attitude philoturque du voïévode, ou s'il attendait — comme beaucoup de ses contemporains — que celui-ci dirigeât ses vertus guerrières vers d'autres buts. Mieux encore : les illustrations de l'*Erotocrite* n'indiquent pas que leur auteur ait compris l'intention anti-ottomane des portraits des « seigneurs » de Karamagne et de Patras. Le symbolisme sophistiqué du roman crétois, typique du baroque du XVII^e siècle, avait perdu son message pour le lecteur roumain d'un siècle et demi plus tard. Restaient, en échange, intacts son souffle héroïque et l'éloge qui y est fait du « courage », et cela non seulement dans les relations de chacun avec ses semblables, mais aussi sur le plan de la vie intérieure, dans le soin de cultiver un certain équilibre entre le *nous* et l'*epithimia*. C'est justement à ce double sens du mot que se réfère un lecteur roumain quand il fait l'éloge du « courage qui a dépassé les limites de la nature ». Il conviendrait donc d'examiner l'évolution sémantique de la notion de « courage » non seulement dans les œuvres épiques, mais aussi dans celles de subtile analyse psychologique.

Au seuil du XIX^e siècle, l'*Erotocrite* perd sa valeur d'éloge de l'héroïsme. A mesure que, sur le plan de la vie intérieure du héros, les lecteurs se délectent de plus en plus de ses « passions » au détriment de son « courage », sur le plan des relations extérieures on constate une perte d'intérêt pour la joute et pour la guerre contre les Vlaques. L'hypertrophie de l'attention accordée à la « passion », qui sera poussée plus tard jusqu'à l'annulation de toutes les autres significations du roman crétois, commence déjà à se dessiner dans l'*Erotocrite* illustré par le logothète Petrache. La majorité des pages du manuscrit sont rédigées en prose, mais des fragments versifiés y sont introduits, surtout dans les parties lyriques. Or, c'est justement à ces fragments-là que le copiste donne le plus de soin : la mise en page des vers constitue un véritable art, ainsi que les ornements des espaces libres, qui sont en alternance rythmique avec les passages écrits.

La plupart des lecteurs du XIX^e siècle¹⁹ reconstruisent le rapport entre les différentes parties de l'*Erotocrite* dans un sens tout autre que celui voulu par Cornaros. Vasile Alecsandri, dans *Boieri și ciocoi* (Boyards et parvenus), mentionne ironiquement qu'il y a environ cent cinquante ans tout nouveau riche recourait, pour ses déclarations d'amour, aux phrases du roman²⁰. Puis, à mesure que disparaît le penchant vers le pathétisme sentimental, l'ouvrage de Cornaros, qui avait déjà perdu ses autres signi-

¹⁸ Manolache Perșano, *Synoptiki perilypsis...* București, 1789 (l'ouvrage comprend des vers grecs dus à plusieurs auteurs qui font l'éloge des « actes de bravoure » de Mavroyeni); Ion Bîanu, Herva Hodoș, *Bibliografia românească veche*, vol. II, București, 1920, p. 533–534; N. Iorga, *Istoria literaturii române în secolul al XVIII-lea*, vol. II, București, 1901, p. 101–104. Dans les vers du volume, signés par plusieurs auteurs, Mavroyeni est dénommé « le nouvel Hercule », « le nouvel Alexandre », « un autre Achille » — témoignage évidents du désir de flatter ses prétentions de « bravoure ».

¹⁹ Pour plus de détails, voir notre étude dans le volume collectif *Europäische Volksliteratur*, Wien, 1980 et *Cărți populare în cultura românească*, București, 1984.

²⁰ N. Cartoian, *Cărțile populare...*, vol. II, éd. cit., p. 439.

fictions, devient une vieillerie et sombre dans l'oubli. Un rôle nullement négligeable dans cette dégradation a été joué par la langue de la traduction et surtout par les formes nées des transcriptions successives, où se fera sentir le parfum typique de la poésie des Văcărescu ou, pis encore, le ton du théâtre de Caragiale. Pour les lecteurs roumains d'aujourd'hui, l'*Érotocrite* ne serait valable que par l'intermédiaire d'une traduction nouvelle.

Cependant, le roman crétois n'a pas disparu sans laisser de traces. Durant presque un siècle, par des copies dont le nombre a certainement dépassé celui des manuscrits conservés aujourd'hui²¹, sans parler de l'édition d'Anton Pann, on a pu lire en langue roumaine des passages du roman d'une grande beauté. Mentionnons les lignes qui décrivent comment Érotocrite, banni de sa propre ville pour avoir osé aspirer à l'amour d'Aréthuse, se sépare à l'aube de sa bienaimée (tel un autre personnage qui nous est bien connu) : « Quels mots et quels bonsoirs empoisonnés échangèrent ces deux fleurs si belles, qui jusqu'à l'aube se sont parlé et jusqu'à l'aurore ont pleuré, et soupiré et versé des larmes ! Et au petit jour Érotocrite est parti. /.../ Mais lorsqu'il a ouvert la bouche et les lèvres pour faire ses derniers adieux, l'Orient s'est embrasé et l'Occident s'est assombri et tout le palais impérial a frémi de la détresse qu'ils y ont ressentie. /.../ Ainsi, se tenant l'un l'autre par la main, ils se sont séparés, au comble du désespoir. Et une chose merveilleuse s'est passée à cette fenêtre, car la pierre même et le fer en pleuraient /.../ »²².

Sans savoir s'ils allaient jamais se revoir, le jeune homme persécuté ose à peine toucher la main de sa bienaimée : « Ô, main heureuse du pauvre Érotocrite, comme tu as osé saisir cette main princière, cette main qui m'a ressuscité des morts par sa pression, cette main que tu m'as donnée, à moi qui tremblais de te la demander, cette main qui a ouvert le paradis et me l'a donné, ô ma bienaimée, ta main trois fois heureuse, princière et honorée »²³.

Ce passage du roman, prisé surtout — mais pas uniquement — en Moldavie, semble avoir inspiré un certain modèle de la sensibilité des lecteurs. On rencontre ainsi, en 1876, chez le plus grand poète de Roumanie, les vers suivants :

« Să țin încă o dată / Minuța ta la piept / Și-n ochii tăi să caut / Întrebător și drept.

O strins-îmbrățișare / — Vis dureros de foc — / Și-apoi să plec în lume / Copil fără de noroc.

Să nu se mai aleagă / De viața mea nimic, / Să mor uitat de oameni — / E soarta ce-mi prezic »²⁴.

De son exil en Eubée, Érotocrite envoyait à Aréthuse, restée à Athènes, des nouvelles sur l'amertume de son sort d'exilé. Leur ton désolant n'a pas disparu complètement, lui non plus, dans la littérature rou-

²¹ N. Cartoian, *op. cit.*, p. 440—441 ; Dan Simonescu, *Introduction à Érotocrit* dans l'anthologie *Cărțile populare în literatura românească*, vol. II, p. 31—32 ; les descriptions de manuscrits faites par Mihai Moraru dans *Bibl.e.p.* ; Gabriel Ștrempel, *Catalogul manuscriselor românești*, vol. I, II, București, 1978, 1983 ; Paul Păltânea, *Catalogul manuscriselor și scrisorilor din Biblioteca „V. A. Urechiu”*, Galați, 1979.

²² *Cărțile populare în literatura românească*, vol. II, p. 72—73.

²³ *Ibidem*, p. 72.

²⁴ Mihai Eminescu, *Poezii*, éd. Perpessicius, București, 1958, p. 419.

maine, malgré la « grande mutation » qui s'est produite entre-temps dans la mentalité :

« Oricît de mult am suferit / În lunga-nstrăinare, / Pururi în visu-mi
te-am zărit / Cu luna, pe valuri de mare.

Pe marea tristă te-am cătat / Cu depărtate maluri / Și numai tu
te-ai arătat / Pe mare, cu luna, din valuri.

Tu numai dulce îmi răsai / Și blindă-ntodeauna, / Cu al tău dulce
chip bălai / Din valuri de mare, cu luna »²⁵.

Citons encore le passage suivant du roman pour sa consonance avec *Făt-Frumos din lacrimă* (Bel-Enfant de la larme) et avec l'image de marque de l'œuvre d'Eminescu :

« Lors, tous les fils d'empereurs et de rois, ainsi que d'autres preux, s'assemblèrent ; et à leur suite venait Erotocrite /.../, tout de blanc vêtu, à cheval sur un étalon noir qui avait un pied blanc, et il brillait parmi les autres preux comme l'étoile du matin /.../ Et le voyant ainsi, tous se sont arrêtés pour le contempler, tant il était beau et resplendissant ! Ses vêtements étaient blancs violacés, avec du fil d'or dans la texture et les coutures ornées de perles /.../ Il s'est présenté à l'empereur et, s'approchant de lui, il s'est incliné et, se découvrant, son visage était si beau qu'il resplendissait comme un astre »²⁶.

Si de la juxtaposition de ces textes le lecteur déduisait que notre intention a été de démontrer l'influence de l'*Erotocrite* sur la création d'Eminescu il ferait fausse route. « Ce qui apparaît en surface comme „influence” et „accueil”, ce ne sont en réalité que des fragments d'un dialogue qui ne peut être reconstitué que par la mise en lumière du climat mental qui a favorisé l'interpénétration des cultures. A un tel moment on peut identifier des concepts et des images similaires dans des cultures fort éloignées, des états d'esprit qui favorisent les relations entre personnes à structures mentales diverses »²⁷.

²⁵ *Ibidem*, p. 631.

²⁶ *Cărțile populare* . . . , vol. II, p. 40 : Alexandru Elian, *Eminescu și vechiul scris românesc*, « Studii și cercetări de bibliologie », I, 1955, p. 129—150. Le manuscrit comprenant l'*Erotocrite* acheté par Eminescu ne reproduit qu'un fragment de la traduction dans la variante abrégée, ce qui ne signifie bien sûr pas que le poète n'ait eu connaissance de ce texte.

²⁷ Alexandru Dușu, *Literatura comparată și istoria mentalităților*, București, 1982, p. 150 ; *idem*, *Humanisme, Baroque, Lumières : l'exemple roumain*, București 1984.

LUCIAN BLAGA'S HANGING GARDEN

CONSTANTIN NOICA

In this world, in which periphery is everywhere and the center nowhere, somebody came to change man's dereliction, his repudiation even into a victory. It was not in the spirit of the age but in the deep spirit of man, the only being who knows how to make the best of his defeats. Much closer to the spirit of the age is Jacques Monod's remark that life is an accident on Terra and humanity a horde of nomads roaming through the cosmos. The base fear induced and entertained by politicians, to make us expect the year 2000 *under* the moral level of the humanity which awaited the Millennium, is in the spirit of the age. But perhaps the age is a lie when compared to the truth of the human being; and perhaps our age is one of the most insignificant ages of history leaving behind no great monuments and ideas, only a few discoveries fated to become integrated or buried among tomorrow's news.

In such an age, on the outskirts of Europe Lucian Blaga launches a stunning idea which converts the negative into positive and man's limitations into a source of creation. And how manifest the negative of our age is! On the plane of culture the balance sheet at the end of the twentieth century certifies a failure; within the humanities, history could find no laws, philosophy could bring no order in human society and knowledge, linguistics could provide no general grammar and all left the world a jungle; meanwhile the exact sciences, in spite of their triumphs, are aware of their limits and open towards the precarious humanities fraternising in hesitant searchings and allowing the admirable jungle of mathematics to reign supreme.

But Blaga does not choose the failure of culture as his starting point, although he understands it and explains it by the «paradisiacal» direct attempt at knowledge whereas valid knowledge of man is «luciferic», indirect. His starting point goes one step further and lies in the deeper failure of man as such. And he asserts (in a perfectly rational way, if reason means the awareness of a meaningful order) that we are wrong in our philosophies whenever we do not meditate under the awareness of a *fall* from an order. Only the awareness of the fall — which might be that of a repudiation by an anonymous Fund, in the same way in which galaxies appear today to astronomers as being rejected into space by an original explosion — gives man meaning and grandeur. In the fear of God lies wisdom, says the Book of Job. But, apart from any religious sense, is not the fear of superior orders, beyond reach so far, but possible, the beginning of wisdom?

This, it would seem, was what happened in nature too where, under the sign of fear, vegetal nature succeeded to culminate in the tree. Natural historians tell us that for a long time only vegetal nature covered Terra with its grass and lianas, whereas, when animal reign appeared with its threats, the vegetation grew vertically to defend itself, resulting in those « hanging gardens » which the trees are.

Blaga sees the creations of knowledge and culture as trees of the spirit, rising under suspected threats to which man retorts by attacking, while the philosophy of the age remains to a far too large extent at the level of simple botanics.

There is, nevertheless, a distance between the men of Monod and of others, roaming like nomads through the cosmos and Blaga's trees; there is a distance between neopositivism, analytical philosophy, pragmatism or even existential « marasme » and the latter's verticality of thought. That his zoology is imaginary? But it is not the cosmic zoology that is interesting — and Blaga does not lose his way in the description of divine fauna and heavenly hierarchies — it is the answer given by the spirit, with the flora and hanging gardens of human creation. Blaga's philosophy is that of a challenged man who has accepted the challenge. Who or what challenges? Let us call it the *anonymous Furd* and let us see with the means of philosophy what the human answer and challenge are.

Any philosophy, if it is to remain a philosophy, is rational. And reason means to acknowledge a meaningful order. The acknowledgement of an order implies the understanding of the fact that man and the world are not always — or better said are never — in good order. And the understanding that we are not in good order awakens the consciousness of the fall which Blaga evokes.

Philosophers have always built under the consciousness of the fall, whenever reason and not the simple intellect, as modern thinkers like to distinguish it was involved. The intellect by itself, in its unphilosophical exercise, has no knowledge of order (although it implicitly presupposes one since it wants to know the « laws » of things), no consciousness of the fall and, taking heed of no master, it soars up unhampered as far as nuclear explosion, as far as demographic explosion, as far as ecologic explosion. There, it comes to a stop and wonders: « What have I done? » and starts to philosophise as best it can. In the meantime all great philosophies or genuine philosophic consciousnesses have done their thinking with the sense that man lives under Masters. We are not the masters of language but language is our master the poets have constantly felt.

And Plato could say: we are not the masters of the Idea, but it is the Idea that makes us and things possible, that is below and not beyond us (as has been claimed with stupid obstinacy from Aristotle to the present day) and that is our master. Or, in the same way, Hegel with the objective spirit; Marxism with its relations of production; even the ecology of today with the environment or the pond which is truer than the frog.

But there is an important difference here: almost all philosophies continue to believe, like the ancient Stoics, that individual reason can make a connection with cosmic reason, that we, therefore, are able to know the order from which, or rather, into which we have fallen. We do not mean only the theologising philosophers who claim to be able to rise

to the divine principle, but also Plato, who tries to rise to the Idea as Hegel rises to the objective (even to the absolute) spirit, as marxism identifies the relations of production or Bergson sinks all knowledge into an original impulse of life «*l'elan vital*». Kant is the only one to our knowledge who says more than that man is a fallen being (he has no intellectus archetypus); he also adds that it is good for man to be so for, if he knew the laws intuitively, he would have no sciences and if he did good directly he would have no ethics. But Kant only mentions this conversion of negative into positive in passing in the *Critiques* and somewhat more explicitly in *Prolegomena*. Lucian Blaga in his own way says it openly and makes the limit the fundamental thesis of his system. His whole vision depends on the *ambivalence of the limit*; man's destiny to be limited is also his destiny to be a creator: *In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister* said Goethe.

And in Blaga the limit, taken as such, is not everything. It appears as a limit based on repudiation. Galaxies are rejected — we would say today — by an anonymous centre which keeps its centrality unknown and beside which they are only infinitesimal elements, «cosmic differentials» of a sort, to use Blaga's words; in the same way the latter imagines, with the metaphysical freedom he takes and of whose relativity he is perfectly aware, that man is limited by repudiation by an anonymous centre which, while preserving its centrality, also defends man from dangers unknown but nowadays foreseen and keeps him awake and creative. The kantian limit allows the consciousness to be passive with its set of categories and to receive from a Thing in itself, passive as well, the diversity of matter which the forms of the consciousness unify.

In Blaga's case, another set of categories appear, namely, those of the unconscious, which will actively provide the source of any creation. On the other hand, however, there appears a resignation in Kant insofar as knowledge leaves room for faith. With the thinkers of our days, proportionately speaking of course, there is no room for faith. But knowledge does not clear the mystery either. Blaga has the courage to say: since we cannot clear the mystery let us *potentiate* it. It is what happens to a certain extent today in mathematics, which Blaga invoked often and maybe, justifiably; nobody seems to be able to grasp the mathematical logos; but because he cannot penetrate the mystery, the true mathematician increases it by creating new geometries. And since Blaga's philosophy remains rational it will be a philosophy of potentiated mysteries with the restriction — and therein lies the rigour of the thinker — of not being contradicted by experience. «I don't understand you», man appears to tell the anonymous Fund, «but I don't cease to give you meanings». This is, according to Lucian Blaga, the man of knowledge, the man of culture and the man of history.



A few words about Blaga's language. Though it sometimes may seem theological, it is in fact a rigorously philosophic language. His first work, for instance, is entitled *Eonul dogmatic* (The Dogmatic Eon) and shows that an age is about to begin in history in which thought will establish many dogmas. Blaga could have perfectly well called it *The Axiomatic Eon* and then it would have asserted itself, from the start, as an extraordinary anticipation confirmed by the age. But, stripping the idea of any

religious sense and giving it a methodological function, the author preferred, with good reason, too, to use dogma, though aware that it was a compromised term and that dogma could also take tyrannical forms as he said (in 1931 !). Axioms and axiomatic system are too free.

In their name, a Carnac could utter the most irresponsible words in culture i.e. that «logic has no morals» and that everything depends on the consistency towards a chosen system of axioms. Dogma, on the other hand, being more clearly structured than the axioms, springs from a responsibility towards culture : it nevertheless must not be infirmed by experience, as Blaga constantly points out.

He adds that man is : «an existence between *mystery* and revelation». Blaga could have used the term, «The unknown», instead of mystery ; but, «The unknown», has no plural and he is right to say «mystery» because the plural of the latter allows the emergence of a structuring of the unknown and justifies the variety of forms in which culture assaults it.

And finally Blaga says : «*divine* differentials», when he could have said «*Cosmic* differentials». But, with the last term, he would have only expressed the infinitesimal elements which he sees integrating into the real while his philosophy also describes integrations of a spiritual order.

This is the metaphysical vision we offer to the Western reader at a time when the only metaphysical experience the philosophers usually invoke is the ennui or the absurd. The reader has a choice between the asthenia or the neurasthenia of contemporary thought and Lucian Blaga's hanging garden.

POUR UNE POÉTIQUE COMPARATISTE

ADRIAN MARINO

La régénération fondamentale du comparatisme n'exige pas seulement une nouvelle orientation, carrément militante *, mais aussi une ré-conversion radicale dans un sens théorique et « poétique ». L'opération implique une réforme résolue de l'appareil théorique et méthodologique du comparatisme actuel, ainsi qu'une critique serrée de toutes les formules de son « rajeunissement ». L'entreprise se heurte à de nombreux obstacles, dont le plus important est peut-être l'esprit dogmatique, apodictique, définitif de toutes les formules mises en circulation. Quand on dit : « La littérature comparée est » ou « n'est pas », la littérature comparée (malgré les objections) « reste » ou « doit rester » telle qu'elle a été définie; elle « doit être » ceci ou cela, il n'y a qu'une seule et « juste perspective comparatiste » et par conséquent des « manquements à l'orthodoxie », etc., etc., on est en droit de se demander : quelle est l'autorité doctrinaire (et autre) qui entérine ces assertions? Quels sont les principes et les arguments décisifs? Quelle est la légitimité théorique d'un pareil comparatisme dogmatique? et ainsi de suite. On invoque aussi l'usage, la tradition, le pragmatisme. 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 que l'on peut contester toutes les définitions dogmatiques floues ou inconsistantes 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 qu'une convention terminologique, un outil, une formule acceptée, historiquement datée, s'il évolue donc avec l'histoire, ne pourrait-on le réviser, proposer d'autres solutions? Tel est le postulat de tous les comparatistes qui pensent de concert avec René Wellek, Etiemble, et d'autres, et dont les voix s'imposent toujours davantage. Cette remise en question est à la fois légitime et opportune. Notre entreprise s'inscrit, elle aussi, dans cette perspective « réformatrice ».

1. D'autre part, la « crise » congénitale de la littérature comparée, qui découle en grande partie de son dogmatisme héréditaire n'est pas faite non plus pour arranger les choses. On se rappelle les prises de position

* Voir Adrian Marino, *Etiemble ou le comparatisme militant* (Paris, Gallimard, 1982, « Les Essais »).

de René Wellek (1958) (« Pas d'objet distinct et pas de méthodologie spécifique »), ou d'Etiemble (1963), pour n'en citer que les plus représentatives. « ... Il y a quelque chose qui cloche dans le fonctionnement de notre discipline ». « Timide encore en sa méthode, incertaine de ses objectifs », la littérature comparée se trouve — soyons bref — en état de déroute perpétuelle. Si le comparatisme universitaire étale tant bien que mal une certaine (mais très formelle) assurance, des esprits critiques ne manquent pas de souligner périodiquement « la fluidité et l'ambiguïté de son objet », sa « personnalité scindée », éternellement « au carrefour », etc. D'autres contestent ouvertement, et non sans raison, l'« autonomie » de la littérature comparée en tant que discipline de méthode spécifique. Ajoutons enfin à tout cela « la nature hétéroclite des manifestations du comparatisme international, en particulier les congrès de l'A.I.L.C. », remarque faite en toutes lettres par un observateur avisé (qui est d'ailleurs dans le coup).

Le terme même de « comparatisme » et/ou « littérature comparée » se trouve en pleine « crise » du seul fait que ... « la littérature comparée n'est pas la comparaison littéraire », ce qui est parfaitement vrai. Si la comparaison est une méthode universelle, connue de très longue date, commune à toutes les sciences, etc. (on y reviendra), pour quelle raison, en effet, définir et même baptiser la « nouvelle » discipline par un terme si ancien, si usé, si peu spécifique ? Faut-il par conséquent le répudier, l'éliminer du « comparatisme » ? L'embarras est grand. Le mot doit-il coller à la chose ou inversement ? Et de quelle manière ? « Nom équivoque, peu heureux sans doute », cette discipline est « mal nommée », il faut le reconnaître. Soit. Etiquette peu « idéale » ? Bien sûr. Mais par quoi la remplacer ? Car — hélas — « il est déjà trop tard de la changer », constatation désabusée mais lucide. Il ne suffit plus de se demander ironiquement (bien que l'ironie soit ici pleinement justifiée) quelle est la part de la « comparaison » dans la littérature comparée. Il faut trouver ou bien un autre terme qui soit meilleur, ou donner un autre contenu — complètement réélabéré, plus exact et plus précis — au vieux terme galvaudé, mais consacré par l'usage. Opération sémantique qui guidera, en bonne partie, nos prises de positions.

Doit-on s'étonner par la suite que la définition même du « comparatisme » reste toujours des plus imprécises, vouée à une ouverture déroutante, muée dans un *laissez faire, laissez passer* intégral et surtout très commode, qui frôle l'éclectisme sans rivage, ou oscillant entre une contestation qui coupe tous les ponts et un scepticisme qui se veut sage ? Le terme serait par conséquent « sans objet ». Il n'y a pas de « discipline propre ». Finalement, après une définition très élastique et 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 superflu pour aboutir à son propre portrait ». L'ironie n'est pas, semble-t-il, du goût de tout le monde, car d'autres comparatistes, également académiques, constatent que malgré tous les retranchements et les retouches possibles, la littérature comparée est restée bel et bien « une nébuleuse de questions et de problèmes ». C'est « une énigme enveloppée d'un mystère », pour reprendre une boutade de W. Churchill. Mais, par delà les jeux d'esprit et les jeux de mots, la question essentielle reste posée ; si le « mot » est en « crise »

endémique et si aucune définition n'est acceptable, qui nous empêche de reformuler et le mot et la chose : c'est-à-dire la problématique comparatiste dans son ensemble ? Si le terme est conventionnel, pourquoi ne pas lui substituer une autre convention, mais plus adéquate et modernisée ? Il faut donc sortir des vieilles ornières.

2. Quatre obstacles, au moins, sont à ce propos à vaincre :

a. Si l'objet du comparatisme défini comme « étude de la littérature du point de vue international », conception très largement partagée, ne fait pas problème, l'interprétation de ce principe est largement sujette à caution. Contestable à notre avis n'est pas la limitation de cette étude aux célèbres « influences », « échanges », « contacts », « relations », « liaisons », etc., dont personne ne nie la réalité, mais l'approche purement et simplement historique de cet ordre de recherches. En fait, elle limite le comparatisme à « l'histoire des relations littéraires internationales ». Domaine très légitime, au demeurant, mais qui réduit la littérature comparée à une simple et subalterne « branche de l'histoire littéraire ». L'expression allemande *Vergleichende Literaturgeschichte* (et ses équivalents) peut passer alors pour être plus précise. Il serait donc excessif de faire de ce réductionnisme périmé une spécialité exclusive de ce que l'on nomme l'« école française », vu qu'il est très répandu et qu'on le retrouve un peu partout. La tradition historiciste des études littéraires y pèse de tout son poids. La littérature comparée est pensée dès le commencement comme discipline historique, conception qui est restée encore bien vivante dans de très larges secteurs du comparatisme actuel. On peut même affirmer qu'elle domine toujours le comparatisme traditionnel, embrassée par « tous les esprits historisants » (*all historically minded individuals*). L'histoire littéraire, dont l'objet est très élagi, reste néanmoins de l'histoire littéraire (objet, mécanisme, méthode). Ils ont donc pleinement raison tous ceux qui, comme H. R. Jauss par exemple, envisagent le comparatisme traditionnel en tant qu'illustration du « paradigme » historique (*Historismus*). Reconnue comme « discipline » ou « science à caractère historique », la « littérature comparée » ainsi définie fait encore recette aux colloques internationaux, aux congrès de l'A.I.L.C., etc. Nous ne voulons guère par là contester ou mésestimer l'histoire littéraire. Mais pour ne pas faire à l'infini double emploi, ou rester à perpétuité dans une position « annexe », « auxiliaire », etc. le comparatisme doit essayer de changer de « paradigme ». Il faut qu'il trouve une autre voie, qu'il assume, tout en la dépassant, l'histoire littéraire traditionnelle. Si on a pu distinguer entre l'*histoire littéraire* (génétique, événementielle, etc.) et l'*histoire de la littérature* (littéarité, écriture, formes, genres « sans noms », etc.), pourquoi ne pas opérer aussi la même disjonction à l'intérieur du comparatisme historisant et « pantouflard » ? Attacher d'autre part la littérature comparée à la remorque de « l'histoire des mentalités », n'est pas une solution non plus ; de chapitre d'histoire littéraire, le comparatisme devient un chapitre de l'histoire tout court (culturelle, des idées, etc). L'autonomie est de nouveau sabordée.

b. Les fondements positivistes, très contestables, de ce type — qui a longtemps prévalu — d'historiographie littéraire, mettent en question le statut même du comparatisme traditionnel. Doit-il se restreindre et se borner à l'étude des faits et des rapports de fait ? On entend par « fait »

une donnée documentaire, et par « rapport » une relation génétique, causale, strictement documentaire elle aussi. Cette conception très étroite 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 ». Il s'agit des relations de contact, d'interférences, de circulation, aboutissant à des phénomènes d'« influence », d'« intertextualité », de « mirage » (d'où une branche nouvelle : l'« imagologie »), relations toujours censément causales, entre deux ou plusieurs littératures nationales. Voici lâché le mot clé : 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. ». Définition péremptoire et apodictique, et qui pourtant recueille encore de nombreux suffrages. Ce qu'il faut étudier ce sont des relations historiques, rien de plus, surtout ! Toute autre approche que l'étude des « contacts » (*contactological*) est déclarée « méthodiquement suspecte ». Donc, condamnée d'avance.

Bon nombre de questions essentielles surgissent alors d'un coup. En matière de littérature comparée peut-on limiter la notion de « fait » 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. ? Mais un phénomène d'invariance ou de parallélisme, c'est-à-dire de récurrence ou qui relève d'une certaine typologie, n'est-il pas, lui aussi, un *fait* à condition qu'il soit garanti comme tel par les méthodes philologiques les plus strictes ? Car deux textes, qui, sans être jamais venus en contact direct, « coïncident » sous un rapport ou un autre, constituent à eux aussi un *fait*, et ce, dans l'acception positiviste la plus orthodoxe ! Tout ce qui tombe sous l'observation objective relève du « scientifique ». S'il y a — ce qui va de soi — des *rapports de fait* dans l'ordre de l'influence, de la circulation des œuvres, des thèmes, etc., il y a *aussi* des *rapports de fait* dans l'ordre des homologues de structure des textes, dans celui des valeurs, etc. De quel droit les exclure du comparatisme ? Pas besoin d'être grand clerc (comparatiste) pour comprendre que l'étude des « rapports de fait » (de type causal ou documentaire) ne débouche que sur des observations empiriques dépourvues de toute portée. Il n'en sort rien de général, de significatif, de proprement « littéraire » ; rien que l'amoncellement d'une information de plus en plus abondante, très souvent bien vérifiée, bien classée, mais qui attend toujours qu'on l'interprète et qu'on la mette en valeur, qu'on l'inclue finalement dans une « théorie ». Faute de quoi elle restera à jamais confinée dans l'érudition gratuite, l'ouverture vers la phénoménologie, la morphologie, et une axiologie de la littérature (pour parler en gros) sera bloquée à jamais.

Cela étant et par suite de la polémique relative à 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 doit néanmoins être enregistré à l'actif des nouvelles orientations comparatistes. Le signal donné par René Wellek (antifactualisme, — scientisme, etc.) a porté ses fruits et voilà que l'on commence à préconiser la substitution aux « rapports de fait » des « rapports de valeur », à « considérer les rapports intérieurs plutôt que

les rapports extérieurs ». Le positivisme est déclaré (en 1972) « anachronique ». Limiter le comparatisme à des « connexions entre les auteurs » et à des « liaisons directes entre les phénomènes littéraires » est devenu, en effet, « du pire positivisme ». Même réactions en Roumanie, où une mise en garde contre le positivisme est signalée dès les années '60 (Tudor Vianu); en Hongrie, dans d'autres pays de l'Est. Mais la partie serait-elle gagnée pour autant ? On ne le dirait pas, puisque l'une des maladies de l'enfance du comparatisme, « le mythe de la filiation », est de nouveau et âprement défendu contre tous ceux qui (comme Roland Barthes, par exemple) veulent le détruire ...

c. D'où vient cette résistance farouche ? L'explication en est bien simple : le comparatisme historien et positiviste est le produit direct et très spécifique de la tradition universitaire occidentale. Le comparatisme fait son apparition comme « chaire », comme discipline purement et simplement académique, et il continue imperturbablement sur cette lancée. « Programmes », « manuels », « cycles d'études », etc., tout porte la sacrosainte empreinte de l'activité strictement didactique, universitaire et rien de plus. Envisager un *autre* type de comparatisme, une *autre* orientation est difficilement concevable (sinon impossible) pour les comparatistes qui ne sont que des professeurs. Or, tout changement de « paradigme », toute mutation de taille exige l'acceptation d'une thèse différente ; le comparatisme est aussi autre chose qu'une simple discipline universitaire, il n'est pas essentiellement une activité didactique, une spécialité « universitaire » parmi tant d'autres. Tant que cette habitude mentale et culturelle ne sera pas dépassée, un changement d'optique et de méthode sera pratiquement impossible. Le comparatisme est aussi, et on dirait surtout, une « idéologie » militante et une « théorie », un « système » d'idées et non pas seulement de la « cuistrerie ». Il peut être professé aussi par des critiques, des écrivains, des publicistes, des esprits libres, enfin, qui ne sont pas des profs et qui n'ont aucune envie de le devenir. Faut-il pour autant leur interdire l'accès au comparatisme ?

Définir le problème dans ces termes peut paraître absurde. Mais les faits sont là indéniables ; la préoccupation de statuer et d'organiser le comparatisme comme « objet d'étude », comme, « discipline académique et savante (*scholarly*), enseignée dans des manuels standard », reste non seulement à l'ordre du jour, mais au cœur même de l'activité comparatiste. On dirait qu'il s'agit là de sa vraie raison d'être, de son centre vital. Car, comment expliquer autrement les très nombreux plaidoyers en faveur du comparatisme académique, qui prennent parfois les dimensions d'un vrai traité ? Le rôle prééminent que l'enseignement a joué toujours dans les congrès et les réunions de l'A.I.L.C. ? Les préoccupations d'organisation, d'ordre administratif et gestionnaire concernant le « comparatisme institutionnalisé » ? Pour ne plus mentionner tous ceux qui croient fermement que la littérature comparée ne peut se développer qu'à l'aide des « Instituts », ou que la survivance du comparatisme n'est assurée que par son statut, jalousement gardé, de « discipline académique » ...

d. A l'antipode se situent les adversaires non seulement de l'histoire littéraire et de l'ensemble de ses motivations, mais aussi tous ceux qui contestent la possibilité même d'un encadrement sériel au catégoriel, et

partant, toute « généralisation » de l'œuvre littéraire ; celle-ci est conçue comme une réalité individuelle, irrépétable, indéfinissable, « originale ». L'esthétisme et l'impressionnisme recourent en ce point précis le moderne *new criticism* et la « nouvelle critique ». Si l'œuvre ou le texte littéraire sont irréductibles, uniques, ils sont en même temps incomparables et donc non généralisables. Les théories littéraires ne reposeraient ainsi sur rien de valide. Mais, on ne le sait que trop : qui a le sentiment trop vif de « l'originalité » et qui fait de « l'attention à l'unique » sa devise ne s'intéresse ni au comparatisme historique, ni à la théorie de la littérature.

3. Tout cela démontre de la manière la plus manifeste que la littérature comparée se trouve, dès sa naissance, en perpétuelle instance d'éclatement, de conflit interne, de bifurcation. 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 — on le sait déjà — l'étude des « rapports de fait » en tant que domaine exclusif du comparatisme et l'approche littéraire, critique et valorisante de l'autre, laquelle 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. Ce qui entraîne une dissociation fondamentale et un conflit aigu de méthodes : historiques d'un côté, théoriques et formales de l'autre. Car l'approche critique et esthétique des œuvres littéraires présuppose et tente forcément de préciser une « idée » de la littérature, ou de la « littérarité ». Bref, elle tend 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 des généralisations et des jugements ?

C'est là l'essence même de la « crise » de la littérature comparée, qui doit choisir et — encore une fois — se rédéfinir ; discipline ou esthétique — théorique, « centrifuge » ou « centripète » ? Académique, historiciste, positiviste, ou « formaliste » et « poétique » ? Extensive ou intensive ? Pratiquée-t-elle des comparaisons « dynamiques » ou « statiques » ? Il est extrêmement significatif que le même choix expédié par trop vite sous la forme d'une confrontation entre l'« école française » et « américaine » — approche « historique-positiviste » et/ou « critique interprétative-intrinsèque » — doit être évoqué, presque obligatoirement, à propos de tous les congrès de l'A.I.L.C. « L'avenir » même du comparatisme semble-t-il être suspendu de la sorte à la réponse que l'on donne à cette question cruciale. Le fait qu'elle se fasse jour un peu partout, et avec insistance, surtout ces derniers temps : en Allemagne de l'Ouest, aux États-Unis, en Suisse (*Werkimmanente Historiographie*), à l'Est etc. est aussi un signe de son actualité.

Ce débat, qui revient toujours sur le tapis, ne peut trouver de solution de principe que par deux conversions essentielles.

a. L'acte critique est à envisager comme une synthèse de démarches historiques, théoriques et de valorisation. Si son objet est la « personnalité » de l'œuvre (structure, signification, valeur), celle-ci ne peut être appréhendée que par des références à la fois d'ordre historique — rapproche-

ments et correspondances temporelles (= histoire littéraire) — et théoriques; en fonction de concepts littéraires tels style, courant, idée de « littérature » (= théorie littéraire); celles-ci autorisent et orientent en même temps le jugement de valeur (= jugement critique). La primauté de l'historicisme est à abandonner de toute façon. L'histoire littéraire à l'ancienne a d'ailleurs donné tout ce qu'elle a pu donner. Il faut explorer d'autres voies et d'autres solutions.

b. Le comparatisme à son tour est à identifier, pour l'essentiel, avec l'acte critique ainsi défini. Tout ce qui concerne les rapprochements, les rapports de faits dûment documentés relèvent de l'histoire littéraire (internationale). L'appareil conceptuel qui dirige l'ensemble des opérations « comparatistes » trouve la même source (ou le même prolongement) dans la théorie de la littérature. Enfin, le jugement de valeur élaboré sur des bases comparatistes ne diffère en rien, dans ses fondements, de n'importe quelle valorisation littéraire.

Face à cette solution radicale, les comparatistes plus ou moins bon teint adoptent en général trois positions. La première, spécifiquement traditionnelle, est purement et simplement de rejet; on se refuse d'« assimiler » le comparatisme avec la critique et l'histoire littéraire. La deuxième propose une solution de compromis, assez facile, qui veut voir dans la littérature comparée une discipline « moyenne », sinon une double discipline : « auxiliaire » de l'histoire et de la critique littéraire, ou « superdiscipline » (atrophie ou hypertrophie ?) contrôlant deux « sous-disciplines » : esthétique et culturelle-historique. Le positivisme est censé y jouer son rôle « documentariste » (bibliographie, matériaux pour une théorie de la littérature, etc.), honorable, assurément, mais sans doute mineur, subordonné. La troisième position, la vraie, jouit d'une prestigieuse tradition critique et philosophique. Elle remonte aux intuitions des frères Schlegel et de Coleridge, qui se sont déjà rendu compte que l'histoire littéraire est impossible sans le recours à des « comparaisons étrangères », impossible au même titre qu'une critique littéraire sans « théorie » et sans « principes ». L'expression « comparative criticism » fait d'ailleurs son apparition vers 1790. Sainte-Beuve parlait d'« histoire littéraire comparée » dès 1868, tandis que pour Renan toute critique est indissociable de la comparaison. Quand le *Journal of Comparative Literature* (1903) est lancé, B. Croce relance — et avec vigueur ! — l'identification fondamentale du comparatisme avec le jugement historique et critique, en tant qu'élément constitutif de toute approche critique qui se veut totale. Cette profonde unité est considérée comme résultant d'une investigation de l'œuvre « dans toutes ses relations ». Rappelons enfin que « chez nous — il s'agit des formalistes russes, n.n. — la théorie et l'histoire ne font qu'un ».

L'adoption de cette orientation par les comparatistes attirés est lente, tatillonne, accidentelle surtout. Elle aboutit finalement à des déclarations de principe qui, même si elles ne sont pas encore traduites en actes, représentent néanmoins un progrès. Le gros du peloton ne fait en réalité que suivre en ordre très dispersé quelques grands précurseurs, dont il ne faut pas oublier G. Saintsbury, du début du siècle. Aux Etats-Unis, pour respecter un peu la chronologie, René Wellek est à citer en tout premier lieu. Il ne conçoit pas « le comparatisme . . . sans critique et sans esthétique ». Pour lui « le critique est incluse dans tout discours sur la

littérature », la « théorie, la critique et l'histoire littéraire » se confondent. En France, Etiemble fait une belle et solitaire figure. Il invite « à élaborer une littérature comparée qui, associant la méthode historique et l'esprit critique. . . , la prudence du sociologue et l'audace du théoricien de l'esthétique, fournirait enfin à notre discipline, d'un seul coup, un objet digne d'elle et des méthodes appropriées ». Quelques Allemands des années 50 sont déjà oubliés : l'histoire littéraire est forcément « comparatiste », elle est indissociable de la critique littéraire. Bref, la *Vergleichende Literaturwissenschaft* fait corps commun avec la *Literaturwissenschaft* et l'*Allgemeine Literaturwissenschaft* quoique le couplage de ces trois notions soit tenu pour une « tautologie ».

Ces ouvertures sont à vrai dire encore assez timides, fragmentaires, marginales. L'adhésion est donnée parfois à mi-voix et on reprend avec une main ce qu'on avait laissé tomber de l'autre : la discipline « est concernée particulièrement par des aspects de la critique, de la théorie et de l'histoire littéraire . . . », le comparatisme est aussi une « facette de la critique littéraire » etc. Néanmoins, la thèse de l'unité de base (comparatiste-théorique-critique-historique) des études littéraires dénote une progression constante (à retenir une formule de François Jost : « Le comparatisme comme *novum organum* de la critique littéraire ») tant à l'Ouest qu'à l'Est. Les articles-programmes des dernières revues de littérature comparée : *Neohelicon* (1973), *Canadian Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de littérature comparée* (1974), *Mainzer Komparatistische Hefte* (1978), y donnent leur adhésion, ne fût-ce parfois que par implication. Le nouveau texte, enfin, des statuts de l'A.I.L.C. (adopté lors du IX^e congrès d'Innsbruck, 20 - 24 août 1979), redéfinit les études de littérature comparée en tant qu'« étude de l'histoire littéraire, de la théorie de la littérature et de l'interprétation des textes, entreprise d'un point de vue comparatif international ». La tautologie est de nouveau à l'œuvre. Mais reconnaissons-y quand même un geste de grande bonne volonté de la part de la plus haute instance du comparatisme international enfin parti à la recherche de son temps perdu . . .

4. Le dépassement de la « crise » du comparatisme, même au niveau de sa conception plus ou moins traditionnelle, est donc (théoriquement) possible. Ce qui ne veut pas dire que la « crise », essentielle, la vraie, celle de son renouvellement fondamental, soit résolue pour autant. Car notre problème est aussi, sinon surtout, l'infléchissement du comparatisme dans un sens radicalement théorique, l'élaboration d'un statut acceptable pour une « poétique comparatiste », ainsi que l'examen des conditions dans lesquelles celle-ci devient possible. Le comparatisme même sorti de sa « crise » reste toujours en quête de son objet, car il continue à se dissoudre soit dans l'acte critique proprement dit, composante obligatoire de l'histoire, de la théorie et de la critique littéraire, soit dans l'esthétique ou la théorie littéraire telles qu'elles sont pratiquées aujourd'hui. Un comparatisme à part entière, autonome, qui est notre objectif, doit renverser ce rapport subalterne, proclamer sa personnalité et son indépendance, offrir ses solutions spécifiques. Si le militantisme idéologique est une possibilité essentielle (que nous croyons avoir démontrée), la conversion vers le « théorique » et le « poétique » en est une autre, et qui reste à démontrer. Il s'agit d'une mutation de taille : passer des rapports de faits (particu-

liers) aux rapports structuraux (universels), de l'« unique », au « générique », et convertir l'ensemble de ces données dans une synthèse théorique et méthodologique cohérente.

Essayer une théorie comparatiste de la littérature, proposer, même à l'état d'ébauche, des éléments d'une « poétique comparatiste », ce n'est pas une opération facile. La grande et la petite tradition « poétique », celle des maîtres et des épigones, ne va d'aucune façon dans un sens « comparatiste ». Trouver un appui, une indication, une piste à suivre dans cette direction-là est très difficile. Les poéticiens actuels ignorent d'autre part et souverainement le comparatisme ou le déclarent bel et bien « défunt ». Nous avons parcouru récemment une bonne douzaine d'introductions allemandes dans la *Literaturwissenschaft* sans rencontrer une seule référence à la littérature comparée. Même situation pour les poétiques actuelles où le critère comparatiste fait complètement défaut. Il n'y a, en tout cas, aucune liaison perceptible entre la méthodologie actuelle de la « poétique » ou de la « science de la littérature » (à l'allemande ou non) et le comparatisme ; celui-ci n'est même pas mentionné comme une « méthode » parmi d'autres. Pourtant, ses possibilités ne sont pas épuisées, loin de là. Les historiens de la poétique gardent également là-dessus le même silence. Ce manque d'attention traduit de tout évidence une perte de prestige. Ajoutons-y les difficultés considérables que doit affronter la théorie de la littérature si elle veut utiliser les nombreuses données, encore très utiles, du comparatisme « classique ». Cette théorie se propose de les « exploiter » et de les reconverter dans un sens théorique, totalisateur, universaliste, à l'aide d'une méthode spécifique, qui reste elle-même à mettre au point. Il faut distinguer enfin, et très nettement, entre les fondements théoriques d'une théorie comparatiste de la littérature et les possibilités techniques et pratiques de son élaboration, entre cette « théorie » et son illustration par une « pratique » correspondante. Mais, pour ce faire, il faut que l'outillage théorique soit d'abord mis en place, ce qui nous ramène au point de départ. Il faut somme toute trouver pour toutes ces difficultés des solutions nouvelles.

Prévenons aussi un malentendu qui peut s'avérer de taille. Il n'est pas question, pour le comparatiste-théoricien, de se substituer au poéticien, de disloquer, de remplacer, voire d'annuler les théories et les méthodes existantes. Sa tâche est à la fois plus modeste et plus ambitieuse ; il s'agit pour le nouveau comparatiste d'offrir seulement une alternative, une hypothèse de travail, c'est-à-dire une théorie et une méthode situées dans une perspective qui, elle, n'est qu'à lui : qui ne se confond, mais qui ne fait double emploi non plus, avec aucune des méthodes plus ou moins dans le vent (structuralistes, sémiotiques, etc.). Son rôle virtuel est seulement de confrontation et de complémentarité, de vérification réciproque aussi. Il faut arriver à une théorie de la littérature autrement, ayant comme point de départ d'autres présupposés et une autre tradition comparatiste à redécouvrir et à redéfinir. Telle serait l'originalité de la démarche.

Une certaine tradition « poétique », du comparatisme, qu'il ne faut pas exagérer, mais ne pas minimiser non plus, existe quand même. Il s'agit d'intuitions intermittentes, de tâtonnements, d'ouvertures sans suite, mais qui peuvent nouer un fil conducteur très discret. Le terme, ainsi qu'un pressentiment de « poétique comparée » (*vergleichende Poe-*

tik), fait déjà son apparition, d'après tous les indices, en Allemagne, vers le milieu du siècle dernier (Moriz Haupt). Des esthéticiens s'avisent d'élaborer une théorie de la poésie sur des bases comparatistes, par voie d'induction, de parallélisme et de comparaisons (Moriz Garrière). Certains pionniers du comparatisme (Louis Paul Betz) reprennent le mot et la chose, en lui donnant très en passant une brève orientation typologique et « formelle » (formes métriques, images, etc.). L'esthétique spéculative et la rhétorique traditionnelle président également aux débuts de la notion en France dans une zone académique et érudite obscure (« nos études sur la poésie comparée », « les règles d'esthétique ... forment un élément essentiel de la littérature comparée »). Un précurseur de marque est le Russe A. N. Veselovsky avec sa « poésie historique » (*Poétique historique et comparée*, 1894, 1899 ; *Poétique des sujets*, 1897—1906). Celle-ci considère le processus littéraire international dans son unité et aspire, à l'aide des parallèles historiques établis dans le plus grand nombre de littératures connues, à la « plus complète généralisation possible ». Son objectif final « l'éclaircissement de l'essence de la poésie par sa propre histoire », est repris par certains comparatistes actuels, qui veulent encore récupérer, au moins de cette manière, l'histoire littéraire. Des suggestions pourraient aussi venir de la part de l'esthétique comparée, mais qui n'ont pas donné de fruit, quoique la littérature y fût proinve parmi les arts à confronter en vue de déceler une « essence commune ». C'est une direction qui sera reprise, comme nous allons voir, mais qui fait fausse route, par tout un chapitre actuel du comparatisme (« la comparaison des arts »).

L'adoption du point de vue « poétique » par le comparatisme actuel est lente, accidentelle, sans esprit de suite et dépourvue d'effort méthodologique adéquat. Il s'agit surtout de déclarations de principe, soit sous la pression des nouvelles méthodes littéraires, soit devant l'évidente faillite du positivisme, la saturation historiciste y comprise. Il faut donc reconnaître qu'une certaine aspiration « théorique » ne manque pas à l'appel, quoique discontinu et sans cohérence doctrinaire. Quant aux solutions proprement dites, elles ne dépassent pas le niveau de l'époque : théorie de la « création » ou des « genres littéraires », « stylistique », etc. C'est le cas notamment d'une remarquable communication présentée par Jean Henkiss au congrès de l'A.I.L.C. (1958) et qui a justement pour titre : *Théorie de la littérature comparée*.

Le comparatisme français ne semble évoluer qu'après les années 60. C'est là encore une effet bénéfique de la « crise ». Certains appels en faveur des « recherches d'esthétique comparée » datent même d'un peu plus tôt. Elles se précisent surtout sous le patronage de Marcel Bataillon, qui fut probablement en France l'universitaire le plus ouvert en littérature comparée. Il réclame le dépassement de la « poésie historique » de Veselovsky par une « poésie » étendue aussi sur formes littéraires non versifiées. Bref, il souhaite qu'on s'oriente « vers une science générale des littératures, ou une poésie générale ». On hésite, on ne bascule pas encore, mais le pas est franchi à moitié : « ... Le comparatisme ne peut se passer d'un arrière plan de réflexion théorique sur la littérature en général : « même s'il ne se propose pas une doctrine de la littérature (et pourquoi pas ?) ajouterions-nous), il la présuppose plus ou moins » (c'est nous qui soulignons).

ons). Etiemble reprend et développe cette thèse avec un éclat particulier : au terme de « théorie de la littérature » il préfère celui de « poétique comparée », qui correspond mieux aux nouveaux objectifs assignés au comparatisme : « étude comparative des formes littéraires », histoire des genres, « histoire comparée des littératures, oui, mais aussi, mais surtout, esthétique comparée ». Ses cours, *Le Babelien*, par exemple, traitent des « questions de poétique comparée » en tant que « prolégomènes à toute poétique future ». L'adhésion à ce principe de la part d'un H. R. Jauss, par exemple, qui approuve « l'élaboration d'une poétique, d'une rhétorique et d'une esthétique comparée », est significative : le comparatisme peut appuyer sinon recouper l'esthétique de la réception et de la communication littéraire. Le comparatisme allemand traditionnel, d'autre part, se pose toujours le problème de la connexion de la « théorie de la comparaison » et de la « théorie de la littérature ». La question ne peut être, en effet, résolue que par voie de synthèse. C'est là d'ailleurs la conclusion d'une récente (et excellente) mise au point : « Les objectifs de la littérature comparée et de l'étude théorique de la littérature sont *en principe* identiques ».

Quant au comparatisme de l'Est (que nous n'avons jamais perdu de vue), il ne se refuse pas, lui non plus, au « théorique ». En Roumanie, dès 1937, on formule l'idée d'une « esthétique littéraire comparée », quoique d'une manière assez ambiguë sinon embrouillée. Lors de la conférence de littérature comparée de Budapest (26 — 29 octobre 1962), la « poétique comparée » précise son objet dans le sens de la théorie des genres, de la stylistique, de la métrique, de la traduction comparée. Des théories encore plus élaborées (en Tchécoslovaquie) préconisent le passage de la recherche inter-littéraire (= les contacts entre les littératures nationales), à la recherche intra-littéraire (= la genèse et la typologie du phénomène littéraire). Cette dernière voie, qui suppose la généralisation, s'efforce de « découvrir les lois intérieures qui caractérisent le phénomène littéraire », « l'analyse des traits génétiques et typologiques de ce phénomène ». « L'existence des lois immanentes » y est considérée de toute façon comme un postulat. En Pologne, également, la « poétique comparée » a ses adeptes.

Ceci admis, l'embarras sinon la déroute restent toujours assez grands. La question qui ne laisse pas de se poser est d'une simplicité désarmante : par où commencer ? Quelle théorie embrasser ? Qu'entend-on, au juste, par « poétique comparée » ? Longtemps la réponse a été timide et traditionnelle : on demandait déjà à la fin du XIX^e siècle la « versification comparée », « la transition de la stylistique à la science de la littérature », la « théorie du style poétique et de la poétique », les formes métriques, la *vergleichende Poetik*, etc. De ce côté les choses n'ont pas beaucoup changé à notre époque : on réclame de nouveau, de par la grande autorité de Vossler, Spitzer, Hatzfeld, la « stylistique », on cultive un peu « la stylistique comparée ». La « stylistique historique » est envisagée toujours comme la « critique historique et comparée de la littérature ». La métrique ou la prosodie, bien sûr, ne datent pas d'aujourd'hui, mais le fait qu'elles soient « cooptées » par le comparatisme s'inscrit également dans le renouvellement de cette discipline. La jonction avec la rhétorique semble maintenant acquise, ce qui renforce l'orientation vers un tel programme comparatiste. En Allemagne, de fortes traditions stylistiques œuvrent dans le même sens, tandis qu'aux États-Unis la « stylistique comparée » ne fait

plus figure de parent pauvre : elles s'inscrira désormais à part entière parmi les « disciplines universitaires » comparatistes.

L'étude traditionnelle des genres — baptisée à tort « poétique comparée » — suscite elle aussi certains espoirs. Le programme le plus radical semble être celui d'Etiemble, qui réclame une « esthétique des genres », réalisable par l'étude comparée des genres littéraires, dans le plus grand nombre possible de civilisations, « que ces genres, que ces civilisations aient eu ou non des rapports de fait ». L'annexion par le comparatisme de la théorie des genres, et surtout du genre épique, annexion que l'on constate dès le XIX^e siècle, pose quelques problèmes nouveaux. Ceux-ci exigent des solutions autres que celles avancées par la rhétorique traditionnelle à propos de la genèse, de l'évolution et de l'universalité des genres, des « invariants » de chaque genre, de la définition terminologique et/ou objective des genres, de l'apparition de nouveaux genres, dont l'audiovisuel, et modifient nombre de données (ce fut l'objet du colloque D'Azay-le-Ferron, de la S.F.L.G.C., 21 — 23 juin 1979), etc. La tendance, encore très forte, d'envisager la « théorie des genres » (« même comparée »), comme une théorie à part entière, sans déboucher vers une théorie (générale) de la littérature, n'apporte pas de réponse à cette question essentielle. C'est le cas d'ailleurs de toutes les considérations concernant les thèmes et les types littéraires, considérés comme autant de domaines autonomes. L'articulation « théorique » y est pourtant possible. L'anthropologie, l'archétypologie, la mythocritique y ont aussi leur rôle à jouer. Un commencement d'ouverture du comparatisme vers l'étude anthropologique de l'imaginaire (il y en a quelques tentatives) est également à signaler.

La même observation joue à propos de l'approche comparatiste des formes poétiques, terme par lequel un des premiers programmes comparatistes désignait l'étude de l'ensemble des modalités formelles d'expression. Leur caractère unique et uniforme, individuel et catégoriel aboutit à une nouvelle interrogation — à partir de l'analyse des textes — sur le bien-fondé de l'approche comparatiste « classique » : où finit l'incomparable ? où commence le comparable ? Comment identifier les formes poétiques par delà les frontières nationales et linguistiques ? Peut-on réduire le « comparable » à quelques grandes catégories, d'ailleurs difficilement transposables en d'autres langues, comme, par exemple, *Form. Gestalt, Fügung, Haltung* ?

On ne peut pas dire que le comparatisme français, même le plus traditionnel, ait complètement ignoré une telle démarche : « Comparer l'emploi des mêmes moyens d'expression par différents pays /.../ devrait être le propre de la littérature comparée ». Ou encore : « Qu'elle le veuille ou non, la littérature comparée se double d'une stylistique comparée, merveilleusement révélatrice et féconde ». Celle-ci « jetterait de nouvelles lumières sur les relations entre œuvres et donc sur l'intimité de l'œuvre réceptive elle-même ». Le grand inconvénient reste néanmoins l'absence de convergence « généralisatrice » de ces recherches, menées en ordre dispersé et « en soi ». La réaction d'Etiemble, qui postule sinon démontre la nécessité d'un trait d'union — si nécessaire — entre « l'étude des poétiques des genres, des styles, de structures » (y compris de la métrique, des images, de l'art de la traduction) et « l'étude synthétique de la littérature en général », n'a pas fait tache d'huile... Une mise au point, d'ail-

leurs lucide et bien informée, des rapports (actuels) de la littérature comparée et de l'analyse formelle des textes littéraires, ne va pas elle non plus, jusqu'à l'hypothèse d'une « poétique comparatiste » qui unifierait dans un *organon* la totalité des recherches formelles ...

Enfin, une piste nouvelle à explorer, et qui est très loin d'avoir épuisé ses possibilités, c'est la confrontation des théories, des idées, des concepts littéraires, bref des « poétiques ». C'est là un domaine que le comparatisme lors de ses débuts mentionnait déjà, mais que l'on a oublié par la suite. Quand on le redécouvre, il ne dépasse pas, généralement, l'étude des relations bilatérales, les rapports de faits entre les théories littéraires. L'approche historique y domine. La critique des idées littéraires apporte un complément théorique et méthodologique important, ne fût-ce que pour souligner une nécessaire orientation « systémique ». Quand les comparatistes professionnels s'emparent de l'affaire, deux solutions sont envisagées : 1) on admet le point de vue international (factuel ou non), mais la comparaison des théories littéraires ne débouche pas nécessairement sur une « théorie unifiée » ; la confrontation se propose en premier lieu de vérifier le degré de « validité » (*relevancy*), par époques et zones, des théories comparées ; 2) plus audacieuse, et sur la bonne voie, s'avère être la recherche des convergences et des divergences des théories littéraires en fonction d'un certain nombre de repères (tradition, nouveauté, forme, signification, etc.). Le résidu donnerait un schéma qui équivaldrait à une définition possible de la littérature, en fonction de certains pré-supposés et paramètres objectifs bien définis et méthodiquement interrogés. Pas d'éclectisme, ni d'amalgame, mais une vraie synthèse critique qui obéisse à sa propre loi.

Un trait caractéristique de toutes ces démarches et ébauches, ou plutôt bribes, de « poétique » comparée, est leur base très étroite, ethnocentrique, européocentriste. Si la poétique vise à l'universel, il faut que l'universel l'institue, l'étoffe, la valide effectivement. D'où la nécessité d'un dialogue et d'une confrontation avec la réflexion littéraire de partout, extra-européenne, extra-occidentale, bref, de l'ouverture sur une « poétique » vraiment universelle. On connaît la polémique contre l'euro-péocentrisme, où Etiemble s'inscrit comme un grand précurseur. L'évidence commence à percer : on ne peut plus élaborer des théories littéraires seulement sur des bases occidentales ; il nous faut une théorie littéraire qui dépasse « nos traditions culturelles » et qui prenne aussi en considération des « paradigmes » et des valeurs théoriques appartenant à d'autres cultures et littératures. Vérité de bon sens ou presque. Ce qui ne veut pas dire qu'il faut à tout prix établir entre les faits des traits d'union mécaniques et superficiels, ou ne pas tenir compte des grandes différences qui existent entre l'esthétique littéraire occidentale et orientale. La mimésis, par exemple, qui joue un rôle dans la réflexion européenne manque complètement de la critique japonaise classique. Un plaidoyer (limitatif) pour la poétique comparée préconise seulement des rapprochements entre la poétique aristotélicienne et sanskrite. Néanmoins, le champ est largement ouvert aux similitudes, aux coïncidences du type *rasa*/goût, ou poétique chinoise/poétique symboliste. Dans cette direction-là, y compris par la voie de la synthèse, il faudra chercher la possibilité d'une « éventuelle théorie universelle de la littérature », « quels concepts critiques sont uni-

versels », définir la « poétique comparée (*cross-cultural poetics*) » du « genre lyrique court », des « types du réalisme », etc.

Mettons que c'est très difficile, que la poétique comparée occidentale-orientale est encore dans sa tendre jeunesse. Mais ce qui ne fait plus de doute — et le vrai handicap est là — c'est le manque d'appétit théorique chez la plupart des comparatistes brevetés. Discipline historique, professée empiriquement, le comparatisme actuel de facture traditionnelle est en général dépourvu de curiosité et de vocation théorique. Telle revue allemande, de bonne tenue érudite d'ailleurs (*Arcadia*), propose un programme résolument athéorique, on se demande aussi outre Rhin (avec un scepticisme très affiché) si « la littérature comparée a sa propre théorie » et si le terme *Allgemein* (= général) n'est pas une « étiquette vide ». En France, on affirme également que le comparatisme a « définitivement tourné le dos » aux « tentations synthétiques », démission pourtant difficilement défendable. L'état précaire, sinon « catastrophique » (« pointilliste », « *ad hoc* », « improvisé », « approximatif » et j'en passe), de la théorie littéraire comparatiste actuelle provoque néanmoins un certain nombre de réactions carrément négatives. Elles sont — hélas ! — bien justifiées. Le comparatisme ne peut pas se passer de *théorie*, de sa *propre* théorie de la littérature, qui reste à instaurer.

LITTÉRATURE ET MYTHE

EXPÉRIENCE MYTHIQUE ET EXPÉRIENCE CRÉATRICE

MAX BILEN
(Université de Tel Aviv)

La difficulté que l'on éprouve à définir le mythe n'a d'égale que celle qui attend toute tentative de trouver quelque définition à la littérature ou, comme l'on dit aujourd'hui, à l'écriture. C'est donc, faute de mieux, par le biais des fonctions de l'un et de l'autre que l'on essaie d'établir leurs rapports. Or, les oppositions sont plus nombreuses que les similitudes.

Le récit littéraire est plus ou moins fictif, le récit mythique s'impose comme vrai (Lévy-Brühl, Maurice Leenhardt, Mauss, Eliade, Sellier); le poème est, en principe du moins, introduisible, alors que le récit mythique peut l'être dans toutes les langues (Lévi-Stauss); le texte littéraire est structuré en ses parties, alors que le récit mythique est un assemblage de symboles et même peut se réduire à une structure permanente (Gusdorf, Lévi-Stauss); le récit littéraire a pour référence un moment historique, alors que le récit mythique suppose un temps réversible, qui caractérise le temps sacré (Eliade); l'individualité et la rationalité du récit littéraire est en opposition avec le caractère collectif et la surnaturalité du récit mythique (Sellier, Lévi-Stauss); le récit littéraire conduit logiquement à une solution dialectique des conflits, alors que le récit mythique initie à une métamorphose radicale de statut (Eliade) ou constitue un équilibre médiateur entre deux affirmations incompatibles (Lévi-Stauss); le récit littéraire est intimement vécu, le récit mythique l'est socialement (Sellier); le récit littéraire remplit une fonction socio-historique, profane, le récit mythique une fonction socio-religieuse, sacrée (M. M. Münch); le récit littéraire a une vérité relative, le récit mythique a une vérité absolue et éternelle: c'est un « récit fondateur » (Eliade); le récit littéraire donne une analyse psychologique partielle du héros, le récit mythique investit l'homme dans sa totalité (M. M. Münch) et son héros est un symbole; on pourrait encore ajouter que le récit littéraire raconte le déroulement d'une action alors que le récit mythique révèle quelque chose de mystérieux et d'ineffable; que le sens, dans le récit littéraire est plus ou moins évident, alors que celui du récit mythique est caché, exige une exégèse ou une interprétation; que le récit littéraire comporte des séquences dialectiques, alors que le récit mythique suit un itinéraire initiatique; que le récit littéraire autorise une expérience imaginaire, alors que le récit mythique im-

plique une expérience vécue ; que le récit littéraire est humain, cependant que le récit mythique est transcendant.

Ces arguments devraient inviter à clore prudemment le dossier en abandonnant toute idée de trouver un quelconque domaine commun entre le texte dit littéraire et le texte dit mythique.

Le voleur de feu

La problème aurait été ainsi sans doute résolu, n'était le caractère existentiel et autonome du mythe. Si on considère, en effet, que l'expérience mythique relève d'un comportement particulier et que l'écrivain peut avoir le même comportement dans son souci d'écriture (dans le sens de « création »), qui est essentiellement changement de statut, on réalisera que le problème se pose sur un autre plan et de toute autre manière.

Il a commencé de se poser, semble-t-il, lorsque Prométhée s'est incarné dans le personnage de l'homme de génie, au Siècle des Lumières, et s'est retrouvé dans la peau des poètes dits romantiques, symbolistes et surréalistes¹. En suivant la piste, on se trouverait, à travers heurs, malheurs, folie, expériences dites des limites, devant des textes contemporains qui ne cessent de laisser perplexes, tels les écrits de Mallarmé, de Bataille, de Blanchot, d'Artaud et de quelques autres, dont le plus surprenant est que ce ne sont pas des récits fantastique mais des textes biographiques et dont le ton, d'ailleurs, ne laisse pas douter de leur bonne foi.

C'est qu'il est arrivé quelque chose d'extraordinaire : l'écrivain s'est substitué à son personnage, lui a volé son caractère mythique de modèle exemplaire, lui a subtilisé sa ferveur, a moins voulu imaginer des héros que s'inventer lui-même et, surtout, suprême ambition qui prêterait aisément à la dérision n'était le drame que l'on y devine, a aspiré à rien moins qu'à *se créer* par et à travers l'écriture, en prenant à son compte les vieux mythes d'autogénèse et d'androgynie.

Les exemples ne manquent certes pas : Rousseau se refait de toutes pièces à partir de son fameux « Qui suis-je ? » et découvre, par la voie du langage, l'extase : ... « un état où l'âme trouve une assiette assez solide pour s'y reposer tout entière, (...), où le temps ne soit rien pour elle, où le présent dure toujours, (...) tant que cet état dure, celui qui s'y trouve peut s'appeler heureux, non d'un bonheur imparfait, pauvre et relatif, tel que celui qu'on trouve dans les plaisirs de la vie, mais d'un bonheur suffisant, parfait et plein, qui ne laisse dans l'âme aucun vide qu'elle sente le besoin de remplir »².

L'impersonnalisation fait partie du répertoire romantique, on sait l'expérience éprouvante de Mallarmé, qui se reconnaissait en Hamlet, « ce seigneur latent qui ne peut devenir »³, qui porte en lui, pendant trente ans, le rêve d'Igitur. Expérience effrayante, dont témoigne la lettre à Cazalis du 14 mai 1867 : « Je viens de passer une année effrayante ; ma Pensée s'est pensée et est arrivée à une Conception Divine. Tout ce que, par contre-coup, mon être a souffert pendant cette longue agonie est inénarrable, mais heureusement je suis parfaitement mort, et la région la plus impure où un esprit puisse s'aventurer est l'Eternité ; mon Esprit, ce solitaire habituel de sa propre pureté, que n'obscurcit plus même le reflet du Temps

(...) Je suis maintenant impersonnel, et non plus Stéphane que tu as connu, — mais une aptitude qu'a l'Univers spirituel à se voir et à se développer, à travers ce qui fut moi ».

Bataille, qui a voulu opposer au « sacré de respect » le « sacré de transgression », a tenté de définir une « loi de communication réglant les jeux de l'isolement et de la perte des êtres », et cru la trouver dans les diverses formes de dépense : « fête, héroïsme, extase, sacrifice, érotisme, rire et poésie »⁴. L'itinéraire de cette « expérience intérieure » conduit à « la pleine communication qu'est l'expérience tendant à l'extrême » et qu'est, aussi, la littérature, dont Bataille n'a cessé d'essayer d'en dégager le sens, expression du Mal, « valeur souveraine », qui exige une « hypermoïale »⁵. L'expérience est « singulière, mais non ineffable » : expérience du divin, « l'impossible »⁶. L'objet de cette « nouvelle théologie mystique » est l'inconnu vide, « irrespirable »⁷. Expérience qui comporte trois étapes : une « remontée à l'origine » (le non-savoir qui communique l'extase), « mode de dramatisation dépouillé », silence des autres en soi⁸ ; le « ravissement » ou révélation de l'inconnu, extase devant le vide, illumination fulgurante, l'esprit devenant un œil qui « dénude le non-savoir »⁹ ; la nécessité de la communication, perte en autrui, perte de la solitude par l'extrême amour¹⁰.

Parlant, à propos de Hermann Broch, des épreuves subies dans la recherche de l'unité, Blanchot en décrit l'itinéraire : descente, attente et salut, « ... dans ces régions où tout ce qui l'avait justifié jusqu'ici lui manque : son nom, son œuvre, la beauté, l'espoir d'une connaissance véritable, l'attente d'un temps sans destin (...), exposé à l'informe, livré à l'anonyme, avec l'illusion d'avancer dans la profondeur, alors que sa chute n'est qu'une chute vaine dans l'enchevêtrement superficiel d'un rêve terrestre. Du moins, l'approche de la mort, cette écoute de lui-même qui meurt, cette reconnaissance de sa condition d'artiste, étranger à la vérité, enfermé dans un monde irréel de symboles, contant d'un jeu et s'exaltant d'une ivresse solitaire qui l'a détourné de son vrai devoir, cette épreuve auprès de la terreur, du silence et du vide ... »¹¹.

L'accent épique de ces textes permet de mesurer l'ampleur, la portée et la profondeur effrayantes de cette expérience d'écriture qui n'est plus reconnue comme particulièrement sereine. Expérience poétique en laquelle se trouvent réunis l'héroïsme, le sacré et l'amour : « Je suis crucifié », s'écrie Bataille¹².

Comportement mythique et comportement poétique

Le grand apport d'Eliade est d'avoir fait du mythe un acte de création autonome de l'esprit et un comportement, le modèle de toute création¹³ : « Les épreuves, dont l'épopée, le drame et le roman font leur matière se laissent aisément ramener aux souffrances et aux obstacles rituels du chemin vers le centre ». Les modèles transmis du plus lointain passé ne disparaissent pas, ils ne perdent pas leur pouvoir de réactualisation¹⁴. Peuvent, en effet, en témoigner l'exemple prométhéen de Faust et de ses variations¹⁵, les métamorphoses du modèle d'Antigone¹⁶ les légères et capitales modifications que Kafka proposait d'apporter au récit d'Ulysse afin de le rendre actuel¹⁷.

Le mérite d'Eliade est d'avoir fait de l'initiation, processus de régénération, une partie intégrante de la condition humaine : elle répond à l'exigence, plus ou moins commune, de l'accès à un nouveau mode d'être, au désir d'échapper aux déterminations de la condition humaine afin d'atteindre à la liberté absolue (c'est-à-dire de mourir au mode d'être conditionné afin de naître en un autre non conditionné), au retour individuel à l'origine, à la répétition de la cosmogonie¹⁸ — toutes expériences de « l'impossible », dont témoignent les œuvres d'art. Car, précisément, et c'est là que le mytique vient rejoindre le poétique, la création artistique est un effort pour recréer le langage, pour recréer le monde comme si le Temps et l'Histoire n'existaient pas, l'avènement à une situation exemplaire, le consentement à des épreuves, le *passage* du verbal au formel, le passage à une vie nouvelle afin de *se créer à nouveau*, un accès à la sacralité puisqu'il s'agit de vivre l'universel et l'intemporel — toutes choses qui définissent le comportement mytique¹⁹.

Avec Eliade, donc, le mythe n'est pas un processus de l'inconscient, il n'est pas seulement un récit vrai, sacré et exemplaire, mais, également, un motif de comportement humain.

C'est pourquoi Eliade veut dissocier la notion de mythe de celle de parole, de fable et rapprocher cette notion de celle de « action sacrée », de geste significatif²⁰.

Philippe Sellier, Simone Vierne et Jean Biès ont pratiqué une lecture du texte littéraire à partir du mythe cosmogonique (initiatique). Lire, pour Simone Vierne, c'est mourir à soi et au monde profane pour atteindre au monde sacré des mythes et des symboles, cependant qu'écrire serait chercher, en mourant, à renaître immortel, à s'assurer une permanence de l'être, à transcender la condition humaine vouée à la destruction²¹.

Il n'y aurait pas, selon Jean Biès, d'œuvre littéraire qui n'ait des éléments initiatiques : la descente aux enfers (chez Hamlet, Bossuet, Baudelaire, Proust), l'obtention des pouvoirs, dont celui de la métamorphose (chez Tristan et Iseult, Ovide, Kafka), l'inspiration et l'extase (chez Claudel, Romain Rolland, Breton, Rilke, Péguy), la recréation du monde par l'invention d'un nouveau langage (chez Mallarmé). Le poète, comme le chaman, cherche la solitude, vit dans la marginalité, se livre à une activité onirique, a recours aux drogues, est sujet à des visions et se croit élu²².

Philippe Sellier note que le mythe du héros emprunte toujours la même structure, qu'il s'agisse de la fiction mythologique, des récits bibliques, du roman proprement dit, du roman policier, du western ou même de la propagande politique. Son itinéraire (occultation, apothéose, métamorphose) se retrouve, comme le montre son anthologie, dans le récit de David et Goliath, des travaux d'Hercule, dans la Passion de Jésus, dans la vie de Jeanne d'Arc comme dans les méditations de Pascal, chez les préromantiques et les romantiques comme chez les surréalistes, dans le manichéisme de Karl Marx et dans l'épopée napoléonienne, dans les romans de Romain Rolland et dans les pièces de Claudel ou dans les poèmes de Saint-John Perse²³.

On pourrait se demander, alors, si le comportement mytique, tel qu'il a été défini, n'est pas, aussi, ce qu'on entend, généralement, par « comportement poétique ». Dans l'un comme dans l'autre cas, en effet,

on reconnaît la même nostalgie de l'affranchissement des déterminations, de la disposition à l'accueil et au don, d'un pouvoir en lequel s'affirme une puissance de nouveauté, d'une renaissance par ses propres moyens, c'est-à-dire d'une autocréation par le discours (ou, comme dit Valéry, d'une « autogénération »)²⁴, de solitude et de solidarité enfin conjuguées (dont rêvait Camus), de l'épuisement de l'être dans son immense générosité en vue de l'avènement à l'Autre, dont chacun est frustré, la nostalgie d'une réception amoureuse de la vie, d'un dénuement en vue d'un rassemblement, de l'accès à une simplicité dont le modèle est le texte dépouillé, la nostalgie, enfin, de l'unité retrouvée des contraires.

Le poète, à travers un itinéraire initiatique, incarnerait, donc, la condition mythique elle-même, jusque là reconnue à ses personnages. Cette mutation, pour laquelle l'écrivain, niant en quelque sorte sa vie temporelle pour accéder à la spiritualité, a sacralisé l'écriture, en a fait un état de sainteté, une expérience vécue du chemin des métamorphoses. La création littéraire se définit, alors, comme l'initiation à un état de mutation, d'où l'aspect cosmogonique de l'acte créateur.

Une écriture mythique

C'est pourquoi un reproche majeur que l'on fait, aujourd'hui, à la littérature est celui d'être devenue, pour certains écrivains, un mythe²⁵. Elle ne se contenterait pas de véhiculer le mythe mais, aussi, elle l'assumerait. Comme le mythe cosmogonique, en effet, premièrement la littérature est l'espace d'un savoir originel, en second lieu, elle inspire une conduite de vie, troisièmement, le poète s'affirme en modèle exemplaire, en quatrième lieu, elle porte la promesse d'un changement de condition.

La quête d'un savoir originel est, en effet, devenue, depuis Mallarmé qui rêvait d'une langue suprême, c'est-à-dire absolue, le chemin de croix du poète. Pour Blanchot, c'est l'approche de l'origine qui fait de l'art une recherche essentielle, c'est le lieu vide où la parole ne parle pas : elle est le lieu où retentit l'appel de l'œuvre²⁶. Artaud demandait à une correspondante de prier pour sa « spontanéité originelle »²⁷, et Breton ambitionnait de reproduire ce moment idéal où l'homme est soudain empoigné par une force qui le jette dans l'immortel²⁸. Notons, également, que, pour Saint-John Perse, la poésie révèle une condition humaine plus digne de l'homme originel²⁹. Cette hantise des commencements s'associe à l'idée de création et elle va rejoindre les antiques croyances des mythes d'origine.

En ce qui concerne la conduite de vie qu'impose et qu'inspire l'expérience littéraire, rappelons que la question initiale qui pousse Bataille sur les chemins de l'écriture est celle de savoir comment vivre en l'absence de toute morale et de tout but, dans le non-sens du monde, du monde sans Dieu, qu'Artaud qui souffrait, disait-il, d'un malentendu avec les hommes³¹, rêvait d'une « métaphysique en activité »²⁷. Gide s'est engagé, au nom de ce qu'il avait de plus authentique et de plus valable, dans une protestation contre les conventions, les habitudes, les mensonges de son milieu, en s'adressant au lecteur inconnu et futur³². Pour Saint-John Perse, la poésie est mode de vie « intégrale ». Les religions sont issues de la poésie et les peuples en quête de clarté la découvrent dans l'imagina-

tion poétique ²⁹. Là encore, la fonction morale du récit mythique, la sacralisation du réel, inspirant le mode de vie idéal sont investies dans une activité littéraire unitaire et totalisante qui est une mise en ordre du monde, en élaborant un enseignement à la fois cosmique et humain, mais, en tout cas, comme le mythe, un enseignement vécu.

Chargé, comme on l'y souvent dit, d'humanité, le poète ne peut pas échapper à une condition d'élection et donc de modèle exemplaire. C'est Victor Hugo qui le définissait comme l'homme des utopies, pareil aux prophètes qui fait flamboyer le futur, l'homme que les peuples, dans leur nuit, doivent écouter pour découvrir, à la fois, les racines de la tradition et la vérité de l'avenir ³³. C'est Bataille qui voulait rendre accessible la vérité aux vivants qui, disait-il, « sont heureux des plaisirs de ce monde et mécréants ». C'est Artaud qui voyait son esprit égaré sur une route immense « où convergent les carrefours des plus vastes problèmes, de tous les problèmes vraiment universels » ²⁷. Pour Malraux, chaque chef-d'œuvre est une « purification du monde » et la victoire de l'artiste sur sa servitude rejoint celle de l'art sur le destin de l'humanité ³⁵. Pour Saint-John Perse, la poésie est, à la fois, présent, passé et avenir, l'humain et le sur-humain, et tout l'espace universel. Si elle est obscure, c'est parce qu'elle explore la nuit de l'âme et du mystère de l'être, dont elle dévoile l'unité... ²⁹.

Cette virtualité, pour la poésie, d'être hors du temps (un des caractéristiques du mythe), Rousseau la découvre dans la « rêverie », qui lui permet de vivre un présent qui dure toujours, un bonheur sans vide, parfait, différent de celui que l'on trouve dans les plaisirs de la vie, puisqu'on se suffit à soi-même, « comme Dieu » ². Changement, donc, de statut, de condition, métamorphose à la faveur de laquelle, affirme Rimbaud, on arrive à l'inconnu, on trouve une langue universelle ³³. C'est-à-dire un pouvoir de communication que Bataille découvre dans les diverses formes de dépense « inutile », dont la poésie ³⁴. La réalité, un regard de Camus, est peu de chose sans l'art, qui est révolte contre le réel, éternellement inachevé, à qui l'art donne forme, en le corrigeant. Car le grand style, pour Camus, est un principe qui maîtrise le destin et impose l'ordre au désordre des passions et des événements : le grand artiste fait apparaître un monde neuf, différent de celui de tous les jours... ³⁰. Breton ne pensait pas différemment lorsqu'il affirmait que l'écriture offre les preuves palpables d'une existence autre que celle que nous pensons mener ²⁸.

Comme on le voit, tout le long de l'histoire moderne de la littérature française, l'ambition de l'écriture a été de remplir la fonction même du mythe. L'expérience poétique est conçue comme une expérience spécifique, garante d'un savoir, d'une éthique, d'un salut. Ce que dit, donc, le texte littéraire, c'est moins ce qu'il raconte d'anecdotique que l'expérience d'un comportement particulier, qui est, précisément, celle du mythe. L'une comme l'autre, en effet, supposent le statut de modèle exemplaire ; le sentiment de révéler quelque chose d'ineffable, de secret, de caché ; une lente et douloureuse métamorphose de condition qui permet de se créer et de transcender la condition humaine afin d'atteindre à l'unicité d'un langage originel tel que tout écrit né de ce langage puisse apparaître comme fondateur dans un temps devenu réversible. Si nous ajoutons à ces aspirations et à ces certitudes les épreuves jugées nécessaires, telles qu'elles

sont décrites par les écrivains eux-mêmes : la solitude, l'impersonnalité, la dispersion avant le rassemblement, le chaos avant la cohésion, l'aliénation avant l'autonomie, l'absence et le manque avant l'allégresse du débordement, l'égarément et la détresse avant l'extase, la déperdition de soi avant les retrouvailles de l'unité de soi, la rupture et la séparation avant l'accord et la communication — on aura alors une idée de ce que peut représenter le « rite de passage » du statut de la condition humaine au statut de la vocation poétique.

Ainsi, il s'agit moins d'établir des rapports formels ou fonctionnels entre la littérature et le mythe que de mettre en évidence le fait que les conditions de la création artistique ne paraissent pas être différentes de celles qui disposent à une expérience mythique.

BIBLIOGRAPHIE

- ¹ Voir notre ouvrage *Ecriture et Initiation*, 1977, Université de Lille III, diffusion : Lrle Honoré Champion, Paris, p. 153 et suiv.
- ² J.-J. Rousseau, *Réveries du promeneur solitaire*, cinquième promenade.
- ³ Mallarmé, *Hamlet, Œuvres complètes*, col. La Pléiade, p. 299.
- ⁴ Georges Bataille, *L'expérience intérieure*, Gallimard, 1961, p. 12.
- ⁵ Bataille, *La littérature et le Mal*, Idées, *Avant-Propos*, p. 8.
- ⁶ Bataille, *L'expérience intérieure*, p. 16 et 55.
- ⁷ *Ibid.*, p. 58, 11.
- ⁸ *Ibid.*, p. 68, 85, 186, 244.
- ⁹ *Ibid.*, p. 87, 11, 175, 190, 192, 84.
- ¹⁰ *Ibid.*, p. 187, 81.
- ¹¹ Blanchot, *Le livre à venir*, Idées, p. 175.
- ¹² Bataille, *L'expérience intérieure*, p. 244.
- ¹³ Ellade, *Traité d'Histoire des Religions*, Payot, p. 357.
- ¹⁴ *Ibid.*, p. 361, 362.
- ¹⁵ André Dabiezies, *Le mythe de Faust*, Colin.
- ¹⁶ Simone Fraïsse, *Le mythe d'Antigone*, Colin.
- ¹⁷ Stéphane Mozès, *F. Kafka : le silence des Sirènes*, The Hebrew University Studies in Literature, Jérusalem, vol. 4, n° 1, 1976.
- ¹⁸ Ellade. *Les thèmes initiatiques dans les grandes religions*, « La Nouvelle Revue Française », nos 75 et 76, 1959, p. 407, 394, 295, 398.
- ¹⁹ Ellade, *Le mythe de l'éternel retour*, Idées, p. 35, 36, 74, 276 et *Le Sacré et le Profane*, Idées, p. 164, 178, 179.
- ²⁰ Même référence que la note 13, p. 349.
- ²¹ Simone Vierre, *La littérature sous la lumière des mythes*, « Herne », n° 33, 1979, p. 351.
- ²² Jean Biès, *Chamanisme et Littérature*, « Herne », n° 33, 1979, p. 330.
- ²³ Philippe Sellier, *Le Mythe du Héros*, éd. Bordas.
- ²⁴ V. notre étude dans la revue « Europe » : *Introduction à la Méthode de Paul Valéry*, Paris, juillet, 1971.
- ²⁵ Notamment in : Henri Meschonnic, *Maurice Blanchot ou l'écriture hors langage*, « Cahiers du Chemin », Paris, n° 20, janvier, 1974.
- ²⁶ Blanchot, *Le livre à venir*, Idées, p. 316 et 317.
- ²⁷ Artaud, *Lettres à Genica Atanssiou*, 1921.
- ²⁸ A. Breton, *Second Manifeste*, 1930.
- ²⁹ S.-J. Perse, *Discours de réception du Prix Nobel*, 1960.
- ³⁰ A. Camus, *L'Artiste et son temps*, 1954.
- ³¹ Artaud, *Le Théâtre et son double*.
- ³² Glde, *Littérature engagée*, Gallimard, p. 91 à 93 (voir aussi notre ouvrage *Dialectique créatrice et structure de l'œuvre littéraire*, Librairie philosophique Vrin, 1971, p. 27 à 57).
- ³³ Victor Hugo, *Les Rayons et les Ombres*, 1840.
- ³⁴ Bataille, *L'expérience intérieure*, p. 186, 187.
- ³⁵ André Malraux, *Les Voix du Silence*, IV, La Monnaie de l'Absolu.
- ³⁶ Rimbaud, *Lettre à Dédémy*, 15 mai 1871.

UN COLLOQUE DIDEROT À L'UNIVERSITÉ DE BUCAREST

A l'occasion du bicentenaire de la mort de Diderot, un colloque dédié au philosophe a eu lieu le 20 mai 1984 à l'Université de Bucarest, organisé par la chaire de langue et littérature françaises de la Faculté des langues étrangères. Universitaires, chercheurs, professeurs de lycée, étudiants s'y sont retrouvés moins pour faire le point et dresser l'image solennelle d'un Diderot de panthéon et bien plus pour, littéralement, « entreprendre » Diderot, relire ses textes, les harceler de questions et s'en faire questionner, en quête de ses si frappantes accointances avec notre actualité réflexive et imaginative. Sans doute est-ce le romancier qui a été discuté dans la plupart des communications : *Sterne-Diderot ou le narrateur fataliste* (Mihaela Irimia), *La tentation du lecteur* (Radu Toma), *Diderot et le paradoxe* (Nica Ivanciu), *Diderot ou du dialogue* (Mihaela Voicu), *Volonté encyclopédique et technique théâtrale dans 'La Religieuse'* (Vasile Zinenco), témoignant ainsi de l'incontournable « tournant Diderot » dans toute recherche sur le romanesque. N'y ont été cependant omis ni le moraliste sui generis (*Sténogramme d'un tempérament* — Irina Bădescu), ni le penseur politique et l'écho de sa réflexion dans l'espace balkanique (*Théorie politique et histoire culturelle dans la pensée de Diderot* — Alexandru Dușu), ni l'encyclopédiste (*Diderot et l'inventaire du monde* — Cezar Irimia), ni le créateur d'audacieuses hypothèses (*L'épistème du XVIII^e siècle dans 'Le Rèpe de d'Alembert'* — Victor-Dinu Vlădulescu) ou encore d'une vision spectaculaire toute moderne (*Vers une nouvelle esthétique dramatique* — Mariana Petrișor), ni, enfin, le *Diderot grammairien philosophe* (Ion et Maria Murăreț). Compétence enjouée, maîtrise désinvolte du sujet, variété des approches ont caractérisé ce colloque qui a réussi, ainsi que l'ont souligné ses invités de marque, Șerban Cioculescu, Valentin Lipatti, Alexandru Balaci, à relever les contours d'un point de vue bien roumain dans l'exégèse elle-même « à cent visages », de Diderot.

IRINA BĂDESCU

AUTOUR DE L'HUMANISME LITTÉRAIRE

L'Institut d'Etudes Slaves et Balkaniques de l'Académie des sciences de l'U.R.S.S. a organisé à Moscou, les 23 et 24 octobre 1984, un symposium sur « L'Humanisme socialiste et le développement des littératures dans les pays socialistes européens ». Poursuivant une collaboration née il y a quelques années et qui s'est matérialisée dans des colloques communs et visites de travail, une équipe de l'Institut d'Histoire et de Théorie littéraire « G. Călinescu » de Bucarest a participé aux travaux de ce symposium, faisant accroître le nombre de ceux qui ont pris une part aux activités communes dont le directeur de l'Institut, le professeur Zoe Dumitrescu Bușulenga, Alexandru Săndulescu, Emil Manu, D. Micu, etc.

Les travaux du symposium ont porté sur diverses questions des littératures est-européennes impliquant d'une façon ou d'une autre l'humanisme pris dans diverses acceptions du mot, mais toujours acheminant vers un type ouvert, nonexclusif de compréhension humaine et d'appui aux vraies valeurs humaines : humanisme traditionnel, humanisme socialiste, nouvel humanisme, etc. Ont été ainsi présentées des communications et des rapports sur le problème de l'humanisme dans la littérature et la critique soviétique (Iu. Bogdanov), sur divers problèmes de l'humanisme dans la prose polonaise contemporaine (V. Horev, Olga Tybenko), dans la prose yougoslave d'après la guerre (G. Ilina, O. Kirillova), bulgare (Nina Ponomarova), tchèque et slovaque (Svetlana Cherlalmova et L. Chirokova), allemande de la R.D.A. (A. A. Gugnin), hongroise (V. T. Sereda).

Un important lot de communications ont traité des problèmes de la littérature roumaine, surtout contemporaine : Mikhail Fridman, de l'Institut d'Etudes Slaves et Balkaniques (qui a été aussi le principal artisan de la manifestation et l'âme de la réunion), a analysé la continuité des traditions humanistes dans la littérature roumaine d'après la deuxième guerre mon-

diale, Tatiana Agapkina a esquissé les relations littéraires roumano-soviétiques pendant leur période de début, Nadejda Ossipova a synthétisé les opinions critiques contemporaines sur l'humanisme de la prose de Ion Slavici et E. Stepanian a décelé dans la critique roumaine contemporaine les signes d'un humanisme de substance, orienté vers l'essai et la recherche théorique. Les trois chercheurs roumains ont présenté les communications suivantes : *L'Humanisme des littératures sud-est européennes dans le contexte de la contemporanéité* (Mircea Anghelescu), *Un grand humaniste contemporain : G. Călinescu* (Nicolae Meca) et *Traits humanistes de la littérature roumaine contemporaine* (George Muntean).

Aux discussions, qui se sont déroulées dans une parfaite atmosphère de travail, ont participé les chercheurs des deux pays ; elles ont été enrichies aussi par deux interventions du professeur D. Markov, le directeur de l'Institut d'Etudes Slaves et Balkaniques. A un large et ouvert échange de vues sur les problèmes de la littérature contemporaine se sont ajoutées de consistantes discussions sur les problèmes théoriques, sur les démarches qu'on peut entreprendre pour mieux éclairer la littérature comme moyen spécifique, ayant ses propres lois, d'expression de l'homme ; le sens traditionnel et étymologique du mot a été teinté avec une nuance contemporaine, c'est-à-dire l'accent a été déplacé du *humanae littere* à *humanitas*.

L'Institut d'Etudes Slaves et Balkaniques a organisé à cette occasion une exposition de livres roumains et soviétiques sur les relations réciproques, traductions et études dont plusieurs dues aux chercheurs présents au symposium.

MIRCEA ANGHELESCU

HISTOIRE LITTÉRAIRE ET HISTOIRE DES MENTALITÉS. UNE RÉCAPITULATION

Eparpillés dans plusieurs publications, les communications qui furent données à la Table Ronde organisée dans le cadre du X^e Congrès de littérature comparée de New York forment un tout et doivent être rappelées en tant qu'un ensemble et, nous l'espérons, comme premières contributions à une nouvelle histoire littéraire comparée. En effet, au Congrès de New York, notre Table Ronde a abordé les thèmes, les motifs et les attitudes (communications de Roland Mortimer, Jacques Marx, Bianca Rosenthal), les courants (Gerald Gillespie et Yves Chevrel), les images (Daniel-Henri Pageaux et Hugo Dyserinck), l'imaginaire et la structure de la fiction (Hans-Jürgen Lüsebrink et Gerhard R. Kaiser). Il faudrait ajouter que les lettres que nous avons écrites pour expliciter nos pensées et mieux organiser notre débat (peut-être un peu trop long !) mériteraient un jour de former l'objet d'un petit article qui pourrait s'intituler « A la recherche des mentalités littéraires ». Jusqu'alors qu'il nous soit permis de rappeler au lecteur que seulement une partie des communications ont vu le jour dans cette revue et que l'ensemble peut être reconstitué s'il voudra consulter deux ou trois autres publications. Le sommaire de la Table Ronde aura alors cet aspect :

ROLAND MORTIER, D'un préjugé esthétique de Diderot, dans *Französische Literatur im Zeitalter der Aufklärung*, Gedächtnisschrift für Fritz Schalk ;

JACQUES MARX, Descriptions géographiques et mythes au XVII^e siècle, dans *Revue Roumaine d'Histoire*, 22, 1983, 4, p. 357—369 ;

BIANCA ROSENTHAL, Irony as a Mental Attitude, dans *Synthesis*, XI, 1984, p. 53—58 ;

GERALD GILLESPIE, Problematics of an Empiricist Search for „Mentalities" illustrated in Reference to Romantic Literature, dans *Synthesis*, XI, 1984, p. 45—51 ;

YVES CHEVREL, De l'histoire de la réception à l'histoire des mentalités : l'exemple du naturalisme français en Allemagne au tournant du siècle, dans *Synthesis*, X, 1983, p. 53—64 ;

DANIEL-HENRI PAGEAUX, L'imagerie culturelle : de la littérature comparée à l'anthropologie culturelle, dans *Synthesis*, X, 1983, p. 79—88 ;

GERHARD R. KAISER, Zur Metaphorik der Moderne, dans *Synthesis*, X, 1983, p. 65—77 ;

HANS-JÜRGEN LÜSEBRINK, L'imaginaire social et ses focalisations en France et en Allemagne à la fin du XVIII^e siècle, dans *Revue Roumaine d'Histoire*, 22, 1983, 4, p. 371—383.

Le prof. HUGO DYSERINCK nous a autorisé à consigner que sa communication a repris et amplifié la contribution parue dans *Synthesis*, IX, 1982, p. 27—40 : *Komparatistische Imagologie jenseits von „Werkimmanenz" und „Werktranszendenz"* (où il y a quelques coquilles à corriger !)

En ce qui nous concerne, nous avons essayé de donner une forme cohérente aux paroles que nous avons prononcées au début de notre débat, dans *Histoire des mentalités et littérature comparée* texte paru dans le volume *Renewals in the theory of literary history — Renouvellements dans la théorie de l'histoire littéraire*, Editor Eva Kushner, The Royal Society of Canada in cooperation with ICLA, 1984, p. 221—226 et dans l'article *L'histoire des mentalités et la comparaison des cultures* qui a ouvert le débat sur les « Mentalités collectives » publié dans *Revue Roumaine d'Histoire*, 22, 1983, 4, p. 293—301.

Qu'il me soit permis de remercier ici vivement tous ceux qui ont accepté de prendre part à la Table Ronde qui s'est déroulée dans Vanderbilt Hall, et, bien entendu, le prof. Daniel Javitch qui a accepté sans hésitations ma proposition formulée, au début, avec le prof. Patrick Brady.

Encore un mot, pour signaler que notre débat a été continué par Jacques Marx qui vient de publier une substantielle étude dans la revue *Mentalities-Mentalités*, Hamilton, New Zealand, 2, 1984, 1, p. 1—11 : *Les mentalités — un au-delà de l'histoire*, texte repris et amplifié dans *De l'histoire des mentalités à l'histoire littéraire. A la recherche d'une méthode*, tirage à part.

ALEXANDRU DUȚU

La littérature française dans l'espace culturel roumain. Coordination : Angela Ion. Universitatea din București, 1984, 303 p.

« Ce livre portant sur l'histoire des relations littéraires franco-roumaines a été pensé et élaboré pendant la rédaction de l'histoire de la littérature française publiée par une équipe d'universitaires roumains spécialisés dans l'étude de la littérature française, ce qui explique sa structure, son caractère et son orientation ». En effet, le lecteur trouvera dans ce volume une esquisse des contacts, parallélismes, relations, dans une perspective historique, mais non pas strictement chronologiques, car, par exemple, la « présence de la littérature française du 17^e siècle dans la vie culturelle roumaine » prend en charge les traductions et études publiées pendant les deux derniers siècles. Ainsi, ce volume présente le niveau actuel de connaissances et, chaque fois qu'il est possible, l'évolution historique de ces connaissances et relations. Depuis « La littérature française du Moyen Age — traductions et commentaires roumains », en passant par l'époque des Lumières qui a favorisé les contacts directs, ensuite par la réception de Rousseau, Balzac, Stendhal, Flaubert, Zola, Baudelaire, Verlaine, le roman, la poésie et le théâtre du 20^e siècle, on arrive à « Panait Istrati, écrivain roumain d'expression française » et à « Un comparatiste roumain : Pompiliu Eliade ». Les auteurs de ces études sont : Irina Bădescu, Sorina Bercescu, Vasile Covaci, Alexandra Emilian, Angela Ion, Irina Mavrodin, Silvia Pandelăscu, Luminița Petruțian, Ioan Pânzaru, Micaela Slăvescu, Gheorghe Stănescu, Mihaela Șchlopu, Cornelia Ștefănescu, Dolores Toma, Ileana Vrtoșu et Vasile Zinenco.

A. DUTU

DONAT DE CHAPEAUROUGE, *Einführung in die Geschichte der christlichen Symbole*, Darmstadt Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1984, 157 p.

Cette érudite introduction à l'étude des symboles qui ont enrichi et rendu plus belles les littératures et arts européens passe en revue les symboles hérités de l'Antiquité et ceux élaborés aux premiers siècles, ensuite les symboles qui ont fait leur parution dans l'art du Moyen Age et enfin les symboles du Moyen Age tardif et de l'époque moderne. Le tout est précédé d'une excellente introduction sur le concept de « symbole » et sur le symbole figuratif. Le lecteur rencontrera ici le vautour et le lion, le singe et le chien, ainsi que les attitudes — position debout et assise — regard vers le ciel, pieds nus. Mais la description ne se contente pas des exemples pris des arts figuratifs seulement ; lorsque l'auteur présente « le cercle », symbole de la perfection, de parachevement, les références envoient à Vitruve et à Léonard de Vinci, mais aussi à Chamfort qui savait que le sage choisit toujours le cercle qui le fait revenir chez lui-même, pendant que Jean Paul constatait qu'aussi bien le zéro que le cercle de la plénitude ont le même signe. Une bibliographie riche et précise soutient l'exposé qui est complété par quelques planches de bonne qualité. Comme tant d'autres livres, cette introduction embrasse seulement l'histoire occidentale, les exemples étant tirés surtout des musées allemands ; or, l'art byzantin a été par excellence un art des symboles qui se sont perpétués dans les fresques de Roumanie, jusqu'assez tard, au 18^e siècle. C'est à ce moment, d'ailleurs, que le langage symbolique a cédé le terrain à un langage plus « concret » et capable de mieux refléter les visages de l'immédiat, quitte à simplifier l'image de l'homme et de l'univers. L'introduction de Donat de Chapeaurouge n'est pas un simple guide.

ALEXANDRU DUTU

Theorie der Metapher, herausg. von Anselm Haverkamp, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1983, 502 S.

Die Antologie kritischer Texte in Neuauflage, die den Inhalt des vorliegenden Werkes ausmacht, verwirklicht erfolgreich das Programm der Reihe *Wege der Forschung* als deren 390.

Synthesis, XII, Bucarest, 1985

Band. Demgemäß bietet sie uns das diakronische, einem strikt aktuellen Wertkriterium untergeordnete Bild des angekündigten Themas in einer Sammlung von repräsentativen Titeln und Autoren.

Die Auswahl des Herausgebers — ein schwieriges Unternehmen in sich, da sein Bezugsobjekt eines der am meist diskutierten Gebiete der Poetik ist — deckt die Periode 1936—1978. Den Zeitabschnitt also in dem die Metapher-Forschung von der Auffassungsweise der klassischen Rhetorik, deren Schwerpunkt auf der Untersuchung des im Bild transportierten Gehalts lag, zu derjenigen der modernen Linguistik übergeht, deren Hauptinteresse der Technik des sprachlichen Imports gilt.

Selbständige Kapitel aus Fachzeitschriften sind in dem vorliegenden Band unter einem Titel zusammengestellt dessen Bedeutung die Schwelle des Gewünschten nicht überschreitet. Denn, so wie Anselm Haverkamp mit zuverlässigen Argumenten in seiner *Einleitung* zeigt, wurde diesem Gebiet, trotz des Reichtums des beeindruckvollen Alters der Forschungen keine einheitliche Theorie gebildet. (Was eigentlich kein Ausnahmefall im allgemeinen Rahmen der Wissenschaft ist). Es sind nur „konkurrierende Ansätze“ vorhanden, die auf theoretischen Paradigmen mit dem Ausgangspunkt in der Sprachwissenschaft und Sprachphilosophie zurückgeführt werden können.

Das *sprachanalytische Paradigma* oder *Semantik der Metapher* (Max Black, Paul Henle, Philip Wheelwright, Monroe C. Beardsley, Virgil C. Aldrich), *Das strukturalistische Paradigma* oder *Semiotik der Metapher* (Roman Jakobson, Jacques Sojcher, Gerard Genette, Nicolas Ruwet), *Das hermeneutische Paradigma* oder *Hermeneutik der Metapher* (Hans Blumenberg, Harald Weinrich, Hans Heinrich Lleb, Paul Ricoeur) bilden demgemäß die grossen Hauptabteilungen des Bandes. Sie sind einerseits von einem Kapitel aus J. A. Richards, *The Philosophy of Rhetoric* vorangegangen, das einen wichtigen Augenblick in der Wende des Formalismus zur Kommunikationstheorie darstellt. Und andererseits, von einer letzten Gruppe von Aufsätzen gefolgt, die unter dem Titel *Übergänge und Perspektiven* neue Brücken zwischen den Sprach- und Literaturwissenschaften und der Denkwissenschaften zu schlagen versuchen.

Die umfangreiche Bibliographie am Ende, die chronologisch den Corpus weit übertrifft, verzeichnet die nach der Meinung des Herausgebers repräsentativsten Titel auf dem Gebiete der Metaphorologie zwischen 1873—1981.

Die Auswahl der Texte in Rahmen des gegebenen (angelsächsischen, französischen und deutschen) Sprachraums ist ausgezeichnet durchgeführt worden. Obwohl manche Lücken, wie in jeder Arbeit dieses Typus, vorgeworfen sein könnten. (Einige sind schon von dem Herausgeber selbst in seinem Nachwort angezeigt und rechtfertigt).

Andererseits ist grösenteils sowohl im Corpus selbst als auch in der Bibliographie den wissenschaftlichen Beitrag der süd-öst europäischen, italienischen, skandinavischen, hispanischen, hispano-amerikanischen und japanischen Forschungen vernachlässigt worden. Zum Denken gibt auch das absolute Fehlen jegliches Bezugs auf den obwohl wichtigen rumänischen theoretischen Forschungen (T. Vianu, der Kreis für Poetik und Stylistik aus Bukarest u.s.w.).

Im allgemeinen aber stellt die *Theorie der Metapher* in einer intelligenten Auswahl wesentliche, einige schon schwer zugänglich gewordene Texte dar, die absolut notwendig für jeden sind, der eine wenn schon unvollständige doch bedeutsame Rundschau über einen der interessantesten Interferenzbereiche zwischen Sprachwissenschaft und Philosophie unternehmen will.

VIORICA NIȘCOV

DAN OPRESCU, *Etic — Estetic în gândirea românească* (Ethique — Esthétique dans la pensée roumaine), București, Ed. Minerva, 1984, 275 p.

Dans cet ouvrage du jeune esthéticien roumain Dan Opreșcu, qui se situe parmi les recherches réussies dans le domaine de l'histoire des idées littéraires, l'accent est mis particulièrement sur le reflet spécifique de concepts généraux dans l'espace roumain. Partant de la prémisse de l'hétéronomie de la valeur esthétique, Dan Opreșcu se propose de cerner le caractère spécifique de celle-ci dans l'histoire de la culture roumaine jusqu'à 1900. Un chapitre d'introduction sur le rapport entre l'esthétique et l'éthique dans le contexte universel définit les concepts fondamentaux sur lesquels s'appuiera la recherche et range les idées dans la succession historique qui met en lumière leur développement. A la conjonction des deux valeurs — réalisée dans l'idéal grec de la callogathie — succédera au cours des temps leur séparation, par la notion précise d'un domaine spécifique d'application. Cette même évolution peut être perçue dans la culture roumaine et l'auteur s'y applique avec une rigueur philosophique digne d'éloge, ainsi

qu'avec le don de déceler la présence de l'esthétique parmi le conglomérat d'idées où elle apparaît d'ordinaire dans les œuvres de la littérature roumaine ancienne et prémoderne. A travers les chapitres de l'ouvrage, l'auteur souligne les accents différents mis sur le côté éthique ou sur le côté esthétique de l'existence — et en dernier ressort de l'art — dans les *Conseils de Neagoe Basarab à son fils Théodose* ou dans *Cazania* de Varlaam, dans les écrits de Nicolae Milescu, Antim Ivireanul, Nicolae Costin, Dimitrie Cantemir, du « stolnic » Constantin Cantacuzino, de Samuil Micu et autres représentants de l'École transylvaine, des auteurs du début du XIX^e siècle, pour s'arrêter tout spécialement — ainsi qu'il est normal — sur la polémique entre Titu Maiorescu et C. Dobrogeanu-Gherea, dont l'un des éléments essentiels est la prépondérance accordée aux implications soit éthiques, soit esthétiques de l'art dans les jugements de valeur et l'établissement d'une hiérarchie critique dans le domaine de la création littéraire. Le dernier chapitre, consacré à la période des grands classiques et à celle de la transition vers la littérature du XX^e siècle, loin de mettre un point final à l'étude, ouvre une perspective nouvelle, plus riche encore en implications, celle du rôle des concepts dans la littérature moderne et contemporaine. Une recherche de ce genre est profitable à plusieurs points de vue : d'une part, elle expose l'histoire de certaines idées universelles dans une culture déterminée, dont elle dégage ainsi les traits spécifiques ; d'autre part, elle cerne le portrait moral des créateurs d'un certain type de culture, qui est l'un des éléments essentiels pour la définition du caractère national spécifique de celle-ci. L'ouvrage de Dan Oprea confirme par une recherche minutieuse la justesse de la prémisse qui est à son origine : le trait caractéristique de la culture roumaine est la mesure, l'équilibre des formes et des rythmes, expression de l'équilibre intérieur du peuple roumain, qui s'exprime d'ailleurs non seulement dans ses réalisations artistiques, mais aussi dans la théorie de ses idées.

ROXANA SORESCU

DOINA GRAUR, *Avatarurile unui mit* (Les Avatars d'un mythe), Cluj-Napoca, Edit. Dacia, 1983, 238 p.

L'étude, comparative, de Doina Graur est une synthèse, dédiée à l'évolution des formes poétiques qu'a revêtues, pendant des millénaires, une des plus anciennes, tenaces et révélatrices interrogations de l'humanité à propos d'elle-même. Il s'agit de celle des interrogations sur le mal qui ont débouché, presque par tout dans le monde, sur le topos de *l'enfer*.

La difficulté d'un tel thème, éminemment syncrétique, est évidente. L'auteur l'assume pleinement dès le début, situant sa démarche critique et historique non seulement sur le terrain de la comparaison purement littéraire, axée sur l'identification et l'interprétation de *l'enfer* dans l'espace de l'imaginaire poétique, mais sur le terrain de l'histoire des religions et de la philosophie aussi, domaines conçus à leur tour comme soutenus par des constantes anthropologiques.

En second lieu, la difficulté évoquée — inhérente à n'importe quelle investigation de ce type, et qui aussitôt vaincue a fourni à l'auteur l'occasion d'embrancher les articulations principales et les plus originales de son ouvrage — comporte au moins deux servitudes méthodologiques.

La première tient à la nécessité de construire un modèle théorique suffisamment rigoureux et en même temps suffisamment souple qui permette un repérage aisé et sûr du topos *infernal* nonobstant les apparences, bien diverses, que celui-ci a empruntées. À une telle construction sera donc consacrée la première section du texte, qui se propose une délimitation conceptuelle de l'*enfer*. On y obtient, pas à pas, un paradigme qui incorpore les dimensions sémiques et formelles stables de l'objet conceptuel visé. En même temps on y désigne, d'une manière adéquate, la constellation des concepts limitrophes.

La seconde servitude tient à la nécessité d'organiser selon un principe de structuration intérieure productif une masse de matériels énorme, dense et hétérogène, qui va des mythes de l'Asie archaïque jusqu'à la littérature de l'Occident de nos jours. Ce principe est cherché et trouvé dans la « dynamique » spécifique du topos en question qui traverse temps et époques suivant une trajectoire dialectique assimilable — affirme l'auteur — à la spirale hégélienne. Pratiquement, la sacralisation, initiale, des expériences existentielles néfastes et la projection des représentations infernales — inférées des premières — dans le monde d'ici-bas, est confrontée, dans un second temps, par le transfert de celles-ci vers l'éschatologique, pour que, finalement, on les ramène à nouveau, mais enrichies de leur propre histoire, dans le quotidien courant : technicisé, bureaucratisé, banalisé. Chacun de ces trois temps — thèse, antithèse, synthèse — fait l'objet d'une explication phénoménologique en tant que phases du devenir de l'idée d'*enfer* dans la conscience de l'humanité.

Cet édifice théorique une fois mis en place est ensuite vérifié et illustré par le corpus, dont la classification, tripartite (le cycle des émergences, le cycle eschatologique, suivis — par l'entremise d'une section-tampon, surtout explicative, « dislocations » — du cycle intrastélicier), vient de mettre clairement en évidence la valeur heuristique du modèle abstrait proposé.

Il résulte par conséquent que le principal mérite de l'étude de Doina Graur réside non seulement dans le fait qu'elle nous offre, au moyen d'une synthèse érudite, l'histoire dans ses aspects les plus saillants, d'un domaine thématique significatif et d'envergure, mais aussi l'élaboration d'un système conceptuel solide, net, stimulateur, qui rende possible une compréhension cohérente et féconde de celle-ci.

VIORICA NIȘCOV

CHARLES DROUHET, *Studii de literatură română și comparată* (Etudes de littérature roumaine et comparée). Avant-propos de Zoc Dumitrescu-Buşulenga. Édition parue par les soins, avec notes et postface de Silvia Burdea, București, Ed. Eminescu, 1983, 482 p.

La tradition des études comparatives roumaines reconnaît en Charles Drouhet un précurseur illustre. Professeur de littérature française à l'Université de Bucarest dans la première moitié du siècle, il a continué et mené à bonne fin le type des études consacrées aux relations culturelles roumano-françaises, illustrées avant lui par N. I. Apostolescu et Pompiliu Eliade. Charles Drouhet a formé à son tour une série de brillants disciples, qui ont appris de leur maître la science de l'étude exhaustive — jusqu'à l'épuisement de ses moindres détails — d'un thème, la logique et l'élégance de l'exposé, la capacité d'évoluer avec sûreté dans le domaine de deux cultures aussi fortement apparentées que la française et la roumaine. L'édition de Silvia Burdea, qui réunit pour la première fois en un seul volume massif les articles et les études littéraires de Charles Drouhet, réalise un double profit : de rendre accessibles aux spécialistes même les écrits de l'auteur qui jusqu'à présent l'étaient le moins et d'offrir un exemple méthodologique d'analyse comparative moderne qui remet en cause les principes mêmes de cette discipline.

Charles Drouhet est connu dans le domaine des études comparatives, en premier lieu, par ses études consacrées aux relations entre la littérature française et l'œuvre de Vasile Alecsandri — *L'Influence française dans les poésies d'Alecsandri* et *Les Modèles français du théâtre d'Alecsandri* —, qui établissent des analogies jusque dans les moindres détails, d'une justesse et d'une rigueur qui les rendent presque entièrement valables jusqu'à nos jours. Sa connaissance, selon la meilleure tradition lansonienne, de la littérature française non seulement dans ses chefs-d'œuvre indiscutables, mais aussi dans ses productions distinguées surtout par de gros succès de public, fait des études consacrées par Drouhet au logothète Costache Conaki et à la poésie française du temps, à Grigore Alexandrescu et à Voltaire à l'Influence française dans la poésie de Macedonski des modèles de dépistage des sources d'inspiration, des études exemplaires pour la caractérisation d'une figure littéraire. D'autres ouvrages, comme *Le Roumain dans la littérature française* ou *Ronsard et la Roumanie*, rétablissent la vérité dans des problèmes où une information sans fondement documentaire avait perpétué les erreurs, créant une espèce de folklore des idées souvent plus tenace que les vérités appuyées sur des preuves concrètes. Une dernière section du volume est consacrée aux études de stricte littérature française de Charles Drouhet, depuis sa thèse de doctorat sur *Les originaux du « Barbon » de J.-L. Guez de Balzac* et son étude sur *Les manuscrits de Maynard* jusqu'à ses amples, exactes et élégantes exégèses consacrées à Leconte de Lisle, Ronsard, Anatole France et Louis Barthou.

Aujourd'hui, quand les études comparatives ont si considérablement étendu leur domaine et diversifié leurs méthodes, l'œuvre de Charles Drouhet, aussi rigoureuse dans l'établissement des textes que dans le passage en revue de la diffusion des motifs ou dans l'analyse comparative, constitue un modèle de la plus haute qualité intellectuelle allié à la plus élégante des expressions littéraires.

ROXANA SORESCU

Literarische Widerspiegelung. Geschichtliche und theoretische Dimensionen eines Problems, Aufbau-Verlag, Berlin und Weimar, 1981, 758 p.

Ce recueil d'études, publié sous les auspices de l'Institut central d'histoire littéraire de la R. D. Allemande, se situe dans la voie permanente de recherche inaugurée par la parution, il y a de cela dix ans, du recueil *Gesellschaft — Literatur — Lesen*. Tout comme celui-ci, le présent

ouvrage se propose de discuter des problèmes littéraires en rapport avec ceux de nature sociale, considérés autant comme source d'inspiration de la littérature qu'en tant que modalité de réception de celle-ci. Le recueil récemment paru pose les problèmes anciens de la *mimesis* littéraire dans la perspective dialectique de l'évolution des concepts sociaux et artistiques et a pour objet d'examiner la relation art — société autant du point de vue théorique que, pratiquement, sous l'angle de la réalisation esthétique. Le coordonnateur de l'ouvrage, Dieter Schlenstedt, est aussi l'auteur de l'introduction théorique, consacrée à l'analyse dialectique de la notion de réflexion, considérée comme la relation réciproque entre un objet et un sujet littéraire et orientée, dans un esprit polémique, à la fois contre la tendance à voir dans la littérature une simple reproduction des faits et contre la théorie de la « spontanéité du sujet » défendue par Theodor W. Adorno. Les études suivantes analysent comment s'est manifesté historiquement le concept de réflexion dans les œuvres des créateurs et théoriciens des littératures allemande, française, russe et soviétique. Une étude qui nous a semblé spécialement remarquable par la connaissance exacte qu'elle révèle du domaine de recherche en question est celle de Martin Fontius, *Das Ende einer Denkform. Zur Ablösung des Nachahmungsprinzips im 18. Jahrhundert*. Non moins pleines d'intérêt sont les contributions de Karlheinz Barck (*Baudelaires Ästhetik der Modernität*), Wolfgang Klein („Die andere Seite des Spiegels“; *Realismus bei Aragon*), Brigitte Burmeister („Produktion“, nicht „Abbildung“). *Zur Literaturkonzeption der Gruppe Tel Quel*), celle dernière visiblement motivée par l'un des pôles de la pensée moderne qui nie tout droit d'existence au concept de *mimesis*. Les études dues à Klaus Städtke, Rosemarie Lenzer, Hans-Jürgen Lehnert sont consacrées à la littérature russe (Pouchkine, Gogol, Tolstoï, les débats littéraires des années 1920), celle de Dieter Kliche à la conception du réalisme chez Lukács, Becher, Brecht, celle d'Ingeborg Münz-Koenen à la pensée de Hanns Eisler. Le recueil d'études des spécialistes de la R. D. Allemande, qui élargit parfois la discussion jusqu'à faire du réalisme et de la réflexion des concepts « sans bornes », a le mérite dialectique de remettre en discussion, au moyen d'exemples concrets, une notion sur laquelle personne n'a encore dit le dernier mot.

ROXANA SORESCU

ANA MARIA BREZULEANU, TATIANA NICOLESCU, NINA VUCOLOV, *Leonid Andreev*, București, Ed. Univers, 1983.

Although made up of four studies, written by three different authors, the volume *Leonid Andreev* (1983) is a real monograph dedicated to this great and unusual Russian writer from the beginning of our century. In the introductory essay *Leonid Andreev and the literature of his time*, Tatiana Nicolescu points out a moral and spiritual biography within the general frame, work of the early 20 th century literary milieu. Tatiana Nicolescu also writes that *The Noe! Sashka Zeguliov* is the only romanesque construction of Leonid Andreev, underlining its originality, but also its technical shortcomings, which prevent its being a chef d'œuvres of its kind: still, it is representative for the artistic personality of the writer. For although Leonid Andreev was a great creator of short stories and an exceptionally gifted playwright his moral-artistic structure is less adequate to the novel.

His theatre is the object of a study called *Existential pinpoints and emblems of the human condition in Leonid Andreev's dramaturgy*, signed by Nina Vucolov, made up of two sections: *The human condition*, which considers the philosophy of the author, with its limits, consequences and solutions, the *Modalities of the theatre*, which concerns itself with the technique of the playwright, revealing the *plastic and musical suggestions*, the *open structures* with baroque-type visions, expressionist models, etc. We remark the theoretical-philosophical inclination and the information provided by Nina Vucolov, which allows her to dissociate and, at the same time, place with precision Leonid Andreev, within the philosophical climate of his time.

The most ample and minute study in the volume is devoted to Ana Maria Brezuleanu: *Leonid Andreev's prose. Ethical and aesthetic significations*. Speaking of Andreev as a precursor of modern literature she isolates the writer, through a fine comparative analysis, from the contemporary currents such as symbolism, naturalism, impressionism, considering him a precursor of later formulas such as expressionism and existentialism, a precursor, of course avant la lettre and in a way protochronic. The declared refusal to describe the concrete fact, the detail determined in time and space, mark the difference from the naturalistic orientations in a way even a break with the generally accepted modalities of realism. His stylistical methods and ideas implied in the unravelling of symbols and allegories lead us to associations with subsequent literary movements, with the German expressionism and the French existentialism of the '40s. Based on a

deep knowledge of Russian and Soviet literary criticism from the time of Leonid Andreev's debut till today, Ana Maria Brezuleanu establishes in a finely nuanced manner the place of the writer in Russian literature (the chapters : *Literary precursors : Tolstoi and Dostoevski, Naturalistic implications*). The influences of Nietzsche's philosophy, as well as Andreev's own interpretations of the superman, are concentrated in the chapters *Good and evil do not exist. The promise of the social ideal, The sleep of reason breeds monsters*. Finally, nietzscheanism is being condemned in Andreev's literature, the author entering a polemic with those critics who consider Andreev an adept of the German philosopher. "The failures of these characters (the supermen) to prove the right to kill, or the inconvenience of freedom, or the premeditated 'evil' is drawn out in a *literature of warning*. By unfurling such ideas to the utmost limit, the writer demonstrated the danger contained in them". Still in a polemical style, still with nuances, Ana Maria Brezuleanu discusses the problem of reason and the vision of death in Leonid Andreev's works. Thus, her study is a contribution, which can not be ignored, to the rich critical bibliography engendered by the creation of Leonid Andreev. And the volume as a whole is meritorious for informing the Romanian reader about a great Russian writer, not so well known and commented upon in our literature.

MARIAN VASILE

ENZO CARAMASCHI — „Poetik und Hermeneutik" (À propos d'Apollinaire), Adriatica Editrice Sal. — Lecce, s.d., 92 p.

Après avoir constaté que, actuellement, « on fait de l'herméneutique sans le savoir, un peu comme Monsieur Jourdain faisait de la prose », Enzo Caramaschi relève le fait que, de nos jours, on constate une rérudescence de l'attention pour cette discipline, car, étant donné tout ce qui se passe le long du trajet qui va d'un « émetteur » à un « récepteur », un « examen de conscience herméneutique devrait s'imposer à tout le monde ». L'herméneutique apporte une révision totale de la relation sujet-objet : en outre, elle fait ressortir le caractère factice d'une « séparation de principe entre la théorie et la praxis ». En Allemagne, depuis l'humanisme classique on a cherché dans l'art une manière « irremplaçable » de présenter la réalité. Dans l'ontologie herméneutique de H. G. Gadamer (*Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischer Hermeneutik*, Tübingen, 1960), le rôle de l'art semble correspondre au rapport entre « Erlebnis » et « Dichtung ». La littérature occupe, selon Gadamer, une position intermédiaire entre l'art et la science, ce qui lui confère son caractère exemplaire en vue de l'entreprise herméneutique. Cette optique efface la différence entre la « littérarité » de la littérature et tout ce qui se rattache à cette dernière par l'écriture. Il faut remarquer toutefois, souligne le chercheur italien, que « le clivage entre la "dichterische Aussage" et la parole quotidienne » se réalise au niveau de l'état d'esprit poétique plutôt qu'à celui de la langue poétique. C'est un point de vue suivi par la sémiologie actuelle ; c'est également celui de P. Ricœur (*Qu'est-ce qu'un texte?*, p. 182, in *Mélanges Gadamer*, t. II, *Hermeneutik und Dialektik*, Tübingen, 1970).

Les herméneutiques modernes voudraient faire sortir les sciences humaines, la critique littéraire notamment, des impasses « scientistes » ou « chosistes ». Elles rêvent d'un grand « discours inclusif qui abolirait toute séparation entre sa parole et son thème, entre sujet interprétant et objet interprété ». (Cf. J. Starobinski, *L'œil vivant*, t. II, *La relation critique*, 1970, p. 163).

La revue pertinente de quelques positions contemporaines de l'herméneutique phénoménologique et existentielle est faite par Enzo Caramaschi en fonction de l'optique du groupe « Poetik und Hermeneutik » qui travaille dans la perspective du sujet, dans la direction d'une *Rezeptionsästhetik*. Ce groupe qui s'intéresse depuis une vingtaine d'années à l'herméneutique en fonction de la poétique, fait appel aussi à la philosophie, mais « en prend partie le moins possible : son méthodologisme comporte un certain agnosticisme ». Les chercheurs de ce groupe n'accordent peut-être pas à certains auteurs étrangers l'attention « qu'ils mériteraient de leur part ». Eux qui prolongent ou corrigent Gadamer, devraient s'intéresser aussi à l'*Esthétique* de L. Pareyson (*Estetica. Teoria de la formalività*, 1954), entre autres, suggère l'érudit italien, car elle prélude à la « problématique interprétative actuelle en matière d'art et de littérature ».

Le regain d'actualité connu en Allemagne par l'herméneutique se rattache surtout aux recherches sur l'accueil fait à l'œuvre d'art par son destinataire. En France et en Angleterre, l'analyse des réactions d'un individu ou d'une classe (« par le détour des codifications du goût ») s'est poursuivie pendant tout le XIX^e siècle. Au XX^e siècle, dans le cadre de la crise générale de la communication et à la suite de l'ouverture de la notion de « signification », « le passage du lecteur et de la lecture au premier plan » dans l'analyse d'un phénomène littéraire ne doit plus

nous surprendre. En étudiant le problème de la réception, cette « réintégration du passé dans le champ du présent », la critique contemporaine se voit obligée de réinterpréter tout d'abord la notion d'« interprétation » par rapport à une idée en mouvement de la « signification » d'une œuvre.

La discussion au sujet du poème d'Apollinaire *Arbre* a eu lieu en septembre 1964, à l'occasion d'un Colloque sur la lyrique moderne. Le sous-titre des Actes du Colloque, *Lyrik als Paradigma der Moderne*, nous rappelle que c'est au niveau de la poésie lyrique qu'aurait lieu la rupture formelle qui caractérise le passage de la poétique traditionnelle à la poétique moderne. Dans une remarquable synthèse, Enzo Caramaschi présente les différentes interprétations du poème d'Apollinaire groupées dans les Actes du Colloque, en insistant sur les interventions de H. R. Jauss et de W. Iser, qui constituent d'intéressantes mises au point méthodologiques. Le dernier chapitre du volume (chap. VI) est réservé aux chefs de file, qui se sont imposés déjà à partir des années soixante, parmi lesquels on retrouve W. Iser et H. R. Jauss. Le livre publié par ce dernier en 1977, *Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur*, donne deux mots-clés de son esthétique. La vie de l'esprit ne peut exister, selon lui, tant que le sujet n'a pas reconnu l'altérité de la conscience « qui se pose face à lui en objet à " l'horizon de ses propres attentes » ». Jauss revalorise admirablement le Moyen Âge en sachant donner au lecteur moderne des raisons d'aimer l'ancien.

Dans son ouvrage, Enzo Caramaschi allie à un style d'une grande clarté, une excellente connaissance des problèmes abordés; ses commentaires sont abondants et stimulants pour la réflexion du lecteur, éveillant son attention, une attention « autre », indispensable à l'intelligence des textes littéraires d'hier et d'aujourd'hui.

SORINA BERCESCU

EMILIAN I. CONSTANTINESCU, *Studii literare* (Etudes littéraires), Ed. Dacia, 1983

Paru dans la prestigieuse collection *Restituiri* (*Restitutions*), dirigée par Mircea Zăcliu, le recueil des études littéraires d'Emilian I. Constantinescu (1894—1977) constitue un acte de justice culturelle rendue à un auteur oublié et reconstruite en même temps une conscience critique, digne de figurer dans notre calendrier spirituel.

Bien qu'Emilian I. Constantinescu appartient à la plus remarquable génération de critiques littéraires roumains (T. Vianu, Perpessiciu, M. Ralea, G. Călinescu), il reste pourtant dans le second plan de l'histoire des idées. Formé à l'école des grands pontifs de notre critique (Ibrăileanu, Măiorescu), Emilian I. Constantinescu sera définitivement marqué par les conceptions d'Ovid Densusianu et Mihail Dragomirescu, notamment par la thèse de l'autonomie de l'esthétique.

En cultivant les valeurs du classicisme (l'ordre, la beauté, l'équilibre, l'harmonie, etc.) qu'il retrouve dans l'œuvre de Brunetière (*L'art et la morale selon Brunetière*), Măiorescu (*Les valeurs littéraires dans la critique de Măiorescu*) ou Creangă (*L'originalité structurelle et expressive des « Contes de fées » et des « Souvenirs » de Creangă*), Emilian I. Constantinescu refuse le droit de cité au modernisme (surréalisme, dadaïsme, expressionnisme, etc.), bien qu'il le connaisse à fond. En effet, son plus ambitieux projet critique s'avère être *L'anarchisme poétique* — thèse de doctorat (200 p.), publiée en 1932. Une quinzaine d'années avant que Maurice Nadeau eût écrit *Histoire du surréalisme* et Marcel Raymond *De Baudelaire au surréalisme* — pour ne plus mentionner Michel Sanouillet (*Histoire générale du Mouvement Dada — 1915—1923*, Paris, 1965) — Emilian I. Constantinescu aborde le phénomène de l'avant-garde dans sa complexité contradictoire. En bon connaisseur des mouvements littéraires français, italiens, allemands et — évidemment — roumains, à partir de certaines suggestions de la morphologie culturelle (Spengler, Frobenius, Simmel, Blaga), le critique propose une vision herméneutique comparative-contrastive et systématique originale, redécouverte malheureusement assez tard. Ses hypothèses sont devenues entre temps des lieux communs de l'exégèse, mais on a quand même le devoir d'en mentionner au moins quelques-unes : l'attitude négative de l'avant-garde envers la poésie antérieure; l'exaltation de l'individualisme; l'hostilité envers l'ordre et la discipline; les interférences littérature-beaux-arts, etc. Le critique appelle au « jugement dernier » un surréaliste (André Breton), un dadaïste (Tristan Tzara), un futuriste (Marinetti), plusieurs poètes expressionnistes (J. Bechor, W. Hasenclever, A. Ehrenstein, Aug. Stramm, G. Trakl) et surtout... les modernistes roumains (Aderca, Arghezi, Baltazar, Ion Barbu, Blaga, Davidescu, Maniu, Philippide, Voronca, Vineu). Il est à remarquer aussi les efforts d'Emilian I. Constantinescu d'expliquer le phénomène de l'avant-garde par des causes sociales (la première guerre mondiale) et des pressions culturelles (la philosophie de Nietzsche et la psychanalyse de Freud).

Bien qu'il ne puisse pas « communiquer » avec les « excès » avangardistes, à cause justement de ses « excès » classicisants, Emilian I. Constantinescu réussit cependant à déchiffrer le code du modernisme. Si les poètes métaphysiques anglais ont gagné le droit à l'immortalité grâce à l'intuition de T. S. Eliot, Emilian I. Constantinescu fut sauvé de l'oubli — peut-être — grâce à la « générosité » et à la valeur de ces mêmes poètes qu'il a condamnés. A cette explication métaphorique, il faut ajouter, certainement, les lois de la « nostalgie », de la nécessité de récupérer les prédécesseurs, de s'y rapporter toujours et de se redéfinir.

NARCIS ZĂRNEȘCU

FELIX KARLINGER, *Grundzüge einer Geschichte des Märchens im deutschen Sprachraum*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1983, XI + 159 S.

Felix Karlinger hat die Volksmärchen der Länder, in denen sie noch im Alltag, nicht nur in Büchern leben, kennengelernt und eingehend untersucht; er ist zu der Überzeugung gelangt, daß die Erzählung nur dann verständlich wird, wenn das Stadium des Textstudiums überschritten wird und die Erzählsituation und -funktion berücksichtigt wird. Dadurch wird, obwohl die Märchen ein allgemeines „Skelett“ haben, deutlich, daß jede konkrete Realisierung von dem betreffenden Erzähler abhängt, der einer bestimmten Epoche und einem bestimmten Volk angehört, daß also „die Komparatistik für den Bereich der Volksliteratur eine noch größere Bedeutung hat als in der Kunstdliteratur“ (S. 56).

Im deutschen Sprachraum werden Märchen seit einigen Jahrhunderten aufgezeichnet, bearbeitet, gesammelt und untersucht; sie sind gleichzeitig als lebendige mündliche Realität verschwunden. Um ihre Geschichte zu skizzieren, wendet Felix Karlinger ständig auf seine eigenen Beobachtungen in den Gegenden Europas hin, die noch bis in die Gegenwart manche archaischen Werte bewahren konnten. Den Verfasser scheint als ganz besonderes Anliegen die Verantwortung derjenigen unserer Zeitgenossen zu beschäftigen, von denen es abhängt, ob eine der ältesten Äußerungsformen menschlicher Kultur weiter bestehen bleibt oder zerstört wird.

Nach einem notwendigen Versuch, den Sinn zu umreißen, in dem er eine so unstrittene Bezeichnung wie das „Märchen“ aufspaltet, unterteilt Felix Karlinger den von ihm betrachteten geschichtlichen Zeitraum in vier Abschnitte — gewiß ohne strenge Abgrenzungen: Mittelalter, 16.—18. Jahrhundert, 19. und laufendes Jahrhundert. Ein erster Kontakt mit einer Ausführung vermittelt uns den Eindruck, daß die Beachtung und das Interesse für Anwendung, Aufzeichnung und Untersuchung des Volksmärchens im Zuge der Differenzierung des Schrifttums von der mündlich überlieferten Kultur anstieg. Während aus der Literatur des Mittelalters nur manche Märchenmotive erhalten sind, die damals Güter der Allgmeinkultur, nicht nur Volksgut waren, werden beginnend mit dem 16. Jahrhundert ganze Märchentexte in die Schriftwerke eingereicht. Infolge der Verallgemeinerung des Buchdrucks gewannen Übersetzungen an Bedeutung und wurden manchmal sogar mündlich weiterverbreitet.

Bemerkenswert ist der (von dem untersuchten Stoff selbst geforderte) Unterschied der Struktur in den beiden Kapiteln, die dem 19. bzw. dem 20. Jahrhundert vorbehalten sind. Während für das 19. Jahrhundert die erste Stelle den Verfassern von Individual- und Kunstmärchen — zum größten Teil bedeutenden Persönlichkeiten — eingeräumt ist, stehen im 20. Jahrhundert Märchenforscher und — sanner im Vordergrund. Für beide Zeiträume wird die Entwicklung der verschiedenen Arten der Dramatisierung (nicht als Neuerungen, sondern als Echo archaischer Reminiszenzen betrachtet) und der Versuche, mit vielfältigen technischen Mitteln bestimmte auditive oder auditiv-visuelle Konkretisierungen der Märchen zu schaffen, verfolgt.

Auch Trivialisierung und Entartung durch Gröschchenhefte und Bilderbogen oder durch Travestie und Parodie bleiben nicht unerforscht, ebenso wie die komplexen und widersprechenden Verknüpfungen mit heute so modischen Literaturformen wie Science-Fiction, Utopie, neue Mythen, Fantasy-Geschichten.

Felix Karlingers Buch, dessen polemische Haltung ununterbrochen fühlbar ist, enthält wertvolle Feststellungen und Äußerungen, die zu einer Neubewertung von allgemein als bekannt geltenden Tatbeständen einlädt, ob es nun um die Geschlechte der — ständig von Volksmärchen, Antimärchen usw. unterschiedenen — Kunstmärchen und der übrigen, irgendwie mit dem Märchen verwandten Kulturbekundungen, oder aber um den Fortgang der Untersuchungen und Sammlungen (von der subtilen Neubeurteilung der Tätigkeit der Brüder Grimm bis zu der Aufzählung der vielfältigen Methoden und Schulen der Gegenwart) geht.

CĂTĂLINA VELCULESCU

Calila e Dimna, Edición, introducción y notas de Juan Manuel Cacho Bleuca y María Jesús Lacarra, Clasicos Castalia, Madrid, 1984, 407 p.

The Castilian translation of the celebrated collection of Sanskrit apologues *Panchatantra*, through Ibn al-Moqaffa's Arabic version, is one of the earliest ever done in a European vernacular. A new edition of this book, widespread in all European languages, has recently been put out by Juan Manuel Cacho Bleuca and María Jesús Lacarra, professors of Spanish literature at the University of Saragossa, in the *Clasicos Castalia* collection. Taking as a reference text for their edition Ms. h-III-9 of the Escorial Library— which also served as a basis for previous editions — the editors resorted, for completion and correction, not only to the well-known Ms. x-III-4 (both manuscripts are assumed to originate in an earlier Alfonsin translation, dated to the 13th century), but also to a more recently circulated manuscript, first recorded by Gonzalo Menéndez Pidal in 1951, which the 1967 Zeller and Linker edition did not use. Accompanied by notes and an over 50-page glossary that can serve also as an index of obsolete words, this edition will no doubt enjoy a wide dissemination, unrestricted to researchers of medieval Spanish literature.

An extensive introduction traces back the eventful history of this text, a history which is reflected by the different origins of the other Spanish translations which come down through Arabic, Turkish, Latin and Hebrew intermediaries of the remote Sanskrit original. Beyond questions directly related to the history and circulation of the text on Castilian territory, those of its area of dissemination and novel narrative formula it introduces, alongside other similar books of Oriental origin, are common to other European literatures. These Oriental tales, many of which are of Sanskrit origin (the reference material in *Arabian Nights*, *Sendebâr's Book*, etc.) do more than just add new subjects to those recounted by European story-tellers, as the *Introduction* rightly notes, or reinforce the didactic character of their texts: they give a new narrative model consisting, in a conlar ya integrar lo narrado dentro de unas estructuras superiores¹: the well-known *contes à tiroirs*. The technique is highly relevant and channels the European story toward values that differ from the traditional ones. It does not cast light on an episode, or add strength to the arguments supplied, for insertions with similar purposes have been known since Homer time (the episode of Ulysses's scar referred to by Auerbach does not have another reason), its role is to break the sequence of the narration, suspend the course of events, hence the real time they happen at, to put it in agreement with a wished-for time during which another action takes place (so that a messenger may arrive, a spell be done, a forewarning prove out true). This is essentially reminiscent of magic art and its origin is proved by suspensions the role of which is, more often than not, to prevent an evil occurrence: the story, the fable, the very suspensions is an exorcism of the coming evil.

Bleuca and Lacarra's edition not only restores the Castilian text of the old translation to circulation, but also outlines in a comprehensive if synthetic manner, the whole range of problems that *Calila and Dimna* and texts of the same kind have long confronted researchers with, all while giving a few promising and, in our opinion, productive suggestions to overcome them.

MIRCEA ANGHELESCU

D. M. BULANIN, *Perevody i poslanija Maksima Greku* (Traductions et épitres de Maxime le Grec), Léningrade, 1984, 275 pp. + 18 ill.

Maxime le Grec compte parmi les plus remarquables écrivains du XVI^e siècle. Humaniste d'origine grecque comme son nom l'indique, il devient moine en 1502 habitant l'Italie, à Florence, Venise et Milan. De là, il se rend au monastère de Vatopédi du Mont Athos, mais le grand tsar de Moscovie, Vassili III l'appelle près de lui pour lui confier la traduction du grec en vieux-slave du Psautier expliqué. En Russie, il développa une riche activité d'écrivain. Sa « Parole sur les Latins », véritable traité de théologie, de même que les écrits contre les Latins du patriarche Photion, combattait les tendances à une union avec l'Église catholique de la cour de Vassili III. Ses écrits ayant joui d'une grande popularité, celle-ci devait irriter, ce qui entraîna la sentence prononcée contre lui par le concile de 1525 et 1531, le condamnant à la réclusion dans un couvent.

Le présent ouvrage montre que grâce aux traductions de Maxime le Grec, les lecteurs de langue slave ont été à même de connaître quelques sommets de la culture gréco-latine. Une fois consolidée la victoire du christianisme, l'héritière de la littérature classique s'est avérée la littérature patri-

tique. Aussi, les traductions, les commentaires, les extraits et les citations des œuvres dues aux Pères de l'Église occupent-ils une place de tout premier rang dans l'ensemble de l'œuvre de Maxime le Grec. Il a traduit, par exemple, 16 homilies de Grégoire de Nazianze, qu'il a accompagnées de commentaires mythologiques, ce qui a donné à son lecteur des notions de mythologie antique (p. 51). Il a travaillé, également, sur les compilations encyclopédiques byzantines du X^e siècle, en traduisant plus de 100 titres du *Lexicon* de Suidas (X^e siècle), imprimé en 1499 à Milan.

Comme œuvres originales, il reste de Maxime le Grec 13 épîtres analysées par l'auteur à la lumière du genre épistolaire byzantin. Son œuvre originale et ses traductions totalisent 365 titres, dont certains, tels le *Psautier* expliqué (imprimé en 1897) comptent 1042 ff.

L'*Addenda*, grâce à une liste de tous les ouvrages connus de Maxime le Grec (conservés dans les bibliothèques de l'Union Soviétique et de l'étranger), vient compléter une autre étude similaire, due à N. V. Sinitsina (Moscou, 1977). On y trouve mentionnés les trois manuscrits en vieux-slave de la Bibliothèque de l'Académie de la R. S. de Roumanie (n^o 141—XIV^e siècle; n^o 142—XVI^e siècle; n^o 296—XV^e siècle), comportant les homilies de Grégoire de Nazianze avec les commentaires d'un écrivain du XI^e siècle, Nicéas d'Héraklion.

PAUL MIHAİL

MANFRED LURKER (ed.), *Wörterbuch der Symbolik*. Zweite, erweiterte Auflage, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart, 1983, 800 p.

First published in 1979, Manfred Lurker's dictionary was reedited after four years — a sure sign of success. Part of the material was retouched, the bibliography was brought up to date in some cases and approximately 250 new article-entries were added regarding terms of the type which were rejected in the preface of the first edition for implying a too vast and elementary symbolics: colours, plants, etc. Concerning itself with symbolology, a field of great interest nowadays, where the various sciences and research areas meet, (especially literature, and I think Northrop Frye is absolutely right when he says, in a review-article concerning Mircea Eliade's work: "it is impossible to deal adequately with contemporary literature without some understanding of cyclical and initiatory symbolism"), the dictionary must fulfill very different but not extremely specialized requirements; it is therefore correct, we believe, that the compiler does not attempt the futile task of defining the sense of the key-term (symbol) or to obtain from the fifty or so co-authors a unity of views which could only be restrictive. Generally the etymological sense of the term is accepted, i.e. that of sign of a reality, of cause and, at the same time, of mark of an image which is thus brought up again, recalled to the attention of the subject — not, however, a static, frozen image, but one which embraces man's whole complexity: *sich an der ganzen Menschen wendet und nicht nur an seinen Vorstand*, as the dictionary says in the article on symbol, referring to Mircea Eliade (to whom a monographic article is dedicated with, however, an outdated bibliography since the most recent article is from 1971; no mention is made of *Cahiers de l'Herne*, with several articles of interest to the subject, or of R. Depril's thesis on *Le symbole chez M. Eliade et C. Lévi-Strauss*, 1975).

Within this general framework, approximately a thousand entries are registered, words which in themselves convey evocative meanings or imply a symbolic field: names of gods and divinities, elementary functions of life or objects which recall them (road, bridge, gate) etc., as well as name of artists, writers or thinkers whose work is directly connected to the study of symbols, literary or artistic movements in which the symbol plays an important part (Baroque, Romanticism, Symbolism). Especially well illustrated and discussed, European symbolics (biblical symbolics in particular) covers the greater part of the problem-matter of the dictionary, leaving out, the extra-European, particularly Oriental symbolics mostly although, in the circumstances of modern culture, we are often confronted with it. In a number of articles Oriental symbols could have been profitably used, either to enrich the examples of familiar meanings (the sense of the revelation of the writing or the bridge as an ordeal for testing virtue in Islam) or to add new meanings: water, for instance, not only as a symbol of life and death but also of the penetration into another world and into another time: during the short interval in which he dips his head into water and takes it out again, sultan Mahmoud — in the *Arabian Nights* — lives yonder a whole lifetime and, while the prophet Muhammad takes a trip to heaven, in the famous Islamic legend which it is said inspired the *Divina Commedia* (a fact not mentioned under the heading Dante), the water from the pitcher which he spoiled when he left has barely finished flowing, etc.

Of course, the easiest thing to do when speaking about a dictionary is to make proposals for new terms or remark on the unavoidable absence of details. The important thing is that

the second edition of M. Lurker's dictionary is an extremely precious instrument of work, offering precise and easy to handle information (It has at the end a list of Wörterklärungen, which helps to identify the title-terms and, in the contents, numerous references are made which facilitate the finding of the wordentry).

MIRCEA ANGHELESCU

COLÓQUIO/Letras, Fundación Calouste Gulbenkian, no. 80, Lisboa, 1984, 120 pp.

Con su sobradamente conocida autoridad orientadora, vivacidad, atmósfera de distinción, de alado temblor, con la diversidad de su elevada postura espiritual y en una redacción clara, concisa y a la vez habilmente perspicaz la revista portuguesa nos ofrece densos artículos cuyo lenguaje y contenido generan aún más pensamiento.

Generalmente la producción literaria presentada se articula en los siguientes apartados: ensayos, documentos, textos, poesía, notas y comentarios, cartas, libros sobre la mesa, reseñas críticas sobre la literatura portuguesa, brasileña, angolana, mozambicana etc.

Rechazando la pretensión, difícilmente adaptable a una breve reseña, de puntualizar el mérito de cada apartado y dados los límites del espacio, centraremos esta vez nuestra atención en el especial significado del homenaje a Jacinto do Prado Coelho.

Erudito-símbolo, maestro de libertad intelectual — que ahondó con dignidad crítica, en o intemporal y lo universal de las letras, que valoró fecundamente con la profundidad y la contendencia de sus interpretaciones lógicas y líricas, que enriqueció con su poderoso y multifacético destino intelectual de iluminador el espacio del discurso crítico y ensayístico — Jacinto do Prado Coelho estará siempre y fundamentalmente presente entre nosotros.

BOLETÍN DE LITERATURA COMPARADA, Universidad Nacional de Cuyo Mendoza, R. Argentina, año VII—VIII, 1982—1983, 164 pp.

El edificio interpretativo de la revista se fundamenta en una importante dedicación a los temas.

Presentados con amplitud de miras y en una concepción aperturista, de intercambio cultural y de rigor humanístico los artículos son de: Emilia de Zuleta — “Los españoles en “Los Anales de Buenos Aires”; Gabriela Massuh — “La lotería en Babilonia”; una comparación entre Kafka y Borges”; María Elena Chiapasco y Gloria Galli de Ortega A. — “Un motivo clásico en la literatura italiana actual”; Lila Bujaldón de Esteves — “Miguel Cané (1851—1905) y Alemania. La imagen staeliana de sus primeras obras”; Elena D. de Elgueta — “Literatura de viajes argentina-siglo XIX. Análisis de un texto y rastreo bibliográfico”; Nicolás Jorge Dornheim — “Literatura en alemán escrita en la Argentina—¿una tierra de nadie literaria?”; Alma Novella Marani — “Traductores argentinos de la poesía dantesca”.

Con esta sumaria nota de lectura deseáramos tan sólo llamar la atención de los estudiosos sobre esta revista argentina que abre en la literatura comparada una posibilidad más de conocer aspectos inéditos y de completar otros, así como de matizar y contradecir afirmaciones sacralizadas.

FRANCISCA IOVA

Anales de literatura española, Universidad de Alicante, no. 1, 1982, 374 pp.

El propio lema de la universidad alicantina „Iter facite eius quae ascendit super occasum” desnuda su carga en la agudeza, sencillez y veridicidad de la fuerza de estos Anales que nos ofrecen con exigencia filológica, literaria y cultural y con la amplia apoyatura documental de una seria y demorada especialización los interesantes frutos de la afanosa búsqueda de unos verdaderos profesores de entusiasmo.

Son encuentros o reencuentros fuera de las sendas más batidas hoy en día por la crítica: Rafael Alemany — “Dimensión humanística de una obra menor de Alfonso de Palencia: El “Tratado de la perfección del triunfo militar (1459)””; Stefano Arduini — “La teoría de la elipsis en Francisco Sánchez de las Brozas: ¿una anticipación de la gramática generativa?”; Dolores Azorín — “Aspectos del discurso repetido en El Diablo Cojuelo de Luis Vélez de Guevara”; Giovanni Caravaggi — “Pedro Fernández de Navarrete. Testi poetici inediti e rari”; Fernando

R. de la Flor — “*Picta poesis*” un sermón en jeroglíficos, dedicado por Alonso de Ledesma a la fiestas de beatificación de San Ignacio, en 1610”; Antonio García Berrio — “Problemas de la determinación del tópico textual. El soneto en el Siglo de Oro”; Francisco Aguilar Piñal — “Anverso y reverso del Quijotismo en el siglo XVIII español”; Juan-Antonio Ríos — “García de la Huerta y el antiespañolismo de Gregorio Mayans”; Tomás Albaladejo — “Pragmática y sintaxis pragmática del diálogo literario. Sobre un texto dramático del Duque de Rivas”; Miguel-Angel Cuevas — “Ideas de Blanco White sobre Shakespeare”; Enrique Rubio — “Novela histórica y folletín”; Giovanni Allegra — “Las Ideas estéticas prerrafaelitas y su presencia en lo imaginario modernista”; Guillermo Carnero — “El concepto de responsabilidad social del escritor en Miguel de Unamuno”; Brian Hughes — “Cernuda and the Poetic Imagination: Primeras poesías as Metaphysical Poetry”; Miguel-Angel Lozano — “El arte del relato en Pérez de Ayala: aproximaciones formales”; Francisco Gimeno — “El seseo valenciano de la comunidad de habla allicantina”; reseñas.

Los Anales marcan aperturas de pistas sugeridoras, relevando — en sus enfoques plurales que garantizan la ausencia de dogmatismo y de reducción simplificadoras — unas lecturas comprensivas y bien situadas y una interesante e imaginativa largueza de perspectivas matizada por la sutilidad y la sensibilidad.

FRANCISCA IOVA

Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica, Publicación des Seminario „Menéndez Pelayo” de la Fundación Unversitaria Española, no. 4, Madrid, 1982, 288 pp.

Orquestrado por los análisis que investigan minuciosamente tanto las profundidades de contenido de las obras como también sus logros estilísticos, el horizonte temático que define el marco de la revista es una feliz síntesis de densidad y diversidad: hecha de la erudición pertinente, del vuelo sutil, de la envergadura y penetración de las interpretaciones, del recoger entusiasta de la cadencia renovadora de las poesías inéditas. Todo ponderado por la liberalidad de las consideraciones y la espesa consistencia de la cavilación y del sentir de los investigadores.

La revista reúne los siguientes artículos: Carmen de Mora Valcárcel — “Visión de la naturaleza en Domínguez Camargo”; Armando López Castro — “San Juan de la Cruz, poeta de la contemplación”; Kathleen N. March-Martul — “Creacionismo y cubismo: el ejemplo de Gerardo Diego”; Amancio Labandera Fernández — “Adiciones a un Catálogo de novelas y novelistas españoles del s. XIX”; Manuel J. Alonso García — “José Bergamín, director de “Cruz y Raya” (1933-1936); Trinidad Barrera López — “Lectura de un poema de Delmira Agustíni”; Zenaida Gutiérrez-Vega — “La poesía inédita de María Luisa Milanés”; Fernando González Ollé — “Antonio de Zayas, principal poeta del parnasianismo español”; B. Ciplijauskaitė — “Una nota al “éxtasis dinámico” de Juan Ramón Jiménez”; Joseph A. Feustle, Jr. — “J. R. Jiménez: el tema de la otredad”; María Teresa Font — “Jiménez y Aleixandre: hacia una concepción del espacio poético”; Graciela Palau de Nemes — “Intentos de transcendencia espacialista en Darío y Jiménez”; “Venus” y “Eternidad, belleza...”; Howard T. Young — “Lecturas en Moguer: Rossetti y Shakespeare”; John C. Wilcox — “Etapa histórica y transformación estilística en J. R. Jiménez”; María A. Salgado — “El último revivir juanramoniano: *Legenda*, en edición de Sánchez Romeralo”; Gilbert Azam — “La estación total de J. R. Jiménez o la plenitud radiante”; Félix Fernández Murga — “Giovanni Boccaccio y el mundo clásico”; Marcelle Auclair — “Santa Teresa de Jesús”; Russell P. Sebold — “Autobiografía y realismo en “El sí de las niñas” de Moratín”; reseñas.

FRANCISCA IOVA

Fancy Goods. Open All Night. Stories by Paul Morand, translated from the French by Ezra Pound. Edited with an Introduction by Breon Mitchell. A New Directions Book, New York, 1984, XXIV + 151 p.

Paul Morand is a highly representative author for the European cosmopolitan literature of the early twenties, the epoch in which Ezra Pound, Hemingway, Scott Fitzgerald and other young American writers came to France to fulfill their apprenticeship. Pound was impressed by the force and the elegance of Morand's style and tried to translate his books into English, namely

Tendres stocks and *Ouvert la nuit*. The author himself revised a first version of the *Turkish Night* and was entirely satisfied, but not the editor — Chapman and Dodd in London — who, following his adviser's opinion, eventually refused the whole manuscript as being : literal without tact, and the style : American, and vulgar American. Breon Mitchell, professor of Comparative Literature at Indiana University (Bloomington), resumes the entire problem in his preface to the edition of Pound's translation, rejected more than fifty years ago and forgotten in a trunk now discovered together with other valuable relics. He opens the trial again and considers Pound's translation with much more appreciation. The Pound manuscripts — acquired by the rich and pleasant Lilly library in Bloomington, Ind. — are : richly revealing, as Mitchell says, about the various stages of the translation : he is able to demonstrate that the many alternatives the editor's adviser offered to Pound's choice were taken into consideration and then abandoned by the poet for a more personal and more artistic solution. It is obvious, and the rich introduction points it out again, that the cool reception of Pound's translation is due to the fact that the literature of Morand was not in line with the average English reader, and the translator did not try to smooth things away ; as Walkley, the editor's adviser, says : what is piquant in French is apt to become merely coarse in English (quoted by Mitchell, p. XIV).

It is perhaps interesting to know that Morand himself, once enthusiastic about Pound's translation, kept a bad memory of this episode and when an interviewer asked him forty years later about this unsuccessful attempt (Stéphane Sarkany for his doctoral thesis, in 1964), he answered that Pound attempted to translate him with almost no knowledge of French (il a essayé de me traduire sans presque savoir le français — cf. St. Sarkany, *Paul Morand et le cosmopolitisme littéraire, suivi de trois entretiens inédits avec l'écrivain*, Paris, Klincksieck, 1968, p. 230). Ainsi va le monde, and the world of letters no less . . .

As the work of a great poet (Morand himself considers Pound to be the greatest poet of this epoch : beaucoup plus grand qu'Eliot). Pound's translation is not only : a unique opportunity to widen our vision of Pound as a translator, as Mitchell considers it, but even an important illustration in the ceaseless debate about translating literature.

MIRCEA ANGHELESCU

PRINTED IN ROMANIA

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, XII, BUCUREŞTI, 1985



I.P. INFORMAȚIA c. 1239

Lei 25