

7297
ACADÉMIE DES SCIENCES SOCIALES
ET POLITIQUES
DE LA RÉPUBLIQUE SOCIALISTE DE ROUMANIE

COMITÉ NATIONAL
DE LITTÉRATURE
COMPARÉE

SYNTHESIS

72258
Călim
Bll - 34

LA DYNAMIQUE
DE LA THÉORIE
ET DE L'HISTOIRE
LITTÉRAIRES

TEXTE LITTÉRAIRE,
EXPRESSION
PLASTIQUE

DIDEROT —
UNE LECTURE
CONTEMPORAINE

XIII 1986

EDITURA
ACADEMIEI
REPUBLICII
SOCIALISTE
ROMÂNIA

COMITÉ DE RÉDACTION

ZOE DUMITRESCU-BUȘULENGA — *redacteur en chef*;
ALEXANDRU DUȚU — *redacteur en chef adjoint*;
MIHNEA GHEORGHIU; MIRCEA ANGHELESCU; OCTAVIAN
BARBOSA; ADRIAN MARINO; ION ZAMFIRESCU; CĂTĂLINA
VELCULESCU — *secrétaire du comité*.

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

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 2 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 prsfi 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

1986

SOMMAIRE

La dynamique de la théorie et de l'histoire littéraires

MIHAI RĂDULESCU, Ethnologie et littérature dans les essais roumains de Mircea Eliade	3
JOSEPH SZILI (Budapest), The Dynamics of Literary Theories: Consistency and the Polydisciplinary Aspect	15
ALEXANDRA TOADER, Persönlichkeiten der rumänischen Kultur in der Zwischenkriegszeit in den Prager Archiven	19

Texte littéraire, expression plastique

TUDOR IONESCU, Quelques aspects de la couleur dans la peinture et la littérature	27
--------------------------------------------------------------------------------------------	----

<i>Diderot — une lecture contemporaine</i>	35
------------------------------------------------------	----

ACTES du Colloque de Bucarest (IRINA BĂDESCU, VICTOR-DINU VLĂDULESCU, NINA IVANCIU, CEZAR IRIMIA, MIHAELA ANGHELESCU-IRIMIA, RADU TOMA, MIHAELA VOICU, VASILE ZINCENCO, MARIANA PETRIȘOR)	37
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----

Chronique

GHEORGHE CEAUȘESCU, Kolloquium „Volkserzählung, Sage und Märchen“	79
-----------------------------------------------------------------------------	----

ION OPRIȘAN, Symposium „Rumänien als Forschungsgegenstand in der Bundesrepublik Deutschland: der rumänische Beitrag zur europäischen Kultur“	79
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----

Notes de lecture	81
-----------------------------------	----



ETHNOLOGIE ET LITTÉRATURE DANS LES ESSAIS ROUMAINS DE MIRCEA ELIADE

MIRAI RĂDULESCU

Dès le début il nous semble utile de formuler quelques explications regardant la structure de cet article. Nous n'avons pas l'intention de démontrer que la formation de Mircea Eliade est roumaine et qu'il a projeté sur tout son œuvre la lumière de cette spiritualité spécifique qui l'a marqué dans son enfance et sa jeunesse, mais plutôt de mettre en lumière cette formation qui se laisse saisir dans ses écrits en roumain, donc peu connus à l'étranger. L'architecture de notre article est un peu spéciale, ayant plus de citations qu'il est élégant et, peut-être (strictement), nécessaire. Bien sûr, en traduisant nous aurions pu résumer, où le résumé était utile, ou extraire une phrase, une idée, là où cela était suffisant. Mais nous avons considéré que le texte d'Eliade est beaucoup plus précieux que n'importe quel résumé, et que l'idée, dénuée de ses habits logiques, devient une formule desséchée, morte. Tandis que garder la fugue de l'écriture éliadéenne dans nos pages, permettre à l'essayiste de convaincre par la clarté, la spontanéité, l'effervescence de ses connaissances universelles constituent un hommage tant à l'auteur qui nous intéresse, qu'au lecteur aussi intéressé à lui que nous-même. Personnellement, nous avons voulu nous effacer derrière les pages de Mircea Eliade, en pointant de temps en temps une idée ou une autre. Nous considérons les pages suivantes comme une recherche réalisée par l'intermédiaire d'une micro-anthologie commentée.

La lecture n'est pas simple information, elle n'est pas simple distraction. La lecture est *communion*. Communion entre le lecteur et l'univers du livre, communion avec l'auteur, communion avec l'humanité, communion avec le cosmos. La lecture est une voie d'accès vers la réintégration, c'est une communion avec la survie et l'omniprésence, puisque, en lisant nous communions avec les écrivains absents et, souvent, morts. Les contes populaires roumains parlent de la « fontaine d'eau vive ». La littérature est une telle fontaine. Elle est étrangère à l'oubli. Entre l'oubli et le monde de la littérature il n'y a pas de porte d'accès. Donc, celui qui s'abreuve à la littérature pénètre dans le territoire d'où la mort est exclue, il pénètre dans le plan de l'immortalité.

De telles pensées nous viennent en essayant de coordonner les idées des essais roumains de Mircea Eliade, que nous allons fondre ensemble

poure en déduire sa conception de jeune homme sur la littérature et sur la source de celle-ci : la sagesse et l'expérience historique et spirituelle du peuple.

L'ubiquité est une caractéristique de l'esprit. C'est un trait de l'œuvre par excellence, dans la vision de l'essayiste. Bien sûr, une ubiquité limitée aux frontières spirituelles d'un peuple.

« A cet égard, même notre culture moderne, qui ne part pas de la souche paysanne et ne s'adresse qu'incidentellement et en quelque sorte extérieurement à la masse des villageois, nous offre quelques exemples impressionnants, uniques dans l'histoire de la culture européenne. Nous avons un classique de la littérature moderne, Ion Creangă, qui peut être lu et compris par absolument toutes les catégories sociales roumaines, de toutes les provinces. Il n'existe, dans l'œuvre de Creangă, aucune "résistance", aucune particularité inaccessible — bien qu'il ait écrit comme un Moldave. Dans quelle autre littérature européenne, un classique peut être accessible absolument à toutes les catégories de lecteurs ?

Le caractère aulique de la littérature italienne — comme l'a dit le critique Borghese — isole tous les classiques, de Dante et Petrarca à Carducci et D'Annunzio, de la grande masse des paysans italiens qui n'ont pas des études humanistes. En France, peut-être que La Fontaine soit le seul accessible — mais tout ce qui est spécifiquement "français" dans le classicisme, de Montaigne et Racine jusqu'à Stendhal, tombe au-delà de la compréhension du commun des lecteurs. En Allemagne, en Russie (peut-être à l'exception des dernières œuvres de Tolstoï), dans les pays nordiques — les choses sont plus ou moins similaires.

L'unité fondamentale des phénomènes spirituels roumains peut être vérifiée aujourd'hui encore. La Roumanie est le seul pays européen dans lequel le plus grand romancier est, en même temps, le plus populaire aussi, c'est-à-dire le plus accessible à qui sait lire. *Ion et Răscăla* (La révolte) de Liviu Rebreanu peuvent être lus avec passion tant par un paysan que par un érudit. Demandons-nous dans quel pays européen on rencontre un autre cas comme celui-ci. Est-ce que Marcel Proust peut être lu par n'importe quel Français, Thomas Mann par n'importe quel Allemand, Galsworthy par n'importe quel Anglais, ou D'Annunzio par n'importe quel Italien ? D'ailleurs, Liviu Rebreanu n'est pas la seule exception. Aujourd'hui vivent plusieurs personnalités créatrices roumaines qui, sans que nous sachions si elles sont ou non accessibles à n'importe quel public, portent tout de même le même sceau stylistique et se revendiquent de la même souche paysanne. Nous pourrions nommer — bien que cela paraisse paradoxal — un Brâncuși ou un Lucian Blaga » (*Muzeul Satului românesc* (Le Musée du Village Roumain, in *Insula lui Euthanasius*, L'Île d'Euthanasius, pp. 156–157).

Mais, dans la conception de Mircea Eliade, cette « ubiquité » d'une œuvre, d'un auteur, n'est pas une raison suffisante pour les besoins du lecteur. Il entrevoit la « nécessité d'un manuel du lecteur parfait » (*Fragmentarium*, p. 77). « La lecture est, pour l'homme moderne, un vice ou une peine. Nous lisons pour passer des examens, pour nous informer, ou nous lisons parce que la profession nous l'impose. Mais je pense que la

lecture pourrait impliquer des fonctions plus nobles, c'est-à-dire plus naturelles. Par exemple, elle pourrait nous introduire dans les saisons, nous révéler les rythmes extérieurs (et desquels nous sommes sortis par sottise ou ignorance). Le printemps, ou le solstice d'été sont des phénomènes cosmiques que nous expérimentons biologiquement et sentimentalement ; cela veut dire, sans l'intervention de notre vouloir, obscurément plus ou moins au hasard. Bien sûr, chacun de nous sent le mystère du grand réveil végétal. Mais combien significative deviendrait cette sensation si l'on pouvait déchiffrer ses emblèmes, ses symboles, ses sens universels, absolus ! » (pp. 77—78).

Dès maintenant, dès la mention de ce « mystère du grand réveil végétal » et de cette possibilité de déchiffrer les « emblèmes », les « symboles », les « sens universels, absolus », nous remarquons que Mircea Eliade confère à la littérature une fonction révélatrice des thèmes mêmes qu'il étudie, de ses études d'ethnologie, d'histoire des croyances populaires, de folklore, etc. Et, bien que nous n'allions pas nous arrêter à chaque fragment d'essai cité pour souligner tous les thèmes qui l'intéressent comme homme de science, le lecteur tant soit peu familiarisé avec l'univers de ses recherches va retrouver aisément, dans ce qui suit, les leitmotivs de son immense œuvre d'historien spirituel de l'humanité.

Dans l'essai que nous avons commencé à lire ensemble, Eliade entrevoit un rôle possible du livre. Pas de l'écrivain mais des écrits. « Au fait, notre petite bibliothèque de livres essentiels serait un Calendrier intériorisé. La lecture retrouverait sa fonction primordiale, magique ; d'établir le contact entre l'homme et le cosmos, de rappeler à la mémoire courte et limitée de l'homme une vaste expérience collective, d'illuminer les Rites » (p. 78). Le grand lecteur qu'était à cette époque-là et continue d'être Mircea Eliade plaide pour un « Manuel », donc. « On y trouverait des listes de livres recommandés par âges, par tempéraments, par saisons. Des livres qui doivent être lus par un adolescent, par exemple, par un amoureux ou par un chasseur. » Il veut des recommandations expresses pour les jours spéciaux du point de vue astronomique, car « il existe une harmonie entre les phénomènes cosmiques et les étapes de l'âme que peu d'entre nous découvrent à temps. L' "Antologie de l'Automne" existe, mais nous n'avons pas d'informations précises sur la technique par laquelle "l'automne" peut être contemplée, intériorisée et éliminée quand son émotion nous comble » (p. 79).

Les connaissances de psychologie orientale du jeune essayiste le poussent à l'utiliser la littérature d'une manière soit préventive, soit curative dans la médecine de l'âme.

« Je pense que ce même "Manuel" pourrait comprendre aussi des informations moins sévères. Par exemple, ce qu'on doit lire quand on est triste, ou fatigué, ou en villégiature ; ou quand on veut stimuler quelqu'un, lui renforcer les forces spirituelles gâchées stupidement, etc. Nous avons des dizaines de milliers de formules pharmaceutiques, de toniques, de sirops et de je ne sais plus quoi — mais personne n'a encore pensé d'utiliser techniquement cette colossale énergie spirituelle, latente dans les livres. La littérature peut signifier un stimulant formidable » (*ib.*). Après avoir cité quelques cas de bienfaits de la littérature, il conclut :

« Il ne s'agit ni de morale, ni de pédagogie ; peut-être qu'il ne s'agit ni d'hygiène spirituelle. Mais seulement de la technique par laquelle des sources inconnues d'énergie et de contemplation pourraient être utilisées, la technique de leur harmonisation avec les saisons, avec les révélations » (p. 80).

Son point de vue sur l'écrivain comme intermédiaire entre l'homme et le cosmos se reflète dans les caractéristiques de la création, dans sa vision. « La création signifie en premier lieu équilibre, style, organicité fertilité » (*Nu mă interesează...*, in *Fragmentarium*, p. 81). Ces qualités s'obtiennent par une intégration personnelle de l'écrivain dans le rythme cosmique. « Convaincu que "le sacrifice est la loi de l'expression" et que "sacrifier signifie vivre", Eugenio d'Ors brûle chaque nuit de la Nouvelle Année une page fraîchement rédigée. » (*Despre un anumit sacrificiu*, in *Fragmentarium*, p. 7). « Ce qui m'émotionne dans cette confession, c'est le cérémonial et la mélancolie grave du "sacrifice". On accorde une signification religieuse à cet acte — en fait, de médiocres conséquences. Je n'hésiterais pas beaucoup pour croire qu'après cette page, brûlée au début du nouvel an, Eugenio d'Ors se sent plus fort, plus riche, plus réconciliée avec sa propre versatilité. C'est un "sacrifice" fait d'après toutes les règles de la Religion et de la Méditerranée. Ni l'offrande ne manque, ni la proportion, le sens des limites et des normes » (*ib.*).

Dans le même sens de l'« intégration » (par le « sacrifice » ci-dessus) Mircea Eliade commente aussi le « rituel » de la concentration de l'écrivain.

« "Je ne pense que le crayon à la main", confessait Unamuno dans son interview. J'ai rencontré des hommes qui considèrent cette technique mentale comme une manie ou quelque chose bien plus grave : comme une preuve de "manque d'authenticité". Penser à la provocation d'un objet ou soutenu par celui-ci, par une certaine position — est-ce que cela ne trahit pas le manque d'originalité et de spontanéité de la pensée ?

Ce crayon-là qu'Unamuno tenait à la main pour pouvoir penser a tout de même une signification profonde. C'est une préparation à la méditation, similaire aux autres "préparations" que connaît l'histoire : l'ascèse, la purification préalable, les positions hiératiques du corps (qui ont tant d'importance aux Indes : les dites "positions yogiques", asanas). On prend le crayon à la main — comme d'autres ferment les yeux, ou rythment leur souffle, ou se bouchent les oreilles, ou prennent leur tête entre leurs mains. On se déclare — envers soi-même — prêt à recevoir les pensées, à les examiner, à les "approfondir". Les pensées nous viennent à d'autres heures aussi, dans des circonstances plus ou moins frivoles. Mais maintenant on est décidé de les méditer, de les choisir ; maintenant on est responsable, parce qu'on est concentré, libre.

Unamuno qui ne pense que le crayon à la main répète un vieil rituel, dont l'humanité n'a pas de quoi avoir honte. C'est un geste qui indique le "passage" de la frivolité et du hasard, à la méditation et à la responsabilité. C'est en même temps un véhicule, un auxiliaire de la concentration. La raison est restaurée dans ses droits ; l'objet ou le geste, ou la position choisie par l'homme représente le premier pas vers la pensée responsable. Que ce soit un crayon, ou une position ascétique-mé-

ditative, la technique est la même, le fleuve de la vie psycho-mentale est canalisé, délimité, "concentré". La pensée responsable commence avec ce geste volontaire, qui est le symbole du repos qui lui suit » (*Creionul lui Unamuno*, texte complet, in *Fragmentarium*, pp. 148—149).

Le « sacrifice » et la « position » propice à la méditation paraissent être des conditions pour obtenir « l'équilibre, le style, l'organicité, la fertilité » spécifiques à la création. Mais pas l'« authenticité ». Que pense au juste Mircea Eliade sur cette caractéristique que l'homme commun est habitué à compter comme le sceau spirituel du vrai créateur ? L'essayiste a deux fois discuté de l'authenticité (dans deux essais portant le même mot comme titre, in *Fragmentarium*, que nous citons intégralement). Et il l'a discuté de très près comme on va le voir.

« L' "authenticité" n'est-elle pas un aspect obscur de l'idéalisme ? Réaliser *sa vie*, réaliser *sa pensée* et *ses sentiments* (*simțirea ta*) propres, intraductibles, le vécu dans toute sa variété — ne signifie pas *faire soi-même* sa propre vie ? Il me paraît que n'importe quel idéalisme se base sur la croyance que l'homme *fait* le monde quand il pense. C'est pour cette raison qu'il y a tant de contacts entre l'idéalisme et la magie.

Mais l' "authenticité" part elle aussi de là ; de la croyance que rien n'est *donné* de l'extérieur, ou que tout ce qui est *donné* n'est pas vivant, n'est pas valable, n'a pas de signification. L' "authenticité", comme style de vie et de pensée, serait donc une dégradation de la conscience magique. La magie croit que l'homme peut *être* et *faire* n'importe quoi. L' "authenticité" se contente de moins ; on ne peut pas *être* n'importe qui, on ne peut pas *faire* n'importe quoi. On ne peut pas être, par exemple, un génie, ou un créateur de mondes, ou Dieu (comme l'affirme la magie).

Mais on peut être *soi-même* (c'est-à-dire, sans aucune altération, sincère, actuel, vivant) et on peut *faire* une somme de choses par sa propre force spirituelle ; des choses qui, ensemble, forment *votre* monde, à l'organisation duquel vous avez pris part, et que vous avez construit d'après vos besoins et vos forces. L' "authenticité" est donc une attitude vulgaire, populaire, de l'idéalisme. Mais tant l'« authenticité » que l'idéalisme représentent des échouages de la conscience magique. On croit pouvoir faire et défaire le monde par sa volonté (magie) ; on se convainc de l'absurdité de ce "déliurgisme", et alors on croit faire le monde en le connaissant (idéalisme) ; à la fin, on se contente de vivre d'une manière "authentique" une partie quelque petite qu'elle soit de ce monde-ci ("authenticité") » (p. 149—150).

En vérité, Mircea Eliade démonte les rouages de l'authenticité, et pas à la faveur de cette dernière. Tout en décryptant la parenté entre magie, idéalisme et authenticité (et le graduel appauvrissement de contenu qui leur revient) il ne peut s'empêcher d'être ironique quant à cette notion qui émerveilla les intellectuels d'une certaine époque. Laissons-le continuer son analyse dans un nouveau petit essai.

« Des objections qu'on peut faire à l' "authenticité". Le vécu (*trăirea*), l'expérience, l'authenticité — représentent de nouvelles formes d'une mentalité positiviste, expérimentale, empirique. Le primat du concret (de la pire qualité) : la superstition des vérifications expérimentales ; aucune affirmation sur le monde n'est valide si elle ne se base sur des

“expériences”, c’est-à-dire sur des “preuves”, sur des “documents”. La tyrannie des documents et des vérifications expérimentales constitue un reste de la mentalité positiviste du XIX^e siècle ; lors même que le problème (strictement métaphysique) de l’existence de l’âme post mortem, était discuté conformément aux “documents” (spiritisme, sciences métapsychique, etc.). L’“authenticité” ramène l’homme dans le plan de l’empirique ; une attitude anti-platonique.

Des réponses qu’on peut apporter à ces objections. L’“authenticité” tend toujours à exprimer le “concret” ; c’est donc une technique du réel, une réaction contre les schémas abstraits (romantiques ou positivistes), contre les automatismes psychologiques. L’“authenticité” représente un moment du grand mouvement vers le “concret”, qui caractérise la vie mentale du dernier quart de siècle (le succès de la phénoménologie, Proust, le nouveau hippocratisme en médecine, la valeur accordée à l’“expérience irrationnelle” dans les recherches sur la religion, l’intérêt pour l’ethnographie et le folklore). L’“authenticité” ne peut être intégrée à la mentalité du XIX^e siècle ; car elle ne confond pas le “réel” avec le “palpable”. Elle accorde de l’importance aux “documents”, aux expériences, uniquement parce que ceux-ci participent au “réel” ; elle évite, ainsi, les automatismes, les schémas formels, les illusions. Loin de trahir une attitude “anti-métaphysique”, elle exprime une grande soif ontologique, de la connaissance du réel » (pp. 151–152).

Bien sûr, ni dans la première, ni dans la seconde de ces deux petites «variantes sur le même thème», Mircea Eliade ne se concentre pas sur l’“authenticité” de l’écrivain, un aspect seulement de l’“authenticité” comme attitude de vie. Mais connaître son opinion sur l’attitude est bien important pour en déduire celle sur l’authenticité d’un écrivain. Bien que dans la dernière de ces méditations, il trouve à l’authenticité quelques qualités, on ne doit pas oublier qu’elles sont mises en évidence par rapport au XIX^e siècle, siècle entre tous abhorré par l’essayiste. Tout de même ces qualités, quoique issues d’une réaction psychologique culturelle, ne sont pas à négliger. Elles peuvent être nommées d’un seul trait, avec sa dernière caractérisation : « une grande soif ontologique, de la connaissance du réel ». Donc, l’authenticité participe directement à la création, elle est même le moteur de celle-ci.

Un autre de ses essais du même recueil, *Fragmentarium, Despre destinul romanului românesc*, pp. 82–86, nous conduit tout droit vers le problème central de notre recherche. En analysant le destin du roman roumain d’entre les deux guerres mondiales, il s’exclame : « Le roman roumain, nous devons le reconnaître, ne brille pas par des *personnages* exceptionnels, par des hommes qui puissent devenir des mythes (comme le sont devenus un Grandet ou un Raskolnikoff) » (pp. 84–85).

Nous voilà enfin arrivés à l’idée-clé de Mircea Eliade quant à ce territoire qui est commun à l’ethnologie et à la littérature : les personnages-mythes !

Et si dans cette phrase son idée ne paraît pas encore trop claire, donnons-lui encore une fois la parole pour la préciser lui-même.

« Le roman roumain, qui se trouve aujourd’hui dans un éblouissant et révolutionnaire dépassement de soi-même, va définitivement triompher

quand il réussira à imposer à la littérature universelle au moins deux ou trois personnages-mythes. (Nous ne parlons pas d'un "type" [ajoute-t-il pour faire les choses encore plus abordables, et continue par donner des exemples de « types » en littérature], l'avare, l'amant, le jaloux, etc., mais d'un personnage qui participerait le plus totalement au drame de l'existence ; qui aurait un destin, qui sentirait sa chair meurtrie, qui connaîtrait la lutte pour la connaissance, etc.). Un peuple — par son folklore et son histoire — crée des mythes. Une littérature — surtout par son épique — crée des personnages-mythes » (p. 85).

Dans les deux derniers fragments cités nous croyons pouvoir déceler un programme du romancier et du nouvelliste Mircea Eliade lui-même, bien que, comme d'habitude, sa manière de confession modeste, secrète même, exclut toute prétention d'annoncer les fondements théoriques de sa création.

Avant de continuer, ce serait utile de récapituler ce que nous avons gagné sur le chemin.

Un livre doit avoir la qualité de l'*ubiquité*, il doit pouvoir *réintégrer son lecteur dans la vie cosmique*, il doit agir sur l'âme du lecteur comme un *médicament fortifiant*. « *Création signifie en premier lieu équilibre, style, organicité, fertilité* ». Pour arriver là, l'écrivain doit faire consciemment des *sacrifices* et adopter une *attitude* (spirituelle mais aussi physique) de *concentration* et de *méditation actives*, car il est l'instrument de cette *authenticité* humaine correspondant à « une grande soif ontologique, de la connaissance du réel ». Tout ce cérémonial intérieur a pour but de faire créer des *personnages-mythes* (équivalents, sur le plan individuel, au folklore et à l'histoire).

Mircea Eliade est furieux contre la vulgarisation de cette vision qu'il a de la mission noble de l'écrivain, qui on l'a bien vu, est l'incarnation de tout un peuple dans le plan de la littérature individuée. Pour expliquer le cas de grands hétérodoxes comme Maeterlinck, Rivière, Freud, Wells, et surtout Merejkowsky et de leur succès il choisit d'exposer la dégradation du mystère dans la société. « Le faux mystère, la pseudo-transe et la vulgarité de l'entière œuvre d'essayiste et "philosophique" de Maeterlinck a ressuscité, comme par miracle, dans les livres "mystérieux" de Merejkowsky. Evidemment, aujourd'hui, l'"âme" n'est plus à la mode » (p. 22).

Il commence la lutte sur tous les fronts simultanément : « Aujourd'hui presque personne n'est plus intéressée à sa propre "âme" — car l'attention de tous est dirigée vers le futur (L'Apocalypse) ou vers le passé de l'humanité (proto-histoire, l'"Atlantide"). Ce serait instructif d'être attentif à la manière dont se dégrade le mystère. A n'importe quelle époque il existe des hommes — et ces hommes, dans les temps modernes, composent, d'habitude, les "élites" — qui ne peuvent renoncer aux "mystères" et qui, c'est naturel, sont incapables de surprendre la valeur métaphysique ou religieuse du "mystère". Exactement comme cela s'est passé au siècle dernier, quand le positivisme avait banni la métaphysique et la mystique des préoccupations officielles, la "soif de l'absolu" se manifestait par le spiritisme — de même dans notre siècle nous assistons à une nouvelle dégradation du "mystère".

Dégradation qui correspond à notre “style” » (pp. 22–23). Quel est ce style spécifique ? « Au lieu de continuer à être préoccupé par son propre “mystère” — l’homme d’aujourd’hui se préoccupe du “mystère” des zones obscurcies de l’histoire de l’humanité, de l’Atlantide, de la fin du monde, etc.

Toutes ces zones obscurcies de la vie de l’humanité, tant le problème de l’Atlantide que la tragédie éventuelle d’une syncope du monde occidental. Mais voilà que ces problèmes ne se résolvent pas à la légère, par des livres tels ceux signés par Merejkowsky ou Rivière. De plus, des problèmes de cette sorte sont inaccessibles aux grands groupes cultivés qui, malgré tous les efforts qu’ils feraient, ne peuvent pas dépasser leur opacité métaphysique et leur médiocrité spirituelle. Comme Freud, comme Wells, comme tant d’autres hétérodoxes du monde moderne. Merejkowsky croit que *quiconque* donne cent francs et lit un livre sur l’Atlantide ou sur “Jésus, l’Inconnu”, déchiffre un grand mystère, métaphysique. Nous rencontrons ici aussi la même caractéristique de l’époque moderne : la laïcisation de l’absolu, la croyance que *tout un chacun* — sans ascèse, sans efforts dirigés et sans vocation — peut “déchiffrer le secret du monde” » (p. 23, *Despre misterele degradate*, in *Fragmentarium*).

Nous avons publié la traduction intégrale de l’essai *Les « marches » de Julien Green* dans *Ethnologica*, n° 2, 1979. C’était une application critique sur le symbole de l’échelle présent dans l’œuvre de l’écrivain français. Pour bien mettre en évidence la théorie de la littérature comme projection de la spiritualité d’un peuple ou de l’humanité, la traduction de l’essai *L’île d’Euthanasius*, du volume portant le même titre, pp. 5–18) serait grandement profitable.

Cette herméneutique du symbole de l’« île » dans le récit de Mihai Eminescu intitulé comme l’essai d’Eliade, nous donne la dimension de ce que signifie l’utilisation d’un élément ethnologique (*et bien plus que cela*) dans une œuvre d’art. Mircea Eliade y accentue la *cohérence* secrète que le symbole confère à l’œuvre. En même temps il souligne expressément que le créateur n’est pas obligatoirement conscient d’être traversé par la lumière absconse du symbole, ce qui ne change en rien la valeur du dernier. C’est le moment de jeter un regard sur deux autres textes du jeune essayiste. Ils ne parlent plus de l’écrivain, mais de l’homme de science. Un certain problème commun à tous les deux, l’origine ethnique (possible) de l’intérêt scientifique, l’orientation de cet intérêt, pourrait illuminer d’une manière nouvelle toutes les idées concernant l’écrivain, comme messager de la vie spirituelle de son peuple, que nous avons recueillies jusqu’à présent des écrits de jeunesse de Mircea Eliade.

En décrivant les réalisations scientifiques si curieuses de l’institut indien dirigé par Jagadish Bose, Mircea Eliade constate que les recherches de celui-ci ne font que prouver la vision globale du peuple indien sur l’existence. Et il se demande :

« Est-ce que la science dépend elle aussi d’une *Weltanschauung* raciale, ou personnelle, comme dépendent l’art, la culture et la philosophie ? Car la synthèse de Bose n’est autre chose que l’illustration vérifiée des intuitions indiennes. Faites bien attention combien les conclusions qu’on peut tirer d’ici sont graves. Le mythe ne serait plus dans ce cas-là

ce que les savants anthropologues le savaient être, mais l'intuition d'une vérité» (*Plantele lui Jagadish Bose*, in *Fragmentarium*, pp. 72—73).

Permettons-nous d'interrompre sa parole pour remarquer le dramatisme de cette quête toujours renouvelée de la position du mythe par rapport au réel : nous sommes témoins, en lisant les essais de jeunesse de l'historien des religions, de tous ses doutes, et de toutes ses victoires. Le texte continue : « Et alors cela signifierait que n'importe quoi ferait un homme, n'importe combien il essaierait de se dépersonnaliser (comme dans le cas de la science) — il ne peut rompre le fil de fer de sa conscience raciale.

Evidemment s'il agit sincèrement et d'une manière consistante, s'il veut créer (comme a créé Bose) et pas emprunter (comme l'ont fait tant d'autres hommes de science indiens). Et le point de départ de la création nous est confessé par Bose lui-même : «Voilà ce que je sais : que la vision de la vérité ne peut venir qu'après la disparition de toutes les sources de distraction, et quand la raison a atteint le maximum de sérénité et est statique» (Le discours d'inauguration de l'Institut). Mais n'est-ce pas là la condition demandée par l'entière philosophie indienne ? » (p. 73).

On va corroborer ce fragment avec le suivant qui part d'une méditation sur l'école de spéléologie d'Emil Racoviță.

« Une école scientifique roumaine me paraît toujours chose méritant la plus grande attention. Est-ce que nous pouvons apprendre quelque chose de telles préoccupations abstraites ? Un jeune mathématicien, de l'amitié duquel je m'enorgueillis, me disait une fois qu'il existe une très précise orientation mathématique roumaine, c'est-à-dire que la majorité des mathématiciens roumains prouvent une attitude spéciale envers certains problèmes et tout juste s'ils ne se désintéressent pas d'une autre série de problèmes qui passionnent, disons, les mathématiciens polonais et juifs. Si cela est vrai ça signifierait que même dans les plus abstraites opérations mentales interviennent certaines dispositions qui tiennent d'un "impondérable" de structures, d'un style de race » (*Speologie, istorie, folklor...*, in *Fragmentarium* (pp. 56—57).

Mircea Eliade offre le troisième exemple (dans le même article) qui lui donne à penser quant à cette possibilité.

« J'observe que l'un des objectifs de l'Institut [il parle de l'Institut de spéléologie de Cluj] est justement de vérifier la méthode du professeur Racoviță : le remplacement de la notion d'*espèce* par celle de *lignée* [en français dans le texte, pour expliquer le mot roumain *neam* = peuple, nation, nationalité, etc., *n.n.*]. Il paraît que cette méthode a été pour la première fois utilisée, avec tout le sérieux, dans les publications de l'Institut, *Biospeologia*. Cette méthode ne représente pas seulement un instrument de travail, mais aussi une certaine "philosophie" biologique. Parce que tandis que l'*espèce* est une forme statique — la *lignée* implique la notion d'"histoire", de déroulement dans le temps. Les espèces ne doivent plus être classées donc, en partant de leurs caractères présents (qui peuvent être secondaires ou dues au hasard) — mais d'après l'argument de leur ascendance temporelle, donc d'après l'argument de leur "histoire". Cette méthode a fait que le docteur Racoviță avance la formule suivante : *La taxonomie ne peut être que la philogénie appliquée* [en français dans le

texte, *n.n.*]. En remplaçant le primat de l'espace (distribution géographique) par le primat du temps (le déploiement de la "lignée") — le docteur Racoviță introduit dans la biologie la notion d'histoire. Et cette méthode, appliquée pour la première fois par lui, donne des résultats exceptionnels. Exactement comme l'application du concept d'histoire en ethnographie (Graebner, Pater Schmidt, etc.) a révolutionné cette science.

En faisant en vérité de l'"histoire" naturelle, le docteur Emil Racoviță remplace la notion d'espèce par celle de lignée. Il remplace une conception statique — la distribution géographique (l'espace) — par une conception dynamique : le déploiement de la lignée dans le temps.

Je confesse que cette méthode, appliquée avec tant de succès dans la spéléologie, au début, pour trouver après son chemin vers la biologie générale, a quelque chose de "roumain". Pas seulement parce que le Roumain aurait une inclination spéciale pour le temps, à l'encontre de l'espace. Discuter de cette affirmation nous mènerait trop loin et c'est la raison pour laquelle nous préférons passer à côté d'elle. Mais nous ne pouvons pas nous empêcher de remarquer que l'histoire a dominé la culture roumaine moderne dès ses commencements mêmes, dès Cantemir. Nous ne pouvons pas oublier que tous les grands créateurs de notre "lignée" [nous utilisons ce terme car l'auteur l'a tout le temps remplacé dans le texte précédent par "neam", *n.n.*] ont fait de l'histoire, d'une manière ou de l'autre. C'est facile à comprendre cette obsession de l'histoire dans la culture roumaine moderne. On cherchait les origines, on vérifiait les droits historiques de notre peuple, on affirmait la noblesse de la nation roumaine. Quand nous avons acquis une "conscience nationale", nous n'avions rien d'autre à nous enorgueillir que l'histoire de notre peuple. Un Mihai Eminescu faisait des recherches passionnées sur l'histoire roumaine, quoiqu'il fût, avant tout, un poète et un métaphysicien. Nos grands hommes d'Etat ont tous eu des passions historiques et archéologiques. Est-il surprenant qu'un bactériologue, comme le docteur Cantacuzino perdait ses nuits pour étudier les vieilles chroniques? Est-il surprenant que le savant docteur Racoviță a pensé d'une manière historique quand il a essayé de formuler sa méthode de recherche biologique? ... » (pp. 57—59).

Les deux derniers fragments d'essais proposent un problème d'ethnopsychologie ayant d'importantes implications tant pour la philosophie de la culture que pour l'anthropologie stylistique, la science que nous ébauchons depuis quelques années. Le problème est : la *Weltanschauung* d'un peuple peut-elle être retrouvée comme orientant l'intérêt scientifique d'un individu pratiquant la recherche d'une manière créatrice? Si oui, alors le trajet des questions que se pose un homme de science constitue une voie vers la compréhension de tous les trajets similaires des autres hommes de science connotationaux, et encore une voie vers l'élaboration d'une carte de la soif spécifique à un peuple, pour la connaissance, pour la vérité. L'analyse diachronique de tels comportements des hommes de science (l'homme face à ses problèmes) intéresse directement la sémantique historique du comportement humain, branche de l'anthropologie stylistique. Car, la sémantique historique du comportement humain connaît soit des comportements qui, d'une époque à l'autre reçoivent un nouveau contenu sémantique (i.e. l'honnêteté, point d'honneur du commerçant des débuts

de l'ascension de la bourgeoisie et l'espionnage économique à l'époque moderne), soit des comportements aux sens inaltérés (la manipulation des livres par l'érudit). Le comportement de l'homme de science comme porteur des aspirations de son peuple représente un terrain vaste pour les recherches de la sémantique historique du comportement humain.

Mais nous avons introduit ces citations à la fin de notre article parce qu'elles suggèrent que le message de l'attitude philosophique d'un peuple s'impose au créateur sans qu'il en soit conscient et sans qu'il le veuille. Si c'est vrai pour l'homme de science, combien cela semble vrai pour l'écrivain... Donc, la dernière caractéristique de l'homme de lettres, que nous pouvons déduire des essais de Mircea Eliade, est qu'il ne s'oriente pas librement dans le choix de ses sujets et des symboles représentés, mais subit la dictée de la spiritualité et de l'histoire de sa nation et surtout de ses ancêtres dans ce choix.

Nous pourrions instantanément faire l'analyse de deux récits de Mircea Eliade, *Șarpele* (Le serpent) et *Misterul doctorului Honigberger* (Le mystère du docteur Honigberger), pour retrouver des symboles déjà analysés par lui dans *L'Île d'Euthanasius*. On va le faire dans un prochain article.

Avant de conclure celui-ci, nous devons prendre comme témoin la création littéraire de Mircea Eliade réalisée en Occident, pour prouver encore une fois que ce qu'il écrivait comme jeune homme s'applique premièrement à lui, le créateur adulte. A-t-il jamais publié des nouvelles ou des romans nouveaux dont l'action se passe autre part que dans son pays natal? A-t-il pu écrire dans une autre langue que celle de ses parents? N'a-t-il pas réussi à écrire un récit comme *Les Trois Grâces* qui est situé dans une Roumanie absolument contemporaine? Tous ses romans et nouvelles ne sont-ils pas enrichis par une partition symbolique et mythique roumaine? N'est-il donc pas le messager par excellence de la tradition roumaine en Occident?

Nos articles suivants vont nous permettre une extension de ces recherches sur les racines roumaines de l'œuvre ultérieure de Mircea Eliade.

THE DYNAMICS OF LITERARY THEORIES : CONSISTENCY AND THE POLYDISCIPLINARY ASPECT

JOSEPH SZILI
(Budapest)

There seem to have been two major trends in the recent development of theoretical work on literature. One is inspired by the ideal of empirical knowledge and the example of the natural sciences. The other trend seems to be more confident in the universal applicability of scholarly experience and erudition, expertise and intuition. This trend, the more traditional in the study of literature, often appears in close association with the philosophy of history, hermeneutics and speculative aesthetics. It works on the assumption that empathy and an appeal to the common sensual and intellectual experience of humanity will help reveal the nature of creative literature. Both trends have been successful in their own ways and both are burdened with manifestations of an excessive, loose or spurious application of their principles, e.g. in the form of a modish scientific terminology poetry on the one hand, and subjective judgement, impressionistic criticism and word play with the terms of dialectics on the other. Sometimes the cleavage between the two trends seems to be unsurmountable, sometimes one of them appears to dominate the whole field of study. Their blatant excesses, apologies and mutual anathematizations cannot hide the truth that the study of literature is somehow demanding a division of work just along the lines of this division. What is more, even the existence of the apparently perverted specimens of these trends is justified by the many functions the study of literature has. It is surprising that most definitions of the ultimate aims and tasks of literary criticism, literary scholarship and the theory of literature disregard the wide range of the social functions of the study of literature, although a discourse which meets the requirements of one such function may be utterly useless for the purposes of another. The polyfunctionality of literary studies explains why there is ample space in literary scholarship for meticulous methodologies despite their eventual indifference to literary values, and also for less rigidly scientific approaches. The educational and informative functions underline the necessity of empathy and the importance of the suggestive rendering of the topic. In such cases elocution seems to be an integral part of our discipline. Certain vital traits of literature demand compassion, and an intuitive talent. That missing, scientific accuracy and terminological precision is of little avail. There are of course many arguments in favour of both the scientific and the non scientific treatment of literature.

Faced with endless confrontation and controversy, many students of literature favour compromise and eclecticism. This may indicate a latent opposition to the extreme demands of consistency, and an inherent antitheoretical bias. Even "openness", an important catchword of our era, unless it refers to a quality deeply ingrained in the fabric of a theory, will only express the refusal of responsibility for consistency. And consistency is indispensable to serious theorizing.

Consistency and compromise are incompatible by definition. But if there are, as in fact there are, highly problematic instances in the proof theory of mathematics, how far more problematic must be the status of proof theories which are supposed to support theories of literature? Consequently, even the most rigorous views on the necessity of consistency must allow compromise. The price for lack of compromise may be vagueness and lifeless abstraction.

Before we go further we must realize that "theory of literature" is a polysemic term. It means (a) a theory or hypothesis concerned with literature, (b) theorizing about literature (c) the metatheory of the study of literature, and (d) the field in which theoretic work takes place, the discipline of literary theory.

This heterogeneity is enhanced by the fact that the term "literature" is also polysemic. It denotes various types of literature concepts: the aesthetic concepts of literature, non value-laden concepts of literature, literature concepts based on the immanence of the literary work of art, literature concepts based on textual communication, etc. Instead of uniting the theory of literature as a single discipline, the multiple concept of literature multiplies the disciplinary aspects of the field. The main force of unity lies in the *word* "literature" which, by tradition and association, unifies radically different topics and fields of investigation. Thus tradition and word association maintain a semblance that the theory of literature is the theory of a unified field. For a long time we have not realized how diverse and heterogeneous our discipline is. Only recent developments in the disciplinary division of literary scholarship have thrown light on such differences as those between dealing with literature in the sense of high poetry and drama and describing literature as a form of textual communication.

What I should like to draw attention to is the fact that the term "theory of literature" does not refer to a unified field of science of scholarship but to several fields. They overlap but they are also distinct in important ways. I lay special emphasis on the differences between them to show how the demand for consistency and the concept of the unified field of our discipline converge. For theoreticians of literature the discipline of literary theory seems to be a unified field, an area from which rival theories should be elbowed out with the might of superior consistency. Thus the idea that our discipline represents a unified field engenders a latent demand for a single theory to solve its basic problems. But we should note the remarkable variety and polarity of the rival theories. A reason of this variety and polarization is their dramatically one-sided drive towards consistency and unity. The drive is due to the illusion that the final cognitive aim is the hegemony of a single true theory of literature.

Consistency also characterizes the cognitive aspect of theories, i.e., in Imre Lakatos's terms, the relationship between an *interpretative* theory which provides the facts and the *explanatory* theory which explains them.¹ In Lakatos's view a progressive research programme (or, in Thomas S. Kuhn's terms, a new revolutionary paradigm²) is characterized by its capability to surmount the inconsistencies between the explanatory theory and the facts provided by explicit or latent interpretative theories. In this process the interpretative theories are induced to revise their standards. It is embarrassing to find that most theories of literature which are on the explanatory level appear to be consistent with interpretative theories only because the latter are deduced *from them*. It is a frequent occurrence that interpretative theories concerning elementary literary facts, e.g. the definition of genres, are also presented as explanatory theories. We should admit that the semblance of internal consistency may be created by other simple manoeuvres: external systematization, the use of a set of laws however liberally elaborated, an apparently consistent reference to a set of principles drawn from other fields of scholarship or science. The principle of action and reaction is taken from mechanics, the various organic views come from biology; psychology is responsible for the ideas of automation, archetype, of latent and manifest content. Guarantees of consistency have been found in the philosophy of history as well as in the languages of such intermediary disciplines as cybernetics and systems theory, semiotics and the theory of communication.

One would think that the idea of a single-minded solution has lost ground due to the vogue of "openness" and the over-all liberal estimation of the development of our discipline. It is not quite so. The hope that a single hypothesis will attain theoretical supremacy is lurking behind the moves of research programmes which prepare to establish themselves as the new paradigm in the history of literary theory. The propaganda value of the term "paradigm" is high. Schools of theories do not stand back till history declares its verdict, they anticipate it by declaring that they represent the new paradigm. In 1977 Norbert Groeben proposed that the study of reception should be an organic part of the new paradigm of the empirical study of literature.³ This claim was soon rejected by Helmut Hauptmeier who insisted on the purity of empiricized studies from all traces of hermeneutic ideas. The title of his essay is purposeful: "Paradigm Lost — Paradigm Regained: The Persistence of Hermeneutical Conceptions in the Empiricized Study of Literature".⁴

As I see it, the contesting new research programmes do not define a single course for the study of literature in the forthcoming period. The situation is characterized by coexistence and the need for dialogue. A division of work has developed in the study of literature since it took its Copernican turn towards the immanent view. A recent swing of the pen-

¹ Imre Lakatos, *Philosophical Papers I—II*, Cambridge University Press, Cambridge, 1978.

² Thomas S. Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions*, The University of Chicago Press, Chicago 1962.

³ Norbert Groeben, *Rezeptionsforschung als empirische Literaturwissenschaft*, Athenäum, Kronsberg 1977.

⁴ "Poetics" 10, 1981, 561—582.

dulum is indicated by a shift from immanence to context, from work to text and to intertextuality, from structuralism to deconstruction, from poeiticity to literary communication, from the aesthetic concept of literariness to a non value-laden concept of literature. In their totality these changes form a new constellation. This will perhaps inspire a surprisingly new synthetic theory. But it may be equally true that even this expectation has nothing new about it, being rooted in our old conditioning.

We must realize that the various contesting research programmes do not promise diverse valid solutions for *identical* problems of a unified field. They offer hypotheses which open diverse fields of research, establish new disciplines, subdisciplines or partial research programmes with a disciplinary character, e.g. studies devoted to the problem of possible worlds in narratology. The outlines of new disciplines or subdisciplines are well discernible in the case of historical poetics, literary hermeneutics or response studies on the one hand, and literary semantics, narratology or textgrammar on the other. The functional relationship between hermeneutics and empiricized studies may be seen as a manifestation and model example of the polydisciplinary aspect of the study of literature. A new, all-embracing research programme for the study of literature will not be found in a theory of theories, in a master theory of the whole field, but in theories of theorizing in the spirit of polydisciplinarity.

PERSÖNLICHKEITEN DER RUMÄNISCHEN KULTUR IN DER ZWISCHENKRIEGSZEIT IN DEN PRAGER ARCHIVEN

ALEXANDRA TOADER

Anlässlich eines Besuches in die Tschechoslowakei zwecks Dokumentation hatten wir die erfreuliche Überraschung, in den Archiven für Literatur in Prag auf zwei Manuskriptbestände zu stoßen, die eine große Anzahl von Briefen aus der Zwischenkriegszeit enthalten. Diese Briefe einiger rumänischer Literaten wurden an einige Vertreter des kulturellen Lebens in der Tschechoslowakei gerichtet.

Ein Teil dieser Briefe wurde von uns in der Dissertation¹ ausgewertet oder in „Manuskriptum“², andere machen wir zum ersten Mal in dieser Studie bekannt.

Die Briefe bestätigen die engen Beziehungen zwischen den Vertretern des rumänischen Kulturlebens und jenen der Tschechoslowakei in den ersten vier Jahrzehnten unseres Jahrhunderts. Diese Beziehungen entstanden durch die gleichen Interessen der zwei Völker, Vertreter des Kleinen Einvernehmens, das in den Jahren 1920—1921³ gegründet wurde.

Es wurde alles unternommen, um ein solides Fundament der kulturellen und literarischen Beziehungen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu schaffen, die die Gründung von Freundschaftsvereinen, das Unterrichten der rumänischen Sprache, die Organisierung von Vorträgen, die Veröffentlichung von Studien und Arbeiten, die der rumänischen Sprache und Literatur gewidmet waren, das Fördern der Übersetzungstätigkeit, bis zu kulturellen Massenmanifestationen, Theatertournees, Austausch von Wissenschaftlern und Kulturschaffenden, Stipendien für Studien- und Dokumentationsreisen.

In dem Verbreitungswerk der Kenntnisse über Rumänien in den Reihen der Öffentlichkeit spielte die tschechische Presse eine wichtige Rolle. In den Zeitungen und Zeitschriften in tschechischer⁴ oder deu-

¹ Alexandra Toader, *Kulturelle und literarische rumänisch-tschechische Beziehungen in der zweiten Hälfte des XIX. und in der ersten Hälfte des XX. Jahrhunderts*, Bucureşti, T.U.B. 1978.

² Siehe Anmerkungen 32, 33, 34, 35.

³ Siehe Eliza Campus, *Kleines Einvernehmen*, Bucureşti, 1968, S.5.

⁴ In der Sondernummer der Zeitung „Pestrý týden“, XI, nr. 21, 1936, der Nummer Rumänien gewidmet, finden wir zahlreiche Abbildungen, Nachrichten und Artikel, die sich auf die rumänische Kultur beziehen, worunter wir folgende zitieren: Apriliana Mediam, *Intelektuální žena v Rumunsku* (Die intellektuelle Frau in Rumänien) ein Artikel gewidmet der

tscher⁵ Sprache, die in der Tschechoslowakei herausgegeben wurden, erschienen oft Artikel informativen Charakters, literarische Nachrichten und Rezensionen, Übersetzungen aus der rumänischen Literatur, die sowohl von tschechischen Fachleuten als auch von Kulturschaffenden unterzeichnet wurden.

Einen reichen Beitrag auf diesem Gebiet hatte die „Prager Presse“, die Zeitung in deutscher Sprache.

Der Chefredakteur dieser Zeitung, A. Procházka, Schriftsteller und Publizist, mit dem literarischen Pseudonym Arne Laurin hat zu verschiedenen Kulturschaffenden aus Rumänien direkte Verbindungen geschaffen. Diese sicherten ihm eine prompte Information, aus sicheren Quellen, was die literarischen und kulturellen rumänischen Ereignisse betrifft.

In den Archiven des Museums für tschechische Literatur in Prag, in dem Depot aus Staré Hrady sind wir auf Manuskripte des A. Laurin gestoßen, die 147 Briefe politischer Persönlichkeiten, Wissenschaftler und rumänischer Kulturschaffender an den Chefredakteur der Zeitung „Prager Presse“ enthalten⁶.

Wie schon erwähnt, sicherte sich Arne Laurin immer die Zusammenarbeit mit Vertretern von Prestige der rumänischen Wissenschaft und Kultur.

Einen Beweis auf diesem Gebiet liefert uns ein Brief vom 16. April 1923 des Professors Mihail Dragomirescu der Bukarester Universität, in dem es unter anderem heißt: „Ich bedaure, daß es nicht möglich war, für die Weihnachtsnummer den von Ihnen gewünschten Artikel, die zeitgenössische rumänische Literatur betreffend, zu schicken. Die Umstände erlaubten mir diesmal Ihnen nur einen meiner Essays über die Weltliteratur zu senden und zwar über die *Göttliche Komödie*. Ich war sehr angenehm überrascht, ihn in einer ausgezeichneten Übersetzung in Ihrer Zeitung zu lesen“⁷.

In einem anderen Brief vom 12. Dez. desselben Jahres schreibt Professor I. Bianu an Laurin: „Ich beeile mich, Ihnen auf Ihren Brief

Tätigkeit und dem Werk einiger Vertreterinnen der rumänischen Literatur (Elena Ghica, Iulia Hasdeu, H. Papadat-Bengescu, Veronica Micle, Elena Văcărescu, Marta Bibescu, Otilia Cazimir, Henriette Yvonne Stahl) oder der Bildenden Kunst (Cecilia Cuţescu Storek, Margareta Stelian) und der Dramatik (Agata Bărescu, Maria Filotti, Elvira Popescu, Marioara Voiculescu, Lucia Sturza Bulandra): J. Hušková-Flajšhansová, *Rumunská žena venkova i města* (Die rumänische Frau aus der Stadt und vom Land); H. Papadat Bengescu, *Rumunská žena v literatúre* (Die rumänische Frau in der Literatur), oder Übersetzungen: Otilia Cazimir, *Přihoda* (Das Ereignis).

⁵ „Prager Presse“ 5. Mai 1929; N. Iorga, *Tschechoslowakei und Rumänien*.

Die „Prager Presse“ Nr. 23, 1933 veröffentlichte folgende Artikel: Oskar Walter Cizek, *Rumänische Landschaften*, Em. Bucuţa, *Geistige Zusammenarbeit Bukarest — Prag*; „Prager Presse“ Nr. 292, 1936, J. Macurek, *Mihai Viteazul in Prag* (26.11. — 4.IV. 1601), M. Zavoral, *Unsere rumänischen Freunde*.

⁶ Im Bestand Laurins 68/73 aus Staré Hrady befinden sich folgende Briefe: Anastasiu R. 40 Briefe aus der Periode 1928 — 1934, Bădescu M. 1 Brief, 1933, Bianu I. 2 Briefe aus den Jahren 1923—1924, Băilă I. 14 Briefe aus 1920—1926, Blaga Lucian 2 Briefe 1923, Cizek Oskar Walter 34 Briefe aus 1925—1936, Clopoţel Ion 1 undatiertter Brief, Codrescu Florin 1 Brief aus 1933, Dragomirescu Mihai 1 Brief aus 1923, Emaudi Th. 4 Briefe aus 1933, Graur Gr. 7 Briefe 1924—1935, Hušková-Flajšhansová 8 Briefe 1935—1936, Nedelcu Constantin 1 Brief 1928, Nistor I. 1 Brief 1934, Parcescu (?) 1 Brief 1903, Staca G. 20 Briefe 1923—1936, Ştefan Paul 4 Briefe 1920—1926.

⁷ Bestand A. Laurin, 96/50, *Literární archiv památníku pšeminclů* (von hier in Fortsetzung L.A.P.P.), Prag. Das Original des Briefes ist in Französisch.

vom 7. XII, den ich heute erhalten habe, zu antworten. Ich bin glücklich, daß Ihnen mein Artikel über die Akademie für die Sondernummer Ihrer Zeitung geeignet scheint, und ich gebe Ihnen freie Hand, ihn nach Ihrem Gutdünken zu verwenden. Ich erwarte ungeduldig die angekündigte Nummer" ⁸.

Der Artikel von I. Bianu ist tatsächlich erschienen, denn in seinem nächsten Brief vom 24. Februar 1924 dankt er Laurin für das erhaltene Honorar und schließt den Brief: „Ich drücke meinen ganzen Dank aus. Prof. I. Bianu Bibliothekar und Mitglied der Rumänischen Akademie“.

In seiner Zeitung veröffentlicht A. Laurin ebenfalls literarische Chroniken ⁹, Übersetzungen ¹⁰, Interviews ¹¹.

Die Qualität der Übersetzungen war anscheinend einwandfrei, beurteilend nach der Bewertung des oben angeführten Prof. M. Dragomirescu als auch nach den Ausführungen von Lucian Blaga in einem aus Cluj abgesandten Brief vom 15. November 1923: „Ich habe mit viel Vergnügen die in Ihrer Zeitung „Dichtung und Welt“ erschienenen Übersetzungen gelesen, und ich danke Ihnen besonders für die Übersetzung einiger meiner Gedichte unterzeichnet von Herrn Josef Kalmer" ¹².

Daraus ist ersichtlich, daß Lucian Blaga einige Jahre vor seiner Ernennung zum Presseattaché ¹³ der rumänischen Botschaft in Prag (1. Dez. 1927 — 1. Februar 1928) dem tschechischen Publikum bekannt war und von ihm geschätzt wurde. Die direkten inoffiziellen Kontakte zwischen ihm und dem Redakteur Laurin kamen wenigstens 3 Jahre vor seinem Sichniederlassen in Prag zustande.

In einem oben erwähnten Brief kündigt L. Blaga die Sendung von 3 seiner Gedichte an, übersetzt von Valeriu Bologna und er bietet sich an, der Redaktion kulturelle Informationen Rumänien betreffend zur Verfügung zu stellen.

In dem Depot aus Staré Hradý befindet sich ein Brief von Lucian Blaga ohne Datum, in deutscher Sprache abgefaßt, woraus hervorgeht, daß ihm an die Adresse der Maramurescher Bank in Lugoj das Honorar für zwei in der „Prager Presse“ veröffentlichte Artikel mit dem Titel „Abstraktion und Konstruktion“ und „Geschichte von den Worten“.

Eine reiche und fruchtbare Zusammenarbeit, die sich über 10 Jahre erstreckt, ist diejenige zwischen dem Rumäniendeutschen Schriftsteller Oskar Walter Cizek und dem Chefredakteur A. Laurin.

⁸ *Ibidem*, 38/73 Das Original des Briefes ist in Französisch.

⁹ O. W. Cizek, *Die neue rumänische Lyrik*, „Prager Presse“, 3. Mai 1923. behandelt Gedichte von I. Minulescu, G. Bacovia, T. Arghezi.

¹⁰ O. W. Cizek, *Die neue rumänische Lyrik*, „Prager Presse“, 5. Mai 1929: Bruchstücke aus dem Schaffen des G. Bacovia und T. Arghezi. In den nach Bukarest gesandten Berichten informiert O. W. Cizek, Kulturrattaché an der rumänischen Botschaft in Prag, daß er der Redaktion der „Prager Presse“ regelmäßig solche Beiträge schickt, die ihm O. Pick, Redakteur der literarischen Beilage der Zeitung verlangt (Siehe Bestand der nationalen Propaganda, Bucu-reşti, Presse für das Ausland, 288/ohne Jahr, die Briefe Nr. 1, 2 vom 29. jeweilig 30. Juni 1932).

¹¹ Das Interview, das K. Gebauer Liviu Rebreanu gewährte, dem Direktor des rumänischen Theaters die damalige Theatersaison betreffend. Das Interview erschien in der Rubrik „Kultur und Volkstum“ der „Prager Presse“ am 5. Mai 1929.

¹² Der Bestand A. Laurin 64/47 in Französisch im Original.

¹³ Siehe Archive des Außenministeriums der S.R.R. (von hier an Archive MAE), Dosar Beziehungen zu der Tschechoslowakei.

O. W. Cizek hat schon vor seiner Ernennung zum Presseattaché und später zum Pressesekretär in Prag (1. Juni 1932 — 1. Dezember 1938)¹⁴ bedeutend zur Verbreitung der Kenntnisse die rumänische Kunst und Kultur betreffend, auf tschechischem Boden beigetragen. Das geschah durch seine zahlreichen Beiträge, veröffentlicht in deutschsprachigen tschechischen Zeitungen.

Der Bestand der Manuskripte von A. Laurin umfaßt 34 Briefe, die O.W. Cizek an den Chefredakteur der „Prager Presse“ gerichtet hat.

Der Briefwechsel mit Laurin informiert uns sowohl über seine eigene Mitarbeit mit der tschechischen Presse, als auch — und ins besonders — über die Bemühungen einiger Schriftsteller und führender Kulturschaffender aus Rumänien dem Chefredakteur Laurin Beiträge zu senden. Dazu gehören: Emanoil Bucuța, der einen festen Platz in den Spalten der „Prager Presse“ einnahm¹⁵, Dr. T. Vianu, Prof. D. Gusti¹⁶, S. Mateescu, Prof. I. Mugur, Prof. Ionescu-Sisești¹⁷, Corneliu Moldovanu¹⁸, Perpessicius, Cezar Petrescu und andere.

O. W. Cizek übernahm diese Artikel von den Autoren und überbrachte sie selbst. In dem Brief vom 23. Februar 1926 informiert er uns: „Ich begann mit der Übersetzung der Artikel von Vianu, Culea und Perpessicius.“¹⁹

Zu bemerken sind sein Eifer und seine Pünktlichkeit, denn in dem Brief, der am 24. Februar folgte, kündigt er das Schicken des Artikels von P. Apostol Culea die *Rumänische Volkskultur* betreffend an und benachrichtigte Laurin, daß er die Übersetzung der Artikel von Vianu und Perpessicius begonnen habe. Letzterer wird im nächsten Monat der Redaktion „Prager Presse“ einen Artikel über die rumänische Publizistik schicken²⁰. Aus diesem Briefwechsel erfahren wir, daß O.W. Cizek Laurin auf die „repräsentativsten zeitgenössischen Dichter“ wie Arghezi, Minulescu, Bacovia, Botez, Maniu, Pillat, Blaga, Vinea, Philippide²¹ aufmerksam machte hinsichtlich einiger möglichen Veröffentlichungen von Übersetzungen oder literarischen Medaillons.

Er selbst übersetzte unermüdlich aus dem literarischen Schaffen der oben angeführten Schriftsteller²² „Ion Pillat ist einer der bemerkenswertesten rumänischen Dichter, aus dessen Werk ich einige Gedichte, die in der „Prager Presse“ erschienen, übersetzt habe, er ist ein mutiger und würdiger Vertreter unseres Volkes“, schreibt Cizek in seiner Epistel an Laurin am 28. September 1928.

¹⁴ Siehe Bestand M.A.E., Dosar Beziehungen zu der Tschechoslowakei.

¹⁵ Siehe die Briefe in Manuskriptform von O.W. Cizek vom 16. und 17. April 1929 aus dem Bestand Laurin 196/50, L.A.P.P. Prag.

¹⁶ Der Brief vom 2. Februar 1926 informiert über den Inhalt der Artikel von Gusti und Mateescu über die rumänische Musik.

¹⁷ Ionescu-Sisești sandte einen Artikel über die Agrarreform (siehe den Brief von O.W. Cizek vom 17. Februar 1926).

¹⁸ C. Moldoveanu sollte einen Artikel über das rumänische Theater schicken (siehe die Briefe vom 23. und 24. Februar 1926).

¹⁹ Perpessicius bereitete ein Material über die zeitgenössischen rumänischen Schriftsteller vor (siehe den Brief vom 2. März 1926)

²⁰ Siehe den Brief vom 5. März 1926.

²¹ Siehe den Brief vom 23. Februar 1926.

²² Siehe Anmerkung 10.

Die Wochenzeitschrift „Die Welt im Wort“, die in Prag erschien und die in ihren Spalten Kulturnachrichten und Chroniken über die rumänische literarische Bewegung veröffentlichte, hatte O.W. Cizek²³ seit dem Jahr 1932, dem Datum seiner Ernennung als Kulturattaché als ständigen Mitarbeiter. Auch in dieser Eigenschaft setzte Cizek die Mitarbeit in der literarischen Beilage „Dichtung und Welt“ der „Prager Presse“ fort, wie aus dem Briefwechsel mit Laurin in der Periode 1932–1936 hervorgeht.

Unter anderem zitieren wir die Übertragungen aus M. Sadoveanu, L. Blaga, I. Vinea und Dem. Botez, veröffentlicht in der „Prager Presse“ oder den Artikel *Die neue rumänische Lyrik*, erschienen in der literarischen Beilage „Dichtung und Welt“.

In demselben Manuskriptbestand hat Laurin unter anderem noch 40 Briefe in Manuskriptform des Presseattachés Raoul Anastasiu²⁴ aus der Periode 1928–1934 gefunden, einen Brief des I. Nistor aus dem Jahr 1934, 20 Briefe des G. Staca Ehrenkonsul und später Generalkonsul an der rumänischen Botschaft in Prag²⁵.

G. Staca informierte weitgehend in einem Brief vom 12. Juli 1923 A. Laurin auf dessen Verlangen über die Aktivität und die Ziele der Volksuniversität von Vălenii de Munte, geleitet von N. Iorga, und schließt seinen Bericht wie folgt: „Zweifellos werden die Tschechen und Slowaken herzlich willkommen sein in Vălenii de Munte, wenn man die große Sympathie, die Herr Iorga für das tschechische Volk hegt, in Betracht zieht²⁶.“

Der zweite von uns entdeckte Manuskriptbestand in den Archiven des Museums für tschechische Literatur in Prag rührt von der Publizistin Maria Kojecá her, deren Verlust wir bedauern, einer Kennerin der rumänischen Sprache und Verbreiterin der rumänischen literarischen Werke durch ihre ausgezeichneten Übersetzungen aus der rumänischen Literatur, wie *Ion*, *Der Wald der Gehängten*, *Nichifor Lipans*, *Weib (Baltagul)*, *Es kam eine Mühle auf dem Siret*, *Calea Victoriei* und andere.

Maria Kojecá studierte zusammen mit ihrem Gatten, dem Journalisten Josef Kojecý, die rumänische Sprache an der Handelsakademie in Prag, wo sie G. Staca als Professor hatten. In dem Jahr 1926/27 erfreuten sie sich eines Stipendiums zum Studium in Bukarest.

Über die Umstände, die zur Übersetzung des ersten rumänischen Romans ins Tschechische führten, berichtete uns vor einigen Jahren die Übersetzerin selbst: „Gerade in der Zeit meines Studiums in Bukarest

²³ In der Nummer vom 9. November der Zeitschrift „Die Welt im Wort“ erschien eine Chronik unterzeichnet von O.W. Cizek über den Roman T. Arghezi *Das Land von Kuly* und eine Anmerkung über die kritische Herausgabe der Gedichte von M. Eminescu im C. Botez Verlag. Die Nummer vom 22. November 1933 veröffentlichte 2 Rezensionen von ihm. Eine des neuen Romans von M. Sadoveanu *Die Sonne im Teiche oder die Abenteuer des Schachs* und die zweite Rezension des Romans *Doktor Taifun* von Gala Galaction.

²⁴ Fungierte vom 1. Februar 1928 – 1. Januar 1931. Siehe die Archive M.A.E. Dosar Beziehungen zu der Tschechoslowakei.

²⁵ Fungierte in der Periode 15. August 1922– 26. Juli 1948. Siehe die Archive M.A.E., Dosar Beziehungen zu der Tschechoslowakei.

²⁶ Bestand, A. Laurin, Manuskript 46, L.A.P.P., Prag (Das Original des Briefes in tschechischer Sprache).

erschien der Roman von Liviu Rebreanu: *Der Wald der Gehängten*²⁷, der meine Aufmerksamkeit auf sich zog, besonders durch die Tatsache, daß der Autor ihn zum Andenken an seinen Bruder schrieb, der während des ersten Weltkrieges von den Ungarn hingerichtet wurde, und weil es der erste rumänische Roman war, in dem ein Tscheche als literarische Gestalt auftrat. Ich suchte den Autor auf, und er empfing mich sehr freundlich und als er hörte, daß ich aus der Tschechoslowakei sei, erzählte er mir sehr gerührt über seinen Bruder, dessen tragisches Schicksal ihn veranlaßt hatte, den Roman *Der Wald der Gehängten* zu schreiben. Mit Rebreanu blieb ich seither in Briefwechsel²⁸.

Im Bestand der Manuskripte der M. Kojecká sind zwei Briefe Rebreanus erhalten, einer in Schreibmaschinkopie und der andere im Original. In dem Brief vom 14. Mai 1927 überließ L. Rebreanu ihr das ausschließliche Recht, den Roman *Der Wald der Gehängten* ins Tschechische zu übersetzen (erschieden im Jahre 1928). Nach dem Erscheinen des Romans *Ion* in tschechischer Übersetzung (1929) wandte sich der Autor in dem zweiten Brief aus den Prager Archiven²⁸ an Maria Kojecká und überließ ihr das ausschließliche Übersetzungsrecht für *Adam und Eva* und *Ciuleandra*.

Der Roman *Adam und Eva* in Zusammenarbeit mit Josef Kojeký übersetzt, ist nicht erschienen. Er befindet sich als Manuskript mit nachträglichen Interventionen der Maria Kojecká in den Archiven des Museums für tschechische Literatur in Prag.

Im selben Bestand befindet sich ein Brief des Camil Petrescu aus dem November 1936²⁹ hinsichtlich der Übersetzung des Romans *Das Bett des Procust*, die, unserer Informationen nach, nicht veröffentlicht wurde und 2 Briefe in Manuskriptform von Mircea Eliade, in dem dieser Maria Kojecká das Übersetzungsrecht des *Maitreyi* überließ.

Wir zitieren im folgenden einen Abschnitt aus dem Brief von Mircea Eliade vom 12. März 1937 hinsichtlich der Bewertung des Autors, was seine Werke betrifft: „Ich persönlich glaube, daß *Maitreyi* und *Die Übeltäter* meine besten Romane sind, besonders letzterer, der im modernen Rumänien spielt (1933—1934) und vor allem in den Reihen der Jugend. *Maitreyi* hat die Eigenschaft, eine kurze, exotische Liebesgeschichte zu sein. *Die Übeltäter* ist ein richtiger Roman³⁰. Auch dieses Projekt wurde nicht verwirklicht, so wie auch die Übersetzung eines Romans von Victor Ion Popa von Maria Kojecká nicht zustande kam. Auf ihr Verlangen sandte ihr V. I. Popa *Blume aus Stahl* und *Kreisel und Haspel* zu — „mein letzter Roman, dessen Thema besonders rumänisch und bäuerlich-ländlich doch auch modern ist. Es ist ein Roman über die Luftschiffahrt und in gewissem Maße « Abenteurerroman »“³¹.

Die drei ausführlichen Briefe in Manuskriptform des V. I. Popa an M. Kojecká aus dem Februar und April 1936³² heben sowohl interessante

²⁷ Das Datum muß ungefähr angenommen werden, denn M. Kojecká war zwischen 1926—1927 in Rumänien, aber der Roman L. Rebreanus erschien 1922. Siehe I. Rotaru, *Eine Geschichte der rumänischen Literatur*, II, Bucureşti, 1972, S. 584.

²⁸ Bestand M. Kojecká, III, D/29, Nr. 101/70, L.A.P.P.

²⁹ Veröffentlicht von Corneliu Barborică im Manuscriptum, V, Nr. 1/14 1974.

³⁰ Bestand M. Kojecká III, D/29, L.A.P.P.

³¹ *Ibidem*, der Brief des V. I. Popa vom 21. Februar 1937.

³² Die Briefe wurden von Alexandra Toader im Manuscriptum IX, 4 (33) 1978 veröffentlicht.

Charakterzüge als auch originelle Selbstbewertungen, Bekenntnisse, den Wiederhall seines Werkes in Rumänien betreffend, vernünftige Bemerkungen über das Problem der Aufnahme eines Kunstwerkes hervor.

Die tschechische Öffentlichkeit machte dennoch mit dem Werk von V.I. Popa Bekanntschaft durch Vermittlung des Romans *Veterin und o, Herr Veler*, erschienen im Jahre 1937 in der Übersetzung des Professors Jar. S. Kvapil.

Im Manuskriptbestand der Kojecká haben wir auch die Korrespondenz, die die tschechische Übersetzerin mit Mihail Sadoveanu führte hinsichtlich der Übersetzung der zwei Werke Sadoveanus *Nichifor Lipans Weib* und *Es kam eine Mühle auf dem Siret*, beide in Prag erschienen und in den Jahren 1938 und 1939 gefunden. Die fünf Briefe Sadoveanus³³ enthielten außer dem Einverständnis der Übersetzungsautorisation seitens des Autors, dem Festlegen der Bedingungen der Honorierung, Worte des Dankes und der Anerkennung: „Meine Antwort kommt mit Tausend Dank für die Sorge, die Sie für die Herausgabe hatten und vor allem für Ihr Verständnis und Wohlwollen, das Sie meinem Werk entgegenbrachten“³⁴.

Dieser Brief enthüllt nicht nur das Zartgefühl und die Liebeshwürdigkeit M. Sadoveanus, sondern auch seine standhafte Haltung gegenüber den sich vorbereitenden Ereignissen, die das historische Schicksal der Tschechoslowakei bedrohten, den ungeheuren Optimismus, der so oft auf den Seiten seines Werkes erscheint.

„Ich hoffte wenigstens in diesem Sommer in die Tschechoslowakei zu kommen. Ich sehe, daß sich auch diesmal dort Wolken zusammengezogen haben, und ich erinnere mich an die Umstände, in denen wir uns in Prag gesehen hatten, als Unsicherheit und Trauer über meinem Land schwebten. Ich wünsche der Tschechoslowakei von Herzen Erfolg, wie er einem rechtshaffenen, ehrlichen und arbeitsamen Volk gebührt, ich hoffe, daß ich die Freude habe, Euch in einer zukünftigen Saison mit heiterem Himmel wiederzusehen“³⁵.

Am Schluß dieser kurzgefaßten Darbietung der Resultate unserer Forscher in den Prager Archiven, versuchen wir einige Schlußfolgerungen hinsichtlich der Bedeutung der gefundenen Unterlagen zu ziehen: Sie bieten eine weite Perspektive aller rumänisch-tschechischen Beziehungen der Zwischenkriegszeit. Sie betreffen nicht nur periphere kulturelle Beziehungen, sondern schließen Kontakte zwischen führenden Persönlichkeiten der beiden Kulturen ein.

Sie nehmen in die gegenseitigen Beziehungen nicht nur beachtenswerte Vertreter aus dem strengen Bereich der Literatur, sondern auch Persönlichkeiten aus anderen Bereichen auf. Zum Beispiel den Historiker Nicolae Iorga, den Gelehrten Valeriu Bologna aus Cluj, den Chemiker Ionescu-Siseşti und andere.

Die entdeckten Briefe bieten ein reiches Material für weitere Studien, sie geben den zukünftigen Forschern der rumänisch-tschechischen Beziehungen sowie den Literaturhistorikern sehr wertvolle Hinweise.

³³ Veröffentlicht von Corneliu Barboricã in Manuscriptum, V, 4/17/1974 und Alexandra Toader, Manuscriptum VII, 2/23/1976.

³⁴ Siehe den Brief vom 14. September 1938, veröffentlicht von Alexandra Toader in Manuscriptum, VII, 2/23/1976.

³⁵ *Ibidem*

QUELQUES ASPECTS DE LA COULEUR DANS LA PEINTURE ET LA LITTÉRATURE

TUDOR IONESCU

Il est hors de doute que la couleur constitue un des éléments majeurs du psychisme humain, tant par l'agrément qu'elle apporte à la réalité visuellement accessible à l'homme que par ses fonctions, dont il nous faut souligner en premier lieu la capacité de rendre distinctes et, en même temps, reconnaissables maintes réalités matérielles ou spirituelles. C'est ce qui se trouve à l'origine de l'affirmation de Johannes Itten (théoricien réputé de la couleur) : « La couleur, c'est la vie, car un monde sans couleurs nous paraît mort »¹.

De toutes les grandes théories de la couleur (celles de Le Blond, Tobias Meyer, Lambert, Goethe, Ostwald, Runge, Kant, Bezold, Chevreul, Hölzel, Itten, Kandinsky, Mondrian, Klee, etc.), dans l'intérêt de notre rapport, il convient de citer une conclusion presque commune : les couleurs peuvent être divisées en deux grandes catégories : d'une part les couleurs non bigarrées (noir, blanc, gris) et, d'autre part, toutes les autres couleurs (bigarrées). Or, notre étude ne concerne que le problème des couleurs bigarrées, et cela pour certains principes de méthode dont il sera question par la suite.

Nous posons comme axiomatique le principe que tout artiste, que chaque artiste peut être retrouvé derrière chaque élément de sa création (en ce qui concerne la littérature — la phrase, le mot) et que, d'autre part, les artistes, à quelques exceptions près, pensent toujours à un public, présent ou à venir. D'ailleurs, dans la préface de la traduction qu'il a donnée du livre de Ruskin *Sésame et les Lys*, Proust (le point de mire de notre étude) écrivait : « nous parlons pour les autres » ; or, nous semble-t-il, *écrire* reste toujours une manière de parler. Il va de soi qu'un certain « déterminisme » objectif à influence sur l'artiste n'est pas tout à fait négligeable (moment historique, influence du milieu, exigences sociales, etc.). Mais ce déterminisme connaît ses meilleures chances au stade initial de l'œuvre — le choix du sujet. Cependant, il en ressort que ce n'est pas l'individu qui subit l'action d'une telle *contrainte* objective mais la majeure partie des artistes d'une époque quelconque. Or, c'est toujours *l'individu* qui devient *auteur* et, en ce qui le concerne, le déterminisme à valeur quasi-générale se trouve finalement altéré par les particularités propres à chaque artiste. L'œuvre d'art sera toujours plus ou moins l'expression d'une

¹ Johannes Itten, *L'Art de la couleur*, II. Dessain et Tolra Editeurs, Paris, 1967, p.12.

personnalité unique, celle-ci ayant subi à un degré différent l'action des influences et des commandements objectifs. Sur un canevas socio-historique général, l'artiste travaille avec les matériaux de son choix en leur imposant un certain ordre visant l'effet esthétique recherché. Quant au sujet de notre étude — la couleur dans la littérature — le problème du choix des mots désignant des couleurs et de l'emploi que l'écrivain en fait se présente de la même manière. L'écrivain pense octroyer au terme de couleur une fonction précise dans l'ensemble de l'œuvre, et cela, naturellement, à des fins esthétiques. A ce propos, nous rappelons une phrase de Georges Matoré : « Il est complètement erroné de croire que le choix des couleurs soit dû au hasard ou qu'il soit la manifestation d'un caprice de l'écrivain. Quant à l'influence des causes accidentelles, contingentes [...] elle n'a pu se manifester que de manière très réduite, voire insignifiante »². Et, si nous avons pensé à traiter le problème de la couleur dans la littérature, en général, et chez Proust, en particulier, c'est parce que, selon nous, le terme de couleur dans une œuvre littéraire n'est pas sans agir sur le lecteur sensible et que ce qui nous pousse à nous intéresser à la structure d'une œuvre littéraire et aux processus qui ont été mis au service de cette structure, c'est la connaissance des effets produits sur le récepteur humain³.

Les correspondances entre littérature et couleurs sont présentes chez certains critiques de notre temps (Michel Glatigny, Georges Matoré, Sakuragi Yasuyuki, Allan Pasco, Uwe Daube, Ninette Bailey, et nous en passons), Chateaubriand, Vigny, Flaubert, Gide, Aragon, Colette, St.-Exupéry, Proust (parmi les écrivains français) ayant connu une lecture de ce point de vue. Mais la grande différence — essentielle — entre les études à ce sujet dont nous avons eu connaissance jusqu'ici et nos propres idées concerne la manière d'envisager la couleur. D'après nous, dans la littérature, la couleur ne peut pas être étudiée en se rapportant aux données de la théorie des couleurs en peinture, parce que la perception visuelle d'une couleur et la lecture d'un mot désignant une couleur sont des processus psychiques différents. Or, les études ci-dessus citées confondent incessamment couleur symbolique et couleur picturale pour aboutir, sans aucune raison valable, à traiter de la couleur dénommée.

Parce que la réalité physique de la couleur n'existe pas, beaucoup plus importante et, paradoxalement, plus saisissable est la réalité psychophysique de la couleur, appelée par Itten *effet coloré*, et qui n'est autre chose que la couleur perçue. Il s'ensuit que la couleur n'existe (sous ce nom) que dans la perception individuelle. Elle ne vient pas d'un *no man's land* objectif, pour la bonne raison que la couleur n'existe qu'en tant qu'attribut d'un objet et non pas *en soi*. Physiquement, la couleur dépend de la qualité et de la quantité de matière qui en donne la sensation. Puisque de toute façon le récepteur humain (par sa vue et sa raison) n'arrive à des perceptions claires que par comparaisons avec une absence de couleur (gris, blanc, noir — couleurs non bigarrées) ou bien avec d'autres couleurs, il est assez difficile, sinon impossible, de parler d'un effet coloré qui soit

² Georges Matoré, *Regards, couleurs et lumières dans Combray de M. Proust*, note 1, p. 13 (article inédit, repris de façon quelque peu différente dans BSAMP 27/1977).

³ Cf. Robert Frances, *La psychologie de l'Esthétique*, P.U.F., Paris, 1968, p. 3.

unanimentement valable et constant (quant aux couleurs bigarrées). Cependant, il ne faut pas oublier que certains psychologues ont établi que l'œil humain, normalement constitué, peut distinguer approximativement 7 millions de « couleurs » différentes⁴, à condition que l'on change les paramètres de la lumière d'éclairage. Il est évident que la dénomination de quelques millions de couleurs est pratiquement au-dessus des possibilités du langage. D'autre part, si l'œil distingue toutes ces différences, la raison ne peut guère aller de front avec la vue, si bien que le nombre des couleurs *identifiables* est plus restreint, et de loin, allant de 15 jusqu'à 50 selon l'entraînement de l'observateur, parce que la mémoire a un rôle essentiel dans la perception et la reconnaissance des couleurs (Hering, Rhoades, Hanes et d'autres chercheurs l'ont démontré de façon très précise). Voilà donc que la fonction *expressive* de la couleur dépend étroitement de la formation spécifique des deux facteurs majeurs : l'émetteur et le récepteur. Et, par conséquent, la fonction expressive de la couleur va de pair avec une certaine fonction *impressive*, par rapport à l'un ou à l'autre de ces deux facteurs. La transmission d'un message coloré suit à la lettre le schéma Stimulus — Personnalité — Réponse, qui, d'ailleurs, est le schéma opérationnel de la psychologie de réaction⁵. En ce qui concerne l'œuvre d'art (puisqu'on est en présence des deux aspects : création/réception), le schéma devrait être multiplié par deux : S — P — R/S' — P' — R'. Il en résulte, donc, un schéma où la *Réponse* (R) du premier facteur (l'émetteur) se confond avec le *Stimulus* (S') du récepteur. Or, pour que l'œuvre d'art soit « reçue » conformément aux intentions de son créateur, S' doit être (même) identique à R. C'est le problème de l'artiste, à vrai dire c'est le *secret* de l'Art. Mais, puisque l'artiste pense aussi obtenir de la part du récepteur une réponse (R') en accord avec ses propres idées esthétiques, il est évident que l'obstacle à surmonter se cache derrière la personnalité (P') du récepteur. Et il va de soi que c'est bien ici que l'artiste doit intervenir, et de la façon la plus efficace, au moment où les risques qu'il court sont plus grands que d'habitude (ce qui est le cas des couleurs). Sans cela, il est fort possible que l'œuvre soit reçue et perçue de travers, parce que les impressions, tout comme les perceptions esthétiques, sont relatives à l'histoire, au social, aux adaptations individuelles (âge, milieu, acquisitions culturelles)⁶. Tout récepteur aura la même réponse (R') au moment où S' sera identique à R, et où la personnalité P' aura été dûment influencée (conditionnée) par l'émetteur. En ce qui concerne la couleur, le problème se pose de la même façon, et encore, parce que la perception et l'*appréciation* momentanées des couleurs sont sujettes à des événements agréables ou désagréables vécus auparavant par le récepteur. Par conséquent, la couleur perd de sa force impressive/expressive pour céder la place à la force évocatrice — capacité de faire revivre une expérience antérieure⁷. Afin d'être plus précis, il nous faut souligner que la réaction vis-à-vis de la couleur suppose deux aspects : la réaction

⁴ Cf. A. Tsavaras, M.-C. Goldblum, *Les troubles de la perception, de la dénomination et du maniement de couleurs après lésions corticales*, « Langages », 25 mars 1972, pp. 95-107.

⁵ Cf. Robert Frances, *op. cit.*, p. 3.

⁶ *Ibidem* p. 4.

⁷ Cf. M. Golu, Al. Dicu, *Culoare și comportament*, Scrisul românesc, Craiova, 1974, p. 167.

psycho-physiologique (*primaire*), généralement commune, et l'autre (*secondaire*), issue justement de l'association des couleurs à des événements, à des aventures, à des *conditionnements* survenus au cours des expériences antérieures de l'individu. C'est surtout cette seconde réaction, ce deuxième aspect, qui décide des préférences particulières et du goût esthétique quant aux couleurs⁸. Remarquons en passant que le peintre, de par la *consommation instantanée* de son œuvre par le récepteur, n'a pratiquement aucune chance d'influencer la personnalité (P') de celui-ci, à moins qu'il ne s'agisse d'une suite de toiles, soumises successivement mais à peu d'intervalle à l'attention du récepteur, et pourvues de connotations évidentes concernant chaque couleur, ce qui arrive plutôt rarement.

L'*effet coloré* (la réalité psycho-physique de la couleur) se perd au moment où la couleur est *dénommée* et non plus *vue*. Le « corps » de la couleur (selon le mot d'Itten) reste; on vient de perdre la nuance, ce qui rend différent, par exemple, le jaune de Van Gogh du jaune de Van Dyck. En *nommant* une couleur, si l'on veut en préserver l'effet coloré, il serait absolument indispensable de faire savoir le plus exactement possible quel caractère déterminé de couleur et quelle tonalité de couleur sont en question. Or, cela n'est possible qu'en faisant appel à des catalogues de couleurs (l'échelle Munsell, par exemple), ce qui en littérature serait encombrant sinon risible (imaginons un « exemple »: « la jeune fille portait une robe 5.OP4.7/9.3 et elle était coiffée d'un gentil chapeau 1.OP2.4/10.0 », à savoir, respectivement, *mauve* et *pensée*). Et puisque selon nous on ne peut non plus parler d'un lecteur idéal, dépourvu de préjugés et ignorant son être individuel et les circonstances de sa vie (tel qu'il nous est proposé par David Hume⁹), il semblerait que la couleur est inopérante dans la littérature, ce qui, dépêchons-nous d'ajouter, n'est pas toujours le cas.

Dans la peinture, la couleur a des fonctions multiples: physiologique, psychologique, émotive (différente pour chaque, individu), descriptive, narrative, décorative, expressive, symbolique, etc.¹⁰. De toutes ces fonctions, au cours des âges, la fonction symbolique a primé jusque vers 1800. Le baron de Portal, dans son livre *Des couleurs symboliques*¹¹, écrivait: « La couleur est le fil d'Ariane qui nous guide dans le labyrinthe des anciennes religions ». En effet, dans l'ancien Pérou, au Mexique précolombien, en Chine, dans l'art religieux antique, chez les artistes des premiers âges gothiques, dans l'art religieux catholique et byzantin les couleurs ont été employées symboliquement et surtout afin de rendre reconnaissable le personnage peint ou l'endroit suggéré (par exemple, en Chine, le jaune désignait le Fils du Ciel; au Mexique, le rouge était réservé au dieu de la terre, Xipe Totec; dans l'église catholique, le blanc est le signe du Pape¹²). Aux débuts du mouvement romantique allemand, G. David Friederich et Ph. Otto Runge employaient la couleur comme moyen

⁸ *Ibidem*, p. 110.

⁹ Wayne Booth, *Retorica romanului*, Univers, Bucuresti, 1976, p. 105.

¹⁰ Abraham Zensz, *Les optiques cohérentes*, « Revue d'Esthétique », 1/1967, p. 50.

¹¹ Frédéric Portal, *Des couleurs symboliques: dans l'antiquité, le Moyen-Age et les temps modernes*, Editions de la Maisnie, 1975 (fac-similé de l'édition Treuttel et Würtz, Libraires, Paris, 1857), p. 76.

¹² Johannes Itten, *op. cit.*, p. 14 et passim.

d'expression « psychique », pour procurer à leurs paysages l'ambiance. C'est le cas du Greco et d'autres peintres aussi. Peu à peu, la couleur picturale s'affranchit de la symbolique pour s'assujettir au *ton local*, ce qui fait primer, cette fois-ci, les fonctions narrative et descriptive de la couleur. Ensuite, avec l'œuvre de Delacroix, de Manet et de toute la pléiade des impressionnistes, la couleur gagne une liberté inouïe et, du coup, augmente ses fonctions impressives et de construction, sans renoncer pour autant complètement à sa fonction descriptive liée au ton local. Mais, à ce moment-ci, le côté psycho-physiologique de la couleur, jusqu'alors subordonné et même neutralisé par la symbolique ou par le ton local, commence à s'imposer d'une façon de plus en plus évidente. Enfin, les expressionnistes (Munch, Kirchner, Nolde, Klee, etc.) rendirent à la peinture, grâce au coloris, un contenu psychique et spirituel pertinent et dépourvu de presque toute notation descriptive, décorative ou symbolique. De plus, vers 1908, Kandinsky réalisait les premiers tableaux sans objet significatif, reconnaissable, parce que, affirmait-il, chaque couleur possède son propre pouvoir d'expression, ce qui rend les couleurs capables d'exprimer, à elles seules, des réalités spirituelles. Les peintres abstraits et les tachistes n'ont fait que porter à l'extrême cette idée de Kandinsky, idée dont la valeur s'est vue démentie par le peu de succès relatif de la peinture abstraite auprès du grand public. Il est bien évident que, parallèlement au mouvement abstrait qui exacerbait la fonction expressive de la couleur, celle-ci a gardé à peu près toutes ses autres fonctions : la fonction symbolique chez certains artistes peintres surréalistes et naïfs, les fonctions impressives et descriptives chez des réalistes, etc. Pour notre étude, il est important que toutes ces fonctions de la couleur deviennent opérantes au moment où la couleur est perçue *visuellement*. Certainement, cette perception sera subjective et relative. L'œil qui manque d'entraînement spécifique ne pourra jamais opérer les mêmes distinctions de ton, de saturation, de luminosité des couleurs que l'œil habitué à une pareille activité. Et puis, la fréquentation assidue de la peinture rend le spectateur sensible à d'autres aspects (distribution des taches de couleur, contrastes, etc.) qui restent plutôt opaques pour le novice, pour l'individu peu avisé.

Tout cela nous amène à affirmer que la perception de la couleur picturale (visible) n'est pas unitaire, ce qui fait que les effets psycho-physiologiques, implicitement psycho-esthétiques de la couleur, soient différents chez des individus différents. Or, pour ce qui est de la *couleur littéraire* (la couleur *nommée*), le problème est sensiblement plus compliqué, et de loin.

Le baron de Portal, dans l'ouvrage déjà cité, rappelle le philosophe Phavorinus¹³ lequel a été parmi les premiers à constater que « les yeux conçoivent plus de différentes couleurs que les paroles n'en peuvent exprimer » — affirmation reprise par l'érudite latin Aulu-Gelle qui a consacré tout un chapitre de son ouvrage (*Nuits attiques*) au problème de la pauvreté, relative, du grec et du latin, c'est-à-dire de la langue en général, quant à la désignation des couleurs¹⁴. D'autre part, son avis, à lui aussi,

¹³ Philosophe éclectique du I^{er} siècle av. n. è. Né à Arles. Auteur d'une vaste encyclopédie — *Varia eruditione* — en 24 volumes.

¹⁴ Frédéric Portal, *op. cit.*, p. 245.

était « qu'il n'est pas toujours facile de reconnaître une nuance désignée dans les monuments écrits ». Bien sûr, au moment où les termes de couleur seraient imprimés à l'aide d'encre de diverses nuances (comme dans certains manuscrits religieux de l'époque précédant la Renaissance française), le problème des mots désignant les couleurs ne saurait presque plus être mis en question. Mais, hélas ! il n'en est plus ainsi. Voici donc une des grandes difficultés de perception, et, en même temps, une des grandes différences entre la couleur *vue* et la couleur *lue* ou bien *entendue* (ce qui, en l'occurrence, revient au même).

D'ailleurs, lorsqu'on a affaire à des couleurs dénommées, le problème est *doublement compliqué* par le fait que le lecteur doit tout d'abord procéder à une représentation mentale de la couleur *lue* (ce qu'il fera conformément à son expérience chromatique et linguistique — avec un minimum d'approximation quant aux couleurs non bigarrées, d'où le peu d'intérêt de celles-ci) et, par la suite, il aura une réaction affective quelconque vis-à-vis de la couleur représentée (cette réaction étant strictement dépendante de la personnalité complexe de l'individu). C'est le cas général, le cas des couleurs seulement *citées*, ce qui arrive lorsque l'écrivain n'y attache que trop peu d'importance ou bien lorsqu'il ne sait pas comment s'y prendre pour faire mieux. Selon nous, l'unique solution permettant de résoudre cette question — rendre opérante la couleur littéraire — serait que l'artiste, petit à petit, et conformément aux données de la psychologie de réaction, amène le lecteur, *tout* lecteur, à réagir de la même façon au même stimulus proposé. En l'occurrence, à partir d'un certain stade de *préparation* du lecteur, la couleur littéraire cesserait d'être le nom d'un effet optique obtenu par l'action des ondes électromagnétiques sur les cellules de la rétine, pour devenir un *signe* arbitraire, choisi par l'écrivain d'après ses propres particularités psychiques et affectives. A un tel stade, la représentation mentale de la couleur nommée, chez le lecteur, n'est plus nécessaire, la mémoire involontaire de celui-ci, autrement dit — son *conditionnement* au mot désignant la couleur accompli durant la lecture — se chargeant de rendre opérant le signe proposé. Une opération pareille confirme dans le détail une célèbre thèse concernant le caractère génétique et successif de la création littéraire (en opposition avec la simultanéité de la création picturale¹⁵). Parce que le lecteur a la possibilité de suivre, étape par étape, l'évolution de chaque élément d'une certaine création littéraire, il peut saisir toutes les modifications, les métamorphoses des sens accordés par l'écrivain à telle ou telle réalité spirituelle ou matérielle dont il est question dans ladite création. Nous sommes persuadé que c'est bien à cela que pensait G. Genette lorsqu'il écrivait (en citant St. Ullman) : « Proust [...] était également fasciné par leur capacité [celle des impressions sensorielles] d'évoquer d'autres sensations et l'ensemble du contexte d'expérience auquel elles étaient associées »¹⁶. A vrai dire, il ne s'y agit d'autre chose que de l'extension du procédé *productif* de la mémoire involontaire au domaine de la *réception* de l'œuvre. Or, le conditionnement suppose justement le passage du

¹⁵ La théorie de Lessing.

¹⁶ Gérard Genette, *Métonymie chez Proust, Figures III*, Seuil, Paris, 1972, p. 56 (cité apud St. Ullman, *Style in the French Novel*).

stimulus à la réponse sans arrêt à la « station » personnalité (la réaction type étant un « train omnibus », le conditionnement est « le rapide »). Afin d'apporter encore un argument soutenant notre affirmation ci-dessus, nous pensons à une situation plutôt insolite, voire absurde : si l'on nie l'existence du conditionnement à la couleur nommée (tout en acceptant que la couleur joue un rôle quelconque dans le texte littéraire), il serait parfaitement normal que l'émotion déclenchée par la lecture d'un tel mot soit la même aussi bien lors d'une lecture ordinaire que lorsqu'on commence de lire par la fin du texte. Or, nous doutons fort qu'un tel phénomène puisse se produire.

Les affirmations que nous venons d'exposer au sujet de la couleur nommée font penser sans doute à ce que Henri Morier¹⁷ appelle *symbole contingent*, c'est-à-dire des valeurs expressives contingentes rattachées exclusivement à l'œuvre où elles apparaissent. D'autre part, c'est ce que l'on pourrait désigner par le nom de *symbole leitmotiv* (transposition, avatar du conditionnement), symbole qui s'explique au fur et à mesure qu'il naît.

Des arguments prouvant l'intention qu'avait Proust de ne rien laisser au hasard, de bien poser avant d'en faire usage chaque « brique » de sa cathédrale romanesque, on en trouve dans les textes proustiens mêmes, et en grand nombre. « Je vois, écrivait Proust¹⁸, des lecteurs s'imaginer que j'écris en me fiant à d'arbitraires et fortuites associations d'idées ». Et, toujours Proust d'affirmer dans une autre lettre : « j'ai voulu composer avec une rigueur inflexible bien que voilée »¹⁹, affirmation que l'on retrouve dans la *Recherche*²⁰, où l'écrivain affiche son adhésion à « ces œuvres d'art achevées, où il n'y a pas une seule touche qui soit isolée ». D'autre part, si nous passons du conditionnement comme modalité de résoudre un problème à l'origine assez délicat aux causes de l'apparition du problème même, c'est toujours la correspondance de Proust qui nous en fournit l'explication, et bien claire : « Je crois qu'il ne faut pas laisser s'égarer le lecteur »²¹. Les dires de Proust nous permettent (peut-être même nous y obligent-ils) de croire que la couleur nommée, dans le texte de la *Recherche* jouit d'un rôle sciemment accordé par l'écrivain. De tout ce que nous venons d'affirmer, il résulte que Proust s'est efforcé à conditionner au plus vite son lecteur quant aux noms de couleurs employés, afin de pouvoir s'en servir par la suite comme d'autant de signes productifs dans l'ensemble de son texte. Ce conditionnement, chez Proust, aussi bien qu'ailleurs, est basé sur la mémoire involontaire, principe essentiel de l'esthétique proustienne. C'est pourquoi, à ce propos, nous pensons à la méthode du raisonnement hypothétique et régressif (dont la formule a été proposée par le critique américain Elder Olson). Raisonnement hypothétique parce qu'il part de l'ensemble de l'œuvre pour en déduire le type et la qualité de chaque élément composant ; raisonnement régressif parce qu'il opère « à reculons », en partant

¹⁷ Cf. Henri Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, P.U.F., Paris, 1961, pp. 423-433.

¹⁸ Marcel Proust, CGMP, Lettre à P. Souday.

¹⁹ *Ibidem*, Lettre I à J. Boulenger.

²⁰ *Idem*, ARTP, t. II, p. 537.

²¹ *Idem*, CGMP, Lettre XXIII à J. E. Blanche.

de l'ensemble qui va exister vers les éléments composants qui, logiquement, auront une existence antérieure à celle de l'ensemble²². Ce qui nous paraît hautement important c'est que Proust, d'après ce que sa correspondance prouve abondamment, à l'instar d'Henry James, voulait « créer ses lecteurs ». Or, une *création* pareille n'est possible que par le conditionnement. Dans la littérature, le procédé n'est pas tout à fait nouveau; Jean Ricardou le retrouve chez E.A. Poe²³, en l'appelant, tour à tour « système métonymique artificiel » ou « dressage pavlovien ». Le verbe *conditionner* (sous sa forme de participe passé à rôle d'attribut) est employé par Proust même (bien que d'une manière quelque peu ambiguë) : « Rien n'était plus désintéressé et plus heureux que les rêves offerts à mon imagination par chaque pièce annoncée, et qui étaient conditionnés à la fois par les images inséparables des mots qui en composaient le titre et aussi de la couleur des affiches encore humides et boursouflées de colle sur lesquelles il se détachait »²⁴. Proust explique le mécanisme qui permet le conditionnement par l'union, dans le psychique de l'individu, de plusieurs impressions différentes éprouvées en même temps²⁵. Ceci est assez clair, nous semble-t-il.

Par conséquent, on s'en est rendu compte probablement jusqu'à ce moment, lors de son « passage » de la peinture à la littérature, la couleur perd la plupart de ses fonctions et qualités, et risque de s'y retrouver inopérante, superflue, creuse, voire encombrante. Et si certains auteurs, tels Proust, en font quand même usage, ce n'est guère pour lui assurer une survie à tout prix, pour la ranimer de force. Il s'agit plutôt (et en ce qui concerne Proust — indubitablement) de trouver un outil nouveau et efficace à mettre au service de leur art littéraire. Par le passage susmentionné, la couleur change non seulement de nom, c'est-à-dire d'identité, mais de « pays » aussi. La couleur littéraire acquiert son droit de cité parmi les tropes, tout en gardant des relations, un peu vagues et sporadiques, avec la couleur picturale d'outre-frontières esthétiques.

SIGLES

ARTP : *A la recherche du temps perdu*, Gallimard, 1954, Bibliothèque de la Pléiade.

GGMP : *Correspondance générale de Marcel Proust*, publiée par Robert Proust et Paul Brach, Plon, Paris, 1952.

BSAMP : « Bulletin de la Société des Amis de Marcel Proust et des Amis de Combray ».

²² Cf. Wayne Booth, *op. cit.*, p. 15 (préface).

²³ Cf. Jean Ricardou, *Pour une théorie du nouveau roman*, Seuil, Paris, 1971, p. 48.

²⁴ Marcel Proust, ARTP, t. I, p. 73.

²⁵ Cf. *ibidem*, t. I, p. 185.

DIDEROT — UNE LECTURE CONTEMPORAINE

Parmi les événements de l'Année Diderot occasionnée par le bicentenaire de la mort du philosophe, a eu lieu, dans les derniers jours du mois de mai 1984, une intéressante manifestation organisée par le département de français de la Faculté des langues et littératures étrangères de l'Université bucarestoise, département dirigé par le professeur Angela Ion. Universitaires et chercheurs s'y sont réunis pour rendre à la personnalité multiple de Diderot un hommage qui, en même temps, se présente comme une perspective roumaine dans la recherche consacrée à son œuvre*. Les organisateurs de ce colloque, intitulé *Diderot 1784—1984*, tiennent à remercier la rédaction de la revue « Synthesis » de publier ici le texte des communications qui y ont été présentées.

* Un compte rendu en est donné dans le volume *1984. L'année Diderot*, publié par la société Française d'Étude du XVIII^e siècle, p. 76.

LE STÉNOGRAMME D'UN TEMPÉRAMENT

IRINA BĂDESCU

Ce colloque à peine commencé, nous voici déjà en plein paradoxe. Il est vrai que c'est là la figure logique de prédilection de notre époque, ainsi que de Diderot. Mais aussi bien comment parler sur le mode commémoratif, c'est-à-dire construire un discours situé sous le signe de la mort monumentale, à propos de quelqu'un qui se définit exclamativement « Oh ! l'homme vraiment digne d'être livré à la vie ! »¹. D'autant plus que ce raccourci d'autoportrait, le plus personnel, le plus lyrique, le plus viscéral qui soit, n'est pas énoncé à la première personne, mais à la troisième, qu'il s'agit non pas d'un texte appartenant au matérialiste ou dialogiste Diderot, mais au stoïcien Sénèque, que, de surcroît, ce n'est pas une citation, mais une annotation marginale. Aussi devrais-je, une fois le paradoxe énoncé, m'arrêter ici. N'était qu'une manifestation culturelle, aussi intime qu'elle soit, ayant sa mesure consacrée, force m'est de poursuivre ce discours — d'être par conséquent inconséquente, ainsi que tout un chacun qui fréquente la fiction ; aussi tenterai-je d'escamoter le paradoxe par égard pour l'un de ses termes et d'interroger l'étrange conformité de lecture — très probablement analogique — entre la biographie d'un auteur, close en tant que destinée, et la fortune de son œuvre sur le marché critique de la postérité.

Diderot n'est pas de ces individualités que nous aimons bien classer ; non pas qu'il soit un « original » voire un inclassable (ce serait encore le classer et de plus, suivant un critère fort goûté par la modernité). Non plus qu'il soit un inquieteur par vocation : car Diderot sert tout au plus de révélateur des inquiétudes du lecteur. Dans ce sens, comme dans bien d'autres, il fait partie des grands éclipsés, des absents au dévoilement de leur propre monument d'immortalité ; du fait d'avoir parcouru sa propre destination toujours en compagnon, en coéquipier : des traductions à l'*Encyclopédie*, des dialogues aux conseils adressés à Catherine II et à la critique d'art, il fut toujours, pour ainsi dire, sa propre ombre. Il est sans doute tentant d'y extrapoler l'histoire de Peter Schlemihl par référence surtout au « plus allemand des Français » selon un mot de critique. Tardif, partiel et partial, souvent truqué, sans cesse remis pour des raisons de tous genres, l'accueil de Diderot dans l'espace français bricole à partir de récupérations successives, tantôt par la fiction, tantôt par la philosophie, une œuvre intermittente et un personnage à facettes, semblable à

¹ *Œuvres de Denis Diderot*, Paris, Belin, 1819, t. VI. *Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, p. 193. Toutes les références de ce texte renvoient à la même édition.

un portrait cubiste : établissement et rétablissement incessant de limites au-delà — souvent même à l'intérieur — desquelles s'installe de plain-pied le bavardage, la dispersion, le rhapsodique. Blanc ou ombre, perpétuel compagnon du discours en perpétuelle mouvance qui se déplace selon l'éclairage, sans jamais cependant devenir silence. Pour paraphraser Valéry, qui affirme quelque part qu'un classique est un auteur doublé d'un critique, on pourrait dire que Diderot tel qu'il se présente aujourd'hui à nous, est un critique qui a fait faux bond à son auteur. Serait-ce cette absence que l'exégèse et la critique s'efforcent sans fruit et sans cesse d'établir et de stabiliser dans son œuvre ? Ce que le lecteur fait affleurer par sa lecture des pages diderotiennes en l'appelant inquiétude — et en la faisant sienne — serait-ce, en cette absence, l'appel de quelque vocation propre plus ou moins ignorée, mais déclenchée sur le moment par l'impatience langagière de Diderot ? On ne saurait trancher. Toujours est-il que l'idée d'une expérience de gémellité scindée ne serait pas, je crois, pour lui déplaire. Aussi tenterai-je de lui associer² un auteur susceptible de le révéler justement en cette triple qualification déjà mentionnée : proie de la vie, rivé à la citation « crieée », à l'altérité de la non-personne.

L'« associant » n'est, cette fois-ci, ni Shaftesbury, ni d'Alembert ; ni l'abbé Raynal, ni Grimm, mais — n'en déplaise à l'histoire littéraire qui aime bien être la seule à consacrer des couples célèbres — Rousseau. Et ce pour des raisons que néanmoins elle-même m'a fournies. De la *Réfutation de l'Homme d'Helvétius*, en passant par la « collaboration » à l'*Histoire des deux Indes* de l'abbé Raynal pour culminer dans l'*Essai sur les règnes de Claude et de Néron*³, les dernières œuvres de Diderot cernent la problématique « extérieure » de l'autobiographie rousseauienne et en même temps, la crise que celle-ci déclenche dans la philosophie morale. La thèse à scandale du Genevois — savoir que seule une vie exemplaire peut véritablement fonder une conception philosophique — génère au sens le plus strict, le plus propre du terme, l'*Essai* auquel je me rapporte principalement dans ce qui suit : cette méditation passionnée du philosophe vieillissant, mais impénitent, sur l'étendue des pouvoirs de la philosophie face au despotisme qui en radicalise les options en l'obligeant à se mesurer au concret, sur la mesure où elle est capable de servir le philosophe contre la tyrannie, contre l'avilissement que celle-ci fait subir au philosophe, une fois qu'il a consenti à descendre dans l'arène. En écrivant son *Essai*, Diderot n'a vraisemblablement pas eu l'intention de rédiger un « miroir des princes », une exhortation à la clémence, ni de proposer un code de gouvernement pour quelque monarque éclairé du jour. La diatribe contre Rousseau d'un côté ; le penchant de plus en plus marqué, voire obsessionnel, pour la philosophie morale d'un autre ; et, en troisième lieu, la coupe même de l'*Essai*, ce « récit historique » qui truffe le corps fragmentaire des réflexions de Sénèque (à peine commentées, sur-

² En conservant la même perspective d'un compagnonnage et non d'une comparaison : conformément, si l'on veut, à la variante baudelairienne d'une problématique du double : « Pascal avait son gouffre, avec lui se mouvant » (n.s.). . .

³ Surtout dans la première variante de 1780, où la source jaillit à l'évidence avec la fameuse diatribe : « Si, par une bizarrerie qui n'est pas sans exemple, il paraissait jamais un ouvrage où d'honnêtes gens fussent impitoyablement déchirés par un artificieux scélérat [...] » [p. 66].

tout citées)⁴ — tout ceci témoigne bien assez de ce que, à ramener la thèse de l'efficacité philosophique dans la stricte contemporanéité⁵, Diderot la déplace et lui confère une signification seconde. C'est là le résultat — recherché ou non — de la solution romanesque qu'il y utilise en guise de formule de rédaction. Chose curieuse, les rares exégètes qui se sont penchés sur l'*Essai* y ont vu soit un constat d'échec, le reniement du crédo philosophique, soit très exactement le contraire, c'est-à-dire, dans le ressassement têtue des mêmes idées, la profondeur de l'engagement philosophique de Diderot. Contradiction des plus symptomatiques ! Il me semble que, à l'instar de la plupart des œuvres diderotiennes, là non plus il n'y a pas de réponse formulée de façon explicite, éventuellement programmatique ; et que quelle qu'elle soit, elle se « bricole » avec l'appoint majeur du lecteur. L'écriture romanesque y est exhibée, tout comme dans *Jacques le Fataliste* et les contes, textes d'ailleurs encore tout frais à l'époque de la rédaction de l'*Essai*. Que celui-ci soit un roman, au sens que Diderot lui-même donne au terme (par exemple dans l'*Eloge de Richardson*), tout lecteur familiarisé tant soit peu avec la tactique « fictionnaliste » du philosophe conteur le reconnaît facilement dès la première lecture. Mais il n'est pas dans mon propos de le prouver. Il suffit d'en déduire que non plus dans l'*Essai* que dans *Jacques*, la fiction ne peut, ne se propose pas de trancher dans un débat philosophico-moral : elle se contente de l'énoncer en le mettant en scène.

Je ne me rapporterai pas dans ce qui suit à la structure feuilletée de l'*Essai* « que les mêmes lectures multipliées ont porté successivement d'un très petit nombre de pages à l'étendue de ce volume » [p. 1], non plus qu'aux articulations de la première partie — le roman biographique (la « vie ») de Sénèque sous Claudius et Néron — avec la deuxième — le « fichier » des maximes de Sénèque annotées par Diderot : la tentation d'y voir le dossier d'un roman de l'éducation me pousserait, à l'encontre de la démarche diderotienne, à n'y lire que l'illustration d'une théorie. Je me contenterai donc d'esquisser quelques-uns des aspects de mise en scène de la thèse mentionnée, en tâchant de ne pas « trop » conclure pour laisser au lecteur une marge de collaboration aussi large que puisse le permettre cette évocation, plus comparatiste dans l'esprit que dans la lettre.



En posant une thèse jumelle de la thèse rousseauienne, Diderot procède apparemment de la même façon que son double, c'est-à-dire s'efforce d'emblée de dissocier l'exemplarité des faits de celle des discours. Les mots et les choses, que l'agitation militante de leur jeunesse philosophique amalgame aux yeux éblouis de presque tous les représentants des Lumières — et que, sur leurs vieux jours, ils sont pour ainsi dire forcés à distinguer : ne serait-ce que parce que, au bout de leur philosophie, ils se

⁴ Dans l'introduction à la deuxième partie de l'*Essai*, Diderot recommande au lecteur : « lisez le reste de mon ouvrage comme vous feriez des pensées détachées de La Rochefoucauld » [p. 151].

⁵ « Il faut convenir que les ennemis de nos philosophes ressemblent quelquefois merveilleusement aux détracteurs de Sénèque » [p. 136].

sont trouvés acculés à la fiction —. C'est par la manière de procéder à cette dissociation que Diderot se sépare de Rousseau. Le premier choisit le théâtral, le rhapsodique, le deuxième, le continuum du discours autobiographique. Dans l'*Essai* Diderot reprend à son *Neveu* les rôles fictifs, en dialogue polémique, du philosophe et du censeur, cette fois-ci par le truchement du personnage Rousseau « hypocrite sophiste » — variante rhétorique du monstre — que, bien naturellement, il imite comme il s'était pour ainsi dire imité lui-même dans *Le Neveu*. En tâchant toutefois, avec une égale conséquence, à légitimer à la fois l'admirable vertu stoïque et l'opportuniste (qu'il parvient à équivaloir au « bon sens » par un artifice rhétorique de la plus pure facture moliniste !), ce résultat du nécessaire engagement critique du philosophe. L'argument circonstanciel, ce relativisme vieux comme l'Écclésiaste pour qui « il est un temps pour chaque chose » et que les Lumières ont chéri peut-être en avant-goût du sens de l'histoire, est un argument qui ne saurait suffire pour trancher. Non plus que les témoignages de l'arrière-texte polyphonique Tacite, Dio Cassius, Xiphilin, Suilius, Dryden. Avec sa dextérité à manipuler les mécanismes que nous appelons aujourd'hui d'intertextualité, Diderot est particulièrement sensible à l'argument de type scriptural, quel qu'il soit : non pas l'argument en soi, mais en tant qu'il est attaché, collé à un rôle (« mettez-vous donc à ma place »), d'ailleurs, toujours susceptible d'être échangé contre le rôle de l'Autre. C'est ainsi que, pris par son ample commentaire du principal chef d'accusation porté contre Sénèque — savoir, que les dons du tyran Néron auraient fait la fortune du philosophe-courtisan — Diderot parvient à se glisser en quelque sorte en bordure du problème, à l'éluider à la limite : on a, dit-il, beaucoup écrit sur les richesses de Sénèque, mais pas un seul mot sur le « bon usage » qu'il en a fait, sur la générosité avec laquelle il les a distribuées, sur son mépris « de principe » des biens de ce monde, etc. Les arguments n'intéressent pas en eux-mêmes, mais uniquement la façon dont Diderot se soustrait au débat : mode énoncif s'il en fut, qui charge le texte pour absoudre la parole. De même dans *Le Neveu* ou dans *Jacques*, les interruptions de ce *perpetuum mobile* du débat (où l'on peut voir, pourquoi pas ? une reprise de la question-pendule des contes voltairiens) par la parole du narrateur ou encore le blocage du dialogue par le tableau. Diderot fuit *argumentativement* les contraintes du texte dans la parole. De même d'ailleurs qu'il fuit les restrictions conversationnelles en se réfugiant derrière les textes. C'est ainsi que la V^e partie de l'*Essai* s'ouvre sur le projet suivant : « Je vais donc commencer par les lettres (de Sénèque — *n.n.*), transportant dans l'une ce qu'il aura dit dans l'autre, généralisant ses maximes, les restreignant, les appliquant à *ma* (*n.s.*) manière /.../ ; ici présentant au censeur le philosophe derrière lequel je me tiens caché ; là, faisant le rôle contraire (*n.s.*) et m'offrant à des flèches qui n'atteindront que Sénèque caché derrière moi » [p. 151]. Ce glissando continu⁶ présente deux aspects : d'un côté, il est thématiqué par l'obsessive *opinion*, d'un autre il donne lieu (au sens où se stabiliserait justement le lieu « qui s'en va »),

⁶ Qu'il note en spectateur d'une scène à changements de décor : « Puisque les personnages demeurent, il suppose apparemment que c'est le lieu qui s'en va » [*Entretien avec Dorval*, p. 301].

à ce moi à facettes lequel, à l'image du toton, ne saurait proposer une identification correcte sinon en tant qu'il est en perpétuel mouvement.

L'opinion d'abord, le point où s'opère en fait la rupture entre Diderot et Rousseau et où a également lieu la « fuite » de la thèse. Diderot est un homme de coterie, Rousseau un solitaire. Pour le Genevois, l'opinion se trouve d'emblée dans le faux ; une fois entamée l'entreprise autodisciplinaire, l'opinion perd peu à peu jusqu'à sa fonction d'axe polémique qu'assume progressivement le fantasme. Dans le soliloque déchiré par les intermittences du moi, Rousseau demeure le regard fixé sur l'image du miroir⁷ — dont le prototype possible semble être le portrait « détesté » de Ramsay — dans une interlocution à sens unique. Il s'agit, pour lui, d'imposer son opinion contre celle des autres : reconnaissons ici l'autocratie du moi qu'accompagne et signale tout le cortège de ses « faiblesses », topoï fondamentaux dans la rhétorique de la volonté. La réconciliation Je — Moi prendra du temps pour se réaliser par une récupération scripturale grâce à laquelle Rousseau construit cette machine productrice de l'état de bonheur qu'est l'âme romantique. Or, ce que Diderot reproche à Rousseau dans la fameuse diatribe de l'*Essai* c'est justement le fait de s'être désolidarisé du parti des philosophes, « ces hommes de bien » (« Lorsque le programme de l'Académie de Dijon parut, il vint me consulter sur le parti qu'il prendrait. — Le parti que vous prendrez, lui dis-je, c'est celui que personne ne prendra. — Vous avez raison, me répliqua-t-il » [p. 72]) d'avoir du talent, mais « d'en faire un mauvais usage » c'est-à-dire de ne pas le mettre au service d'une cause. Pour l'homme communicatif, causeur brillant, dialogiste étincelant, l'opinion est la pierre angulaire par excellence (on connaît d'ailleurs le débat sur ce thème dans les contes diderotiens). Dans ce cas, cependant, l'arbitrage de l'opinion n'apporte pas non plus la solution de son problème : l'opinion est folle (cf. le superbe passage, digne d'un sociologue de la rumeur, sur « les bruits avant-coureurs des révolutions », p. 128) et infantile (« Et qui se prononce avec ce ton de suffisance?/. . ./Un enfant, un étourdi, en qui malheureusement quelque facilité d'écrire avait devancé le sens commun (n.s.). /.../C'est moi, c'est moi à l'âge de trente ans... » [p. 135]. L'opinion est en même temps spontanément sage (« souvent il faudrait un long discours au philosophe pour démontrer ce que l'homme du peuple a subitement senti » p. 236). Et Diderot d'ajouter dans une note : « Dans toute action, il y a un parti qui sera généralement blâmé ; un parti qui sera blâmé des uns et loué des autres ; un troisième qui sera généralement approuvé : c'est ce dernier qu'il faudra prendre (n.s.) » L'opinion, ce sont aussi bien les censeurs, sophistes contemporains — dont, bien entendu, Rousseau — que la postérité, « écho lointain de la rumeur populaire » [p. 80] également douce, enivrante « renommée à travers les siècles » [p. 100]. Pour écrire comme il parle, Diderot a tenté en vain — pour ce qui est de la solution proprement dite du problème — de retenir ce glissement de la conversation au texte ; l'interlocution, présence obsédante du double sens (« Lorsqu'on fait un conte, c'est à quelqu'un qui écoute » affirme-t-il dans l'introduction de *Ceci n'est pas un conte*), c'est-à-dire l'obligation de changer sans cesse de place et de rôle l'empêche de se trouver une posture : de

⁷ Cf. notre analyse de cette fixation posturale, dans *Degrés*, 28/1982.

poser. Dans un sens, nommément classique et que je n'ai pas le loisir de détailler ici, Diderot *n'écrit* même *pas* : il *lit* et/ou *parle*. L'écriture est d'ailleurs pour lui extinction du génie dans les « lignes faibles, tristes et froides » [*Entretien avec Dorval*, p. 359] ou encore — et c'est ce qu'il reproche d'ailleurs à Rousseau — tentative de légitimer une rancune. La parole, par contre, est bannière de ralliement, mot de passe et totem de groupe, sa raison d'être étant en premier lieu d'instituer un code et auxiliairement de véhiculer des idées. Trancher dans un débat signifie, par conséquent, se désolidariser du groupe. Dans ce sens, l'*Essai* nous apparaît comme le point culminant d'un effort inachevé en quête d'une identité de langage, identité que Diderot semble avoir trouvée finalement dans la seule critique d'art. Fait d'ailleurs symptomatique pour son statut de perpétuel coéquipier. Un seul exemple, au passage : en réplique à l'autodéfinition mentionnée plus haut, voici, dans les commentaires des maximes de Sénèque sur l'amitié, la remarque « J'étais lui, il était moi » [p. 153–154]. Et encore à propos du seul ami qui lui soit demeuré fidèle tout au long de sa vie : « il en est un /.../celui-ci ne t'abandonnera qu'à la mort : c'est toi ». Toujours les rôles de parole, ces masques à l'apparence rassurante d'objectualité-texte.

L'*Essai* s'achève sur une série de questions qui en appellent directement, appel crié, dirait-on, au lecteur et à son arbitrage — dernier recours. Les unes se rapportent à la thèse en débat, les autres à la valeur même de l'argumentation. Il y a là tout le paquet des critères requis pour un discours bien formé, conformément au goût de l'époque. Parmi ces questions, l'une surtout est effectivement angoissante : « Sais-je ou ne sais-je pas ma langue ? » [p. 298]. Question de l'individu qu'inquiète une possible trahison du langage, de cette machine qu'à un certain moment, il pourrait fort bien ne plus maîtriser. « De toutes les machines il n'y en a aucune qui travaille autant que la langue, aucune d'aussi orgueilleuse et d'aussi passive que l'oreille ; et l'une et l'autre tendent à se délivrer d'un *malaise léger, mais continu* (n.s.) » [p. 182]. Les Lumières en le sait, parlent beaucoup en termes de machines. Diderot et Rousseau n'y font pas exception. Si, d'autre part, le premier s'entend à les décrire et, au besoin, à les démonter, le second en est à sa manière un constructeur. Effectivement, la problématique de l'écrire-parler tire sa source de la mémoire. Or, on le sait encore, les Lumières lancées corps et biens sur la dimension fraîchement découverte de l'avenir, s'efforcent autant que faire se peut — et elles y arrivent — à être amnésiques. La machine rousseauienne n'a pu fonctionner que grâce à la découverte de ce « combustible » puissant, dont la teneur et la portée atteignent jusqu'à Proust, qu'est le souvenir. Diderot par contre *ressent* la machine en tant que fonctionnement à l'intérieur de l'indistinction — du continuum dirait aujourd'hui la glossématique — de la parole. C'en est l'effet qui libère l'individu de ce « malaise » organique, nausée cosmique présartrienne de l'homme lâché dans un monde brusquement arraché à ses gonds. A écrire comme il parle, à coulisser sans cesse entre texte et conversation, Diderot connaît empiriquement ce que nous autres n'avons appris qu'à la suite de Freud : savoir que, pour une bonne part, c'est le langage qui parle le sujet, que de larges pans de son discours (ce, justement, que la critique a reproché à Diderot comme « redites ») sont en fait des silences de la signification ou des irrup-

tions déguisées de profondeurs. L'écrit serait donc pour lui un sténogramme⁸ des retours de tempérament, le moi un jeu de rôles revêtant de ses moirures l'indistinction du continuum des humeurs, elle-même en perpétuel mouvement. Je verrais là-dedans les prémisses d'un moralisme qualifié, mettons, d'humoral, à rattacher d'un côté à la théorie du diaphragme, très célèbre à l'époque, de l'autre à l'écriture fragmentaire. Et j'en évoquerais brièvement quelques-uns des possibles points d'ancrage, que Diderot sème ça et là dans ses textes, avec l'insouciance de tout monumentalisme dont il fait preuve à l'égard de ses manuscrits. En premier lieu la théorie, encore insuffisamment articulée par l'exégèse, de l'enthousiasme — en tant qu'« excès humoral » ou « transport » — laquelle associe « à grande âme tête exaltée » (cf. dans ce sens l'idée, bien sentimentaliste, que « le cœur sensible n'est pas maître de penser autrement ») théorie qui fonde le type même de l'original : du Neveu à Jacques et au Hardouin de *Est-il bon, est-il méchant?*, en culminant bien entendu dans Dorval. Ensuite l'idée que vertus et vices ne sont que « le bon ou le mauvais usage des passions » — au sens parfaitement cartésien de ce dernier terme — et que, par conséquent, les sentiments (qui, dans l'acception courante encore au XVIII^e siècle, signifie, ne l'oublions pas, opinion, conception) nous viennent des mots. « J'avais peut-être de l'humeur lorsque j'ai lu le sixième chapitre », écrit-il dans l'introduction à la *Réfutation de l'Homme d'Helvétius*, intitulée significativement *Sentir c'est juger*, « mais voici mon observation : bonne ou mauvaise, elle restera » [*Œuvres Philosophiques*, Garnier, p. 563]. Il devient clair, dès lors, pourquoi le tableau, la scène, prennent une place aussi importante dans la pensée diderotienne (« quand on a tout vu, on n'a plus envie d'en parler ») ; c'est ainsi que s'explique également la fragmentarité, lentement dégagée, sur le parcours d'une rédaction proprement stéréoscopique, du fouillis intertextuel. C'est là le type même d'inspiration qui caractérise ce primesautier : elle consiste à « s'échauffer la tête » sur le mode le plus authentique, dans une situation d'interlocution imaginaire — le plus vraisemblable qui soit — en vue d'y poursuivre une idée. Alors qu'il écrit dans l'introduction au *Neveu* « mes idées, ce sont mes catins », il est aisé de comprendre comment se déroule cette poursuite. Diderot a en vue, principalement, la gesticulation du discours, à traduire dans une rhétorique atopique. Voici, dans ce sens, l'image qu'il donne de l'auteur « idéal » : « il était occupé de toute autre chose que d'une heureuse cadence, il ne composait pas, il n'écrivait pas ; il causait librement avec son lecteur et avec lui-même ; il s'abandonnait sans réserve au sentiment de l'admiration ou de la haine, de la peine ou du plaisir qui se succédaient au fond de son cœur / . . . » [p. 292 – 293]. D'où encore la manipulation adroite — ou faussement maladroite — des citations, la stratégie, en apparence seulement chaotique, des rôles, le glissement entre texte et cri, etc. Que Diderot ait forgé à partir de tout ceci un piège pour le lecteur, c'est ce que s'attacheront à prouver ici mes collègues. Je m'arrête donc au seuil d'une interprétation de ces éléments en tant que marques scripturales d'un tempérament de prime

⁸ Le terme semble d'emploi impropre, car les signes sténographiques sont abrégatifs. Cependant pour un amnésique, le temps s'éteint dans le signe : être, n'avoir jamais été. Seuls des pans de discours pourraient là-dedans instituer certaines limites. . . .

saut. Elles pourraient être transcrites, ces marques, en des termes qui abondent dans les biographies diderotiennes, tels que « sincérité », « spontanéité », « courage imprudent » etc. ; il s'agit au fond d'un incessant et indistinct échange de soi, à partir de ce que Diderot connaît très bien comme étant une masse indifférenciée d'humeurs.

Cette conscience assumée par approximations successives tout au long de l'œuvre confère, je crois, à celle-ci une unité du sous-texte dont la fine fleur est constituée par la fameuse théorie du génie. C'est donc celle-ci qui accorde à Diderot une place à part — et de choix — dans la grande tradition du moralisme français, du côté de cette « parole ardente » déguisée, tout au long du XIX^e siècle et une bonne partie du nôtre, en critique.

Au terme de ces réflexions, voici que l'on retombe sur le paradoxe que j'ai tenté de faire oublier. Et il est intact : ténacité de la foi en la culture chez un primesautier, constance dans l'entreprise dédiée au bien public, indifférence quant aux biens matériels (« quand la fortune est venue à moi, je l'ai laissée faire ; mais je n'ai jamais couru après elle ») qui, en se les assujettissant, corrompt les consciences, religion du travail bien fait mais également, liberté sans prix que ce travail une fois accompli vous accorde. « Que peut la philosophie si elle se tait ? ». Toutes ces vertus proclamées par Sénèque, ces principes de l'héroïsme philosophique, « trop roides » s'exclame Diderot avec un frisson, en *les lisant*, nous les retrouvons, en ornements mille fois attestés, du *personnage de la biographie diderotienne*. C'est à se demander si, pour peindre le portrait gothéen du génie, Diderot n'aurait pas utilisé aussi un miroir : un miroir opaque et objectuel semblable à la non — (ou troisième) personne, en l'espèce la pile des plus de vingt tomes de l'*Encyclopédie* interposée entre « l'homme livré à la vie » et « l'homme de génie ». Quelque chose cependant me donne à croire que dans la bibliothèque qui, une fois l'*Encyclopédie* achevée, allait être démenagée chez la Sémiramis du Nord, son directeur ne s'en était pas gardé un seul exemplaire d'auteur. Et si mademoiselle de Lespinasse accusait Diderot d'avoir « la sensibilité à fleur de peau », donnons une fois de plus à Valéry la parole pour la défense, car c'est lui qui affirme que « le plus profond, c'est la peau ».

« LE RÊVE DE D'ALEMBERT » ET L'ÉPISTÈME CLASSIQUE

VICTOR-DINU VLĂDULESCU

Le concept d'« épistème » a été introduit dans les sciences humaines par Michel Foucault et désigne l'ensemble cohérent des conditions de possibilité des connaissances dans une période donnée, période qui ne saurait être délimitée qu'*a posteriori*, c'est-à-dire par une investigation « archéologique », susceptible de mettre en évidence une structure unitaire et autonome du savoir, séparée par d'abruptes discontinuités de ce qui la précède et de ce qui lui suit. À l'image familière du progrès constant des connaissances, de l'approximation asymptotique d'une nature qui se dévoile peu à peu à la démarche cognitive (image qui n'est qu'une extrapolation illicite des catégories de l'épistème actuelle à une époque antérieure), s'oppose le tableau des épistèmes successives, caractérisées chacune par une grille distincte, soit par une configuration particulière du champ épistémologique. La métaphore de la grille suggère l'occultation partielle de la nature qui ne devient visible, c'est-à-dire cognoscible, qu'à travers les cases transparentes de cette grille ; les cases noires non seulement interdisent l'accès à certains aspects de la réalité, mais l'interdiction même qu'elles déterminent n'est pas saisie en tant que telle. Foucault met en lumière trois épistèmes dans la culture occidentale : l'épistème de la Renaissance, centrée sur la ressemblance (la similitude), l'épistème classique (à partir de la moitié du XVII^e siècle jusqu'à la fin du XVIII^e) et l'épistème moderne (le XIX^e siècle jusqu'à présent).

Le XVIII^e siècle est donc intégré à la période classique où la ressemblance est substituée par la représentation qui perçoit la nature en termes d'identité et de différence, visant à une *mathesis* universelle en tant que science de la mesure et de l'ordre. La ressemblance persiste aussi dans la nouvelle épistème mais occupe une position marginale ; elle n'est plus qu'un arrière-plan confus et instable où la connaissance représentative découpe selon l'identité et la différence. Par conséquent, la ressemblance ne saurait être rapportée à la connaissance proprement dite mais à l'imagination.

Celle-ci ne peut fonctionner s'il n'y a pas, dans la suite des impressions diverses, une ressemblance minimale ; dans le cas contraire il y aurait blocage absolu, car la conscience de la différence ne peut exister sans une similitude infinitésimale entre les diverses images. Inversement, le fonctionnement de l'imagination va au-devant de la ressemblance par le pouvoir qu'à la conscience d'évoquer, de réactualiser des images successi-

ves. Foucault remarque : « Il faut qu'il y ait, dans les choses représentées le murmure insistant de la ressemblance ; il faut qu'il y ait, dans la représentation, le repli toujours possible de l'imagination »¹. Donc, imagination et ressemblance se présupposent et se complètent réciproquement.

Il en résulte, selon Foucault, deux directions d'analyse qui subsistent pendant toute l'épistème classique et qui convergent petit à petit pour se réunir finalement dans l'Idéologie, dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle.

Or, c'est précisément ces deux figures importantes de l'épistème classique que nous avons l'impression d'identifier dans la structure du dialogue diderotien *Le Rêve de d'Alembert*. Il s'agit, d'une part, de *l'analytique de l'imagination*, désignant la capacité de convertir la linéarité de la représentation en un espace simultanément d'éléments ordonnés et, d'autre part, de *l'analyse de la nature*, centrée sur une entité traversée par la ressemblance et qui nous offre les choses dans un mélange confus mais potentiellement ordonnable. L'importance de la trilogie de Diderot ne réside pas dans l'effervescence des idées, dans l'audace et la ferveur avec lesquelles elles sont soutenues, mais dans la mise en scène et l'interpénétration des deux modes d'analyse mentionnés qui attestent la puissance secrète de l'épistème. Le discours de d'Alembert dans son état de délire onirique n'est autre chose que l'expression de l'imagination pure qui, intensifiée au maximum, procède à une *analyse de la nature*, en sollicitant les inépuisables réserves de similitudes le long desquelles elle prolifère. Le rêve et la fébrilité causée par la maladie singularisent l'imagination, en la restituant inaltérée par les ingérences de la représentation lucide et en la détachant sur l'arrière-plan banal d'un dialogue philosophique. Et, puisque seule l'imagination, orientée vers les similitudes de la nature, rend possible l'investigation ultérieure de celle-ci en termes d'identité et de différence, la section médiane (et la plus importante) de la trilogie diderotienne est amorcée justement par le rêve de d'Alembert, catalyseur de tout le dialogue.

En revanche, le discours des deux autres personnages (le docteur Bordeu et M^{lle} de Lespinasse), ayant pour objet le discours onirique qu'il valide constamment et qu'il continue, tout en le transposant en l'espace ordonné de la conscience lucide, constitue une *analytique de l'imagination*, orientée vers l'ordonnance et la généralisation presque synoptique des visions discontinues, succédées avec intermittence, au hasard des associations libres déterminées par les similitudes. Nous nous trouvons donc en présence d'une *analytique de l'imagination*, imagination qui n'est elle-même qu'une *analyse de la nature* ; cristallisation involontaire et géniale des deux aspects de l'épistème classique qui émergent du magma continuent et toujours mouvant des idées, des analogies et des polémiques. Même l'une des solutions théoriquement possibles des deux moments opposés (« l'un négatif, du désordre de la nature dans les impressions, l'autre, positif, du pouvoir de reconstituer l'ordre à partir de ces impressions »²) est impliquée dans la structure du dialogue. Foucault montre que le moment négatif — celui du désordre, de la ressemblance approxi-

¹ *Les Mots et les choses*, Gallimard, Paris, 1966, p. 83.

² *Ibid.*, p. 84.

mative — est le fait de l'imagination même « qui exerce alors à elle seule une double fonction : si elle peut, par le seul redoublement de la représentation (c'est-à-dire la représentation déléguée dans une autre représentation, la représentation accompagnée de l'idée de son pouvoir représentatif — V.D.V.) restituer l'ordre, c'est dans la mesure justement où elle empêcherait de percevoir directement, et dans leur vérité analytique, les identités et les différences des choses »³. En d'autres mots, l'imagination, à partir du moment où elle se replie sur elle-même, ayant pour objet ses propres visions et son propre fonctionnement, se transforme en représentation fonctionnant selon les lois du découpage en identités et différences et assurant de la sorte la mise en ordre des connaissances.

Chez Diderot, l'imagination, violemment disloquée et singularisée par l'artifice du rêve, est peu à peu intégrée au discours des autres personnages, en passant ainsi de sa forme pure en celle du redoublement de la représentation, du repli sur elle-même. Par conséquent, les visions débordantes de l'imagination de d'Alembert qui constituent le ressort du dialogue disparaissent progressivement, étant remplacées par l'imagination non moins active mais constamment contrôlée par le discours lucide du docteur Bordeu et de M^{lle} de Lespinasse. Comme suite logique, d'Alembert même s'efface de plus en plus, sa participation au dialogue est toujours plus anodine et espacée jusqu'à l'occultation complète du personnage ; l'imagination, qu'il représente en fait, est récupérée par les autres personnages et rend sa présence inutile par la suite. C'est là le rôle de d'Alembert et non celui que Diderot lui assigne dans la lettre 167 à Sophie Volland, à savoir, de permettre, à travers son rêve, l'exposition de certaines hypothèses et théories difficiles à accepter ; s'il en était ainsi, alors l'effet produit serait plutôt inverse, car les hallucinations de d'Alembert sont sanctionnées par deux personnes jouissant de toutes leurs facultés mentales et qui, en plus, copieusement inspirées par les suggestions du malade, prolongent son délire en le déplaçant dans le domaine de la conscience lucide. L'artifice est manifestement faux et il faut chercher son sens caché plutôt au niveau des déterminations épistémiques, évidemment inconscientes.

Pour revenir aux deux moments opposés, il faut souligner que, selon Foucault, le second moment — positif — de l'imagination postule la capacité de la représentation de saisir correctement les identités et les différences ; seulement, celles-ci ne sont pas à trouver dans une nature qui, à cause de son histoire et des catastrophes, « n'est plus capable d'offrir à la représentation que des choses qui se ressemblent. Si bien que la représentation, toujours enchaînée à des contenus tout proches les uns des autres, se répète, se rappelle, se replie naturellement sur soi, fait renaître des impressions presque identiques et engendre l'imagination »⁴. Si on laisse de côté le fait que les deux moments trouvent leur unité dans l'idée d'une « genèse », comme dit Foucault (manifeste également dans les théories génétiques de la connaissance auxquelles Diderot s'est rallié, lui aussi, dans des ouvrages telle que la *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*), — c'est toujours par une « genèse » que commence le discours

³ *Ibid.*, p. 84.

⁴ *Ibid.*, p. 84—85.

de d'Alembert ! -- nous croyons que l'image de la nature telle qu'elle se présente dans *Le Rêve de d'Alembert* peut être subsumée en entier à l'épistème classique.

C'est pourquoi nous nous permettons de contester les considérations relatives à l'évolutionnisme ainsi qu'au matérialisme de Diderot, parce qu'elles ne font que privilégier des rapports interépistémiques, par définition interprétés à travers l'épistème actuelle dont on transfère rétroactivement les catégories à une époque antérieure. Ce qu'on a interprété comme une pensée préévolutionniste n'est qu'une apparence trompeuse, car aucun des concepts de l'évolutionnisme moderne ne se trouve chez Diderot. La ressemblance terminologique repose sur une problématique absolument différente et il est impossible de franchir le hiatus qui sépare les deux épistèmes, classique et moderne.

L'inconstance de Diderot, sa tendance marquée à embrasser souvent des conceptions tout à fait opposées peuvent être converties en vertu, en ce sens que sa labilité (condamnabile du point de vue logique mais particulièrement bénéfique) manifeste indirectement la structure solide de l'épistème. Diderot réalise un balayage des possibilités offertes par l'épistème, une exploration de fond en comble de l'espace de liberté que celle-ci mettait à sa disposition. En conclusion, nous pouvons affirmer que ce qui importe ce n'est pas l'une ou l'autre des actualisations (contingentes !) de l'espace classique, mais le fait que Diderot plane effectivement au-dessus d'elles, se situant comme du côté de l'épistème ; cela lui permet de se rapporter librement à celle-ci et de démontrer, peut-être, que l'homme est capable de sauter par-dessus son ombre.

DIDEROT ET LE PARADOXE

NINA IVANGIU

Cet article se propose d'esquisser uniquement une voie d'approche du paradoxe¹ dans les dialogues de Diderot, étant donné la complexité du problème, qui demanderait des réflexions encore plus poussées aussi bien qu'un espace plus ample.

Une première observation vise la distinction entre le niveau micro- et macrotextuel de manifestation du paradoxe, qu'il soit de nature intentionnelle (conceptuelle) ou extensionnelle (référentielle). Cette distinction en entraîne une autre entre l'espace fictionnel et l'espace réel, à l'égard de l'énonciation, d'où — comme une deuxième remarque — la portée du contexte de réception², dont dépend l'évaluation d'un discours comme contradictoire. Une dernière observation met l'accent sur les conséquences destructives du paradoxe : il subvertit finalement une vision absolutiste, agissant sur le plan conceptuel ainsi qu'ontologique³.

Les dialogues de Diderot se construisent d'habitude comme une *divergence inclusive*, dans la mesure où l'opposition ne se résout ni par une réduction optionnelle, ni par l'intégration — génératrice d'harmonie — à un autre niveau⁴.

Je me bornerai — en guise d'exemplification — au texte *Le neveu de Rameau*, non sans souligner l'importance, dans cet ordre d'idées, du dialogue, suggestivement appelé *Paradoxe sur le comédien*. Ce dernier déploie une loi que Philippe Lacoue-Labarthe nomme « la loi d'impropriété »⁵, selon laquelle ce n'est que l'être dépourvu de qualités naturelles fermes, donc disponible, qui soit à même de copier et de jouer différents modèles idéaux. Ainsi, l'inférence du premier interlocuteur : « Et peut-être

¹ Pour une analyse rigoureuse du concept de paradoxe, voir l'ouvrage de S. Marcus, *Paradoxul*, Edit. Albatros, București, 1984. A l'égard de l'étude de l'esthétique paradoxale de Diderot, voir l'article de Nicolas Grimaldi, *Quelques paradoxes de l'esthétique de Diderot*, « Revue philosophique de la France et de l'étranger », PUF, n° 3, 1984, p. 311—336.

² Le contexte de réception inclut le « complexe de présupposé », défini par S.-J. Schmidt dans son étude *Le comique dans le modèle des jeux d'actes de communication*, « Linguistique et sémiologie » n° 5, 1984, Travaux du CRLS de Lyon, p. 70—76.

³ Pour une définition fonctionnelle du paradoxe, voir G. Deleuze, *Logique du sens*, Edit. de Minuit, 1969.

⁴ Elisabeth de Fontenay soutient, contre Hegel, la résistance de Diderot au centralisme et à la réconciliation : « Vouloir trouver ici, à tout prix, un trait de réconciliation, une résolution harmonique (...), c'est manquer l'irruption d'un personnage textuel intraitable (il s'agit du neveu — n.n.) et qui ne saurait se laisser ériger en figure de l'Esprit » (*Diderot ou le matérialisme enchanté*, Grasset, Paris, 1981, p. 238).

⁵ Ph. Lacoue-Labarthe, *Diderot, le paradoxe et le mimésis*, « Poétique », n° 43, 1980, p. 275.

est-ce parce qu'il n'est rien qu'il est tout (...) »⁶, met en évidence l'aspect hyperbolique du paradoxe diderotien, ce qui est d'ailleurs souligné par l'auteur cité. *Le neveu de Rameau*, lu à travers le *Paradoxe sur le comédien*, apparaît comme un prolongement de celui-ci, car il vérifie la duplicité sous le signe de laquelle vit l'acteur, dont la classe était déjà étendue, incluant tout être capable de simulation. *Le neveu de Rameau* est également un « prolongement » du *Paradoxe sur le comédien* dans la mesure où il développe le champ de relations incompatibles, effet de l'expansion des domaines mis en discussion.

Le comédien réapparaît tout d'abord dans sa double hypostase paradoxale : il actualise sa propre nature et reproduit à la fois non seulement des modèles idéaux mais également des copies de ceux-ci. Par là, il change indéfiniment son apparence et dégrade souvent, à travers les jeux de pantomime, et le modèle et la copie⁷.

Dans le contexte de ce dialogue, le philosophe pourrait représenter une sorte d'ouverture, qui s'est refermée sur elle-même, une fois constituée, car le philosophe a opté pour un certain système de valeurs éthiques, déterminant son comportement. Le neveu de Rameau serait, au contraire, l'exemple de l'ouverture qui reste ouverte, parce qu'il ne s'est pas « fixé », qu'il n'a pas choisi un ensemble définitif de principes, qui régissent ses actes, quelles que soient les circonstances. Acteur — dans le sens large du terme —, le neveu peut (se permet de) jouer divers rôles sociaux, si incompatibles qu'ils soient (qu'ils semblent être).

Dans l'optique de la norme du philosophe, le neveu se comporte paradoxalement, tant qu'il lui apparaît comme une coexistence de séries divergentes : « C'est un composé de hauteur et de bassesse, de bon sens et de déraison »⁸. Usurpateur du général, sous le signe duquel vit le philosophe, le neveu se place d'une certaine manière sous un général, opposé de par sa nature et son contenu, général lui-même subverti parfois. La transgression de sa propre norme de comportement provoque la frustration des attentes de son interlocuteur, d'où l'étonnement de celui-ci, étonnement désiré par le neveu, à ce qu'il paraît. Contraint par ses besoins matériels, le neveu est obligé de s'adapter continuellement à l'extérieur, même si ce qu'il sent ou pense entre en conflit avec ce qu'il dit ou fait. L'authenticité et la simulation se superposent, s'éloignent ou se contredisent l'une l'autre, fonction des circonstances dont dépend son bonheur. Il est authentique lorsqu'il préserve l'identité entre « être » et « paraître », bien que leur contenu contrevienne aux principes moraux du philosophe.

Parallèlement, le neveu exemplifie également le décalage entre l'essence et l'apparence, la duplicité lui étant imposée par le contexte social : « Je suis moi et je reste ce que je suis, mais j'agis et je parle comme il convient »⁹. Dans l'espace scénique, le comédien joue authentiquement,

⁶ D. Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, in *Le neveu de Rameau*, Gallimard et Librairie Générale Française, 1966, p. 180.

⁷ Pour la valeur ironique du discours du neveu, voir H. R. Jauss, « *Le Neveu de Rameau* », *Dialogique et dialectique (ou : Diderot lecteur de Socrate et Hegel lecteur de Diderot)*, « Revue de métaphysique et de morale : Diderot », Armand Colin n° 2, 1984, tout particulièrement p. 171.

⁸ D. Diderot, *Le neveu de Rameau*, p. 12.

⁹ *Ibidem*, p. 81.

par identification affective, tandis que dans la société il dissimule sa propre sensibilité, faisant agir la raison, en vue de réaliser ses désirs, indifférents à la morale.

Par ailleurs, dans la perspective du philosophe, le neveu se situe, de manière contradictoire et inexplicable à la fois, à l'intérieur *et* à l'extérieur des normes de beauté, sa sensibilité artistique s'opposant à son insensibilité morale. Il vit donc sous le signe de deux généraux extrêmes, l'un de nature esthétique, grâce auquel il est accepté dans le monde idéal de son interlocuteur, l'autre de nature morale. Le contenu de ce dernier l'exclut d'un tel monde mais le met en accord avec la réalité sociale, qu'il connaît et dont dépend la réalisation de son essence primaire.

Les paradoxes microtextuels ne se résolvent pas au niveau global du texte. Les deux conceptions visant le bonheur de l'individu maintiennent la tension entre un général absolu (à tendance absolutiste), fruit des « intérêts » culturels, et un général contextuel, formulé en vertu des besoins primaires. La raison agit dans les deux cas, mais tandis que dans la première situation elle contraint les affects à se soumettre à l'idéal moral, dans la deuxième situation elle est favorable aux affects. D'ici, le changement d'optique à l'égard du contenu de certaines dichotomies, comme celle entre la vertu et le vice. De tels concepts modifient leur substance — tout en sabotant le consensus —, selon leur poids dans la satisfaction de l'essence élémentaire de l'individu. Le caractère paradoxal de la notion de bonheur réside justement dans la coexistence de deux acceptions incompatibles : il signifie comportement reposant sur la beauté morale (amour de la vertu, haine du vice), mais aussi sur les intérêts des instincts, indifférents à la distinction culturelle entre le bien et le mal. La thèse et l'anti-thèse se manifestent simultanément. Elles ne fondent pas dans quelque chose de nouveau. Aucune des deux visions ne l'emporte sur l'autre. Chacune a ses propres prescriptions, qu'elle considère valables ; le contenu de chacune des deux perspectives est pourtant fulsifié par l'autre. L'admis, au moins dans sa variante idéale, perd — au niveau global du texte — son autorité de centre dominant, étant donné l'émergence de l'exception, à même de soutenir sa prétention de rivale à droits égaux, pour autant qu'elle argumente sa validité empirique. Le renversement que celle-ci opère, entraîne non seulement d'autres investissements sur le plan des concepts moraux, mais aussi l'impossibilité d'envisager d'une optique absolue, les critères qui définissent le bonheur de l'individu.

Le paradoxe est l'effet d'une problématisation, de la mise en discussion de deux conceptions contradictoires, toutes les deux ayant la chance de se réaliser au-delà d'un « parti pris », contre lui, et de soutenir implicitement la relativité de la vérité.

Les dialogues de Diderot semblent donc s'inscrire dans une perspective permissive, car elle tolère le conflit entre la fermeture sous un général et l'ouverture vers un général contraire. Dans l'espace littéraire de cet écrivain, l'acceptation réciproque des incompatibilités se mue en une sorte d'obligation discursive, tant que celles-ci ont la possibilité de déployer, chacune, ses arguments, sans que le texte intervienne en faveur de l'une ou de l'autre.

L'INVENTAIRE DU MONDE

CEZAR TRIMIA

Résultat de 27 ans de travail, constamment menacée par le pouvoir politique du temps, l'Encyclopédie sembla d'abord être une grande affaire de librairie (27 volumes dont 21 de planches) ; on lui prêta ensuite le rôle de témoin de son époque et l'unanimité vint lui reconnaître « une contribution des plus considérables et significatives de la philosophie française au progrès de la raison humaine » (Jacques Proust, *Dictionnaire rationaliste*).

Il est possible de nos jours qu'elle soit envisagée en tant que somme de modèles discursifs (politique, philosophique, littéraire) développant des rhétoriques adéquates. De même, on peut la considérer comme une émanation d'un « background » idéologique spécifique, mélange de déisme, lockeisme, sensualisme, même libertinage, qui tente de resituer l'homme par rapport à l'univers et de reconsidérer ses relations avec son semblable et le cosmos en des termes essentiellement autres que ceux manipulés par la pensée théologique antérieure.

Les encyclopédistes, « société de gens de lettres et d'artistes », intelligentia dépourvue de pouvoir « temporel », vivent dans un monde sensiblement élargi. Le Iroquois et le Persan, l'habitant des Caraïbes, le Russe, le Turc et le Chinois font leur apparition sous les lumières de la rampe. L'évidence de la diversité ne fait qu'éliminer, au moins sur le plan intellectuel, l'adversité. L'étranger cesse d'être l'exotique tout simplement, le primitif redouté. Il devient le représentant d'une culture parfois supérieure. L'idée d'une Encyclopédie n'appartient pas aux Lumières. Rabelais pensait à la possibilité d'assembler les connaissances de son temps en un tout imprimé, tandis que Bayle, parmi d'autres, fit paraître en 1697 un *Dictionnaire historique et critique*.

Essentiel, quant au matériel soumis à l'investigation critique, n'est plus un système d'apriorismes, mais l'examen lucide des faits, afin d'en dégager un principe — la vie du monde provient de la matière. Boa, bonheur, bramin — le rapprochement alphabétique et saccadé nous rend sensibles à la poésie de la diversité dont le dernier but semble affirmer que le tout ne fait qu'un.

Les auteurs de l'*Encyclopédie* se placent au premier plan de la scène ; ils emploient le « je » en tête de propositions, ils s'expliquent à l'aide de démonstrations ; ils recherchent des tours à la mesure de leurs humeurs ; ils exercent l'ironie ou la ruse, ils feignent d'être prudents ou indignés, graves ou conformistes. Ils ne ressemblent pas aux colporteurs de connais-

sances des siècles antérieurs, aux auteurs de dictionnaires modernes non plus. Pour ces derniers, les anonymes, c'est la façade collective qui compte, Larousse — pour n'en citer qu'un seul exemple. Leur voix impersonnelle et docte ne fait qu'aliéner tant l'information qu'eux-mêmes.

Lorsqu'on feuillette l'*Encyclopédie*, une foule d'objets déborde en cliquetant par terre : forges, mécanismes, marteaux, enclumes, soufflets de forge, boulons, vis, rivets, mortiers, essieux, un énorme amoncellement de mécanismes dont le prospectus (schémas statiques et dynamiques) l'accompagne.

Le regard des Lumières frémit devant la fascination de l'objet. Le fabuleux peut surgir à n'importe quel moment. Si les Européens chassaient, auparavant, des animaux chimériques au milieu d'une géographie imaginaire, ils découvrent avec exaltation le monde de l'habituel : ils se mettent à le décrire.

Les objets fabriqués feront sauter, au XX^e siècle, la poésie — Marinetti, le surréalisme, à travers Baudelaire — le citadin. L'objet vient peupler un univers d'où la nature s'est retirée. C'est le langage qui lui avait nui ? C'est lui, le langage, l'élément qui avait, d'une manière résolue, banni la poésie ? Les modèles rhétoriques du XVIII^e siècle, appris par cœur, peuvent, à la rigueur, en porter témoignage. Héritage des encyclopédistes, les objets sont là, ils nous entourent. Leur mutisme est inquiétant. D'où les complications psychologiques modernes qui ne cessent de créer de nouveaux mythes de la technologie.

La réhabilitation des arts mécaniques, ce sont les encyclopédistes qui nous la transmettent. Nous avons, cependant, perdu leur intérêt optimiste. La réclame commerciale tâche de guérir notre inquiétude. On s'accommode des objets en les achetant. C'est encore l'*Encyclopédie* qui nous a transmis toute une série de principes politiques, économiques, sociaux et moraux. Dans leur esprit même, ils œuvrent également de nos jours : liberté, consentement, démocratie, distribution équitable de la richesse (la théorie de la polarisation de la richesse y comprise), productivité du travail, renforcement démographique, tolérance, presse libre, anti-fanatisme, droits de l'individu, etc. ...

Le siècle des Lumières, tel qu'il fut structuré par l'esprit des encyclopédistes, signifie une respiration qui apporta au sein de la culture européenne l'air et le goût de plusieurs horizons. Diderot et le groupe de son *intelligentia* sont parvenus à donner un peu plus de sagesse à leur monde. Comment auraient-ils pu prêter un langage valable à l'angoisse ? Il s'agit là d'une autre culture — la nôtre — pour qui le temps de s'interroger est venu.

Demandons-nous, sous le regard un peu amusé parce qu'intelligent de Diderot peint par de la Tour, demandons-nous : La bassesse et le Sublime (l'ordre des articles cités ci-dessus est approximatif) la politique et la prouesse, le boa et le bonheur, la métallurgie et les impôts, l'inoculation et le peuple, le luxe et l'intolérance, les jésuites et la naissance, le décimal et la mélancolie, le commerce et le droit de parler, la chirurgie et le citoyen — n'est-ce pas cela la Littérature ?

STERNE—DIDEROT: THE FATALISTIC NARRATOR

MIHAELA ANGHIELESCU-IRIMIA

By their mentally Odysseyan and picaresque structure, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gent.* and *Jacques le fataliste* favour the inquisitive nature of their characters, and the open, dynamic quality of their form. For fear of lagging behind life's events, the characters are keen on being constantly informed, and being told some new happening every now and then. The act of telling, and — implicitly — that of listening are therapeutic. "In modern society — Galsworthy will have it (*Swan Song, The Forsyte Saga*) — one thing after another, this spice on that, ensures a kind of memoristic vacuum". Sterne—Diderot's characters defend themselves against this disease of memoristic vacuum by telling stories or asking questions able to excite the narrative gift of the others; by doing so they satisfy their profoundly human narrative curiosity:

"Il était homme. Homme passionné comme vous, lecteur: homme curieux comme vous, lecteur; homme importun comme vous, lecteur: homme questionneur comme vous, lecteur. — Et pourquoi questionnait-il? — Belle question! Il questionnait pour apprendre et pour redire comme vous, lecteur..."¹

Story-telling motivates Tristram-Jacques gnoscologically ("pour apprendre") and ontologically ("pour redire"); so does it motivate the other narrators (Sterne—Diderot or other characters created by them), and it is in this very apparent salvation that their tragedy lies. In order for one to tell a "story", even though it may be personal, one should start somewhere (possibly "ab ovo", suggests the narrator Sterne—Tristram with a grin on his face), and end somewhere, while this is the very problem — how should one start arbitrarily, and how should one end arbitrarily what is indivisible — THE WORD? Of how dangerously the conventional story is confined, Jacques and his master are warned by the motto on the façade of the castle they are heading for:

"Je n'appartiens à personne et j'appartiens à tout le monde. Vous y étiez avant d'y entrer, et vous y serez quand vous en sortirez."²

The problem all narrators are faced with is therefore the fatal chopping and mincing of the real into story—"history" by a model/pattern ("fabula") being imposed, as long as what *should* be told can never be exhausted. Tristram realizes that it is impossible for him to "write" out

¹ Denis Diderot, *Jacques le fataliste et son maître*, Le Livre de Poche, Paris, 1972, p. 53.

² *Op. cit.*, p. 25

his life, that making his writing "live" comes in rather handier; by choosing the latter alternative he makes his writing move unpredictably, organically, therefore not mechanistically, and Jacques never ceases admitting the inferiority of the writing here ("ici-bas"), as against that infinite writing floating "là-haut" as a latence.

Consequently, once they have accepted the tragic condition of victims of a narrative fatuum, the narrators must build up for themselves a strategy of story-telling. Sterne and Diderot resort to the same solution (the latter author actually took over the narrative pretext from the English writer) i.e. retrieving the irreparably fugacious real in the concrete moment cinematically developed by means of what Henry James called the "scenic" method in his *Art of Fiction*. The opposition is thus solved which held between physical time and time of the imagination, as man is taken out of clock-time and introduced into "durée". Diderot's admiration for Richardson is tragic in the sense of understanding this retrieval into the subjective time of consciousness:

"Il porte le flambeau au fond de la caverne : c'est lui qui apprend à discerner les motifs subtils et déshonnêtes qui se cachent et se dérobent sous d'autres motifs qui sont honnêtes et qui se hâtent de se montrer les premiers".³

Diderot called Sterne an English Rabelais for the virtuosity of his story-telling understood exactly as a tragic antidote against the mincing of truth, tragic because the narrative genius is fatally exerted on the "bits" the narrator cuts out of the real. As in the great tales of world literature (*A Thousand and One Nights*, *The Decameron*, or *The Canterbury Tales*) continuity comes out of discontinuity, and the whole is born out of fragments.

How does Sterne-Diderot proceed?

In *Tristram Shandy* (Book VIII, chapter xxii) Corporal Trim tells Uncle Toby how, as he had not been predestined otherwise, he fell in love with a nun that tended the wound in his knee, and how it all happened "all of a sudden". The massage he is given initially under the knee gets up to, and then above, the knee and is gradually performed with one, two, three, four fingers, and finally with the whole hand; it fatally rouses passion in the patient and Trim eventually seizes the hand of his female saviour... and... "thou elapped'st it to thy lips, *Trim*, said my uncle *Toby* — and madest a speech". Whether it was so or not is of no consequence, Sterne steps in to tell us, "it is enough that it contained in it the happening the essence of all the love romances which ever have been wrote since the beginning of the world."⁴

The last pages of *Jacques le fataliste* call our attention on the fact that, because of the fatal writing up there again, the series of Jacques' love-affairs knows no end, which presents Diderot with the risk of the book itself not being rounded off. If this puts the reader off, he is free to resume the story where the narrator has left it and imagine the rest for

³ Diderot, *Eloge de Richardson*

⁴ Laurence Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gent.*, London & Toronto, J. M. Dent & Sons Ltd, 1939, p. 423

himself, Diderot maintains. There follows the passage that introduces the editor "ex machina", and the editor is found out to have, in his turn, discovered other fragments of this bushy story. These are three paragraphs, of which the middle one, "evidently interpolated" is *plagiarized*, copied from *Tristram Shandy*, unless perchance *Jacques le fataliste* is a previous writing and it is Sterne, not this "editor" that is the plagiarist, "ce que je ne crois pas, mais par une estime toute particulière de M. Sterne, que je distingue de la plupart des littérateurs de sa nation, dont l'usage assez fréquent est de nous voler et de nous dire des injures."⁵ So, "once again" Jacques is introduced to us as lying in bed, himself down with the pain irradiating from the wound in his knee. The room is entered by Denise, who acts exactly as the nun above, so that the patient ends up (?) by raising her hand to his lips and kissing it. As to the audience, they are free to make up another dénouement for themselves, if they so please. "C'est vous qui avez l'esprit corrompu, et qui entendez ce qu'on ne vous dit pas."⁶

Sterne and Diderot have been accused of indecency and obscenity. As in the above-mentioned episodes, these are clearly seen as cropping up from extremely serious, grave, and even tragic situations. Both authors address the reader/interlocutor in order to ask for his complicity. Diderot could thus be understood in terms of an explanation provided for Sterne's use of *humour* in Coleridge's acceptance of the word:

"a certain reference to the general and the universal, by which the finite great is brought into identity with the little or the little with the finite great, so as to make both nothing in comparison with the infinite. The little is made great, the great little, in order to destroy both: because all is equal in contrast with the infinite."⁷

The seriousness of the two narrators' humour comes out of this equalling of what is great with what is trivial, in front of a reality that has no beginning and no end, as truth is revealed to Jacques. Fatally the most banal of happenings will be narrated with all the seriousness of major events, and vice versa. Sterne-Diderot, the comic-tragic narrator answers back by involving us. We are all fatalistic narrators in front of life: "Hypocrite lecteur . . .", says Diderot, "mon semblable, mon frère", adds Baudelaire, further taken over by T. S. Eliot.

⁵ Op. cit., p. 313

⁶ Ibid., p. 314

⁷ * * *, *Miscellaneous Criticism*, Cambridge, Harvard University Press, 1936, p. 444.

DE LA SÉDUCTION DU NARRATAIRE

RADU TOMA

Ce qui suit se rapporte presque exclusivement à *Jacques le jataliste et son maître*, texte incommode pour celui qui veut comprendre, lier en un tout la pratique romanesque du XVIII^e siècle. Inutile de rappeler que, à ce qu'il paraît, Diderot a été le plus conscient de son époque du caractère *coopératif* de l'acte narratif : « Lorsqu'on fait un conte, à quelqu'un qui l'écoute, et pour peu que le conte dure, il est rare que le conteur ne soit pas interrompu quelquefois par son auditeur »¹. On a moins non pas remarqué, mais interprété, croyons-nous, le caractère négatif, agonistique de cette coopération. Pensons, par exemple, au bref mais célèbre passage de *Jacques...* où apparaît Nicole, la chienne de l'hôtesse, passage susceptible de faire les délices des adeptes de la « mise en abyme » et où, faisant remarquer l'attachement qu'ont pour les chiens même les personnes les plus défavorisées par le sort, Jacques l'interprète comme étant l'expression de la volonté de puissance et conclut que tout homme veut commander à un autre. N'introduit-il pas l'acte narratif dans la série d'exemples qui font de la commande et du désir de commander le moteur social par excellence ? « Lorsque mon maître me fait parler quand je voudrais me taire (. . .) ; lorsqu'il me fait taire quand je voudrais parler (. . .) ; lorsqu'il me demande l'histoire de mes amours, et que j'aimerais mieux causer d'autre chose ; lorsque j'ai commencé l'histoire de mes amours, et qu'il l'interrompt : que suis-je autre chose que son chien ? » (214–251). Notons au passage que si l'acte narratif apparaît comme une collaboration agonistique, l'initiative des hostilités est attribuée au narrataire.

Un adepte de la « jungle de Meinong », quelqu'un donc qui amalgame mondes imaginaires et monde réel (les personnages des fictions, dans notre cas, avec les hommes en chair et en os), dirait que Jacques a parfaitement raison et qu'il a saisi ou ne peut mieux au moins l'essence de la coopération romanesque caractéristique du XVIII^e siècle. Nous avons démontré ailleurs² — ou tout au moins nous avons cru le faire — que la pièce fondamentale de la pratique romanesque de l'époque a été le lecteur, une personne extrêmement incommode qui *refusait* d'entrée de jeu le roman en l'accusant de mensonge et d'action nuisible sur l'esprit. Rappé-

¹ *Ceci n'est pas un conte*, in Denis Diderot, *Œuvres*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1951, édition établie et annotée par André Billy, p. 754. Les chiffres entre parenthèses qui apparaissent dans notre texte renvoient à la pagination de cette édition.

² Radu Toma, *Epistemă, ideologie, roman : secolul 18 francez*, București, Edit. Univers, 1982.

lez-vous, par exemple, Vauvenargues, qui, après avoir déclaré que personne ne relit jamais un roman, ajoute : « J'excepte les gens d'une imagination frivole et déréglée, qui trouvent dans ces sortes de lecture l'histoire de leurs pensées et de leurs chimères. (...) mais de semblables puérités n'ont pas leur place dans un esprit sain : il ne peut les écrire, ni les lire »². Dans ces conditions, on pense bien que celui qui veut pourtant, pour une raison ou pour une autre, écrire un roman doit séduire ses lecteurs éventuels par la promesse d'un récit rigoureusement vrai et qui ne présente le moindre danger pour la santé de l'esprit. Ce qui revient à dire qu'il doit inviter son narrataire virtuel à lui dicter ce qu'il aura à dire, la manière dont il le fera et les effets dont il poursuivra la réalisation. Ce qui veut également dire qu'il doit l'inviter à s'installer dans le rôle de censeur idéal, caractérisé par une attitude à la fois bienveillante et méfiante.

Commentant le passage de *Jacques le fataliste*, nous disions que l'initiative des hostilités est attribuée par Jacques à son narrataire, le Maître. Mais seulement l'initiative, car, n'oublions pas, le passage en question vient dans l'immédiat prolongement des quelques pages dans lesquelles Jacques et son maître conviennent du caractère réversible de la relation maître-valet et arrivent même à un arrangement « raisonnable » par lequel le « chien » Jacques devient le maître de son maître. Pages qu'il ne serait pas inutile de rapprocher de l'anecdote que Diderot raconte dans le premier paragraphe de son *Éloge de Térence* au sujet de Diogène le cynique (étymologiquement, Diogène le chien). Sur le point d'être vendu comme esclave mais ne portant pas, épinglé sur sa poitrine, le traditionnel et combien utile écriteau spécifiant ce qu'il sait faire, Diogène fut interrogé à ce sujet. « Commander aux hommes », fut sa réponse bien prompte. Non moins prompt, son vendeur se mit à crier : « Maître à vendre ! »

Mutatis mutandis, et ne perdant pas de vue le rôle de révélateur du fonctionnement de l'ensemble joué par le passage où figure la chienne Nicole, on peut voir — et non sans raison — dans le comportement du narrateur de *Jacques le fataliste* une tentative d'arriver à un « arrangement raisonnable » avec son maître, le lecteur-censeur mentionné tout à l'heure. Cette tentative fait de l'acte narratif une *action sociale*, par laquelle le narrateur essaie de modifier le rapport de forces conjoncturel par la transformation de l'esprit du lecteur concret et, par là, de l'espace mental et donc social de l'époque.

Rappelant que, d'une part, soucieux de sa santé mentale, le lecteur-censeur donne pour guide à sa lecture ce qu'il appelle « vérité » et que, d'autre part, le narrateur prétend agir au nom de la même « vérité », nous ne croyons pas qu'il est erroné de penser que la cible des interventions-attaques du narrateur ne saurait être que la raison de son partenaire. Sans vouloir entrer ici dans le détail de ces interventions, disons simplement qu'elles semblent se grouper en deux grandes classes, assimilables aux deux types d'argumentation identifiés par la rhétorique classique : l'argumentation *ad humanitatem* et l'argumentation *ad hominem*. Il s'agit dans les deux cas d'une tentative de séduire le lecteur, au sens de « l'attirer de façon irrésistible » mais aussi de « lui faire perdre son innocence ».

² Vauvenargues, *Réflexions sur divers sujets*, in *Œuvres*, Paris, A la cité des livres, 1929, t. 1, p. 90.

Pour ce qui est du premier groupe d'interventions, nous dirons peu de choses. Ou, plus exactement, une seule : elles visent en général ce qu'on s'est habitué à nommer depuis une quinzaine d'années « les possibles narratifs ». En voilà un exemple : « Vous voyez, lecteur, que je suis en bon chemin, et qu'il ne tiendrait qu'à moi de vous faire attendre un an, deux ans, trois ans, le récit des amours de Jacques (...). Qu'est-ce qui m'empêcherait de marier le maître, et de le faire cocu ? d'embarquer Jacques pour les îles ? d'y conduire son mitre ? (...) Qu'il est facile de faire des contes ! » (476). En effet, qu'est-ce qui l'en empêcherait ? En aucun cas la raison du lecteur, car ces possibles narratifs sont en fait des possibles *logiques*, c'est-à-dire, avec les termes de Kant, le contemporain de Diderot, des propositions synthétiques, des propositions qui exigent, pour être évaluées comme vraies ou fausses, non seulement la contribution de l'intellect et de ses catégories, mais aussi le témoignage des sens. Le lecteur-censeur ne saurait évidemment pas avoir recours au témoignage de ces derniers et par là il se voit dans l'obligation d'une part de décliner sa compétence et, par conséquent, de renoncer à exercer une censure, d'autre part de se laisser conduire par la main par le narrateur. Dans les limites du logiquement possible, évidemment.

Quant au deuxième type d'interventions, le commentaire du passage où Sterne est plagié-parodié nous semble paradigmatique. Vous vous rappelez sans doute qu'un bon matin, toute tremblante, Denise s'approche de la chambre de Jacques, hésite avant d'ouvrir, entre « en tremblant », hésite à tirer les rideaux du lit, dit bonjour à Jacques « en tremblant » et, comme ce dernier se plaint d'une démangeaison cruelle à son genou, elle s'offre à le soulager. Pour ce faire, elle se met à frotter avec une pièce de flanelle « au-dessous de la blessure, d'abord avec un doigt, puis avec deux, avec, trois, avec quatre, avec toute la main. Jacques la regardait faire, et s'enivrait d'amour » (710). Comme le mal persiste, l'opération se répète, la zone frottée étant cette fois le genou. Rien n'y fait. Alors, « Denise posa sa flanelle au-dessus du genou, et se mit à frotter là assez fermement, d'abord avec un doigt, avec deux, avec trois, avec quatre, avec toute la main. La passion de Jacques, qui n'avait cessé de la regarder, s'accrut à un tel point, que, n'y pouvant plus résister, il se précipita sur la main de Denise... et la baisa » (*ibidem*).

Eh bien, terminant la lecture de ce passage, celui qui dans *Jacques le fataliste* joue le rôle du lecteur pense exactement ce que vous et moi avons pensé. Et nous nous sommes tous fourvoyés, car, affirme le narrateur, Jacques n'a fait que baiser la main de Denise. Comment avons-nous pu donner à *baiser* le sens que nous lui avons donné ? Certes, avant de lire cette scène, nous avons vu Jacques faire tout son possible pour déterminer Denise à le « rendre heureux » ; certes, nous voyons Denise trembler pendant qu'elle s'approche de la chambre de Jacques, de son lit, etc., signe qu'elle craint et accepte en même temps quelque chose qui va venir de Jacques ; certes, les zones frottées et, surtout, la succession des zones frottées par Denise peuvent indure en nous l'idée d'un tel dénouement, car, avec les mots du Maître, « quand on est arrivé au genou, il y a peu de chemin à faire » (702). Mais pourquoi ne nous vient-il pas à l'idée que, tout comme Denise, Jacques a peut-être la cuisse un peu plus longue ? Et, surtout, pourquoi n'avons-nous nullement fait attention

au fait que la passion de Jacques, de plus en plus grande, est mise par deux fois en rapport, et de façon exclusive, avec l'image de Denise sur la rétine de Jacques (« Jacques la regardait faire et s'enivrait d'amour ») et « La passion de Jacques, qui n'avait cessé de la regarder, s'accrut (...) » ? Dans le contexte de la psychologie mécaniciste de l'époque, une cause si peu charnelle — la Denise qui se trouve sur la rétine — pouvait-elle avoir un autre effet qu'un trop peu charnel amour ?

La réponse, brutale, à cette série de questions nous est fournie par le commentaire de l'ingénieux texte-piège : « *C'est vous qui avez l'esprit corrompu*, et qui entendez ce qu'on ne vous dit pas » (710 ; nous soulignons). Autrement dit, le lecteur-censeur — celui qui se targue d'avoir « l'esprit sain » et refuse le roman pour des raisons d'hygiène mentale — se voit accuser (lui, et non pas le narrateur) d'« imagination frivole et déréglée », pour reprendre les mots de Vauvenargues ; c'est lui, et non pas le narrateur, qui projette dans le texte ses propres « pensées et chimères ». Et le pauvre lecteur que nous sommes ne pourra qu'accepter la justesse de cette réponse, l'idée que sa raison est sous-tendue et contrôlée par une sorte de libido. Autrement dit, il se dira, en dernière instance, que ce qu'il avait nommé jusqu'à ce moment « sa raison » est en fait, qu'on nous permette l'expression, une « libido raisonnante ».

Mais ce lecteur amené à se rendre compte que sa raison n'a pas la possibilité de contrôler « les possibles narratifs » du fait de leur nature synthétique, ce lecteur qui est amené à penser que s'il ne pourra jamais contrôler la narration c'est aussi parce qu'il se sert d'un instrument — sa « raison » — libidineux, est-ce que ce lecteur n'est pas devenu l'esclave de son propre esclave, le narrateur ?

« Un bon conteur est un homme rare. — Et voilà tout juste pourquoi je n'aime pas les contes, à moins que je ne les fasse. »¹ La réplique peut surprendre dans un siècle qui se méfie de la fiction, de l'artifice, tout auteur « sérieux » se gardant bien d'affirmer qu'il invente. A ce sujet, Diderot se situe d'emblée sur une position à part. Car, conscient que l'excès de fiction mine le vraisemblable et, partant, la crédibilité, l'excès de méthode lui semble tout aussi nuisible parce que la méthode « ôte à tout l'air de liberté et de génie »². L'auteur « idéal » s'apparenterait plutôt au dramaturge qui distribue les voix dans le discours, tels des rôles, y compris celui de l'auteur, le dialogue des voix permettant « d'instaurer une autonomie plénière des personnages et du lecteur par rapport à l'auteur »³.

Le présent article a en vue deux textes diderotiens, *Jacques le Fataliste et son maître* et *Le Neveu de Rameau*.

Les personnages des deux romans s'expriment avec une particulière aisance ; ils sont des causeurs innés, « spécialistes » du dialogue verbal ou gestuel (tel le Neveu). Parler leur est essentiel et quand ils se taisent, c'est qu'ils y sont *contraints* (tel Jacques, par le bâillon porté pendant son enfance, ce pourquoi il se venge maintenant, dans le présent du récit, par l'abondance de son discours) ou *attentifs* au récit qui vient de commencer et qui ne pouvait être raconté, telle l'histoire des amours de Jacques, que maintenant, dans le processus de lecture, « point culminant de la rencontre de l'auteur et du lecteur »⁴.

Parler est essentiel à l'auteur également : il nous raconte les aventures de Jacques et de son maître ; ceux-là « enregistrent à leur tour les actions (...) des personnages du deuxième degré »⁵ et ces derniers peuvent relater les faits des personnages du troisième degré. « Se constituent

¹ *Jacques le Fataliste et son maître*, Paris, Gallimard, Folio, 1973, p. 197.

² Diderot, *Œuvres complètes*, éd. Assézat-Tourneaux, Paris, Garnier, 1875--1877, apud. Roger Kempf, *Diderot et le Roman ou le démon de la présence*, Paris, Seuil, 1984, p. 42.

³ Roger Kempf, *op. cit.*, p. 74.

⁴ Jacques Colette, *Discours narratif et jeu avec le temps*, in *La Narrativité*, Paris, Editions du C.N.R.S., 1980, p. 78.

⁵ Tudor Olteanu, *Morfologia romanului european in secolul al XVIII-lea*, București Univers, 1974, p. 286.

ainsi trois niveaux de voix narratives, imbriquées successivement l'une dans l'autre »⁶.

Je me limiterai aux seuls dialogues du premier et du deuxième niveaux soit les dialogues Moi-Lui ; Jacques-Le Maître ; Auteur-Lecteur. Ce qui caractérise les dialogues des deux textes c'est que les protagonistes : Jacques-Le Maître, Le Neveu-Le Philosophe occupent les rôles narratifs fondamentaux, Narrateur-Auditeur, soit Auteur-Lecteur⁷.

Ainsi, Jacques commence plusieurs fois l'histoire de ses amours mais il est sans cesse interrompu par d'autres événements, par les questions du maître, par le désir qu'ont de parler les autres personnages, par sa propre ambition de faire des digressions et, finalement, par un mal de gorge. Comme tout narrateur, il veut se faire écouter et comprendre : « L'on ne dit presque rien dans ce monde qui soit entendu comme on le dit (...) »⁸, il est exaspéré par l'inattention ou par les interruptions du maître qu'il réussit toutefois à captiver à tel point que ce dernier finit par s'identifier à Jacques, ce Jacques héros de ses propres récits : « J'y suis, en effet ; j'ai l'épée à la main, je fonce sur tes voleurs et je te venge. (...) En cet endroit, le maître jeta les bras autour du cou de son valet, en s'écriant : Mon pauvre Jacques, que vas-tu faire ? Que vas-tu devenir ? Ta position m'effraie. — Mon maître, rassurez-vous, me voilà »⁹.

Les rôles sont pourtant interchangeables : le maître est contaminé par le fatalisme de Jacques et, finalement, par sa passion de raconter de sorte que, si nous ne parvenons pas à apprendre plus que le commencement de l'histoire des amours de Jacques, nous apprendrons, en échange, celles du maître. Et Jacques, à son tour, va interrompre ou anticiper, exaspérant lui aussi le nouveau narrateur. Mais tandis que les anticipations du maître sont toujours erronées : « Mon maître, il est écrit là-haut que (...) tant que vous vivrez vous devinerez, je vous le répète, et vous devinerez de travers »¹⁰, celles de Jacques sont toujours correctes (véritables prolepses), déceptives pour le maître narrateur : « Tu vas anticipant sur le raconteur, et tu lui ôtes le plaisir qu'il s'est promis de ta surprise ; en sorte qu'ayant par une ostension de sagacité très déplacée, deviné ce qu'il avait à te dire, il ne lui reste plus qu'à se taire, et je me tais »¹¹. Les deux représenteraient de la sorte deux types possibles de lecteurs : d'un côté, le maître, le lecteur médiocre, habitué à consommer ce que la littérature de l'époque offrait (« toujours des contes d'amour »), lecteur qu'on doit premièrement accepter tel quel pour le guider ensuite, patiemment, vers une compréhension plus profonde (ou plus libre ?) du texte : de l'autre côté, Jacques, le lecteur « intelligent » dont la sagacité devient dangereuse pour l'auteur car elle le contraint à se dépasser, à inventer sans cesse sous peine d'ennuyer et de donner le sommeil à son lecteur.

⁶ V., par exemple, la distribution des voix dans le fameux épisode de Mine de la Pomme-raye.

⁷ J'ai adopté les termes de Auteur-Lecteur que je considère, certes, comme des rôles narratifs, tout d'abord parce que ce sont les termes utilisés par Diderot lui-même, secondement parce qu'ils me semblent, toutefois, plus adéquats au processus d'Écriture-Lecture.

⁸ *Jacques le Fataliste*, éd. citée, p. 90.

⁹ *Ibid.*, p. 118.

¹⁰ *Ibid.*, p. 240.

¹¹ *Ibid.*, p. 285.

Le lecteur doit se soumettre en tout à la volonté de l'auteur, à ses démonstrations, s'il ne veut partager le sort de la compagne de voyage du Chirurgien. « Passons notre chemin et laissons ces messieurs qui n'aiment pas qu'on leur démontre.

— Non, lui répondit le chirurgien, je veux leur démontrer et je leur démontrerai.

Et, tout en se retournant pour démontrer, il pousse sa compagne, lui fait perdre l'équilibre et la jette à terre. (...). Et le maître de Jacques disait au chirurgien "Voilà ce que c'est que de démontrer" ».

Et le chirurgien "Voilà ce que c'est que de ne vouloir pas qu'on démontre" »¹².

L'auteur veut imposer son autorité à tout prix, dominer son lecteur sans appel : « Attendu que je vous suis essentiel et que je sens que vous ne pouvez pas vous passer de moi, j'abuserai de ces avantages toutes et quantes fois que l'occasion s'en présentera »¹³.

De sorte que, à travers les fréquentes digressions, changements de niveaux narratifs (metalepses) qui constituent les figures dominantes de ce dialogue « au deuxième niveau » à travers la multitude des voix narratives, le lecteur se retrouve difficilement et se voit contraint de recourir aux lumières de l'auteur. Ainsi, entre les limites du dialogue « au premier niveau », l'Auteur s'adresse à un Lecteur du type « Maître » qu'il domine, ironise, manipule à son gré. Mais, en fait, le dialogue est destiné au lecteur du type « Jacques » dont les réactions fâcheuses et limitant la liberté de l'auteur doivent être maîtrisées. Tout comme Jacques ne peut être séparé de son maître (« tout le monde dit Jacques et son maître »), l'auteur ne peut être détaché de son lecteur. D'ailleurs communiquer avec ce dernier lui semble plus important que raconter et que le récit lui-même.

Donc, à première vue, dans la relation Auteur-Lecteur la prééminence semble appartenir au premier alors que le dernier semble dominé et cela dès le début du roman ou, plutôt, surtout au début du roman, comme si l'auteur voulait « dresser » son lecteur. Voilà, comme preuve à l'appui, la première interpellation au lecteur : « Vous voyez, lecteur, qu'il ne tiendrait qu'à moi de vous faire attendre un an, deux ans, trois ans, le récit des amours de Jacques, en le séparant de son maître et en leur faisant courir à chacun tous les hasards qu'il me plairait »¹⁴.

Le lecteur est toujours persiflé : « Entrèrent-ils dans ce château ? — Non, car l'inscription était fautive, ou ils y étaient avant que d'y entrer. — Mais, du moins, ils en sortirent ? — Non, car l'inscription était fautive, ou ils y étaient encore quand ils furent sortis »¹⁵ ; toujours déçu dans ses prévisions : « Vous allez croire, lecteur, que ce cheval est celui qu'on a volé au maître de Jacques et vous vous tromperez. »¹⁶ ; d'un goût artistique douteux que l'auteur s'évertue à modeler : « Vous êtes aux contes d'amour pour toute nourriture depuis que vous existez, et vous ne vous en lassez point »¹⁷.

¹² *Ibid.*, p. 38.

¹³ *Ibid.*, p. 211.

¹⁴ *Ibid.*, p. 37.

¹⁵ *Ibid.*, p. 56.

¹⁶ *Ibid.*, p. 74.

¹⁷ *Ibid.* v. 229.

Mais tout comme, par le dialogue, les personnages préservent leur indépendance par rapport à l'auteur, refusant le seul statut d'objets de son discours et revendiquant, par contre, celui de sujets porteurs de leurs propres paroles, paroles qui peuvent, à leur tour, engendrer d'autres personnages, le lecteur tente, lui aussi, d'échapper à l'auteur ; voilà pourquoi toute la technique romanesque vise tout d'abord un mode de coexistence avec le lecteur. Menaçant, s'il se situe en dehors de l'œuvre considérée comme simple objet de consommation, le lecteur doit être neutralisé : « ce n'est plus (lui) qui s'empare de l'œuvre, c'est l'œuvre qui s'empare de (lui) »¹⁸, afin de le convertir en un interlocuteur dont la présence et la parole sont « rassurantes ». C'est ce type de lecteur qui est appelé à devenir collaborateur de l'auteur : « Par le regard et le droit de regard, la sympathie et la lucidité, narrateur et auditeur veillent, dans l'inconfort d'une polémique, à l'intégrité du récit. (. . .). Il appartient au dialogue de sauvegarder la pureté du récit en l'empêchant de se figer (. . .) »¹⁹.

L'auteur doit s'assurer la bienveillance du lecteur car celui-ci est tout aussi essentiel à l'auteur que ce dernier l'est au lecteur et au livre ; une relation de dépendance réciproque doit s'instaurer ainsi entre les deux instances car « anticipant la réplique (du lecteur) et en y répondant, (l'auteur) prouve à celui-ci (et à soi-même) qu'il dépend de lui »²⁰.

Le dialogue Auteur-Lecteur souligne la toute-puissance de la fiction et empêche toute identification avec les événements et les personnages du récit : « Soyez circonspect si vous ne voulez pas prendre dans cet entretien de Jacques le vrai pour le faux, le faux pour le vrai. Vous voilà bien averti, et je m'en lave les mains »²¹.

C'est toujours le dialogue Auteur-Lecteur (parfois aussi celui des protagonistes) qui constitue l'espace privilégié du métadiscours narratif, des polémiques implicites ou explicites avec les différentes théories du roman. Jacques est d'avis que la présence des portraits dans le roman est inutile : « Racontez-moi les faits, rendez-moi fidèlement les propos et je saurais bientôt à quel homme j'ai affaire »²². Quant à l'auteur (ne pourrions-nous pas cette fois l'appeler Diderot ?), il nous avertit à tout moment que *Jacques le Fataliste* n'est ni roman ni conte : « Il est bien évident que je ne fais pas un roman puisque je néglige ce qu'un romancier ne manquerait pas d'employer. Celui qui prendrait ce que j'écris pour la vérité, serait peut-être moins dans l'erreur que celui qui le prendrait pour une fable »²³.

En dépit des protestations répétées qu'il n'écrit pas un roman et qu'il dit, par contre, la vérité, par le doute systématique auquel le lecteur est soumis lorsqu'il reprend les affirmations de l'auteur²⁴, ce dernier (et je crois cette fois-ci que nous pouvons l'appeler Diderot) exhibe la fic-

¹⁸ Roger Kempf, *op. cit.*, p. 34.

¹⁹ *Ibid.*, p. 38.

²⁰ M. Bahtin, *Problemele poeticii lui Dostoievski*, București, Univers, 1970, p. 323.

²¹ *Jacques...*, éd. citée, p. 99.

²² *Ibid.*, p. 301.

²³ *Ibid.*, p. 47.

²⁴ « Mais l'abbé Hudson est mort ? — Vous le croyez ? Avez-vous assisté à ses obsèques ? — Non. — Vous ne l'avez point vu mettre en terre ? — Non. — Il est donc mort ou vivant, comme il me plaira. » *Ibid.*, p. 278.

tion, privilégie le processus d'écriture et renforce le caractère contestataire de son roman.

Dans un monde décrit comme illisible et que l'acte d'écriture même doit réorganiser, où les apparences sont trompeuses (voir l'épisode du faux « flagrant délit » ménagé par l'abbé Hudson), la lecture double ou multiple du même événement devient inévitable. Jacques et son maître ont des opinions différentes sur le caractère de Mme de la Pommeraye ; Rameau affirme « qu'il est aussi aisé d'être un homme d'esprit et d'avoir l'air d'un sot que de cacher un sot sous une physionomie spirituelle »²⁵ et qu'« il pourrait arriver que vous appellassiez vice ce que j'appelle vertu et vertu ce que j'appelle vice »²⁶, donc deux interprétations également plausibles peuvent s'appliquer au même événement. Pareillement à Montaigne avec lequel il a, d'ailleurs, beaucoup d'affinités, Diderot affirme Oui et Non à la fois et le dialogue entretient cette ambiguïté et, bien plus, accroît les doutes du lecteur qui ne peut plus, de la sorte, aboutir à une certitude. L'auteur non plus n'a la prétention d'être le dépositaire de la Vérité. Diderot ne conclut jamais, une question appelant non pas une réponse qui annule les incertitudes, mais une multitude d'autres questions. « On doit exiger de moi que je cherche la vérité, mais non que je la trouve »²⁷. La question devient de la sorte plus importante que la réponse et si on ne peut offrir au lecteur des certitudes (ou si cela n'est pas souhaitable) on lui offre, en échange, la possibilité, bien plus intéressante de participer à cette quête en rejetant la tutelle de l'auteur. Le début abrupte de *Jacques le Fataliste*, la fin ouverte du *Neveu* : « Rira bien qui rira le dernier », cette « déplorable lacune » dans la conversation entre Jacques et le maître et, surtout, « les trois derniers paragraphes » qui assignent au roman une fin parfaitement ouverte semblent plutôt obliger le lecteur de juger par lui-même tout en assumant le risque de ne jamais pouvoir se prononcer définitivement.

Bakhtine affirmait que tout énoncé représente le résultat de l'interaction entre un locuteur et un interlocuteur, le discours étant, en fait, orienté vers ce dernier. « Qu'importe pourvu que tu parles et que je t'écoute ? ne sont-ce pas là les deux points importants ? »²⁸. Ce sont ici des paroles qui reconnaissent la relation de coopération instituée entre les deux instances narratives. La fonction de communication est, certes, privilégiée mais le but ultime de ce roman dialogique (et du romancier en même temps) est « de réfléchir et de faire réfléchir le lecteur sur leurs propres conditions d'existence »²⁹, permettant également l'ouverture du texte à la participation du lecteur.

Un roman conscient de soi exige un lecteur tout aussi lucide. Dans la confrontation entre Auteur et Lecteur la victoire revient finalement au Roman avec ses deux aspects, le processus d'écriture et le processus de lecture. « Voulons que l'un ordonne et que l'autre obéisse, chacun de

²⁵ *Le Neveu de Rameau*, Paris, Garnier-Flammarion, 1967, p. 113.

²⁶ *Ibid.*, p. 117.

²⁷ Diderot, *Œuvres philosophiques*, apud R. Kempf, *op. cit.*, p. 206.

²⁸ *Jacques...*, éd. citée, p. 140.

²⁹ P. Bange, *L'ironie, essai d'analyse pragmatique*, in *L'Ironie*, Presses universitaires de Lyon, 1978, p. 80.

son mieux ; et qu'il soit laissé, entre ce que l'un peut et ce que l'autre doit, la même obscurité que ci-devant »³⁰.

Tout comme l'auteur n'est pas et ne saurait être « une bête de somme qui suit son chemin », tout droit chemin excluant la quête, de même le lecteur « homme passionné comme vous (...) ; homme curieux comme vous (...) ; homme importun comme vous (...), homme questionneur comme vous (...) »³¹, apparemment ironisé est, en fait, incité à participer, aux côtés de l'auteur à cette « quête jamais achevée d'une vérité »³². Car « il faut savoir se moquer de l'homme et de la femme pour les aimer. Et vice-versa »³³.

³⁰ Jacques..., éd. citée, p. 210.

³¹ *Ibid.*, p. 83.

³² P. Bange, *op. cit.*, p. 79.

³³ Peter Hajdu, *Lion-queue-coupée. L'écart symbolique chez Chrétien de Troyes*, Genève, Droz, 1972, p. 82.

LA RELIGIEUSE : VOLONTÉ ENCYCLOPÉDIQUE ET TECHNIQUE THÉÂTRALE

VASILE ZINCENCO

Œuvre très ambiguë, *La Religieuse* doit son impulsion à une mystification : en 1760, Diderot se charge à écrire les lettres d'une religieuse adressées au marquis de Croismare, ami des philosophes que ceux-ci voulaient faire revenir à Paris. Melchior Grimm publie cette correspondance, où simulation et sincérité se mêlent, en 1770 mais ce n'est qu'en 1780 que Jacob-Heinrich Meister, qui avait succédé à Grimm à la tête de la *Correspondance littéraire*, publia le texte de *La Religieuse* que Diderot venait de lui envoyer après l'avoir soigneusement révisé. Cette mystification s'était exercée comme une expérience et s'était insérée dans la recherche littéraire, esthétique, qui préoccupait Diderot à l'époque. Diderot expérimente sur le marquis de Croismare, qui croit à l'authenticité des lettres et y répond, la singulière puissance de l'artifice, le paradoxe de l'art, mensonge qui, dès qu'il est cru, devient vérité, fiction que sa perfection transforme en réalité, représentation qui touche, au sens physiologique du terme, le lecteur-spectateur et le fait agir. Ce processus, Diderot venait de l'éprouver sur soi par la lecture des romans de Richardson qui, comme il le déclarera dans son *Eloge de Richardson* (1761), l'avaient ému autant qu'auraient pu le faire des événements réels, sinon davantage.

De l'aveu de Diderot (lettre du 27 septembre 1780 à Meister), le roman *La Religieuse* a été conçu comme une « effrayante satire des couvents »¹. Le but assigné à *La Religieuse* est donc le même que celui du théâtre selon la conception de Diderot : utilitaire, « philosophique », visant tout entier à l'édification sociale par la diffusion des Lumières. Par sa technique aussi, le roman prend la relève du théâtre ; ce que Diderot n'a fait qu'approximativement dans ses différentes pièces, il l'accomplit ici, dans *La Religieuse*, pseudo-mémoires de Suzanne Simonin.

Dans ses textes théoriques — *Entretiens sur le Fils naturel* (1757), *Discours sur la poésie dramatique* (1758) —, Diderot réclamait la substitution de la condition au personnage comme objet de l'analyse et ressort de l'action théâtrales. Dans *La Religieuse*, l'objet de la description est, plus que Suzanne Simonin, l'état monastique dans sa généralité ; et l'action tire ses rebondissements de la nature même de cette condition.

La Religieuse, en ce sens, est un roman « encyclopédique ». Suzanne Simonin est moins un personnage concret qu'un exemple abstrait à valeur

¹ *Correspondance*, éd. Georges Roth et Jean Varloot. Paris, Editions de Minuit, t. XV, 1970, p. 191.

collective. Elle est un miroir où viennent se réfléchir dramatiquement les multiples aspects de la réalité conventuelle du XVIII^e siècle, que Diderot, dans chacun des trois couvents où séjourne Suzanne, envisage d'un autre point de vue.

Le premier couvent, de Sainte-Marie, est placé sous le signe de l'argent, traite l'aspect économique du problème. Indépendamment de tous les autres motifs, c'est le manque d'argent qui pousse les parents, après qu'ils se sont ruinés pour établir convenablement leurs deux filles aînées, à placer Suzanne au couvent ; plus exactement c'est la peur, chez la mère, que Suzanne, fille illégitime, ne réclame un jour une part indue de l'héritage paternel, qui la détermine à son inflexibilité. Et c'est par cupidité que les sœurs de Suzanne soutiennent ce projet, c'est par appât du bénéfice que la supérieure se prête à cette action et tâche de circonvenir Suzanne.

Le deuxième couvent, de Longchamps, est placé sous le signe de la foi, traite l'aspect spirituel du problème. La mère de Moni représente la religieuse « illuminée », la sainte, en qui la foi n'a pas étouffé mais, au contraire, accompli l'humanité, c'est-à-dire la tolérance ; par elle, Diderot expose ce que peut être au mieux un couvent, quand y règnent la paix et la compréhension. La mère Sainte-Christine représente, elle, la religieuse « aveuglée », la fanatique, en qui la foi a étouffé l'humanité, c'est-à-dire la tolérance, et qui pour sa foi est prête à commettre toutes les barbaries. Car c'est expressément pour des motifs religieux — le roman évoque ici l'impitoyable lutte entre jansénistes et jésuites — que Suzanne s'oppose à la nouvelle supérieure, qu'elle provoque littéralement ; et Suzanne ne peut, en fait, s'en prendre qu'à elle-même — à sa propre rigueur dogmatique — des persécutions qu'elle endure.

Le troisième couvent, Sainte-Eutrope d'Arpajon, est placé sous le signe du corps, traite l'aspect physiologique du problème. Diderot analyse là les dérèglements auxquels s'expose inéluctablement l'être humain quand il prétend s'affranchir de la règle commune prescrite par la nature. Véritable corollaire de la proposition de Constance, dans *Le Fils naturel*, — il n'y a que la méchant qui soit seul, la solitude rend méchant —, cette peinture des égarements du cœur et de l'esprit, par sa précision clinique annonce certains passages du *Rêve de d'Alembert*, mais ironiquement, puisque c'est par la bouche de la supérieure que Diderot défend la légitimité, dans certaines conditions, des déviations sexuelles, préférables, à défaut de la satisfaction normale, à la rigoureuse continence. Dans cette dernière partie de son roman, Diderot développe un des thèmes fondamentaux de sa morale, déjà présent dans *Les Bijoux indiscrets* : l'homme ne peut faire violence à son corps, car c'est toujours le corps, en ce cas qui lui fait violence, le détruit.

La volonté encyclopédique du roman le condamne à l'invéraisemblance : comme Suzanne Diderot l'accorde au marquis, son lecteur, il paraît impossible qu'une seule personne ait pu vivre exhaustivement une réalité qui n'est jamais vécue que partiellement. Pour neutraliser cette invraisemblance de la fiction, Diderot fait appel à la technique théâtrale et ordonne le roman en une succession ininterrompue de « tableaux » dont la « présence » traumatique empêche sur le moment toute réflexion et transforme le lecteur en spectateur, en voyeur même : en témoin, cons-

tamment impliqué dans l'instantanéité de la représentation. *La Religieuse* est ainsi la pièce idéale dont rêve Diderot : une galerie de « tableaux » qui se déploient devant l'œil captivé et captif du spectateur, le « tableau » étant pour Diderot, comme il l'écrit dans ses *Salons*, un instant parfait, une cristallisation de sens où la matière est sémantisée en emblème. Cette technique romanesque inspirée du théâtre, lui-même inspiré de la peinture de Greuze, et qui institue une convergence didactique de tous les éléments de la scène, fait de *La Religieuse* un roman absolument nouveau, quasi expressionniste. Comme dans les *Salons*, Diderot procède par appréhension des apparences. Il décrit non pas les passions, mais leurs signes extérieurs qui en suggèrent toute la complexité et la violence. L'âme est toujours présentée par le corps ; la psychologie par le biologique : les « tableaux » de *La Religieuse* sont déjà des « éléments de physiologie » ; par leur précision clinique, ils constituent une phénoménologie de la passion.

La Religieuse est véritablement le roman du « diaphragme », le cadre choisi, exclusivement féminin, s'y prêtant naturellement. Selon Diderot, en effet, comme il l'affirme dans son *Essai sur les femmes* (1772), la femme, plus que l'homme, est dominée par le « diaphragme », par le système sympathique ; et cette plus grande dépendance corporelle constitue à la fois sa force et sa faiblesse : la femme est proche encore de la nature, contrairement à l'homme, déjà « artificiel ». La femme, pour Diderot, est par définition l'être de passion, physique et spirituelle ; et *La Religieuse* contient à cet égard de grands portraits de « fureur » : la mère de Suzanne, dans son implacable passion déçue, annonce déjà Mme de La Pomeraye ou Mme de La Carlière ; et la destruction physique de la supérieure d'Arpajon évoque l'histoire de Mlle de La Chaux. Il est aussi significatif que dans ce roman les hommes, quant ils interviennent, soient « inconsistants » : décrits, eux, dans leur être moral plutôt que physique (voir l'absence de portrait de M. Hébert, de Manouri, etc.).

Diderot n'a pas publié son roman, satire des couvents, privant ainsi la satire de son « utilité sociale » immédiate. Il l'a gardé pour soi et il a attendu vingt ans avant de le confier à la diffusion strictement privée de la *Correspondance littéraire*. Pourquoi ? Peut-être parce que, la satire des couvents étant une motivation *a posteriori*, la motivation du roman est-elle principalement personnelle : « Je me désole d'un conte que je me fais »², déclare Diderot à d'Allainville qui le trouve « plongé dans la douleur et le visage inondé de larmes » pendant qu'il écrivait *La Religieuse*. Ce roman est pour Diderot la libération d'un fantasme : sa sœur, Angélique Diderot, entrée chez les Ursulines, est morte folle à l'âge de 27 ans, en 1748. C'est l'âge de Suzanne, calculé d'après les données du récit, au moment où elle rédige ses mémoires. Mais Diderot embrouille les dates du roman (incohérences, lapsus selon certains). La durée du récit mène Suzanne à la fin du roman à 27 ans, pourtant elle insiste toujours sur sa jeunesse et son manque d'expérience (« la naïveté d'un enfant de mon âge »). Lors de la révision finale du texte de *La Religieuse*, Diderot, comme le montre la copie manuscrite du Fonds Vandeul, donne à son héroïne, à la fin du roman, le même âge qu'au début : 17 ans. Cette constance volon-

² (*Œuvres romanesques*, éd. Henri Bénac, Paris, Garnier, 1959, p. 850).

taire dans le lapsus indique que le roman ne se situe pas dans le temps, mais dans l'instant. Les différents épisodes se déroulent, semble-t-il, simultanément, ils se superposent comme les différents plans d'un même tableau. Cette « picturalité » du récit élucide l'attitude contradictoire de Suzanne vis-à-vis de son histoire, plus particulièrement vis-à-vis des deux aveux décisifs — illégitimité et inversion sexuelle — dont, constamment elle affirme et nie simultanément la connaissance. Suzanne pour représenter réalistement son passé, doit faire abstraction du futur ; mais en même temps, pour « informer » significativement ce passé, elle doit l'ordonner selon le futur qu'il a actualisé. Ce télescopage du temps romanesque dans l'espace pictural éclate dans le fameux lapsus de la lettre maternelle : Mme Simonin, par sa connaissance du futur, écrit « présentement » une lettre qu'elle envoie « la veille » à sa fille.

La « picturalité » du roman est également emblématisée par le prénom même de l'héroïne, Suzanne, qui évoque l'épisode biblique de la chaste Suzanne contemplée au bain — dans son corps — par les deux vieillards concupiscent. La façon dont les peintres ont traité ce sujet³ permet de pénétrer le dessein du narrateur : de Suzanne/Diderot. Le peintre compose son tableau en fonction du spectateur futur qu'il veut séduire, et pour cela se met à sa place ; Suzanne compose ses mémoires en fonction du lecteur futur, Croismare, qu'elle veut « toucher » et pour cela se met à sa place : « Je me désole d'un conte que je me fais ». Dans le roman, Suzanne ne se décrit jamais directement, mais toujours indirectement, au travers de la personne qui la contemple. Elle décrit non pas son image, mais l'effet que cette image produit sur les autres : elle découvre son être par sa « phénoménologie », re-présentant ainsi, par induction, son image passée au lecteur-spectateur futur.

Dans le réseau des regards convergents du passé et du futur, Suzanne s'objective comme le point focal. Présence située dans l'entre-deux de ses représentations, qui n'existe que par différence — par la distance qui la sépare de soi — elle est l'immatérielle cristallisation où fulgure l'essence du désir.

³ Diderot rend compte dans ses *Salons* de plusieurs tableaux ayant ce sujet, tels ceux de La Grenée l'Aîné (1763) et de Carle van Loo (1765). Dans le *Salon* de 1765, « il attire tout particulièrement l'attention du lecteur sur la composition d'un peintre italien — probablement « Suzanne au bain », de J. Cesari, de la collection du duc d'Orléans — et avoue que la Suzanne de Carle van Loo peut rivaliser avec les interprétations qu'en ont données les peintres français, par exemple celle de J.-F. de Troy, qu'il a vue chez La Live de Jully, et avec celle de S. Bourdon, qu'il a étudiée chez le baron d'Holbach ». (Else Marie Bukdahl, *Diderot critique d'art*, t. I Théorie et pratique dans les *Salons* de Diderot, Copenhague, Rosenkilde et Bagger, 1980, p. 61.

DIDEROT. VERS UNE NOUVELLE ESTHÉTIQUE THÉÂTRALE

MARIANA PETRIȘOR

Si l'on tient compte des dates de publication des pièces — février 1757 pour *Le Fils naturel* et novembre 1758 pour *Le Père de famille* — la période proprement dite de « production » dramatique de Diderot est très brève. À y regarder de plus près, on découvre avec surprise, un travail ininterrompu de réflexion et d'expérimentation, indépendant des résultats palpables ou connus du public et qui couvre une très longue période de la vie de l'auteur. Sensible à l'évolution à laquelle était sujet le théâtre, le contestant tel qu'il était pratiqué à l'époque par les auteurs et les acteurs (contestation qui n'aboutit pourtant pas, comme dans le cas de Rousseau, à un refus absolu), Diderot entrevoit la nécessité d'une réforme et en formule les éléments dans une série d'écrits dont les principales étapes sont : les observations sur la tragédie classique présentes dans le chapitre XXXVIII des *Bijoux indiscrets* (1748), *Entretiens* suivant *Le Fils naturel*, *Discours sur la poésie dramatique* suivant *Le Père de famille*, *Paradoxe sur le comédien* (édité en 1830, écrit entre 1770—1773 et remanié, semble-t-il, jusque vers 1778). Toute analyse de cette tentative de Diderot doit pourtant tenir compte d'un détail qui nous semble essentiel : son théâtre se présente toujours accompagné de préfaces ou de postfaces théoriques, l'auteur ne sachant résister à deux tentations tout aussi puissantes : celle de « théoriser le théâtre », mais aussi celle de « théâtraliser la théorie » ; ce *théâtre d'essai* que nous propose Diderot demande à être examiné en bloc, tel qu'il a été conçu et réalisé, l'action du *Fils naturel* se continuant dans les *Entretiens*, ceux-ci servant d'alibi à la pièce ; la genèse du groupe *Le Père de famille* — *Discours sur la poésie dramatique* pourrait être divisée en trois temps : annonce d'un *Père de famille* dans le III^e *Entretien*, composition de la pièce et, finalement, rédaction du *Discours*.

Dans ce qui suit, nous allons nous arrêter, sans pour autant entrer dans le détail, sur quelques éléments susceptibles d'offrir au lecteur contemporain une image plus exacte de la modernité de la démarche de Diderot.

Une première observation concerne la « genèse » de la première pièce de Diderot, telle qu'elle est déclarée par celui-ci : elle ne serait au fond que la transcription d'un *manuscrit* rédigé par Dorval sur l'injonction de son père pour être représenté par sa descendance afin de perpétuer la mémoire d'un des événements les plus importants de sa vie et de la conduite qu'y eut chaque membre de sa famille. Cette mise au point — qui passe d'habitude inaperçue — nous fait penser que Diderot aurait voulu,

peut-être, dans sa tentative de rénovation, essayer de remonter aux origines du théâtre et placer à la base de sa nouvelle théorie la notion de « commémoration », dans la « cérémonie » que serait chaque représentation, les acteurs y jouant leurs propres rôles. Cette idée pourrait aussi être décelée dans *l'utopie théâtrale* que Diderot construit dans le *Second Entretien* lorsqu'il parle du théâtre de l'Île Lampedouse. Cette première observation prépare le lecteur pour ce qui constituera l'essentiel du dialogue qui s'engage entre Dorval et Moi, les protagonistes des trois *Entretiens* : *l'authenticité prétendue des faits mis à la scène*. L'ambition majeure du drame, telle qu'elle est énoncée par Diderot, c'est la *restauration de la vérité sur la scène* ; non pas la vérité d'un Molière ou d'un Racine, vérité abstraite et profonde, mais la vérité quotidienne, concrète, particulière, la « banale et imparfaite vérité de l'existence » : « Quoi ! vous ne concevez pas l'effet que produiraient sur vous une scène réelle, des habits vrais, des discours proportionnés aux actions, des actions simples, des dangers dont il est impossible que vous n'ayez tremblé pour vos parents, vos amis, pour vous-mêmes ? »¹. Le théâtre devrait donc tendre vers une pure transparence, et sa perfection résiderait dans son propre effacement : la scène ne serait plus que le prolongement de la salle, le lieu où se déroule un épisode de la vie quotidienne. En opposition avec, par exemple, le théâtre du Moyen Âge, quasi totalement non-référentiel, le théâtre bourgeois, tel qu'il est envisagé par Diderot, suppose un espace purement référentiel, copiant un lieu « réel » ou supposé tel ; l'espace est vu, compris non tant par rapport à l'action, que comme une réalité scénique autonome, dont le fonctionnement essentiel est iconique, et même à la limite mimétique. On voit se créer ainsi les prémisses d'une *identification* du spectateur avec le personnage : si le premier se sent impliqué dans ce qui se passe sur la scène, s'il est « touché » et « attendri » par le destin du héros, il recevra tout comme « vérité ». La « tragédie héroïque », faisait sentir au spectateur la distance qui le séparait du héros ; la « tragédie bourgeoise » devrait lui offrir un sentiment de similitude qui l'attache au personnage. La « distance » exigée comme nécessaire et obligatoire dans le théâtre par l'esthétique classique afin que la *catharsis* puisse apparaître et agir, distance dont le principal ressort était l'admiration, doit, sinon disparaître totalement, du moins être sensiblement diminuée. À l'esthétique de la grandeur Diderot semble préférer, selon le mot de L.-S. Siegler une « dramaturgie de l'intimité »². Cela d'autant plus que le nouveau genre ne s'adresse plus exclusivement à l'aristocratie versaillaise mais tout spécialement aux nouveaux privilégiés de la fortune et de la culture hissés au faite de la société. Diderot sait parfaitement que le théâtre n'appartient pas exclusivement à l'auteur ; il appartient aussi au public dont l'attente et les goûts modèlent la forme et la teneur des œuvres. C'est pourquoi la théorie dramatique de Diderot rompt avec la « clause des états » : la dignité, le sublime d'un personnage devront être le résultat non pas de son rang social mais du tableau vrai des sentiments qui l'animent. Si le drame veut rapprocher la condition des héros et celle des spec-

¹ Diderot, *III^e Entretien*. Paris, Garnier-Flammarion, 1967, p. 92.

² June-Sigler Siegler, *Grandeur-Intimacy: the dramatist's dilemma*, in *Diderot Studies*, IV, 1963, p. 250.

tateurs, il le fait non pas dans l'intention d'estomper les effets tragiques ou pathétiques, mais au contraire pour les augmenter ; abolir le caractère sacré, mythique, symbolique de la tragédie, c'est abolir la distance pour retrouver l'émotion perdue et aussi pour étendre « la sphère de nos plaisirs ». Le postulat du drame sera, pour Diderot, l'identité de l'émotion théâtrale et de l'émotion quotidienne ; la source de l'intérêt dramatique se déplace vers le sentiment universel de *communion* : garantissant la vérité du sujet, l'attendrissement du spectateur sera donc la suprême réussite du drame. La violence de l'émotion sera justifiée dans la mesure où elle accroît l'intensité de l'impression et l'efficacité de la leçon morale. Car jamais la sensibilité n'a été investie d'une aussi souveraine efficacité morale. Voilà pourquoi Diderot concevra le drame comme « une peinture morale », « une prédication par l'image », une « messe domestique »³.

Ayant toujours pour but la restauration de la vérité sur la scène, Diderot réalise que, dans le « genre sérieux », les différences entre les personnages risquent de se réduire à des nuances psychologiques, qui, sur la scène, ne peuvent pas être maniées avec les mêmes résultats que les sacro-saints « caractères ». Cette remarque détermine l'auteur à proposer le remplacement des caractères par la représentation des *conditions* ; si nous observons le fait que la « condition » est, elle-même, la relation entre l'individu et le groupe, il est évident que le drame devra tenter de saisir l'*individu* dans l'exercice concret de l'existence ainsi que le réseau complexe de ses relations personnelles et sociales. Subordonner le « caractère » à la « condition », c'est préférer le concret à l'abstrait, le réel au vrai. Optant pour cette solution, Diderot poursuit aussi — nous nous permettons de l'affirmer — un autre but par lequel il devance les conceptions de l'époque. Voilà ce qu'il affirme dans le *Troisième Entretien* : « C'est la condition, ses devoirs, ses avantages, ses embarras, qui doivent servir de base à l'ouvrage. Il me semble que cette source est plus féconde, plus étendue et plus utile que celle des caractères. Pour peu que le caractère fût chargé, un spectateur pouvait se dire à lui-même : ce n'est pas moi. Mais il ne peut se cacher que *l'état qu'on joue devant lui, ne soit le sien* ; il ne peut *méconnaître ses devoirs*. Il faut absolument qu'il *s'applique ce qu'il entend* »⁴. Cela veut dire que, tout en saisissant le problème de la « conscience spectatrice », Diderot refuse le modèle d'une identification complète en faveur d'un mécanisme de reconnaissance. Et les acquis actuels de la critique littéraire semblent lui donner raison : lorsqu'on invoque, pour penser le statut de la conscience spectatrice, le concept d'identification on risque une assimilation douteuse. Le concept d'identification, dans son sens le plus rigoureux, est un concept psychologique, et plus précisément analytique. Or, il faut bien dire que les phénomènes de projection, sublimation, etc...qu'on peut observer, décrire et définir dans des situations psychologiques contrôlées, ne peuvent à eux seuls rendre compte d'une conduite complexe aussi spécifique que celle du spectateur-qui-assiste-à-une-représentation. Cette conduite est d'abord une conduite sociale et culturelle-esthétique, et à ce titre, elle est aussi une conduite idéologique. Si cette conscience ne se réduit pas à une pure conscience psychologique,

³ R. Lewinter, *L'exaltation de la vertu dans le théâtre de Diderot*, in *Diderot Studies*, VIII p. 127-128.

⁴ Diderot, *op. cit.*, p. 96.

si elle est une conscience sociale, culturelle et idéologique, on ne peut penser son rapport au spectacle sous la seule forme de l'identification psychologique. Avant de s'identifier (psychologiquement) au héros, la conscience spectatrice se reconnaît dans le contenu idéologique de la pièce, et dans les formes propres à ce contenu. Avant d'être l'occasion d'une identification, le spectacle est fondamentalement l'occasion d'une reconnaissance culturelle et idéologique.

Et, comme nous avons abordé ci-dessus le problème de la relation qui s'établit entre spectacle et spectateur, il est de notre devoir de souligner une autre observation de Diderot, que nous estimons tout aussi importante. Voilà ce qu'il dit dans son *Second Entretien*, en parlant du public : « Jugez de la force d'un grand concours de spectateurs, par ce que vous savez vous-mêmes de l'action des hommes les uns sur les autres, et de la communication des passions dans les émeutes populaires »⁵. Cela veut dire que Diderot a eu l'intuition parfaite de la complexité et de l'importance de la relation qui s'établit dans une salle, pendant un spectacle et à la faveur du spectacle, entre chaque spectateur et tous les autres ; car il y en a une, perceptible, même si la critique n'a pas encore su l'analyser autrement qu'en termes d'« électricité de la salle ». Il serait peut-être possible de mieux expliquer cette relation en employant le concept de *communio phatique* (proposé par l'ethnographe anglais B. Malinovsky) qui définit cette espèce d'accord et de « bien-être collectif » qui s'établit, sans l'intention de communiquer quelque message que ce soit, par le biais de paroles ou de cris sans signification. Nous affirmons cela parce que, ces derniers temps et grâce surtout aux investigations de la sémiologie, il semble bien qu'on puisse expliquer mieux ce qui se passe au théâtre en termes de *stimulation* (dans le sens que la psychologie donne à ce mot) qu'en termes de *communication* (les spectateurs ne peuvent jamais répondre aux acteurs par du théâtre). Tous les facteurs qui concourent à la réalisation d'un spectacle tendent non pas à « dire » quelque chose aux spectateurs, mais à agir sur les spectateurs. Le circuit qui va de la scène à la salle est pour l'essentiel un circuit du type stimulus-réponse. C'est à partir de là qu'on pourra, peut-être, le mieux analyser et décrire le fonctionnement de toutes les nouvelles formules théâtrales : le théâtre en rond, la scène dans la salle, le théâtre en veston, etc. Cette hypothèse du théâtre comme une *stimulation complexe* pourrait permettre en même temps une explication plus exacte, plus pertinente du phénomène cité si souvent — la *catharsis* — qui ne saurait être expliqué par la pure vertu de la compréhension tout intellectuelle du texte, ou même du spectacle. De même que l'on pourrait peut-être obtenir une explication du phénomène qui n'a jamais été vraiment bien mis en lumière, ni même dénommé : la *catharsis de l'acteur* — car l'acteur lui aussi (toutes les biographies le prouvent) vient chercher dans l'action théâtrale la « guérison » de quelque chose en lui, qui ne peut être obtenue pleinement que par la réponse du public.

Il y aurait encore beaucoup de choses à dire si nous voulions offrir au lecteur une image complète des conceptions dramatiques de Diderot : en commençant par les problèmes se rattachant à la construction pro-

⁵ Diderot, *op. cit.*, p. 67.

prement dite de la salle, pour finir par ceux, si controversés, se rapportant à l'art de l'acteur, tout en passant par les observations si modernes concernant la mise-en-scène. Mais l'espace ne nous le permet pas. Nous ne saurions pourtant finir ces quelques observations sans nous arrêter — ne serait-ce que pour quelques instants — sur un aspect capable de prouver, encore une fois, que Diderot a « pressenti » des problèmes que seul notre siècle prendra sérieusement en discussion pour tenter de les expliquer.

Il est évident — du moins pour ceux qui étudient le XVIII^e siècle — qu'il existe une différence de valeur évidente entre la tentative théorique de Diderot et les résultats concrets de son activité d'auteur dramatique ; ce désaccord ne peut pourtant expliquer, à lui seul, le fait que Diderot n'a pas obtenu, dans l'époque, l'adhésion à laquelle il s'attendait de la part du public. Son mérite est d'avoir eu saisi les causes profondes de cette inadhésion. Pour Diderot, le problème de l'échec ou du succès au théâtre dépend d'un *problème de civilisation* : l'excès de culture détermine le respect excessif de ce que l'on appelle les « bienséances », la timidité des auteurs et surtout la froideur des spectateurs, la possible déchéance du théâtre. Le fameux chapitre « Des mœurs », là où il est placé, pose un délicat problème de composition : entre les effusions finales du *Troisième Entretien* et le début de l'ouvrage suivant, il s'est produit l'échec du *Fils naturel* : tout en continuant avec acharnement son travail de novateur, tout en publiant et en défendant *Le Père de famille*, Diderot prend acte de l'incompréhension du public et tente de l'expliquer. C'est là — nous le croyons — l'aspect le plus important du *Discours*... et ce qui confère au chapitre « Des mœurs » son sens le plus profond : au lieu de s'enfermer dans son échec, Diderot essaie, par contre, de l'interpréter et suggère ainsi au lecteur une véritable « théorie » sociologique et politique de la littérature que personne avant lui n'avait abordée avec tant de rigueur : il existe un rapport entre l'état politique d'une nation et son théâtre, de même qu'il existe un rapport entre l'état des mœurs et la poésie. Il est évident que Diderot a eu l'espoir de trouver un point de rencontre où la culture, devenue plus naturelle, permettrait à la nature de produire des formes d'art authentiques ; seulement cette « nature » dont il rêve, ces mœurs qu'il qualifie de « poétiques », sont en réalité le produit d'un certain nombre de clichés littéraires.

Parmi les « sottises de toute espèce » enfantées par son « siècle barbare », le Bartholo du *Barbier de Séville* énumère : « la liberté de pensée, l'attraction, l'électricité, le tolérantisme, l'inoculation, le quinquina, l'Encyclopédie et les drames ». Au-delà de l'ironie évidente d'une pareille juxtaposition, le lecteur contemporain saisit une vérité plus importante : celle que le drame ne doit pas être considéré comme une simple innovation littéraire, un moment isolé dans le développement de la dramaturgie, mais comme un aspect particulier d'un mouvement spirituel plus ample, propre à toute une époque. Profondément enraciné dans le contexte intellectuel et moral dont il est solidaire, à la jonction de l'histoire du théâtre et de l'histoire des idées, le drame est l'expression, l'émanation et l'image de la société qui l'a fait naître ; et cela non pas parce qu'il offrirait une peinture fidèle de cette même société mais parce qu'il en flatte les goûts, les idées et les mœurs.

KOLLOQUIUM „VOLKS ERZÄHLUNG, SAGE UND MÄRCHEN“

In der Periode 28.02.1985 veranstaltete das Kulturinstitut der Bundesrepublik Deutschland in Zusammenarbeit mit dem Schriftstellerverband der Sozialistischen Republik Rumänien, der Akademie für Soziale und Politische Wissenschaften der Sozialistischen Republik Rumänien und dem Institut für Geschichte und Theorie der Literatur „G. Călinescu“ ein Kolloquium deutsch-rumänisches über *Volkserzählung, Sage und Märchen*. Die Teilnehmer wurden von Dr. Sdun, der Direktor des Kulturinstituts, und von Prof. Dr. Balaci, Vizepräsident des Schriftstellerverbandes, begrüßt. Sowohl Dr. Sdun, als auch Prof. Dr. Balaci haben in den kurzen Einführungsreden die Bedeutung des wissenschaftlichen Austausch zwischen den beiden Länder unterstrichen und den Teilnehmer viel Erfolg gewünscht.

Die Thematik des Kolloquiums war vielfältig; die Referenten behandelten Volks- und Kunstmärchen, Volksbücher, Massmedien etc. Wir geben die Liste der Referate in der Reihenfolge, in der sie gehalten wurden: Prof. Dr. Heinz Rölleke (Universität Wuppertal), *Neue Ergebnisse zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*; Prof. Dr. C. Ciopraga (Universität Iași), *Universale Symbolik und nationale Sicht in den Märchen von Creangă*; Hanni Markel (Klausenburg-Napoca), *Entwicklung in der Forschung des sächsischen Märchens in Siebenbürgen*; Prof. Dr. Jens Tismar (Universität Stuttgart), *Die literarisierte Sehnsucht nach mündlichem Erzählen (am Beispiel von Clemens Brentano und Hans Christian Andersen)*; Dr. Cătălina Velculescu (Bukarest) *Die ersten rumänischen Chronisten zwischen Oralität und Schriftstellerkunst*; Prof. Dr. Lutz Rörich (Universität Freiburg), *Märchen und Sagen in pastoralen Vermittlung der Medien*; Dr. Viorica Ionescu-Nișcov (Bukarest) *Das Märchen – Typologie und Hermeneutik. Am Rande der Rumänischen Varianten zum Hans im Glück – „Lucky Hans“*; Dr. Mihai Moraru (Bukarest) *B.P. Hasdeu und Mircea Eliade über die Beziehungen zwischen Volksbücher und Folklore*; Prof. Dr. Mihai Pop (Bukarest), *Die Erzählung zwischen Kompetenz und Performanz*; Prof. Dr. Eugen Todoran (Temeswar), *„Jugend ohne Alter und Leben ohne Tod“ – ein konstituierendes Modell in der Erzählstruktur des Märchens*; Dr. Sabina Ispas (Bukarest), *Zur historischen Bestimmung der Erzählarten*; Claus Stephani (Bukarest), *Phantastische Gestalten in Mythen und Sagen*. Anschließend an jedem Vortrag gab es fruchtbare Diskussionen. Das Kolloquium hat noch einmal bewiesen zu was für wichtigen Ergebnisse wissenschaftliche Debatten, die in einem „europäischen Geist“ geführt sind, führen. Aus diesem Grund können wir uns nur wünschen, daß immer mehr solche Kolloquien veranstaltet werden sollen.

GH. CEAUȘESCU

SYMPOSIUM „RUMÄNIEN ALS FORSCHUNGS-
GEGENSTAND
IN DER BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND: DER
RUMÄNISCHE BEITRAG ZUR EUROPÄISCHEN KULTUR“

Anknüpfend an das Symposium „Die rumänische Kultur und Europa“, das vom 8–10. Mai 1984 von der Südosteuropä-Gesellschaft in Tutzing bei München veranstaltet wurde, fand vom 15–17. Oktober 1985 unter den Auspizien der Akademie für Soziale und Politische Wissenschaften in Bukarest das rumänisch-deutsche Symposium „Rumänien als Forschungsgegenstand in der Bundesrepublik Deutschland: „Der rumänische Beitrag zur europäischen Kultur“ statt.

Nach den Eröffnungsansprachen von Prof. Dr. Milnea Gheorghiu, Präsident der Akademie für Soziale und Politische Wissenschaften, und Hartmut Schulze-Boxsen, Botschafter der

Bundesrepublik Deutschland, und den Begrüßungsworten von Dr. Klaus Rose MdB, Vizepräsident der Südosteuropä-Gesellschaft, und Dr. Bismarck, Präsident der Goethe-Institute, in denen die Fruchtbarkeit der rumänisch-deutschen kulturellen und literarischen Beziehungen im Laufe der Zeiten und der beiderseitige Wunsch einer weiteren wissenschaftlichen, wirtschaftlichen und kulturellen Kooperation in einem Klima des Friedens zum Ausdruck kamen, wurden am Sitz der Akademie und des Instituts „G. Călinescu“ für Literaturgeschichte und – theorie die Berichte und Diskussionen des dreitägigen Symposiums in vier Sitzungen entwickelt.

Aufgefaßt als eine Bilanz der Rezeption rumänischer Kultur, Literatur, Geschichte und Sprache im deutschen Sprachraum in Vergangenheit und Gegenwart, vereinte das Symposium äußerst interessante Beiträge prestigöser rumänischer und deutscher Forscher auf den Fachgebieten Archäologie, Geschichte, Linguistik und Literaturhistorik. So wurden im Bereich der Archäologie folgende Vorträge gehalten: *Die Bedeutung der deutschen archäologischen Schule in der Entwicklung der rumänischen Archäologie* (Dr. Al. Vulpe) und *Der Beitrag der rumänischen Archäologie zur europäischen Altertumforschung* (Prof. Dr. Bernhard Hänsel); im Bereich der Geschichte: *Rumänien auf dem Weg zur Unabhängigkeitserklärung (1866–1877). Bericht über das Forschungsprojekt* (Dr. Lothar Maier); *Die Einbeziehung der Donaufürstentümer in die weltwirtschaftliche Arbeitsteilung* (Dr. Holm Sundhausen); *Deutsch-rumänische Interferenzen im Bereich der Geschichte der Kultur* (Acad. Emil Condurachi); *Rumänien als Gegenstand der historischen Forschung in der Bundesrepublik Deutschland* (Prof. Dr. Klaus-Detlev Grothusen); im Bereich der Linguistik die Beiträge: *Stand und Zukunft der linguistischen Rumänistik in der Bundesrepublik Deutschland* (Prof. Dr. Rupprecht Rohr); *Bemerkungen bezüglich der etymologischen Wörterbücher* (Acad. I. Coteanu); *Bemerkungen über das lateinische Element im etymologischen Wörterbuch* (Dr. Marius Sala); der Bereich Kultur und Literatur war vertreten durch: *Literatura română ca obiect de cercetare în universitățile din R.F.G.* (Die rumänische Literatur als Forschungsgegenstand an den Universitäten der Bundesrepublik Deutschland) (Prof. Dr. Klaus Heitmann); *Romania, Balcania und die Rumänen* (Dr. Șerban Tanașoca); *Bild und Text. Zwei Fälle deutscher Einwirkung im rumänischen Raum* (Dr. Răzvan Teodorescu); *Rumänisch-deutsche literarische Interferenzen. M. Eminescu und J. Paul* (Prof. Dr. Zoc Dumitrescu-Bușulenga, korr. Mitglied der Rumänischen Akademie).

Vorträge und anschließende Diskussionen bewiesen die tiefgehende Kompetenz der Teilnehmer. Die aufgeworfenen Fragen wurden im Geiste wissenschaftlicher Erkenntnis geklärt und dabei Wege zu neuen Problemen gebahnt, die ihre Aufnahme in zukünftige Kolloquien erwarten. Um übrigen drückten die Teilnehmer den lebhaften Wunsch aus, daß solche rumänisch-deutschen Treffen auch weiterhin veranstaltet werden, in der Überzeugung, daß der uneigennützigste, loyale internationale Meinungs-austausch zu den Grundvoraussetzungen für das Voranschreiten in allen Wissenschaftsbereichen gehört.

I. OPRUȘAN

ION FRUNZETTI, *Pegas între Meduza și Perseu*, 2 vol., Ed. Meridiane, Bucharest, 1985, 322 p. + 258 p.

The two volumes of I. Frunzetti's studies and articles, published like a last will in the very year of his death, have at the same time the connotation of a "beginning". First, because with them the Publishing House Meridiane attempts a greater effort to recover the work left behind by the professor, a work which he himself did not have time to definitize and whose publication was submitted, while it depended on his exigencies, to an indefinite postponing. Then because the two volumes bring together, into a unique discourse, texts of the mature author (vol. I.: The Quarrel and the Reconciliation of Sight with the World) and texts of the beginner (vol. II: Form and Sign). The pages of this anthology, written in a time-span of over forty years, demonstrate the remarkable consistency with himself of a spirit that entered Romanian journalism in the forties with a spectacular precocity and kept unsullied to the end the youthful verve, the interest in the actual state of things and an astonishing richness of information.

There are two essential concerns — and elements of inner unity — in Ion Frunzetti's writing: on the one hand, the reawakening of the interest in visual arts at a moment that, although considered as marked by "the image", still grants certain privileges of status to literature, speculative philosophy, etc. Ion Frunzetti permanently has the ambition to recover spiritual *ensembles*. He tries to double the world of meanings — to which European culture sometimes limits itself — with a world of sensibility, of sight, of immediate contact with things. He consequently wants to understand not through sheer mental dexterity but also through sensorial availability through empathy, through a well conducted exercise — in a Goethean manner — of a vivid optic acuity. The whole content of the volumes has as axis a higher "education of sight" with the view of its adaptation to the exceptional cognitive task incumbent on it.

This was also the dominant note of Ion Frunzetti's didactic activity extending itself, in a way, over his scientific activity and his profession as a writer: standing, as he professed, in the methodological descending line of "the theory of pure visuality" (Konrad Fiedler, Hans von Merées, Adolf Hildebrand), Frunzetti strove intensely, in a unique way, to find technical proceedings adequate to the transcription of the visual mystery. To learn to see, in order to be able to see beyond the visible, this is, ultimately, the lifetime aspiration of professor Frunzetti. Whether he concerns himself with the constantly reiterated problem of "the civilization of the eye", with "the theoretical chances of art criticism", with the grammar of visual language, with the heroic drama of contemporary art, or whether he bridges the gaps between fine arts and literature ("Lucian Blaga's Lyrical Landscape", "Bacovia and Andreescu") or between fine arts and philosophy ("The Tragic Feeling in Fine Arts", "Problems of the Modern Tragic"), Ion Frunzetti always assumes a destiny full of risks but also of noble greatness, that of the mediator between the silence of the image and interpretative loquacity, between the semi-darkness of emotions and the clarity of reason, between the inferno of the Medusa and the triumphant virility of Perseus.

ANDREI PLEȘU

CONSTANTIN NOICA, *Trei introduceri la devenirea intru ființă*, Ed. Univers, col. Eseuri, București, 1984, 152 p.

Dans le relief accidenté de la philosophie européenne contemporaine, où, à des intervalles plus ou moins réguliers, des séismes cycliques se déclarent, dans ce pays où la pensée pure vit sous la menace systématique des alluvions qu'y déversent politique, sociologie, religion, sans plus compter le scientisme dont s'enorgueillit le siècle de la Relativité — le nôtre — l'œuvre de Constantin Noica (né en 1909) propose un *utopos* séduisant, d'une *ana-chronie* profonde mais heureusement dépourvue d'affectation. Faisons remarquer dès l'abord, afin de bien mettre les choses en place, que la pensée de C. Noica est diamétralement opposée à la démarche philosophique de son congénère E.M. Cioran, lequel est, depuis bien longtemps, son illustre partenaire de dialogue. La différence tient pour l'essentiel, à ce que la création de C. Noica se fonde sur

un optimisme théorique sans faille à l'égard de la condition actuelle (presque sotériologique-dirions-nous) de la philosophie. C. Noica a toujours fait valoir, dans ses écrits, la grande Ouvre que la philosophie apporte à l'horizon contemporain, quand bien même celui-ci serait grevé d'angoisses et d'incertitudes. L'optimisme théorique de C. Noica n'est pas moins affirmatif en ce qui concerne le message profondément authentique dont l'esprit roumain peut et doit enrichir l'axiologie contemporaine.

Les théories exprimées dans les livres de C. Noica qui visent principalement cette question en portent témoignage (voir *Mathesis*, 1934, *Jurnal filosofic*, 1944, *Pagini despre sufletul românesc*, 1944, *Rostirea filozofică românească*, 1970, *Creație și frumos în rostirea românească* 1973, *Sentimentul românesc al ființei*, 1978). En témoignent aussi, et d'une manière non moins convaincante, l'entreprise que poursuit C. Noica en publiant en roumain les dialogues de Platon, ses écrits consacrés à Hegel (*Poestiri despre om*, 1980), à Goethe (*Despărțirea de Goethe*, 1976), aux *Six maladies de l'esprit contemporain* (1978), voire sa réflexion ontologique qui a pris corps dans *Devenirea intru ființă* (Le devenir en tant que l'être, 1981). Il convient d'y ajouter *La Logique*, qui ne tardera pas à paraître, un ouvrage digne de couronner le système de C. Noica à côté de son traité d'ontologie paru en 1981. Les cariatides de son système s'appellent Platon, Aristote, Kant, Hegel et Heidegger. De même que l'auteur de *Sein und Zeit* propose un glossaire à l'usage du lecteur, receptrice allemand y compris, C. Noica entreprend d'introduire dans le discours philosophique roumain une catégorie à part.

Le livre qui nous occupe réunit *Trois introductions au Devenir en tant que l'Être*. L'auteur y interroge le statut de la philosophie depuis les penseurs grecs avant Socrate jusqu'à nos jours, il y scrute la question du temps à titre de „devenir stimulé” et réfléchit sur une sculpture de Brâncuși (*La sagesse de la terre*) laquelle serait, selon Noica, l'emblème durable du devenir continu, signe au regard de la civilisation d'aujourd'hui. Dans un premier temps, le philosophe fait venir au jour les certitudes de la philosophie face aux incertitudes de la science et met en pleine lumière la structure logique et dia-logique du système philosophique, pour envisager ensuite le devenir historique comme source de la philosophie. Une suite de réflexions pénétrantes amène l'auteur à faire, en guise de conclusions, un plaidoyer convaincant qui aspire, entre autres, à promouvoir l'osmose de l'esprit élatique et de l'esprit héraclitéen (« on devrait renoncer à tenir l'être et le devenir pour deux modes ontologiques opposés »). C'est toujours avec profit que le lecteur voit se dessiner le tableau des « six questions lancées par la philosophie d'aujourd'hui » : l'esprit détaché de l'être, la coïncidence du transcendantal et du transcendant, le rapport possible/réel, la problématique du réel, en tant que tel, de l'individu et de l'historicité. La deuxième section du livre emprunte la même voie et aboutit à structurer en triade (dans le réel, dans l'humain et de l'histoire) la temporalité envisagée sous deux angles corrélatifs : *timpul rostitor* (le temps parlant) et *timpul rotitor* (le temps tournant). Le philosophe roumain se situe volontiers du côté du *Faire*, non pas du *Dé-faire* (décomposer), il défend l'intégration des valeurs et prend ses distances avec la philosophie de l'être-pour-la-mort. Noica s'achemine, à coups de dissociations, vers un plaidoyer vibrant de la sérénité existentielle, de l'harmonie logique en quoi il convient de déceler le signe d'une nécessité fondamentale.

DAN C. MIHĂILESCU

PETRU CARAMAN, *Pământ și apă. Contribuție etnologică la studiul simbolicei eminesciene*, Herausgabe, Vorwort, Anmerkungen und Index von Gh. Drăgan, Ed. Junimea, Iași, 1984, 360 S.

Der ausgezeichnete Slawist, Folklorist und Spezialist vergleichender Literaturwissenschaft, Petru Caraman hat in seinen letzten Lebensjahren ein umfassendes Studium über das symbolische Denken des größten rumänischen Dichters erarbeitet, das unter der Leitung des Etnologieforschers Gh. Drăgan postum erschien. Während Untersuchungen über das Symbol und die Möglichkeit des Symbolisierens in der Literatur ziemlich zahlreich sind, treten solche, die ein bestimmtes Symbol und ein für das Denken eines Dichters wesentliches Symbol — Erde und Wasser — zum Gegenstand haben, in Rumänien und auch andernorts ziemlich selten auf. Das ist auch natürlich, da derartige Investigationen tiefgehende Kenntnisse auf verschiedenen Gebieten — Folklore, Geschichte, gemeinsame Mentalitäten großer Völkergruppen — und die Fähigkeit zu einer exhaustiven Analyse des Schaffens des betreffenden Dichters voraussetzen. Bei Petru Caraman waren all diese Voraussetzungen voll und ganz erfüllt. Der erste Teil der E. Minescu symbolischen Denken gewidmeten Arbeit beschäftigt sich mit der Symbolpaarung

„Erde und Wasser“ und ihrem asiatischen, medo-persischen Ursprung, sowie allen ihren Bezeugungen bei den antiken griechischen und römischen Schriftstellern, von Herodot bis zu Titus Livius und Quintus Curtius Rufus. Anschließend wird das mystische Substrat des alten asiatischen Ritus, dem Sieger Erde und Wasser darzubieten, aus der vergleichenden Sicht (bei den Rumänen, den Süd-, Ost- und Westslawen) analysiert und dann auf die Rolle desselben Symbols in Eminescu Stilistik eingegangen. Die Untersuchung weitet sich auf allgemeine Kulturprobleme aus, so etwa die Heranziehung von konkreten Symbolen anstelle der Sprache (Symbole als menschliche Verständigungsmittel bei den alten Griechen, den Skythen, den mittelalterlichen Arabern, den Rumänen), Fragen der Zivilisation (Ursprung der Alphabete in Symbolen, auf Symbole ausgerichtete Schöpfungen der Kunstdichtung). Nach der Umrandung einer so breiten theoretischen Basis kommt der Forscher auf den autochthonen Bereich zurück, beschäftigt mit dem Reflex der Symbole in der Folkloredichtung und der Betrachtung von Erde und Wasser mit Bezug auf andere Symbole (Hochwald, Blume u.a.) in Eminescus Werken.

Infolge des ganz ungewöhnlich ausgedehnten Forschungsbereiches, der tiefgehenden Kenntnisse auf allen Gebieten der Volks- und Kunstliteratur, der Allgemeingültigkeit der Schlußfolgerungen, die in gleichem Maße die Kulturphilosophie und die vergleichende Literarkritik angeht, bildet diese Arbeit von Petru Caraman eine der Spitzenleistungen des rumänischen literarischen Denkens.

ROXANA SORESCI

DIONÍZ ĎURIŠIN et K. ROSENBAUM, I.A. BERNCITTEIN, M. TOMČÍK, L. VAJDOVÁ, A. ČERVEŇÁK, Z. HEGEDŮSOVÁ, S. CHERLAIMOVA, V. DUBCOVÁ, J. MŮČKA, M. GÁLIK, CH. BALABANOVA, Z. KLÁTIK, P. ZAJAC, *Aspects ontologiques du processus interlittéraire*, Institut des Sciences littéraires de l'Académie de Sciences slovaque. Bratislava, 1984, 64 p.

Toute l'activité de D. Ďurišin, l'éminent savant slovaque, n'est qu'une réponse aux impératifs scientifiques de son époque culturelle. Car, à la suite du rapide développement des rapports internationaux de l'après-guerre, la recherche littéraire a été visiblement portée sur le problème des interactions des différentes littératures nationales. Ce phénomène n'a pas tardé à remettre en question la théorie et la méthodologie du comparatisme, frappé déjà auparavant d'un certain schématisme.

Or, c'est exactement cette ouverture généralisée vers le nouveau qui a exhorté D. Ďurišin — esprit théorique, scrupuleux, passionné, voire batailleur — à réexaminer le statut même de la « soi-disant » littérature comparée, dans le but de le redéfinir plus adéquatement. Excédé en outre par aucunes tendances sociologiques vulgaires des années cinquante, assisté par une remarquable équipe de travail formée « pro causa » (dont les résultats expérimentaux lui servent d'aire de lancement à ses conceptualisations), bénéficiant au surplus des concours des érudits ou des instituts spécialisées des pays socialistes, il a pris très sérieusement à tâche d'innover ce domaine de la science littéraire.

D'ailleurs, son étude de 1984, qui traite des *aspects ontologiques et gnoseologiques dans les recherches sur le processus interlittéraire* est le terme d'une assez longue série d'études inaugurée en 1968 par *Principes des recherches littéraires comparées*, dont chacun — jalonnant une nouvelle étape de sa démarche théorique — a suscité à son parution le vif intérêt des spécialistes, provoquant des discussions animées. Mais le trait le plus saillant de D. Ďurišin ce n'est pas autant son obstination à la poursuite de quelques idées-forces, que son indélébile probité scientifique et sa préférence inlassable pour la perfectibilité — autrement dit, son penchant continu à mettre ouvertement en doute la substance et l'enchaînement des catégories de sa propre systématique, déjà portée à la connaissance publique, afin de l'améliorer ou de l'enrichir dans la mesure du possible.

Somme toute, dès son premier article de marque et à plus forte raison dans ceux subséquents jusqu'à celui-ci, Ďurišin s'avère être aux prises avec l'hégémonie surannée de la littérature comparée traditionnelle et fort enclin à aborder sous un angle nettement contemporain, sinon à résoudre d'une façon tranchante les questions les plus brûlantes de la théorie ou de la pratique de celle-ci. Par conséquent, toujours de pair avec son équipe et prêt à fructifier les suggestions étrangères, après avoir saisi sans hésitations les points névralgiques de cette discipline et profondément persuadé qu'elle n'a même pas une dénomination appropriée et d'autant moins un corpus de concepts tant soit peu opérationnels, il en est arrivé à se concentrer sur

son appareil terminologique et sur son organon méthodologique. C'est ainsi que, désireux de formuler clairement l'objet ou la fin de ladite discipline et de les conformer aux principes ontologiques-gnoséologiques, Đurišin a réussi à mettre en circulation le terme de « l'interlittéraire » avec ses connexes (communauté, fait, processus interlittéraire, étude, recherche interlittéraire, etc.). Ce terme — dont il s'agit précisément dans le présent article, insigne par sa logique série et muni au reste de deux schèmes détaillés — est censé désigner plus proprement le chaînon intermédiaire, méconnu jusqu'ici, entre le point de départ et le but suprême de toute réflexion comparatiste. A vrai dire, en tant qu'ensemble particulier (« supranational »), il rend plus facile le dépistage des lois qui déterminent le trajet de l'évolution littéraire, compris entre le singulier (la littérature nationale) et le général (la littérature mondiale) — attendu qu'il présente sous un nouveau jour les notions de genèse, spécificité, continuité et tradition. D'autre part, en tant que système stratifié, il permet la compréhension rapide de la structure architectonique du phénomène littéraire en entier et des normes qui le régissent. Enfin, en tant que processus, il a l'avantage la découverte du mécanisme de la diffusion et de la réception, des contacts et des affinités, tout d'abord au moyen de la typologie. Au bout du compte, il conditionne une approche théorique, méthodologique et dialectique de la littérature, en accord avec les exigences ontologiques-gnoséologiques, point dépourvue de latences herméneutiques — ne tardant pas à inciter les virtualités de l'entendement des spécialistes.

Ce fait ressort justement des discussions entamées en marge de l'étude de Đurišin — ceux qui ont pris la parole appartenant, en majeure partie, à l'institut de Bratislava, hormis un chercheur de Nitra (Cervenak), deux de Moscou (Bernchtein, Cherlaimova) et un de Sofia (Balabanova). En effet, non pas autant par leurs éloges, que par leurs précisions ou remarques et même par leurs réserves et amendements, ils tentent d'amplifier presque toutes les valences circonscrites ou globales de ce modèle de « théorèmes fondamentaux », aux fins de le rendre à peu près indéfectible. Parmi ces connotations judicieuses, plus ou moins exhaustives, engendrées par les plus divers points de vue il se devrait peut-être de citer celles de Vajdová, Cervenák, Hegedúsová ou Zajac — parce que plus riches, dans une certaine mesure, en suggestions.

On peut conclure finalement que le projet de D. Đurišin et de ses collaborateurs en faveur d'un nouvel abord de la phénoménologie du processus littéraire — préconisé dans le dessein d'obliger le comparatisme à faire honneur à sa finalité première, élaboré et corrigé au fil des années — est l'expression d'une initiative pleine de promesses.

A cette exception près que toute innovation théorique et méthodologique doit ébranler des habitudes bien enracinées, donc lutter contre la puissance de l'inertie. Ce qui n'est, non plus, l'affaire d'un moment.

A coup sûr, c'est à l'avenir de décider de sa valeur réelle.

DOINA GRAUR

EMINESCU IN CRITICA GERMANĂ, Auswahl, Übersetzung, Einführung, Anmerkungen von Sorin Chițanu. Ed. Junimea, Iași, 1985, 304 S.

Die Beziehungen des größten rumänischen Dichters zur deutschen Kultur sind zahlreich und vielseitig, ausgehend von der formativen Rolle, die die klassische deutsche Philosophie auf Eminescu ausgeübt hat, bis zu thematischen Ähnlichkeiten oder metrischen Mustern, die seinem Schaffen und dem mancher deutscher Dichter gemein sind. Die vorliegende Anthologie beschäftigt sich jedoch mit einem speziellen Aspekt, nämlich der Aufnahme von Eminescus Werken in der deutschsprachigen Kritik, und bildet somit eine Neuheit in der rumänischen Literaturhistorik, die sich bisher nicht systematisch mit der Rezeption eines rumänischen Dichters in einer fremdsprachigen Kritik befaßt hat. Manche der ausgewählten Studien analysieren Eminescus Tätigkeit als Dichter und Journalist, andere gehören der vergleichenden Literaturwissenschaft an und untersuchen die Beziehungen zwischen Eminescus Werk und Dichtungen in deutscher oder französischer Sprache. Die ersten Arbeiten der Eminescu-Forschung aus dem 19. Jahrhundert (von Wilhelm Rudow und Mite Kremnitz, die den Dichter als einen rumänischen Lenau bezeichnete) werden erwähnt, ferner wird auf Untersuchungen eminenter moderner Romanisten eingegangen, etwa von Prof. Klaus Heitmann (*Eminescu als politischer Denker*), Dr. Eva Behring (*Die Liebesauffassung Mihai Eminescus im Spiegel ihrer Bilder und Metaphern*, 1970) sowie solche von Forschern, die an der Strukturanalyse des Werks von Eminescu interessiert sind, so Alfred Noyer-Weidner (*Die Einheit der Mannigfaltigkeit in Eminescus „Somnoroase păsărele“*) oder Christian Wentzlaff-Eggebert, der den Stil seiner Sonette behandelt. Max Deme-

ter Peyfuss beschäftigt sich mit der von Eminescu in Wien verlebten Zeitspanne und reiht den rumänischen Dichter in eine Typologie der kulturellen Beziehungen in Südosteuropa ein, während Manfred Lentzen die Gedichte *Maria Tudor*, *Serenadă* und *Floare albastră* mit Victor G Ilugos Werken vergleicht. Die Anthologie berücksichtigt auch eine den rumänischen Fachleuten weniger bekannte Arbeit, die Doktordissertation von Lazar Gusho *Der verkannte Eminescu und seine volkstümlich heimatlliche Ideologie* aus dem Jahre 1932, nicht aber die Monographie *Eminescu als Dichter und Denker* von Friedrich Lang (1928), und beweist durch diese Selektion einen ziemlich rigorosen kritischen Geist, der nur äußerst originale Beiträge zur Kenntnis des Werks des Dichters zuläßt.

Die Anthologie ist durch eine bibliographische Liste deutscher Übersetzungen nach Eminescu Poesie sowie eine kritisch selektive Bibliographie mit Daten über die Autoren der Texte ergänzt. Die sorgfältige Zusammenstellung und die erschöpfende Kenntnis des untersuchten Gebiets machen die Anthologie von Sorin Chişanu zu einem gelungenen Werk der rumänischen vergleichenden Literaturwissenschaft.

ROXANA SORESCU

FELIX KARLINGER, *Märchentage auf Korsika. Geschichten und Wandereindrücke*, illustriert par Claudius Karlinger, Eugen Diedrichs Verlag, Diedrichs Kabinett, Köln, 1985*, 128 p.

Le présent livre est un exposé, rigoureux mais peu commun, des résultats des recherches entreprises sur le terrain, dans les années '50, et concernant les contes et les conteurs en Corse, par le réputé romaniste, musicologue et folkloriste Felix Karlinger, professeur à l'université de Salzbourg.

Le sous-titre fournit en quelque sorte la clé du charme indicible de ces *Märchentage*.

Car, d'une part, elles assument et reproduisent — non sans humour — les expériences vécues et l'imprévisible que toute « chasse aux contes » impose à celui qui la pratique. Elles notent donc, en l'occurrence, les impressions de quelqu'un qui marche de longues journées dans un espace difficile mais magnifique, inondé par une végétation luxuriante, entrelacé par maints sentiers envahis d'herbes, émaillé de vergers d'autant redevenus sauvages, émanant partout de fortes arômes de « macchias ». Elles notent aussi les petites péripéties du parcours auprès d'un viellard bavard et cabotin ou d'un cicérone-enfant digne et taciturne ou bien d'un colporteur verbeux et fantasque. Elles évoquent des nuits passées à la belle étoile ou dans des chalets solitaires placés sur les sommets des montagnes mais parmi des gens exubérants, hospitaliers et surtout extrêmement communicatifs.

Mais, d'autre part, les *Märchentage* s'articulent comme une séquence, à valeur technique, d'occasions pour raconter (« à un lieu d'arrêt », « à une verre de vin », « à un lieu de pèlerinage », « à un marché », etc.). Auxquelles s'ajoutent, évidemment, les contes en tant que tels.

La double qualité du Pr. Karlinger — philologue et, en même temps, investigateur sur le terrain — rend, à cet égard, possible une distribution efficace de son attention sur le texte même et simultanément sur les circonstances qui l'engendrent.

De cette sorte, le rôle du facteur social et psychologique dans la circulation de certaines catégories de narrations par rapport à d'autres, les différences — notables — entre les versions écrites, respectivement celles destinées à être lues, de tel texte, et les versions orales de celui-ci, les opinions des conteurs sur leurs propres narrations, etc. constituent l'objet de substantiels commentaires qui alternent d'une manière organique avec les narrations mêmes.

Celles-ci — plus de vingt — reproduites en allemand, en partant des enregistrements magnétiques ou sténographiques, par l'auteur, avec l'effort de respecter la fidélité qu'on peut imaginer, sont surtout des contes de fées et des légendes (sur les trésors, les loups-garous, les revenants, etc.).

Les textes publiés par le Pr. Karlinger sont intéressants au moins sous trois points de vue. En premier lieu parce qu'ils sont inédits.

Ensuite parce qu'ils viennent d'une aire culturelle dont la vie folklorique, d'un type encore archaïque, s'avère riche et extrêmement peu connue. Jusqu'à présent il n'existe que trois recueils de prose folklorique corse et de ces trois un seul est publié en dialecte.

Enfin, parce qu'ils illustrent, vivement, la condition même du conte de fées à l'heure actuelle. C'est dire — le déclin. Malgré tous les signes d'archaïcité qu'on puisse encore y détec-

* Le premier tirage, 1984.

ter. Une variante, remarquable, du type *Amor et Psyché*, reproduite à la 1^{re} personne par un conteur très doué, qui s'implique directement dans l'action, constitue une des preuves les plus troublantes de ce processus en plein développement.

Mais, si l'on regarde les choses sous un autre jour, le virage d'ensemble du conte traditionnel vers le genre *novella* ou vers la légende (la dilution du fantastique par actualisations et localisations, la suppression du happy-end, etc.) — tel qu'on le voit aussi dans le recueil en question — pourrait signifier non seulement la tendance à la dissolution du genre le plus important de la prose folklorique mais aussi, en même temps, la possibilité d'une survie sous d'autres visages.

C'est d'ailleurs le mérite — et non le dernier — de ces *Märchentage* de suggérer plus d'un thème à méditer entre autres à propos du rapport quantitatif entre tradition et innovation dans le conte qui permette une catégorisation cohérente, des limites conceptuelles adéquates.

L'érudition — discrète —, la finesse d'esprit, la limpidité élégante de l'exposé sont de qualités qui, ajoutées à celles déjà évoquées, font que le livre de Felix Karlinger soit une expérience de lecture tout aussi instructive que délectable.

VIORICA NIȘCOV

ION CONSTANTIN CHIȚIMIA, *Literackie studia i szkice rumunistyczno-polonistyczne* (Études d'histoire littéraire roumaine et polonaise), pod redakcją Henryka Mistarskiego, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa, 1983, 465 p.

Particulièrement estimé en Pologne grâce au nombre et à la valeur de ses recherches sur l'histoire littéraire polonaise, étant considéré parmi les plus remarquables historiens étrangers de la littérature polonaise comme Jean Fabre (France), Claude Backvis (Belgique), Karel Krejčí (Tchécoslovaquie), le professeur roumain Ion Constantin Chițimia a été honoré en Pologne pour son 75^e anniversaire par une édition sélective de ses ouvrages concernant la littérature polonaise, l'histoire des relations littéraires roumaino-polonaises.

Le volume d'études d'histoire littéraire roumaine et polonaise paru à Varsovie sous la rédaction de Henryk Mistarski — professeur à la chaire de littérature roumaine de l'Université « Adam Mickiewicz » de Poznan — réunit 18 études du professeur Chițimia, groupées en trois chapitres.

Dans la première partie (p. 19—269) il y a 9 études sur « les relations politiques et culturelles de la Pologne et des Pays Roumains pendant le Moyen Âge » (sur la chronique d'Étienne le Grand, sur l'humanisme polonais comme lien entre la littérature roumaine ancienne et l'Occident, sur Martin Kromer et Jan Kochanowski, sur les chroniqueurs moldaves Grigore Ureche et Miron Costin, etc.).

Dans la deuxième partie (p. 271—360) il y a sept études concernant les deux grands poètes — le Polonais Adam Mickiewicz et le Roumain Mihai Eminescu — dans un contexte comparatif européen et sous l'aspect de la connaissance des œuvres de Mickiewicz par les Roumains et d'Eminescu par les Polonais. Enfin, dans la troisième partie (p. 361—463) le lecteur polonais fait la connaissance d'un autre domaine de l'activité du professeur Chițimia — l'étude du folklore roumain, par deux des plus importantes de ses études: le premier sur « le monde universel des proverbes », l'autre sur « la balade populaire roumaine dans la perspective européenne ».

Un groupe de spécialistes polonais dans la philologie roumaine de l'école de H. Mistarski (J. Pleciński, Z. Hryhorowicz, J. Styczyński, C. Tokarski) ont traduit en polonais les textes pleins d'érudition et de la finesse stylistique — les incontestables vertus de l'auteur. A son tour, H. Mistarski, rédacteur et traducteur de l'étude sur la chronique d'Étienne le Grand, signe aussi une présentation générale des études comprises dans le volume aussi que de la personnalité de l'auteur (*Introduction*, p. 9—18, et *Conclusions*, p. 463—465). Dans ces lignes on remarque — à juste titre — la rigoureuse documentation et argumentation, le sentiment de la responsabilité envers la vérité scientifique — qualité qui ont attiré au professeur et savant roumain Ion C. Chițimia le respect et la profonde considération, non seulement en Roumanie, mais aussi à l'étranger.

MIHAI MITU

MANFRED S. FISCHER, *Nationale Images als Gegenstand vergleichender Literaturgeschichte*, Bouvier Verlag Herbert Grundmann, Bonn, 1981, 254 S.

Die vorliegende Arbeit ist die erste umfassende Darstellung der Geschichte der Imagologie, die die Herausbildung disziplinspezifischer Verfahrensweisen in der Zeit zwischen der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts und der Mitte unseres Jahrhunderts verfolgt.

Die gründliche, belehrte und stark polemisch orientierte Untersuchung beginnt mit einem kritischen Überblick über Taine, Emile Hennequin und G. Lanson, als Vorläufer imagologischer Unternehmen, verharnt bei Baldensperger, Hazard und Carré, als die wichtigsten Vertreter der Konsolidierungsphase der Komparatistik, und schliesst mit dem Beitrag M. Fr. Guyards zu der Entwicklung der der wissenschaftlichen Imagologie.

Die vom Blickwinkel der Aachener komparatistischen Schule (zu deren Fachspezialisten der Verfasser gehört) durchgeführte Analyse mündet auf mehr negative Schlussfolgerungen: die komparatistische Image-Forschung hat ihren Gegenstand, bis 1951, nicht als Funktion gesellschaftlicher Verhältnisse untersucht, war wenig geneigt zur theoretischen Reflexion, unterlag allzu oft völkerpsychologischen Denkstrukturen.

Die Einleitung stellt den theoretischen Standpunkt des Verfassers über das Objekt, den Zweck und die Methodologie der Image-Forschung dar. Dem zufolge wird die Imagologie als dasjenige Forschungsgebiet bestimmt, das sich vornimmt „das Bild vom anderen Land in der Literatur sowie in allen Bereichen der Literaturwissenschaft und -kritik zu untersuchen, seine Genese und Wirkung (ggf. auch im extraliterarischen Bereich) zu erklären“ (S. 24).

Das grundlegende sowohl erkenntnistheoretische als auch methodologische Prinzip der imagologischen Forschung wäre — der Meinung des Verfassers nach — dasjenige demgemäss, die Aussage der Images konkret fassbar, während das Ausgesagte letztlich realitätsunnachweisbar erklärt werden könnten. (S. 28). Denn „wer will entscheiden, wann ein Bild der Realität entspricht“? (ibid) so lange Z.B.“ das „Italien“ Madame Staëls und das „Italien“ Stendhals als auch die zahlreichen „Italien“ anderer Literaten und Wissenschaftler letztendlich immer nur deren eigene subjektive Meinung zum Ausdruck bringen können“ (S. 126). Die von der läglichen Erfahrung widersprochenen Unhaltbarkeit einer solchen Behauptung ist auffallend. Sie ist vom Verfasser selbst indirekt in Frage gestellt, wenn er bemerkt, „dass natürlich einige Italienbilder der Realität u.U. mehr entsprechen können als andere, namentlich als solche, die auf dem ersten Blick als reine Phantasiegebilde ersichtlich sind“ (ibid.). Was implizite, eine objektive Instanz gelten lässt, aus deren Sicht den referentiellen Bezug der Bilder bestimmt werden kann. Es wäre fast überflüssig hervorzuheben, dass die durch historische Kollektiverfahrung erkennbare und prüfbare *Wahrheit*, wenn nicht das einzige, so doch das wesentliche Kriterium bleibt, das die wirksame Beschreibung und Wertung der Images auf dem Gebiet der Literatur und im allgemeinen des sozialen Lebens erlaubt. Sonst liegen bedeutende Kategorien, unter anderem auch Begriffspaare wie real/ideal, historisch/mytisch, dokumentarisch/legendarisch u.s.w., ausserhalb jeglicher möglichen Bestimmung.

VIORICA NIȘCOV

JOSEPH TH. LEERSEN, *Komparatistik in Großbritannien 1800—1950*, Bouvier Verlag Herbert Grundmann, Bonn, 1984, 168 p.

The book attempts to give an outline of the British development of a comparative study of European literature from one of the first studies on the subject (1886 H.M. Posnett "Comparative Literature") to the quite recent date (1953) of the foundation of the first British department of Comparative Literature. The author stresses the specific characteristics of the historical background and the historical factors which stimulated the growth of the field.

The survey comprises six parts, following a historical approach: the first offers an outline of the status of literary criticism and the university system in the early 19th century, the second deals with the period up to 1848, the third with Matthew Arnold's importance, the fourth with the generation of his followers before the First World War, the fifth brings the survey up to the years after the Second World War and, finally, an appendix offering an outline of the main methodological tendencies in the last thirty years.

The History of Comparative Literature — a diachronic approach to comparatist methodology — is a successful attempt to present critical methods not only in their intrinsic character but also

in their historical dimension : to value a critical attitude not merely on its present merits or defaults but to appreciate its historical origins and background : to see individual methods not as self-sufficient but within the broader context of human thought.

The comparatist should never take his own temporal, geographical or methodological position for granted but always remain aware of the ultimate justification of literary studies that lies above strictly aesthetic aims : in Matthew Arnold's word "a disinterested endeavour to propagate the best that is known and thought in the world".

CATRINEI PLEȘU

STAN VELEA, *Ipostaze europene ale romanului contemporan — romanul polonez. De la „romanul istoric” la „romanul de cercetare”*, Ed. Univers, București, 1984, 303 p.

Connu par ses travaux dans le domaine de la littérature polonaise (*Reymont*, 1966 ; *Écrivains polonais*, 1972 ; *Parallélismes et rétrospectives littéraires*, 1974), Stan Velea passe en revue les trois décennies d'évolution du roman polonais (1944—1974) dans un contexte comparatiste.

Dans l'*Introduction* (p. 5—16) après avoir examiné « les directions et les perspectives dans l'évolution du roman », en renvoyant à des théoriciens tel que R.M. Q Albèrès, E. Fischer, L. Goldmann, E. Auerbach, Umberto Eco, J. P. Sartre, l'auteur plaide pour l'inclusion dans la discussion théorique sur le roman contemporain des littératures moins familiaires, c'est le cas ici de la littérature polonaise, comme modalité de consolidation des arguments par l'extension des horizons de l'appréciation.

Dans le premier chapitre, intitulé *Tradition et modernité dans le roman polonais contemporain* (p. 17—63), S. Velea s'arrête d'abord sur la première décennie d'après-guerre (1945—1955) dans laquelle prédominent les romans ayant comme principaux thèmes : la résistance du peuple polonais pendant l'occupation fasciste aussi que l'enthousiasme et les difficultés de la reconstruction, pour passer ensuite à l'examen des tendances innovatrices des décennies suivantes (1955—1974). De la même manière seront ensuite analysées, dans deux chapitres, ce qui constituent le noyau du travail, deux catégories de base du roman contemporain polonais, le *roman paysan* (p. 65—162) et le *roman historique* (p. 163—243).

Dans le domaine du *roman paysan*, après avoir envisagé les traditions de la thématique paysanne qui remontent au XVI^e siècle à Mikolaj Rej, culminant par le chef-d'œuvre de W. St. Reymont *Les Paysans*, l'auteur examine l'une après l'autre les œuvres de certains écrivains remarquables tels que Julian Kawalec, Ernest Bryll, Tadeusz Nowak, Józef Ozga-Michalski, Wiesław Myśliwski, Edward Redliński, en insistant sur la contribution originelle de chacun dans cette thématique, aussi par les moyens d'expression que par l'interprétation du phénomène villageois contemporain.

Dans le domaine du *roman historique* on passe en revue d'abord les romans à structure traditionnelle, à plusieurs catégories, œuvres inspirées de l'histoire nationale (Karol Bunsch et son cycle de romans sur la dynastie des Piastes), œuvres contenant des enseignements du passé national (la trilogie de M. Rusinek, *L'héritage ou la grande impuissance* de T. Lopalewski, la tétralogie *Un royaume sans pays* de Tadeusz Hołuj), les biographies romancées (A. Kowalska Danuta Biełkowska, St. R. Dobrowolski, J. Broszkiewicz et son roman *Le visage de l'amour* sur la vie de Chopin) ou bien les romans à thèmes inspirés de l'histoire universelle, surtout de l'antiquité.

Dans une littérature qui a donné le chef-d'œuvre *Quo vadis* de Sienkiewicz, il était impossible de manquer la thématique historique illustrée par les romans de J. Dobraczyński, R. Brandstaetter, H. Malewska, etc., aussi que par les œuvres de certains innovateurs dans le domaine, tels que J. Bocheński (avec ses romans sur Jules César et Ovide), J. Andrezejewski (avec ses romans allégoriques *Les ténèbres courent la terre* et *Les portes du paradis*) et surtout Teodor Parnicki, l'auteur de plus de vingt romans historiques inspirés de l'histoire de la Rome et de la Grèce antiques, romans à grande tension dramatique et contenant d'évidentes allusions à l'histoire de l'Europe contemporaine.

Après les conclusions à l'analyse (p. 244—255) le volume contient une ample liste chronologique des romans polonais parus dans la période mentionnée (plus de 730 titres, desquels 90 — romans paysans et 260 — romans historiques) aussi qu'un très utile *index d'auteurs et d'œuvres* (p. 287—300).

Travail d'avant-garde (même en Pologne il n'existe pas une pareille exégèse), le livre de Stan Velea — par sa manière de conception et de réalisation — représente un point de référence dans l'histoire littéraire polonaise, dans la littérature comparée roumaine et européenne.

MIHAI MITU

ROMULUS VULCĂNESCU, *Mitologie română*, Ed. Academici, București, 1985, 712 p.

L'ethnologue Romulus Vulcănescu vient de doter la culture roumaine d'un ouvrage fondamental, longuement préparé par toute son activité antérieure. Avec cette « Mythologie roumaine » nous avons la première synthèse complète, fondée sur des données ethnographiques, folkloriques, littéraires, musicales et plastiques, de la pensée mythique roumaine, ainsi que de l'expression artistique de ce type fondamental de pensée. A la suite d'une longue étude de tous les types de sources mythologiques, après leur examen comparatiste, interdisciplinaire l'auteur aboutit à la conclusion, attestée par la structure de l'ouvrage dans son ensemble, que : « la mythologie roumaine est une synthèse intégrante des deux couches mythologiques — dace et romaine — avec leur dot et les influences mythiques allogènes, l'accent tombant cependant sur la structure, la vision et la thématique remodelées durant la période médiévale ». Chaque chapitre de l'ouvrage de Romulus Vulcănescu est à même de susciter d'amples débats sur les interprétations et les options de l'écrivain. Leur ensemble monumental témoigne pour la première fois de la présence d'un système, parfaitement articulé dans son ensemble, de la pensée mythique autochtone. La difficulté majeure à surmonter par l'écrivain, une fois recueilli, trié, classé et décrypté le folklore mythique, était de réaliser son unité conceptuelle intrinsèque. Et il faut dire que le mérite essentiel de l'ouvrage est de tracer un système de la pensée mythique roumaine parfaitement organique et unitaire, où pourront trouver leur place, comme dans une sorte de tableau de Mendeleïev, les faits enregistrés dorénavant.

L'auteur choisit de présenter la mythologie roumaine dans une version stadiale-historique, en délimitant avec finesse l'apport de chaque couche culturelle ayant participé à l'ethnogénèse du peuple roumain. Après la discussion théorique des catégories de la pensée mythique, du mythe en général et du système des mythes, de la mythologie en tant que discipline scientifique et de l'historiographie de la mythologie roumaine, il aborde la description méthodique du système d'interprétation mythique du cosmos spécifique de la pensée autochtone. Y sont délimitées les couches d'une mythologie pré-dace, proto-dace et dace, puis esquissés la mythologie daco-romaine et le processus de mythogénèse roumaine. La structure de la mythologie roumaine fait l'objet d'une étude systématique partant des aspects fondamentaux de l'existence humaine qui trouvent une transfiguration mythique ; y sont décrites amplement les mythologies du sort, de la mort, des ancêtres et des ascendants. Ensuite c'est le tour de la conception relative à la création de l'univers ; l'antégonie coïncide avec la conception du chaos, les mythogonies (théogonie, cosmogonie, anthropogonie, ethnogonie, nomogonie) traitent des aspects créatifs de chaque unité cosmique. Une description minutieuse est consacrée au Panthéon roumain (la démonologie, la demi-déologie, « bătrînul Crăciun » (le vieux Père Noël), « Baba Dochia » (la vieille mère Dochia), les fées « zine » avec leurs équivalents masculins « zni », la déologie avec ses deux personnages essentiels pour notre conception particulière « Fărtatul » et « Nefărtatul » c'est-à-dire « compagnon à la vie et à la mort et non- compagnon », puis le ciel-père, le saint soleil, la sainte lune, les étoiles dans leur ensemble harmonieux « stelcele logosteale », l'image polyvalente de la voûte étoilée d'où résulte le labyrinthe, la météorologie mythique, la Terre-mère), ainsi qu'une discussion de la toponymie mythique, de la hydromythologie, de la phytomythologie, de la zoomythologie et de la mythologie des activités. Enfin, un chapitre à part est réservé aux héros. L'ouvrage s'achève sur une ébauche de l'influence exercée par la pensée mythique populaire sur la pensée artistique cultivée.

Comme le montre ce bref aperçu de la problématique traitée par l'ouvrage en question, nous nous trouvons face à une recherche d'une envergure sans précédent dans la littérature roumaine spécialisée et qui plus est, ayant réalisé pleinement le but qu'elle s'était donné. Ce but était de démontrer que la mythologie roumaine est « par le fait même de sa persistance dans le temps et dans l'espace, un authentique certificat du caractère autochtone, de continuité et d'originalité émané de l'environnement et de la vie du peuple roumain dans son ensemble et de ses ramifications historiques, une attestation historique de créativité culturelle et d'originalité créatrice ».

ROXANA SORESCU

ANTONIE PLĂMĂDEALĂ, *Lazăr-Leon Asachi in cultura română*, Sibiu, 1985, 524 p.

Antonie Plămădeală a publié un livre comprenant une étude personnelle sur l'œuvre de Lazăr-Leon Asachi (196 p.) et une grande partie de celle-ci, dans la mesure où elle est connue. Offrant à la Chance pour une fois la chance d'une noble passion humaine, une science des plus fines de l'histoire littéraire, un dévouement sans égards pour la commodité personnelle, Antonie Plămădeală a changé la destinée posthume de celui qui, né en 1757 et mort le 18 octobre 1825, fut le grand-père d'Hermione, la femme écrivain de l'historien français Edgar Quinet, la destinée de Lazăr-Leon Asachi. Jusqu'à ce livre on connaissait huit seulement de ses ouvrages. Maintenant nous sommes avertis sur 52 titres, et bénéficions de commentaires sur le contenu des morceaux introuvables encore, dus à leur dernier possesseur. En racontant l'histoire embrouillée de sa découverte, en décrivant la variété des opinions précédentes en ce qui les concerne et en continuant avec la description des manuscrits entrés dans sa possession, en analysant l'importance des pages dont on ne savait rien jusqu'ici, Antonie Plămădeală use d'une science de la narration qui prête à l'envie : ses aventures intellectuelles sont captivantes comme le sont toutes celles des explorateurs d'un nouveau monde.

Le grand représentant des Lumières L.-L. Asachi — comme il s'avère dès la parution du livre de Antonie Plămădeală — introduisit dans la culture roumaine Condillac — dont il traduisit la *Logique* — Epictète (le *Manuel*), Young (des fragments des *Nuits*), Bernardin de Saint-Pierre (*La Chaumière indienne*), la philosophie chinoise (c'est le deuxième Roumain intéressé par la Chine), l'histoire de l'Église, etc. Et il fut aussi le Bossuet moldave de son époque. Mais ce qui nous semble beaucoup plus important que ces traductions dont deux au moins pourraient intéresser un jeune chercheur français préoccupé de l'expansion de sa propre culture, c'est que L.-L. Asachi, en enrichissant la *Logique* de Condillac de commentaires inspirés d'autres sources de la pensée du même philosophe sensualiste et de l'*Encyclopédie*, se trouve être le second philosophe roumain, après Cantemir, et le premier qui écrit dans sa langue maternelle ses scholies, pour frayer un chemin à un Mircea Eliade, Emil Cioran, Stéphane Lupasco. Sa rigueur, quand il établit un vocabulaire philosophique pour l'avenir est prouvée par la publication d'un glossaire : un grand nombre de ses créations linguistiques, des néologismes choisis et des termes anciens récupérés par lui sont des acquisitions définitives pour la philosophie roumaine. Il a une vision scientifique sur ce que c'est que traduire. Il a une claire appréhension de la fraternité de la langue roumaine avec le français, l'italien, l'espagnol, le portugais et, après ses devanciers qui sésissaient l'origine latine de notre langue, il est le premier à souligner la fraternité néo-latine. Il fait preuve d'une splendide conscience européenne qui l'a conduit à vivre dans un continuuel échange intérieur d'idées et de sentiments avec ses contemporains de l'Ouest, bien qu'il ne les connût que par leurs livres.

Les efforts, l'intelligence et l'amour de Antonie Plămădeală ont contribué pas seulement à nous donner de nouvelles raisons d'appréciation de notre passé mais à offrir à l'Europe des clercs de nouveaux arguments à s'enthousiasmer pour le moment des Lumières qui trouve dans Lazăr-Leon Asachi un combattant au nom de la Raison comme le furent peu, car il est le premier dans plus d'un domaine, maintenant définitivement incorporés, grâce à ce livre, dans la spiritualité roumaine. Les historiens de ce mouvement, de Roumanie, de France, d'ailleurs auront à déchiffrer les caractères cyrilliques de Lazăr-Leon Asachi qui a introduit dans ses œuvres l'alphabet latin aussi, pour s'exprimer comme ces ancêtres de Rome, beaucoup avant qu'il ne devint officiel, puisque Asachi fut l'un des nombreux intellectuels Roumains qui imposèrent la nécessité de communiquer graphiquement aussi avec l'Europe.

MILAI RĂDULESCU

HERODOTUS, *Istoriei*. Edited by Liviu Onu and Lucia Șapealiu. Preface, philological study, notes and glossary by Liviu Onu. Index by Lucia Șapealiu, Ed. Minerva, București, 1984, 868 p.

Seventy-five years ago, Nicolae Iorga edited the Romanian translation of Herodotus' *Histories* using an MS-version he had found at the Coshula Monastery in Moldavia. The edition grew out of a procedure that is unrepeatable nowadays : thus, the printer set the text in Latin characters by immediate transcription from the old cyrillic-styled folios.

The copy employed dated from the early 19th century but was based upon an earlier copy. The lack of any indication concerning the place and the date of the translation has for many years been a source of hosts of suppositions. Liviu Onu, the author of the *Comments* to the edition under examination, reconstitutes the history of the discussions revolving around the "MS-text of Coshula" and undertakes a careful study of the indications furnished by the edited text itself with reference to the concerns of the learned Romanians of the late 17th century (an addition to the text of the *Histories* served as an indication for a first approximate dating).

Liviu Onu reaches the conclusion that the Romanian translator was well acquainted with the geography of South-East Europe, and the surroundings of the Dardanelles and Constantinople in particular, where he is likely to have lived as he was translating the *Histories*. The translator did not make a faithful transposition of the ancient original text (which would have been itself a commanding cultural undertaking). "The version of Coshula [...] is not [however] a mere translation: it is an entirely original interpretation of Herodotus' text, exhibiting many reductions, intent omissions, sentence remolding, [...] and many of the translator's interventions (additions) which are mostly explanatory and informative and sometimes of a meditative purport". From this working procedure, Liviu Onu deduces that the translator must have been a layman of excellent philosophical and theological command and of a rare cultural background.

In an independent chapter, Felicia Ștef demonstrates that the translation was done in "an elevated language" straightly from Greek after the Ionian original text, hence, not after an intermediate neo-Greek version.

Given the afore-mentioned considerations, Liviu Onu states that the translator was Spatharus Nicolae Milescu, and that he translated the *Histories* during his stay at Constantinople (1668–1670), after he had been forced to leave Moldavia and thus wander about several European countries. Further arguments in favour of this assumption are derived by the editor's reference to the other translations due to the Spatharus (*The Old Testament from The Bible* printed in Bucharest, 1688, and *A Book Containing Many Highly Useful Questions*, translated in 1661), as well as to the few texts autographed by him that came down to us.

Special heed is paid by Liviu Onu to the concordance between the content of Herodotus' *Histories* and Milescu's literary concerns during his stay in Russia, and between *The Bible* edited by Șerban Cantacuzino and the *Comedy of Artaxerxes*, the first play in the Russian theatre, which was edited by several authors among whom was apparently the Spatharus.

The strenuous work undertaken by Liviu Onu and Lucia Șapcaliu came off as both the editing of some representative pages of the 17th century Romanian culture in emulation of all scientific requirements and the re-vehiculation of a version of Herodotus' *Histories* which appears to be more consonant with the original text in terms of its archaic beauty than is the modern version.

CĂTĂLINA VELCULESCU

I. N. LEBEDEVA, *Повесть о Варлааме и Иосафте. Памятник Древнерусской переводной литературы XI–XII веков*, Leningrad, 1985, 295 p.

The story about the hermit Barlaam and the Indian prince Josaphat is shared in common by more than 30 languages spoken in Asia, Europe, and Africa. The subject-matter of this world-wide circulated story concerns the master's dialogue with his disciple in a debate illuminating the sense of human life. Still the version encountered in the European languages also carries innumerable parables and quotations from the writings of the holy fathers of the Orthodox church as well as from the saints' lives.

Since the story of Barlaam and Josaphat is one of the most characteristic monuments of medieval literature, the thorough examination of the circulation of its variants and of their impact on the national literatures is of utmost importance for the history of the national medieval cultures.

I. N. Lebedeva has edited the translated variant most typical of the old Russian literature. The present edition has a rich critical apparatus further completed by the introductory study. The history of the story's circulation is extremely intricate. The Greek version has survived in more than 150 copies. Its penetration to Central Europe was achieved by prototypes of Latin translations which, in their turn, reach over 60 copies nowadays. After a minute investi-

gation of most of the Latin manuscripts the great scholar F. Dölger (in his work included in the series "Studia patristica et byzantina") made his option for the manuscripts whose acknowledged author is John of Damascus and which make the bulk of the versions encountered in the Western tradition.

The author of the present volume is in a position to offer us the first synthetical presentation of the circulation of the story under discussion in the Slavic languages, underlain by a minute comparison of the text of its translations into Serbian, Bulgarian, and Russian surviving in 224 manuscripts produced over the 14th-19th centuries, of which 123 carry a well-specified title. I.N. Lebedeva systematized the existing material and classified the works according to the title in the manuscripts into seven groups which were subsequently analysed in terms of the age and number of the manuscripts considered.

By a parallel examination of all the Slavic manuscripts, the author managed to ascertain the chronological sequence of the translations, highlighting the priority of the translation into old Russian which was made in the Kievian Russia no later than the second half of the 12th century: the Serbian version, of Athonite origin, dates back to the 13th century-early 14th century. The first part of the 14th century saw the appearance of the Medio-Bulgarian translation due to the Bulgarian abbot Ioan who produced it at the monastery of Saint Athanasie from Mt. Athos by confronting the Serbian version with the Greek original.

The old Russian translation was circulated only in Russia while the Serbian one penetrated into the Bulgarian and Russian intellectual media and the Bulgarian version came to be recorded in the Russian manuscripts. This phenomenon is accounted for by the Athonite origin of the South-Slavic translations, Mount Athos holding pride of place in the diffusion of the South-Slavic literature.

As for the historical evolution of the Serbian and Bulgarian manuscripts, relying on a rich documentary material, I.N. Lebedeva also established the archives in which they are preserved. Still the data on the Slavic-Romanian manuscripts of the story come only from the works by A.I. Jacimirski and P.V. Năsturel. Only 5 manuscripts are mentioned (p. 295) with no reference whatsoever to their present-day storing. A good case in point would have been P.P. Panaitescu's repertory *The Slavic Manuscripts in the Library of the Romanian Academy*, vol. 1, Bucharest, 1959. The recent study of the tale under examination by Dan-Horia Mazilu¹ sheds light on the fact that the Slavic manuscripts preserved in Romania put forth entire Slavic translations of the story, all pertaining to the complete Slavic (Medio-Bulgarian) version. Thus the manuscripts formerly belonging to the Neamț monastery no. 61 (4), recorded by I.N.L. (pp. 59–61) is to be found at present with the Library of the Romanian Academy (L.R.A.) mark mss. sl. 132 and, in P.P. Panaitescu's opinion, was produced in Moldavia in the 15th century, not in the 14th century as supposed by Jacimirski. The other manuscript, also a former possession of the Neamț monastery no. 93 (30) (with I.N.L., p. 59) is also housed by the L.R.A., mss. sl. 158 and is a Serbian translation also dated by P.P. Panaitescu from the former half of the 15th century while Jacimirski antedated it by a century. There is no relevant information about the manuscript formerly in the Noul Neamț monastery (I.N.L., p. 163). The manuscript from the Agapia monastery, dating back to the 16th century (I.N.L., p. 102) appears to have been altogether lost (D.H.M., p. 61). I. Iuffu² mentioned a 17th-century manuscript annotated in 1610 by a monk from the Moldovița monastery which contained the Medio-Bulgarian version of the story (D.H.M., p. 61). From the 17th century a manuscript of 1671 formerly belonging to the National Museum (of Antiquities) no. 133 (293) (I.N.L., p. 67), at present with the L.R.A., mss. sl. 2470 has come down to us. Another manuscript, dated by D.H.M. as from 1649–1658, very similar to the previous one in point of spelling and having the bilingual text also displayed in two columns, is recorded, at the L.R.A. as mss. rom. 588 (D.H.M., p. 62)³. Parables derived from "Barlaam and Josaphat" are incorporated in the two original Romanian medieval works as well, i.e. "Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie" (Neagoe Basarab's Teachings to His Son Theodosie) and "Viața patriarhului Nifon" (Life of Patriarch Nifon) by Gavril the Priest.

The data now available in the speciality literature clearly ascertain that these manuscripts were copied in Romanian centers and, consequently, they should not be called "bolgarskie ruko-

¹ Dan Horia Mazilu, *Varlaam și Ioasaf. Istoria unei cărți*, Ed. Minerva, 1981. See at p. 54 a printing mistake by which the name of the author under discussion is rendered as I. N. Lebedev.

² I. Iuffu, *Mănăstirea Moldovița – centru cultural...*, in "Mitropolia Moldovei", XXXIX, 1963, nos 7–8.

³ See also Mihai Moraru and Cătălina Velculescu, *Bibliografia analitică a cărților populare laice*, vol. II, Ed. Academiei, Bucharest, 1978, pp. 437–447.

“pisi” (manuscrits bulgares) (I.N.L., p. 60) when the term “slavjano-romynskije rukopisi” (manuscrits slavo-roumains de rédaction médio-bulgare), also present in the literature, serves a better purpose⁴.

I.N. Lebedeva has produced an excellent edition of the oldest version of the old Russian translation, the most complete which has been handed down to us in a copy from the first quarter of the 16th century. The manuscript is to be found at the “V.I. Lenin” Library in Moscow and is part of *Sobr. Bolšakov* no. 410. This version was confronted with the other texts of the story and the footnotes reveal the differences from other four manuscripts in the same series. The old Russian version of the story about Barlaam and Josaphat translated from Greek in the 11th-12th century Kievan Russia has been published now for the first time, as stated by I. N. Lebedeva.

PAUL MIHAÏL

MALINCONIA, « Lectures », 14, giugno 1984, 246 p. Ed. dal Sud

Lectures (monographies interdisciplinaires, coordonnées par Ruggero Campagnoli, Vito Carofiglio, Yves Hersant, Augusto Ponzio) s'est vite imposée dans les milieux scientifiques aussi par la rigueur des analyses, par les perspectives ouvertes, que par la complexité thématique: *Discours et magie*; *Gastrologie*; *Anagrammes* (1979); *Traduction-tradition* (R. Barthes, 1980); *Erotologie*; *Humour/Humeur* (1981); *Science et conscience littéraire*; *Utopie* (1982); *Prisons*; *Narrations* (1983). Le dernier numéro (14) paru — *Mélancolie. Catastrophes* (1984) — comme d'habitude à la Maison d'Édition du Sud, compte parmi les collaborateurs F. Villemur, Eugenio Piero Di Malta, P. Guaragnella, G. Bertrand, M. Galzinga, Carmela Ferrandes, V. Carofiglio, Sandra Teroni, Maria Solimini etc. Si *Regard et Mélancolie* (F.V.) est une étude de l'« Allégorie sacrée » de G. Bellini, l'essai suivant (*L'inspiration saturnienne et mélancolique* E.P.D.M.) propose une analyse comparative à partir du thème de « la peur du grand trou » (Dürer. « l'idée du théâtre » de G.C. Delminio, la machine à désirer de Pascal, l'océan de Lautréamont, les anges de Baudelaire). Partant des thèmes présents dans une lettre de Paolo Sarpi à Giacomo Badoer, P.G. (*Maladies, masques, mélancolies*) analyse surtout la métaphore de la maladie — figure sculpturale qui contribue à définir un style de pensée complexe, dont la dissimulation, la mélancolie et une vocation secrète au martyre se révèlent les composantes fondamentales. G.B. démontre dans un excellent essai que la mise en scène (picturale) de la mélancolie — présente dans certaines manifestations de la fête princière au XVIII^e siècle — résulte de la combinaison de deux réseaux de techniques visuelles: l'un, qui met en place la tristesse, l'autre, qui multiplie les espaces de la toile et invente entre les personnages un type original de rapport, marqué par l'impossibilité d'une communication assurée entre le sujet et l'objet. *Mélancolie homicide* (M.G.), *La mélancolie de Cabanis* (C.F.) et *Starobinski et la mélancolie* (B.A.) circonscrivent le double statut de la mélancolie: état moral et physique, catégorie médicale et littéraire, histoire de la culture médicale et histoire de la littérature. Dans *Sous le signe de Saturne, au royaume de Nadar*, V.C. découvre les relations entre la peinture, la daguerréotypie et la littérature: discours littéraire et essai de lecture des images (photographiques, picturales, sculpturales) tendent à mettre en évidence l'intérêt d'une analyse plurielle dont s'avantage chacune des lectures spécifiques de la mélancolie à l'époque romantique et post-romantique. Dans son essai *De la « Melancholia » à la « Nausée »*, S.T. démontre que réécrire la « Mélancolie » dürérienne signifie pour Sartre non seulement une reprise thématique et des références à l'iconographie saturnienne, mais aussi un changement dans l'axe du discours: Sartre formule des réponses nouvelles et inattendues aux questions sur la nature de la mélancolie et opère un déplacement problématique et sémantique vers la Nausée, en syntonie avec la culture des Années Trente. L'analyse de la mélancolie et de la digression faite par M.S. se situe à l'intérieur du processus de déconstruction du sujet et en conséquence reparaît les formes du narcissisme occidental jusqu'à la notion de « narcissisme esthétique » que Julia Kristeva propose dans *Histoires d'amour*. Le sujet mélancolique est un sujet sans narration, un sujet « souverain » dans le sens de Bataille; la souveraineté étant une forme de digression qui parle de l'homme, seulement dans la mesure où elle dépasse l'homme (cfr. Derrida). L'écriture

⁴ Cf. Emil Turdeanu, *La littérature bulgare du XIV^e s. et sa diffusion dans les Pays Roumains*, Paris, 1947.

ure donc dépasse le logos décomposant toute narration possible. Un modèle épistémique de la mélancolie propose R.C. (*Savoir de la mélancolie et mélancolie du savoir*).

Toutes ces études tendent à affirmer que la mélancolie appartient à l'histoire des idées, des mentalités et des conflits sociaux de l'humanité occidentale. Les sondages recueillis dans cette monographie en sont donc un échantillonnage ni quelconque, ni innocent.

NARCIS ZĂRNEȘCU

TANCRED BĂNĂȚEANU, *Prolegomene la o teorie a esteticii artei populare*, Ed. Minerva, București, 1985, 356 p.

Bien que l'étude de Tancred Bănățeanu — *Prolegomene la o teorie a esteticii artei populare* (1985) — soit le premier essai roumain d'élaborer — à partir des recherches ethnologiques — une théorie esthétique de l'art populaire, il est difficile d'ignorer les contributions remarquables des grands précurseurs tels que Nicolae Iorga, Lucian Blaga, George Oprescu, Al. Tzigara-Samurcaș, Al. Dima, etc., dont les intuitions et les hypothèses ont été continuées et approfondies par N. Dunăre, I. Frunzetti, Olga Horia, C. Irimie, P. Petrescu, C. Prut, Gr. Smeu, Georgeta Stoica, P. Ursache, I. Vlăduțu, R. Vulcănescu, B. Zderciuc et al. L'esthétique de l'art populaire proposée par Tancred Bănățeanu est fondée donc non seulement sur ce précieux corpus, auquel il faut ajouter les collections conservées dans les musées, mais aussi sur l'observation, sur l'enquête ethnographique qui seule peut confirmer la valeur pratique-opérationnelle de la théorie esthétique.

Dans le 1^{er} chapitre (*Domaine — Délimitations — Rapports*) l'auteur précise les repères des concepts, la terminologie, développe les relations axiologiques entre l'art populaire d'une part et l'artisanat, l'industriel-design, l'art « naïf » et l'art décoratif professionnel d'autre part, esquisse une possible morphologie de l'art populaire. Le 11^e chapitre est une « leçon » exemplaire de philosophie de la culture. On analyse d'abord le couple oppositif et compensatoire technique — art avec ses implications (utilité-technicité, esthétique-beauté, l'outil comme source de l'action et de la conception, etc.) : la céramique — en particulier la poterie noire — illustre la démonstration théorique. On étudie ensuite le mécanisme complexe du processus de création et le rapport dialectique entre l'individu et la collectivité, l'auteur utilisant les instruments efficaces de la linguistique et psycholinguistique, ainsi que les méthodes de la sémantique logique. Une analyse comparative-historique des métiers prouve la valeur épistémologique du modèle théorique, qui sera complété dans la section suivante avec une nouvelle coordonnée : fonctionnalité — pantonomie de l'art populaire. Le problème de la typologie (archétype, prototype, variantes, etc.) est débattu et richement illustré à partir de la triade fonction de l'objet — structure morphologique — valeur esthétique. Mais la variété typologique — comme le dévoile la section qui suit — n'est que l'expression différenciés et exacte de l'unité ethnique, économique, historique, politique, religieuse, etc. Les idées sont reprises dans le 111^e chapitre : *La spécificité ethnique — nationale et universelle*. Le 114^e chapitre (*Racines-sous-strate-strate adstrate*) ouvre une perspective ethno-historique sur l'art populaire roumain des cultures néolithiques jusqu'à la culture romaine. L'originalité (l'autochtonie) des racines est prouvée —, soutient l'auteur — par la structure morphologique de l'objet, l'écriture ornementale, la conception décorative-esthétique et par la fonctionnalité des détails ainsi que de l'ensemble. On n'oublie pas les questions portant sur la continuité et les survivances, de même que sur le rapport tradition-innovation, aculturation-inculturation (les processus légiques internes), etc. Dans le 115^e chapitre — *Signes, écritures, communications* — le plus rigoureux, on reprend en y systématisant les différentes (hypo) thèses parsemées le long du texte. L'auteur propose des modèles pour la symbolique, le rapport formes-volumes, l'ornementique et la chromatique, les compositions ornementales, les champs ornementaux, canons et catégories esthétiques, etc.

Bien que l'étude n'ait pas toujours la même densité idéatique, la même force démonstrative et persuasive, elle s'avère être non seulement un fertile dialogue, mais aussi une provocation et une invitation à une meilleure connaissance de l'art populaire, c'est-à-dire de l'homme en tant qu'être originaire, primordial.

NARCIS ZĂRNEȘCU

DIALOGUE, n° 9, 1982, 200 p., Université Paul Valéry, Montpellier, Numéro coordonné par Jean Lacroix

Ce numéro de *Dialogue* (Revue d'études roumaines et des traditions orales méditerranéennes) groupe, tout comme les précédents, d'importantes forces intellectuelles occidentales, intéressées par la recherche de la littérature roumaine moderne et contemporaine. Le principal thème abordé cette fois-ci porte sur le roman roumain actuel, dont le développement est étudié à travers les œuvres de quelques-uns de ses illustres représentants : Dumitru Radu Popescu, Marin Sorescu, Mihail Diaconescu, Marin Preda, Eugen Barbu (cités dans l'ordre des contributions publiées). D'un exégète à l'autre, les méthodes, ainsi que l'angle d'approche varient, mais l'ensemble de ces études offre une image globale réussie des principales directions thématiques et stylistiques de la prose roumaine contemporaine (même à défaut de quelques noms importants, tels Augustin Buzura, Nicolae Breban, etc.).

Alors que Rodica Boțoman (Ohio State University) met en lumière le substratum mythique des romans de D.R. Popescu, Jean-Louis Courriol (Université de Lyon) dégage la relation avec l'esthétique surréaliste du roman « La Vision de la tanière » (*Viziunea vizuinii*) de Marin Sorescu, tout en soulignant aussi la modalité allégorique selon laquelle la réalité y est représentée. L'auteur de cette dernière étude donne, de surcroît, une excellente traduction de quelques fragments savoureux de l'œuvre qu'il étudie, sans manquer aucune des connotations des jeux de mots réalisés en roumain. Vasile Măruță traite de l'image de l'intellectuel dans les romans historiques de Mihail Diaconescu et Michael Impey (University of Kentucky) nous offre une incitante étude de la problématique existentielle dans *Cel mai iubit dintre pământeni* (Marin Preda's *Summa and the Politics of Survival*). Enfin, deux autres études ont pour objet le roman d'Eugen Barbu, *Le Prince*. La première (A. Cizek, *Enfer et Paradis dans Le Prince d'Eugen Barbu*) le considérant au point de vue de la pensée philosophique et ésotérique, cependant que la seconde (Luisa Valmarin, Université di Roma, *La fonction de l'élément Renaissance dans Le Prince*) l'étudie dans la perspective historique de l'époque abordée par l'écrivain.

Des études sur la littérature française et ses relations avec la littérature roumaine rédigées par des spécialistes habitant hors de la France (Pierre Calderon, Zagreb, *Lecture roumaine de Jean Follain et Adela Ilagiu, Iași, Dimensions du Calligramme*), ainsi qu'une recherche comparatiste (Luisa Valmarin, *Ino Andrić et la culture roumaine : convergences et parallélismes*) complètent le sommaire du présent numéro. Une rubrique réservée aux analyses et comptes rendus critiques contribue de son côté à faciliter les contacts culturels et à révéler la littérature roumaine au public étranger, autrement dit de réaliser pleinement le but que se propose la revue *Dialogue*.

ROXANA SORESCU

ANDREI PALEOLOG, *Pictura exterioară din Țara Românească*, Ed. Meridiane, București, 1984, 105 p.

The more than 250 churches in Wallachia, decorated with exterior painting (dating from the 17th- 19th centuries) conveyed a message whose meaning - obliterated nowadays - revives convincingly in Andrei Paleolog's book. In addition to the scientific decoding of the meanings and the description of the techniques employed, the author calls attention on the need to conserve architectural monuments in villages and townlets, which have long been considered to be devoid of some value. For what we come to grasp is that down to the 19th century the exterior painting in Wallachia had been an outcome of that "common culture" that had strengthened the local population in withstanding the historical ordeals. Painted as they were by "trained" masters, having an excellent command of the execution techniques and familiar with the subtleties of meaning, these architectural monuments employed an elevated idiom, refined by a long-bred tradition, to relate about the major contemporaneous events to the people at large. Philosophers, sybills or prophets called up some commanding past experiences to vindicate the idea that confidence in the future and struggle for justice should never fade, even in the event of seemingly crushing defeats (as had been the defeat suffered by the movement led by Tudor Vladimirescu). The onlookers, those who interessed with the painters of the frescoes described, were peasants (most of which were *mosneni*, i.e. free holders), townspeople or those who lived in such big cities as Craiova or Bucuresti. An artistically pertinent hierarchy

is not consonant with a hierarchy showing the importance of localities, not to mention that monuments built in hardly accessible villages survive as exemplars of artistic achievement. This shows that their masters were fairly aware of their mission and trusted that the people for whom they were working would understand them. It was only toward the late 19th century that a certain awkwardness permeated the execution of painting as the mentality of the commanditaires was beginning to diverge from the mentality pervading specialized education.

A literary historian would no doubt find in Paleolog's book more interesting things on the 18th-19th century literature than he could expect. The exterior painting sprang from the descriptions cherished by the Romanians at large. For *The Physiolog*, *The Flower of the Gift*, *Pateric*, *Aesopia*, *Amartolon Sotiria*, *The Hero and the Death*, *Alexandria* and many others, the master painters of Little Wallachia and Wallachia furnish both a distinctive plastic interpretation and sometimes brief texts — which is an incontrovertible proof that such texts were busily vehiculated in many variants.

An index of the monuments under examination (mentioning the year when it was built and painted), together with an iconographic index appended at the end of the volume, help the reader in following the author's ideas. Some of the decorative motifs examined by the author adorn the pages of the book. Readers — those who are ignorant of the Romanian language may also have a glimpse of the book from the brief abstract in French — may constitute the beauty, diversity and refinement of several unduly obliterated historical monuments upon consulting the seventy-five snapshot reproductions, most of which are in colours.

CĂTĂLINA VELCULESCU

MIHAI RĂDULESCU, *Stilistica spectacolului. Elemente de stilistică antropologică în teatru*, Ed. Junimea, Iași, 1985, 191 p.

Un ouvrage intitulé *La Stylistique du spectacle. Éléments de stylistique anthropologique dans le théâtre* qui vient de paraître attire notre attention. Son auteur, Mihai Rădulescu, découvrirait dans quelques études antérieures le domaine d'une nouvelle discipline scientifique, laquelle gagne peu à peu du terrain et s'impose par son caractère inédit et opportun.

Le livre dont nous rendons compte marque une nouvelle étape pour la démarche de Mihai Rădulescu. Au-delà de l'intention épistémologique, on y découvre une théorie concernant le nouveau champ d'investigation (approche thématique, problématique et méthodologique) ainsi qu'un aperçu sur la capacité de celle-ci d'être appliquée. C'est ce qui doit lui apporter le droit de cité dans la république des sciences.

Dans son exposé introductif l'auteur considère que la *stylistique anthropologique* est une science de frontière ou une *interdiscipline* résultant de l'impact interférentiel entre la *stylistique proprement dite* et l'*anthropologie*. Il ne s'agit certes pas de l'*anthropologie générale*, mais de l'*anthropologie culturelle*. Ajoutons, aux délimitations faites par l'auteur dans sa *Préface*, encore deux autres. 1^o En fait, la convergence de la stylistique et de l'*anthropologie culturelle* engendre deux disciplines connexes : la *stylistique anthropologique* et l'*anthropologie stylistique*. La différence entre les deux provient du point de vue où l'on se situe, de l'accent thématique ou de la perspective épistémologique adoptée. 2^o La délimitation de la *stylistique anthropologique* par rapport à la *théatologie* en tant que science historique du théâtre fait ressortir une différence entre les concepts de *spectacle* et de *théâtre*.

Les différences entre spectacle et théâtre proviennent du *monostyle du spectacle* face au *polystyle du théâtre*. Dans ce domaine, Mihai Rădulescu a déjà fait l'analyse anthropologique stylistique de la ballade de *Iovan Iorgovan*, spectacle verbal-musical d'un chanteur populaire qui délecte un public peu nombreux pendant les veillées, aux agapes périodiques et lors des festins occasionnels, etc. Le spectacle-ballade exprime un *monostyle spectaculaire* car son action est réduite au conteur (compositeur) qui est chanteur (acteur) en même temps que metteur en scène. Le spectacle-théâtre exprime une action complexe, d'où son *polystyle théâtral* : c'est la synthèse du style de l'auteur (du texte), des interprètes (des acteurs), du metteur en scène. L'ouvrage que nous présentons s'intéresse à ces trois derniers éléments et les problèmes essentiels de la stylistique anthropologique qui servent à l'analyse embrassent : les *éléments stylistiques*, les *structures stylistiques*, les *consonances entre les styles du spectacle et l'unité des éléments de style dans un spectacle*.

Le progrès scientifique enregistré par Mihai Rădulescu depuis ses premières études de stylistique anthropologique populaire en passant par l'un de ses plus importants

livres, *Shakespeare — un psychologue moderne* (Éd. Albatros, 1979), est remarquable. Son analyse rigoureuse du type herméneutique et comparatif-historique a enrichi son investigation anthropologique, doublée des ornements d'une stylistique personnelle dans l'exégèse raffinée d'une stylistique du spectacle, ce qui accroît la valeur esthétique de sa démarche scientifique.

ROMULUS VULCĂNESCU

ROUBEN ZARIAN, *Shakespeare et les Arméniens*, Perret-Gentil, Genève, 1973, 72 p.

Rouben Zarian, professeur de théâtrologie à l'Institut dramatique d'Érévan, Directeur de l'Institut des Arts et membre de l'Académie de l'Arménie, après avoir publié en Arménie, en 1967, une conférence faite à Londres en 1965, en édite à Genève une version française due à N. Haroutounian et revue par Vaché Godel qui signe aussi l'*Anant-propops*. Le petit volume a pour titre : *Shakespeare et les Arméniens* : il s'occupe des traductions du dramaturge anglais en arménien et de ses interprétations scéniques (avec un penchant digne d'intérêt pour celles de *Hamlet* et d'*Othello*).

Une remarque initiale fait reconnaître ces deux activités comme une réponse courtoise et naturelle données par le peuple des Arméniens au Barde. Car William Shakespeare a mentionné l'Arménie dans son *Antoine et Cléopâtre*. Il s'agit du pays sous le sceptre du roi Artavazd II, tragédien lui-même, selon Plutarque, et qui assistait à une représentation des *Bacchantes* d'Euripide lorsque le général romain pilla le temple de la déesse Anahit. La simple allusion littéraire fut recompensée par le don d'une rare passion culturelle : "S'il fallait montrer sur la carte tous les lieux où les œuvres de Shakespeare ont été traduites en arménien, on indiquerait des villes très éloignées les unes des autres : Calcutta, Moscou, Venise, Smyrne, Le Caire St. Pétersbourg, Paris, Bakou, Constantinople, Vienne, Téhéran, Beyrouth et Erévan" (p. 35-36), en commençant avec 1820, dans un journal des Indes ! Des noms de traducteurs, d'interprètes, des opinions, des louanges, un style d'aimable causerie à implications sociologiques, tant que l'on arrive à désirer lire une histoire rigoureuse du théâtre arménien. Parfois l'on rencontre des détails d'exception : "la publication, en 1936, à Bucarest, du volumineux ouvrage de Haik Aktérian, intitulé *Shakespeare*" (p. 63) : en vérité, cet ami de Gordon Craig, dont on a récemment publié la correspondance, éminent metteur en scène et théoricien roumain devrait être mieux connu dans tout le monde. Nous ne pouvons nous empêcher de citer d'après l'auteur le poète national arménien Hovhannès Toumanian, qui a déclaré en 1896, à propos de la célèbre traduction de *Hamlet* par l'important Masséhian : *Shakespeare est devenu un critère suivant lequel on pourrait évaluer le niveau de culture de tous les peuples. Tout peuple qui ne le traduit pas est illettré ; ceux qui ne sont pas capables de le comprendre sont arriérés et toute langue en laquelle Shakespeare ne pourrait être traduit manque certainement en richesse*" (p. 19). Ce sont là des paroles qui devraient être inscrites sur le fronton de n'importe quelle université du monde. De même, elles devraient figurer sur le diplôme d'études de tout metteur en scène, aujourd'hui quand le pouvoir absolu de ce dernier semble vouloir récrire ce que l'humanité a produit de plus noble.

Les Arméniens, dont un acteur — Papazian — a incarné plus de 3000 fois *Othello*, dont un compositeur comme Aram Khatchatourian a écrit la musique pour *Macbeth*, *Le Roi Lear* et *Othello*, peuvent bien affirmer "Nous avons porté Shakespeare en nous depuis les temps les plus reculés, bien avant l'existence de grand dramaturge. Nous devons cela à notre destin historique" (p. 65) : voilà le suprême hommage à rendre à un écrivain étranger, et c'est Rouben Zarian qui le rend. À juste raison, au début de notre siècle un journaliste ture constatait : "Hamlet est le roi actuel des Arméniens, tandis que le Spectre, selon lequel il agit, représente symboliquement la royauté arménienne du passé" (p. 67). Grâce à Rouben Zarian et à sa manière de lire la shakespeareologie nous accédons à une nouvelle dimension du Grand Will : sa capacité de devenir le symbole de nations si éloignées, géographiquement et du point de vue culturel, et ce qu'on pourrait nommer vivre une vie shakespeareienne au niveau des masses, dans toute l'ampleur de l'histoire d'un peuple.

MIHAI RĂDULESCU

THE JOURNAL OF INTERCULTURAL STUDIES, nr. 10, 1983, 129 p., Kufs Publication Japan

Périodique annuel, publié au Japon. « *The Journal of Intercultural Studies* » traite des questions socio-anthropologiques propres à chaque culture. Le numéro présenté ici porte sur l'étude de la spiritualité et du folklore de l'Inde, notamment de l'Inde méridionale. Un riche matériel, qui mérite de faire l'objet d'une longue méditation en tant qu'expression d'un processus d'élaboration spirituelle vieux de plusieurs millénaires, s'offre à l'anthropologue, ainsi qu'au spécialiste de l'étude comparée des mentalités, grâce à un enregistrement aussi complet que possible des œuvres folkloriques indiennes et à leur analyse très moderne. On retrouvera des analogies et des échos de la production littéraire réunie par cette véritable anthologie du folklore sud-indien chez toutes les cultures du monde et tout particulièrement dans le cas de la culture roumaine.

L'étude de B. Rama Raju, *South Indian Folksongs* présente de riches témoignages folkloriques, groupés selon des critères thématiques (chants d'amour, de douleur, humoristiques, de dévotion et philosophiques, didactiques, rituels, liés aux travaux de la terre et à la vie des ouvriers, des femmes, des enfants), assurant à tout folkloriste une bonne base de départ en vue de l'étude des problèmes et de la mentalité de l'Inde méridionale. Les commencements de l'industrie du papier en Inde et au Népal, ainsi que les premiers manuscrits hindous font l'objet de la contribution de Masatoshi, A. Konishi. La recherche de Ramesh Mathur porte sur la dynamique des superstitions en Inde : il donne une interprétation des faits réels susceptibles de se transformer en superstitions et procède à une intéressante classification des superstitions (en fonction des diverses parties du corps humain, du comportement prescrit face aux différentes réalités censées contenir une prémonition, des rêves, de la vie conjugale, de la mort, ou bien liées aux animaux, au temps etc.). La cérémonie des rites de la puberté et les chants qui l'accompagnent sont décrits par Norihiko Ueda. Toute cette section de la revue comporte des documents ethno-folkloriques particulièrement suggestifs et intéressants, de caractère inédit.

Les contributions qui lui font suite appartiennent à Taryo Ōbayashi et à Sanroku Yoshida. Le premier se penche sur un certain aspect du mythe japonais et la façon dont celui-ci note la présence des armes et des divinités, cependant que le second explique avec minutie la manière dont le temps est perçu et enregistré dans le premier roman psychologique japonais et universel *The Tale of Genji*.

Par la haute tenue intellectuelle des contributions réunies dans ce numéro de la revue « *The Journal of Intercultural Studies* », ce périodique appelle l'intérêt du public en général, du public roumain tout spécialement.

ROXANA SORESCU

PRINTED IN ROUMANIA

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

REVUE DES ÉTUDES SUD-EST EUROPÉENNES

REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE

REVUE ROUMAINE DE LINGUISTIQUE

SYNTHESIS, XIII, BUCAREST, 1986



I. P. Informația c. 2278

Lei 25