

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

COMITÉ NATIONAL
DE LITTÉRATURE
COMPARÉE

SYNTHESIS

*calin
BLU-34*

LITTÉRATURE ET
CONTEMPORANÉITÉ

p3241

POÉSIE ET CRITIQUE
DE LA POÉSIE

EMINESCU
ET LA LITTÉRATURE
EUROPÉENNE

XIV 1987

EDITURA
ACADEMIEI
REPUBLICII
SOCIALISTE
ROMÂNIA

COMITÉ DE RÉDACTION

ZOE DUMITRESCU BUȘULENGA — *rédacteur en chef*

ALEXANDRU DUȚU — *rédacteur 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 complets rendus seront adressés à Synthesis, Bucarest, Căsuța Poștală 22.159.

Les articles seront remis dactylographiés en deux exemplaires. Les collaborateurs sont priés de ne pas dépasser les limites de 10 pages dactylographiées pour les articles et de 2 pages pour les notes de lecture.

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

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

SYNTHESIS

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

1987

SOMMAIRE

Eminescu et la littérature européenne

- ZOE DUMITRESCU-BUȘULENGA, Mihai Eminescu und Jean Paul 3
MARIN BUCUR, Le poète et son espace absolu 13

Poésie et critique de la poésie

- GEORGE IVAȘCU, La poésie et la critique de la poésie : OLIVER FRIG-
GIERI (Malta), The criticism of Poetry; MARGARIDE BARA-
HONE (Portugal), Sujet, temps et espace dans la critique de poésie 19
NERIA DE GIOVANNI (Italia), Ipotesi per un parallelismo; ЕВГЕНИЙ
ЦИДОPOB (СССР), Слово о поэзии; MIRJA BOLGAR (Fin-
lande), L'essor de la poésie finlandaise 33

Littérature et contemporanéité

- ROXANA SORESCU, Le roman roumain contemporain à la recherche de
l'authenticité 43
L. J. RATHER (Stanford University), Mr. Hyde and the "damned
Juggernaut" 49
MIHAI RĂDULESCU, La genèse d'une vision scientifique. Aperçu sur quel-
ques essais roumains de Mircea Eliade 55
MARIANA NEȚ, Scenery-Text and Scenery-Character. Relationships in
Dramatic Performance. Liviu Ciulei staging "The Tempest" 65

Notes brèves

- Comparatisme, valeur esthétique et valeur morale (Alexandru DUȚU);
L'avant-proustianisme de Flaubert (Mireille POPESCU-PAMPUR) 75

Chronique

- RADU TOMA, Histoire des mentalités 81

Notes de lecture

- 83

MIHAI EMINESCU UND JEAN PAUL

ZOE DUMITRESCU-BUȘULENGA

In einer weitumfassenden Sicht dessen, was wir heute — mit einem Ausdruck des leider verstorbenen Generaldirektor der UNESCO, René Maheu — als *Universalzivilisation* bezeichnen, müssen wir ständig bemüht bleiben, die unerläßlichen Wege des Kulturdialogs, des gegenseitigen Kennenlernens der Völker durch die Kultur zu entdecken und immer offenzuhalten, die zu den notwendigen Synthesen führen. Nur so kann man zu einer „dynamischen Symbiose der Werte“ gelangen, zu jener Art der Kommunikation, in der die Termini des Dialoges sich gegenseitig klären, um tiefergehende, fruchtbarere Beziehungen zwischen den Nationalkulturen im Lichte ihrer spezifischen, eigenständigen Entwicklungen aufzudecken.

Und da ja bekannt ist, wie interessant und vielseitig sich die rumänisch-deutschen Kulturbeziehungen in den letzten beiden Jahrhunderten gestaltet haben, sind wohl immer wieder neue Erörterungen darüber äußerst wünschenswert — sowohl ins Einzelne gehend, also bestimmte Werke und Autoren betreffend, als auch im Allgemeinen, im Großen mit dem Versuch einer Zusammenfassung von einzelnen Forschungsergebnissen, zur Entdeckung von Gesetzmäßigkeiten, Rhythmen, Periodizitäten mit historischem Charakter.

Die Bedeutung dieser Untersuchungen ist umso größer, als ja — wie Lucian Blaga in seinen kulturphilosophischen Studien bewiesen hat — der deutsche Einfluß auf die rumänische Kultur nicht gestaltend, obligatorisch, zwingend eingewirkt hat, sondern katalytisch, die Geister freilassend, wodurch er gerade ihr Authentizitätspotential entfesselte, und sie ihre intimste Spezifität zum Ausdruck bringen konnten.

Und da Eminescu, die vollkommenste Verkörperung des nationalen Geistes, in der höchsten und genauesten Form, den Typus der Beziehung zur deutschen Kultur darstellt, kehren wir jedesmal zu ihm zurück, um immer wieder neue Hypostasen dieser stets evidenten, ewig fruchtbaren Beziehung zu entdecken. Denn bei diesem rumänischen Dichter schuf die Begegnung mit Erzeugnissen anderer erlesener Geister — von einem philosophischen System bis zu einem Image oder einem einfachen Syntagma — nur einen Anlaß zu der explosiven Entfesselung seiner eigenen Funktionsweise. Die Kreuzung seines Weges mit dem eines anderen bewog ihn nicht, diesem zu folgen, sondern verlieh ihm einen neuen mächtigen Antrieb auf seinem eigenen Weg, der ihn aber einem gerade durch diese entscheidenden Begegnungen unablässig erweiterten Horizont zuführte.

Die Einflüsse, die auf ihn eindringen, waren, dank der streng bewahrten Freiheit seines Geistes, ausgesprochen katalytisch. Weit davon entfernt, ihn zu unterwerfen und zu beherrschen, wurden sie unterworfen und beherrscht. Sie verhalfen ihm, sich zu entdecken, in originalster Weise *er selbst* zu werden, wobei sie sein tiefstes Innere nur berührten, um den Harmonien der nationalen Spezifität ihren reinsten, vollsten Klang zu erteilen. So ist auch Eminescu auf eine glückliche Art mit der deutschen Kultur zusammengetroffen, die bekanntermaßen auf die hervorstechendsten rumänischen Kulturträger zu den Zeitpunkten höchster Stabilität, gerade dank ihrer katalytischen Natur, einen äußerst wohltuenden Einfluß ausgeübt hat. „Von einem vorrangigen Kult des Individuellen“ geleitet, ist die deutsche Kultur, Lucian Blaga zufolge, „eher ein Mentor, der einen zu sich selbst führt“¹.

In diesen Ausführungen möchte ich, in gedrängter Form, auf die weniger bekannte Beziehung zwischen Eminescu und Jean Paul (Johann Paul Friedrich Richter) eingehen, dem seltsamen, sprühenden deutschen Erzähler, Aufklärer, aber gleichzeitig Vorläufer und Zeitgenosse der Romantiker, die er mit Glanz vertritt.

Im Gegensatz zu Novalis und Hölderlin, deren Kenntnis bei Eminescu nur durch Analogien in Strukturen und Syntagmen zu vermuten ist, hat der rumänische Dichter Jean-Paul mehrmals direkt zitiert. Zuerst in einem politischen Artikel²; dann steht auf einem Manuskript (Ms. B.A.R. 2286) diese Bemerkung: „Platon, Schiller, Goethe, Jean Paul, die im Menschen die Verwirklichung eines göttlichen Bildes, einen Mitschöpfer, einen Halb-gott, den Beherrscher der Natur sahen“.

Es scheint, daß Jean Pauls Nennung neben den von Eminescu in seiner Wiener Studienzeit am höchsten verehrten Autoritäten, dem deutschen Schriftsteller einen sicheren Vorrang unter den Lieblingen des jungen Dichters gewährleistet, und ihm die Rolle eines der Meister zuerkennt, die zu seiner so komplexen und schwer zu bestimmenden Gestaltung beigetragen haben. Und außer diesem allgemeinen Werturteil, noch eine andere Bemerkung über Jean Paul, die Eminescus Vertrautheit mit dem Denken und dem Werk des Verfassers des *Titan* bestätigt. Auf einer Seite der Übersetzung des Werks *Die Kunst der dramatischen Vorstellung* von Heinrich Theodor Röscher, einem Ästhetiker hegelscher Formation, stehen die lakonischen Worte: „Jean Pauls Weltanschauung“.

Man könnte glauben, daß es sich um einen allgemeinen Hinweis auf Jean Pauls Lebensphilosophie handelte. Da diese Worte aber über einem Satz stehen, in dem Röscher die absolute Originalität des Genies zu definieren sucht und sagt, daß jedes künstlerische Genie an einem Punkt steht, von wo aus es das ganze Weltall aus den Fugen hebt und aus seiner Vorstellung neu erschafft, darf man wohl annehmen, daß die Dinge etwas anders liegen.

In *Vorschule der Ästhetik*, Kapitel III *Über das Genie* (wie auch alle übrigen mit *Programm* bezeichnet), befaßt sich Jean Paul mit dem Unterschied zwischen dem gewöhnlichen oder mit einem Talent begabten

¹ Lucian Blaga — *Spaţial mioritic*, im Band *Trilogia culturii*, Bukarest, 1944, S. 318.

² apud. G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, Bd. II, S. 60.

Menschen und dem Genie. Und als Kennzeichen der Genialität erschien dem Schreibenden, der diese Behauptungen mit begeisterter Überzeugung verkündete, „eine neue Welt — oder Lebensanschauung“. Mit diesem „echten Kennzeichen“, das aus dem Herzen des Genies kommt, waren — offenbar als Auserlesene unter vielen — auch Shakespeare, Homer und Schiller ausgezeichnet. Diese höhere Art der Weltanschauung bliebe das allein Stabile und Ewige in Künstlern und Menschen, während die übrigen Kräfte unter dem Druck des Lebens und der Zeit schwächer werden. Und der mit dieser erneuernden Anschauung Belehnte — das Genie — hatte, Jean Paul zufolge, die neue, seine eigene Welt schon in der Kindheit mit anderen Sinnen als die gewöhnlichen Sterblichen erfaßt. Der Weltgeist beseelt, wie jeder Geist, alle Teile eines Werkes, ohne in einem davon zu verweilen. Es ist der Geist, der niemals andere Beweise hervorbringt als sich selbst und seine Anschauung.

Daher darf man wohl Eminescus kurze Anmerkung als nicht auf Jean Pauls allgemeine Weltanschauung bezogen ansehen, sondern auf das vorrangige Attribut der Genialität, das von dem deutschen Prosaisten und Genie-Theoretiker den Auserwählten vorbehaltenen Kennzeichen.

Eminescu zitierte also aus dem Jean Paul-Kode mit den eigenen Worten des Autors, ein Beleg für eine direkte theoretische Kenntnis, die auch das Durchdringen des verwickelten und, infolge seines kühnen, unvergleichlichen Charakters, auch verwirrenden Werkes erleichterte.

Als der rumänische Romantiker Richter entdeckte, war er vermutlich überwältigt und fasziniert von dessen umfassender Gelehrtheit, seiner unerschöpflichen Phantasie, der Leichtigkeit des Übergangs von der Wirklichkeit zum Traum, der Fähigkeit, die Seele des einfachen Menschen zu untersuchen (etwa Quintus Fixlein oder Maria Wutz), wie auch sich zu schwindelnden kosmischen Höhen aufzuschwingen und „celeste“ titanische Modelle zu gestalten, die auch seine höhere Vision der Menschen als Gottsöhne rechtfertigen.

Gewiß hat ihn der Roman *Hesperus* aus dem Jahre 1795 stark beeindruckt, dessen Held mit drei Namen — Victor, Sebastian, Horion — nach dem Muster des englischen Sentimentalismus, nach Goldsmith und Sterne zugeschnitten war und außer der affektivgefühlsmäßigen auch eine wichtige geistige Erfahrung durchmacht. Im Mittelpunkt dieser Erfahrung steht eine recht seltsame Person, die jenes menschliche Ideal verkörpert, dessentwegen Eminescu Jean Paul zu den Schriftstellern zählte, die den Menschen vergöttlichen könnten. Es ist Emmanuel, alias Dahore, eine Art Eremit, der große Geheimnisse über Mensch, Natur und „den höchsten Gedanken“ besitzt und selbst aus der Ferne einen äußerst segensreichen Einfluß auf seine Jünger ausübt. Ein Geisteshauch von ihm erhebt sie über die gewöhnliche Kondition hinaus und veranlaßt sie, die Kommunion mit der Natur und mit Gott anzustreben.

Emmanuel stammt aus Asien — Indien —, dem unendlichen Horizont des Trachtens nach dem Absoluten, hat der Welt entsagt und lebt in dem kleinen Paradies Maienthal, wo er die Natur anbetet, die in ihrer Pracht das ewige Leben versinnbildlicht: „... seine Seele trägt noch das Echo der Palmen Indiens und der Wellen des Ganges... er fristet sein Leben nicht wie die Europäer vom Blut der Tiere und sucht keine Wärme

in totem Fleisch... und dieses leibliche Fasten... macht die Flügel der Vorstellung leichter und breiter".

Der wissende Asket kennt Tag und Stunde seines Todes (und nicht zufällig wird dieser in der Johannismacht, zur Sommersonnenwende eintreten, wenn sich der Initiationstradition nach, Himmel und Erde vereinen). So sendet Emmanuel-Dahore dem Jünger Horion einen Brief, in dem er ihm sein nahes Ende verkündet, ihn zu sich ruft und einweihet. In diesem Brief, voll erhabener Schönheit, klingen uralte Weisheiten aus Büchern und Überlieferung mit, die Jean Paul entweder direkt oder mittelbar, durch Jakob Böhme — als Quelle erkenntlich —, Georg Hamann oder Louis Claude de Saint Martin zugänglich waren. (Übrigens erwähnt der phantasiereiche Prosaist im *Titan* einmal selbst seine „Jagd nach Mysterien“). Und schon die Betonung des indischen Zuges im Profil der mysteriösen Persönlichkeit deckt eine gewisse Neigung für den geheimnisvollen Orient auf, die er mit den zeitgenössischen Romantikern, vor allem Friedrich Schlegel, teilte.

Mit seinem stark symbolisch klingenden Namen, einem hebräischen Äquivalent des Ostens, beherrscht Emmanuel die geistige Triade des Romans, die er zusammen mit dem reinen Liebespaar bildet: Victor Sebastian, Horion genannt, und Clotilde, deren symbolischer Name *Hesperus*, d.h. Abendstern, also „Luceafărul“, dem Roman den Titel verleiht. Wie schon diese Gestirnnamen, als Sinnbilder ihres geistigen Niveaus, bezeugen, gestalten die drei durch ihre absolute Reinheit, ihre Verwachsenheit mit dem Ideal der Enthaltsamkeit und der von Emmanuel angeregten kontemplativen Lösung die höhere Menschlichkeit des Romans *Hesperus*, die sie fundamental von der allgemeinen Welt, der sie angehören, unterscheidet. Also ein von einem weisen Asketen betreutes Liebespaar, in einem kleinen Erdenparadies, das die beiden erschnt haben; ein Brief des Asketen an den Helden mit dessen Einweihung und der Voraussage seines eigenen Todes; schließlich eine Insel, die einem Lord, Horions vermutlichem Vater, gehört.

Dieselbe Triade hochstehender Menschen, die die Befreiung aus dem Contingent anstreben, haben wir aber auch in der großen Novelle *Cezara* von Eminescu, deren Titel selbst schon von Jean Paul herzuleiten sein könnte, von dem Helden seines Romans *Titan*, Albano von Cesara, meist einfach mit dem Familiennamen Cesara genannt.

Die Rolle des spirituellen Oberhauptes fällt hier dem alten Einsiedler Euthanasius zu. Sein Name hat ebenso wie der seines Pendants bei Jean Paul, eine aus der Etymologie folgende Bedeutung — der Tod ohne Leiden, der gute Tod. Euthanasius, ebenfalls wissend und weise, lebt in einem Paradies ähnlich wie Maienthal, nur mit dem Unterschied daß dieses Eden am Fuß eines Berges, mit dem Mittelpunkt auf dessen Gipfel, das von Eminescu erschaute auf einer Insel mit dem Zentrum in einer Höhle liegt.

Zum Vergleich sei kurz der erste Kontakt der beiden Jünger mit dem Paradies des Meisters wiedergegeben: Jean Pauls „Victor erklimmte den Berg immer rascher. Unten sah er das Dorf Maienthal in feuchten Schatten glänzen. Dieser Berg im Norden und ein anderer im Süden bildeten eine Wiege, in der das Dorf ruhte, über das die Morgen- und Abendsonne ihren goldenen Schein ausbreitete. In fünf lichten Teichen spiegelte

sich der Abendhimmel fünfmal etwas dunkler, und jede aufstrebende Welle nahm Rubinfärbungen von dem Sonnenfeuer an. Zwei von Rosenbüschen und Gras beschattete Bäche schlängelten sich in wechselnder Entfernung durch die Wiesen, und ein von dem funkeln dem Wasser bewegtes Mühlrad sprühte das von der Abendsonne gerötete Naß über alle Blumenadern. Überall neigten sich Blüten — diese Falter unter den Pflanzen — ; auf jedem moosbedeckten Stein, jedem faulenden Pfahl, in jedem Spalt wiegte sich eine Blume in ihrem eigenen Duft, Wicken wanden rote und blaue Ranken durch einen unbegrenzten Garten. Ein grüngolddener Birkenhain zog sich am Hang des anderen Berges hinauf, auf dessen Gipfel fünf stolze Tannen ragten — die Reste eines Waldes... Als er niederkniete, war alles so erhaben und süß — Monde und Sonnen stiegen von Osten auf, das Glühwürmchen tauchte in den Staubkelch einer Blume, der Abendwind breitete seine weiten Flügel aus und das noch nicht flügge Lerehenjunge ruhte warm unter dem weichen Gefieder der Mutter — ein Mensch auf dem Berg und ein Leuchtkäfer auf einem Staubgefäß... und der Ewige liebte seine ganze Schöpfung...”.

Und dann gelangt der Jünger zu Emmanuels Lieblingssitz der Ruhe und Sammlung : „... dieser Berg war Emmanuels Ort der Kontemplation, wo er jeden Abend weilte. Die grüne Treppe, aus bemoosten Terrassen und Schwellen bestehend, von einem Gebüsch als Geländer berandet, führte ihn auf den hoch oben von einer Birke gekrönten Gipfel. Auf jeder Wiese schienen neue Triebe der nächtlichen Natur wie aus einem Bad emporzustreben ; — (Victor) glaubte, auf einen anderen Planeten zu kommen. Auf den schrägen dunklen Hängen wehte der Nachtwind einsam durch die Wälder und spielte mit den Flügeln des schlafenden Vögelchens und des schwirrenden Nachtfalters. Victor blickte in das Dämmerlicht, das sich die Nacht wie eine Blume an die Brust geheftet hatte, wo die Sonnen ausruhen. Im Schein der Nacht dehnte sich das Meer der Ewigkeit auf dem silbrigen Sand der Pflanzen und Sterne, und aus den Meerestiefen strahlten die Sandkörner bis an die Oberfläche. Um die Birke ertönte eine süße, unbekannte Musik, die Victor schon auf der Insel gehört hatte ; schließlich kam er auf dem Gipfel an der Birke an, und die Musik, wie die eines Harmoniums, die Paradiese und blühende Wiesen überflogen hat, umgab ihn nun volltönend, er sah aber nur einen großen Grasaltar und eine hohe Mooschwelle...”.

Auch Eminescus Held, Ieronim, entdeckt bei Euthanasius ein kleines Paradies, jedoch — wie bereits erwähnt — auf einer Insel : „Er kam an einen Quell mit frischem, süßem Wasser, der sich mit großem Getöse aus einer Höhle ergoß. Er betrat die Höhle ; eine wohltuende Kühle umgab ihn, nachdem er in der Sonne geschlafen hatte und nun erhitzt war ; er ging weiter, immer tiefer in die immer dunklere Höhle hinein. Plötzlich sah er in der Ferne einen Lichtschimmer, der aber zu flackern schien. Da er aber nicht verschwand, trat er näher und fand einen handbreiten Spalt ; als er hindurchblickte, sah er großes Buschwerk und spürte einen betäubenden Duft von Gräsern. Er suchte den Spalt mit den Händen zu verbreitern, stieß aber auf harten Granitfelsen ; nur ein großer Block schien sich zu rühren ; er rüttelte daran, und der Stein drehte sich wie in Angeln und gab eine schmale Öffnung frei ; er zwängte sich schnell hindurch, schob den Stein wieder an seinen Platz, füllte sogar

den schmalen Spalt mit Steinen und Sand aus. Als er nun um sich blickte, blieb er starr vor Staunen über die Schönheit der Landschaft. Riesige graue Felswände türmten sich ringsum bis zum Himmel und ließen ein Tal frei — ein Gartental mit Quellen, mit einem See und einer Insel in dessen Mitte, auf der in langen Reihen Bienenstöcke aufgestellt waren. „Das ist Euthanasius'Insel“, dachte er verblüfft, ging langsam weiter und wunderte sich bei jedem Schritt. Sogar die Insekten waren zahm in diesem Paradies. Neugierige blaue, goldene, rote Falter setzten sich in sein langes Haar, so daß es wie mit Blumen besät aussah. Die Luft war vom festlichen Summen der Bienen, Käfer und Falter erfüllt; das Gras reichte ihm bis zur Brust, die Wicken hielten seine Füße mit blühenden Fesseln, Wärme und wohlige Düfte durchzogen das Paradies. Er näherte sich dem See, durchschritt ihn an einer seichten Stelle und kam auf die Insel. Die Bienen umsummten den neuen jungen Gebieter des Paradieses“.

Abgesehen von den Unterschieden zwischen der allgemeinen Symbolik des Berges und der Insel (letztere endgültig in der Studie von Mircea Eliade über die *Insel des Euthanasius* geklärt), sind die Analogien zwischen den beiden Texten wohl ziemlich evident.

Beide Jünger gelangen in ein *topos*, dessen sakraler Charakter aus allen Bestandteilen spricht, in beiden Texten als paradiesisches *topos* bezeichnet. In beiden Landschaften herrscht Reichtum an Wasser, von der Reinheit des Weihwassers und der Frische des sprudelnden Quells (bei Eminescu ist sogar von vier Quellen die Rede, die im Kleinen die vier Flüsse im Paradies der Genese versinnbildlichen und deren Rauschen „eine unvergängliche Musik in der sommerlichen Stille des Tals“ verbreitet). Beide Orte sind also in euphorische Klänge gehüllt. Die üppige endemische Vegetation, eine Fülle von Gräsern und Blumen, verleiht dem auserlesenen Gelände ein bezauberndes Kolorit und füllt die Luft mit ihren süßen Düften. Die Mikrofauna — Falter, Käfer und Vögel bei Jean Paul; Falter, Käfer und Bienen bei Eminescu — erhöhen die Augenweite, die diese, in ihre schöne Ursprünglichkeit zurückgekehrte, glückliche Welt darbietet.

Zu bemerken ist noch, daß auch in *Hesperus* die Insel vorkommt (und von Victor Sebastian Horion besucht wird); sie gehört aber dem Lord, Victors vermutlichem Vater, und ist eine Stätte düsterer Erinnerungen.

Auch der Mechanismus, der — auf beiden Inseln — Felsblöcke versetzt, ist vielleicht von Bedeutung.

Diese beiden Fragmente sind ebenso wie die beiden Werke überhaupt, durch einen lebhaften, frischen Sinn für die Natur gekennzeichnet, die so wahrgenommen wird, wie sie sich am ersten Schöpfungstage entfaltet hat. Nur mit dem Unterschied, daß bei Jean Paul auch Himmel und Erde in einer weiten kosmischen Sicht miteinfaßt werden. Der Himmel spiegelt sich überall — im Wasser, im Licht, in den Farben, in einer ergreifenden Verknüpfung mit dem irdischen Element, dem er so einen überirdischen Hauch und einen Anteil an der Unsterblichkeit verleiht. Ein enthusiastisches Streben nach dem Absoluten, eine glühende Leidenschaft beseelt die hier aus *Hesperus* zitierten Seiten, die Horions Weg durch das Paradies von Maienthal kennzeichnet. Dagegen ist Ieronim bei seiner

Konfrontation mit dem Paradies des Euthanasius nur von einem ruhigen bewundernden Staunen beherrscht.

Auch die von den Meistern ihren Jüngern gesandten Schreiben weisen denselben Unterschied des Verhaltens auf, jedoch mit einer tieferen und überzeugenderen Begründung. In dem Brief an Horion, in dem er ihn ruft und ihm seine Todesstunde verkündet, legt Emmanuel-Dahore ein Glaubensbekenntnis ab, das von der gleichen Liebe für die Schöpfung und den ewigen Schöpfer vibriert, das *Dies-* und das *Jenseits* in einer harmonischen, glücklichem Vision der Einheit des vergänglichen und des ewigen Lebens zusammenfaßt. Der größte Teil des Briefes drückt die unendliche Verehrung für das Ewige und das unumstößliche Vertrauen in die Unsterblichkeit aus. Allerdings bedeutet der Tod, sowohl bei Jean Paul als auch bei Eminescu, den Zeitpunkt einer erwarteten, milden Befreiung, aber die Modalität und selbst der Sinn sind verschieden. Emmanuel sagt, wie in einem Gebet: „Oh, du Ewiger, ich werde am längsten Tag des Jahres von hier fortgehen, der glückliche Geist wird aus diesem Sonnentempel fliegen, die grüne Erde wird sich auftun und sich mit seinen Blumen wieder über meine Reste schließen und mein vergangenes Herz mit Rosen bedecken... Laß größere Wellen, Morgenluft, auf mich wehen! Ziehe mich auf deinen weiten Fluten über Wälder und Felder, in einer Blumenwolke über herrliche Gärten und funkelnde Flüsse, und laß mich zwischen schwebendem Blütenstaub und Schmetterlingen sterben, mit ausgebreiteten Armen unter der Sonne leise über der Erde schwebend... ein heißer Strahl möge den hellblauen Geist anziehen und ihn aus dem Rosenkelch des Herzens in die zweite Welt aufsteigen lassen“.

Das Ansuchen geht dann in eine Invokation an den ewigen Fluß der Strahlen über: daß sein schweres Herz zum höchsten Thron erhoben werde, damit das Ewige, Unendliche Herz die kleinen Herzen aufnehme, sie heile und erwärme daß sie zu Asche werden.

Ich bin auf diese Fragmente eingegangen, da hieraus der Sinn des Strebens nach dem *Jenseits*, dem Thron des Ewigen, dem ewigen Herzen zum Ausdruck kommt, in dem sein Herz ruhen will.

Bei Eminescu liegen die Dinge anders. In Euthanasius' Glaubensbekenntnis schwingt nur die Liebe zur Natur, zur Flora und Fauna seines Paradieses, vor allem zu den Bienen, von denen er fundamentale Lebenswahrheiten erfahren hat. Und auf Grund der Lehre über die Natur, die vollkommen ist, da sie sich durch den unfehlbaren Instinkt leiten läßt, baut Eminescu Weiser seine Theorie des Menschen, der Gesellschaft und des Daseins auf. Hier macht sich der Einfluß von Jean Jacques Rousseau bemerkbar, den er sicher über Jean Paul erhalten hatte. Jean Paul bewunderte Rousseau, las ihn häufig und nannte ihn den „Magus der Jünglinge“. Aber zweifellos ist auch der Einfluß Schopenhauers spürbar, denn der Einsiedler erklärt seinem Jünger den Mechanismus des Daseins und des Denkens im Lichte der Beziehung zwischen Instinkt, freiem Willen und Notwendigkeit und sagt: „das Dasein an sich ist elend“. Und infolgedessen sind die Menschen „willenlose Schatten, Automaten, die tun, was sie tun müssen“, und die „den Wert des wahren Lebens“ mit Unwahrheit decken.

Euthanasius' dramatisch skeptische Sicht enthält aber, wie wir gesehen haben, auch das Korrektiv der Rückkehr zur Natur, zu ihrer

Betrachtung, sowie auch das Korrektiv der künstlerischen Kreation und Kontemplation (der alte Weise, ein ehemaliger Bildhauer, hat auf den Granitwänden seiner Höhle Kunstwerke geschaffen). Durch die Schule der Natur „des Mantels der Eitelkeit entledigt“, wird er bald die ewige Ruhe finden und ruft Ieronim an seine Stelle.

Ein kurzes Kodizill zu diesem Brief, eine in der Höhle für Ieronim hinterlassene Ergänzung, beschreibt Einzelheiten seines Endes: „Ich fühle, daß mein Mark zu Erde wird, daß mein Blut gefriert und verwässert, daß meine Augen kaum noch die Welt erfassen, in der ich lebe. Ich vergehe. Zurück bleibt nur das irdene Gefäß, in dem das Licht eines reichen Lebens gebrannt hat. Ich werde mich unter den Wildbach legen; Schlingpflanzen und Wasserblumen werden mich mit ihren Armen umschlingen und mir Haar und Bart strahlen. In meinen, dem ewigen Lebensquell — der Sonne — zugewandten Händen werden Wespen ihre Waben, ihre wächserne Festung bauen. Der ewig rauschende Strom soll mich auflösen und mit der ganzen Natur vereinen, aber vor Fäulnis bewahren. So wird mein Leichnam lange Zeit unter dem Wildbach liegen wie der König aus alter Sage, der hundert Jahre auf einer verzauberten Insel schlief“.

Also: weder das Gebet noch das Aufstreben zum Ewigen, noch das enthusiastische Zitieren der unsterblichen Seele, wie bei Jean Paul. Hier haben wir ein Hinabsteigen ins Wasser, das Ursprungselement, um eine Rückkehr in die Natur, die Euthanasius wieder in den ewigen Kreislauf des Alls eingehen läßt. Auch hier erscheint das Eminescu kennzeichnende Schnen nach dem Erlöschen, das in *Mai am un singur dor* (Ich trag noch ein Verlangen) und in so vielen anderen Werken zum Ausdruck kommt. Es ist dies ein Beweis dafür, daß Jean Pauls großer Einfluß durch unzählige Anregungen auf verschiedenen Ebenen gewirkt, aber keineswegs Eminescus eigenes philosophisches und mytopoetisches Denken verändert hat.

Der rumänische Dichter hat die Anregungen aufgenommen, ihre Bedeutungen vertieft und in seinem eigenen Universum, in seinem kaleidoskopischen Spiel verwertet. So etwa wird die eher brahmanische Todesanschauung des Inders Emmanuel-Dahore zu einer buddhistischen Vision bei Euthanasius mit einer leichten isichastischen Nuance (der Einsiedler ist *intru Christos*).

Ein anderes Beispiel: der Name des Helden Cesara aus dem Roman *Titan* wird — nicht ohne tiefere Gründe — zum Namen der Heldin der Novelle *Cezara*. Das Mädchen wird zu einer Titanin. *Sie* hat in ihrer Liebe die Kraft und die Kühnheit, die dem Paar den Ansporn zu der originären Vereinigung in dem wiedergefundenen Paradies bei Eminescu gibt. Denn als er die Novelle schrieb, glaubte er noch voll Vertrauen an die Fähigkeit der Frau, durch die Macht der Liebe den Weg zu jener Einheit wiederzufinden, die den Wesen zur Vollkommenheit verhilft und ihnen Halbgötterattribute verleiht. Andererseits konnte sich die Liebe nur erfüllen, wenn sie voll und ganz in intensiver, aber unschuldsvoller Sinnlichkeit erlebt wurde. So war also nur eine Titanin wie Cezara imstande, das Frauenideal zu erfüllen, das Ieronim in den Höhlenskulpturen offenbar

worden war und die *Aggression der Unschuld* verkörperte. So bewirkte Eminescus Auffassung von der Liebe zusammen mit seiner allgemeinen Weltanschauung die Übernahme und symbolische Transformation eines Namens aus Jean Pauls Welt.

In der Beziehung zwischen Eminescu und dem deutschen Prosaisten trug sich aber noch eine andere, tiefere Umwandlung eines mythisch-symbolischen Namens zu. Nur kurz sei auf die Übernahme von Jean Pauls Romantitel *Hesperus* mit der mythologischen Bedeutung „Luceafărul“ (Abendstern) hingewiesen. Hesperus wurde Clotilde, Horions Geliebte, genannt. Der Abendstern aber kommt so häufig bei Jean Paul vor, daß einer seiner Herausgeber einmal in einer Fußnote zu *Titan* bemerkt: „Hesperus — der Abendstern, Jean Pauls Lieblingsstern und wichtigstes Himmelsymbol“.

Aus dem von Jean Paul symbolisch angewandten Namen gestaltete Eminescu einen Mythos wundervoller Zweideutigkeit, den des „Luceafărul“—Hyperion, in dem er die Beziehung zwischen Phänomen und Numen aus Kants Epistemologie spielen läßt. Und aus Jean Pauls Erzählung *Der Komet oder Nikolaus Marggraf* erhielt er möglicherweise eine Anregung für Hyperions Himmelsflug, eine anthologische Seite der Universalpoesie. Aber auch diese Anregung hat sich mit Eminescus umfassender und anhaltender, sehr persönlicher und originaler kosmologischer Sicht verschmolzen, die in der Kosmogonie und Apokalypse des I. Briefes, in der *Geschichte des Magus auf der Sternenreise* und anderen Werken zutage tritt.

Die Begegnungen mit Jean Paul auf einer gemeinsamen thematischen Ebene, in Strukturen, Bildern, Syntagmen, Titeln u.a. bedeuten gewiß Optionen, die nicht nur eine erschöpfende Lektüre verraten, wie sie der Dichter gewöhnt war, sondern auch eine ganz besondere affektive und vor allem intellektuelle Teilnahme. Nicht nur Jean Pauls Typ der Gelehrtheit und Kreativität hat den rumänischen Dichter interessiert und angezogen. Ich werde mir immer sicherer, daß ihn in höchstem Maße der Typ der Synthese interessiert und angezogen hat, die Jean Paul in der Universalkultur unternahm. Und ich glaube, daß ihn bei Jean Paul in erster Linie die Weite der philosophischen Information beeindruckt hat, die er gut assimiliert und zu einer soliden Basis für ein schönes und um die Jahrhundertwende völlig erneuerndes Werk gemacht hatte. Von der indischen Philosophie zu Plato, zu Böhme, Descartes, Kant, Rousseau, Herder und Fichte bewegte sich Jean Paul mit Leichtigkeit im Wald des Denkens, ebenso wie in der Poesie — von Homer bis zu Shakespeare, Cervantes, Swift und Sterne, bis zu Schiller und Goethe; und auch in der Wissenschaft — von der Alchimie bis zur Astronomie und Medizin — war er bewandert. Als Aufklärer schloß er ein enzyklopädisches Jahrhundert ab, und er eröffnete ein neues, als einer der kühnsten Romantiker, damals an Notorietät mit Goethe konkurrierend. Es war nur natürlich, daß Eminescu ihn hochschätzte und als ein Vorbild der Synthese betrachtete,

als einen *Kulturträger*, mit dem er sich eng verwandt fühlte in der Art, wie er selbst die europäische (und sogar europäisch-indische) Synthese in der rumänischen Kultur unternahm. Dabei durchlief er dieselben Stufen wie der Deutsche — Philosophie, Poesie, Wissenschaft. Hinzu kamen allerdings noch die rumänische Volksweisheit und die südosteuropäische Folklore. Auch der rumänische Dichter kam von Enzyklopädismus der Aufklärung her, wie ich bei anderer Gelegenheit zeigte, gelangte zur romantischen Universalität und gab dem Kontinent eine späte Synthese europäischen Geistes aus der südöstlichen Sicht.

Man könnte also Jean Paul als eines der hellsten Leuchtfeuer im Sinne Baudelaires bezeichnen, das den europäischen Werdegang des rumänischen Poeten geleitet hat.

LE POÈTE ET SON ESPACE ABSOLU

MARIN BUCUR

Eminescu sillonne les espaces en quête du refuge idéal de son moi. Insatisfait de l'espace qui lui a été réservé, il est sans cesse à la recherche d'un espace intégral, dans son aspiration d'embrasser l'absolu. « L'immensité », « l'abîme », « l'invisible », « l'inconnu » ont leur place sur la carte des voyages imaginaires du poète.

Son royaume ne ressemble à aucun royaume couronné et détesté tour à tour par l'histoire et par toutes les utopies historiques ; il nie souverainement tous les royaumes, en ne reconnaissant que « le pouvoir », « la force » de la création et du rêve. Dans son poème *Memento Mori*, un univers pur s'étend au-delà de toute vanité, c'est-à-dire au-delà du temps. C'est du royaume des mythes que Dochia, la légendaire fille du roi des Daces, s'embarque sur un esquif tiré par des cygnes — ce qui fait, naturellement penser à la nacelle de Lohengrin. C'est un espace mythique, paradisiaque. Ses forêts sont tirées « des contes de fées », les ruines sont « gothiques » et, à travers elles, se glisse « le fleuve de la Chanson ». C'est un site enchanté : tel grand arbre était jadis une reine, les saules flexibles « des filles de roi ».

La forêt vierge était une grande cité. De même que dans *Le Rêve d'une nuit d'été*, le transfert entre le réel et le irréel, entre le monde magique et le monde physique, opère selon un incessant devenir. Ce royaume enchanté est peuplé de cerfs agiles et de blancs coursiers, de sources fraîches, de sonneries de buccin. Ayant traversé ce pays de rêve, Dochia s'avance dans l'infini. Chez Eminescu, les « mondes » se rattachent entre eux par un grand fleuve, un cours d'eau. Cet élément aquatique figure le plasma commun de l'existence. Quelle est l'image sous laquelle l'infini se révèle à Dochia ? « Un océan de lumière » — jour intégral, triomphe solaire. Tout comme la terre, il se déroule en longs champs « verts et fleuris », coupés de montagnes, de rochers et de cours d'eau. Toutes les dimensions sont gigantesques : la plaine est « sans fin », la montagne « occupe tout le Levant » ; elle se dresse deux fois plus grande « que la distance jusqu'au soleil » ; les rochers s'entassent les uns sur les autres « pas à pas dans l'infini ». Si une partie du paysage est visible, le reste s'efface dans un autre horizon, car le monde mirifique comporte lui aussi une limite de la perception, à partir de laquelle s'ouvre une autre immensité. La montagne se dresse « mi dans le monde, mi dans l'infini » — il semble qu'elle représente le cœur même de l'univers. Un palais se cache dans ses entrailles, habité par le soleil, la lune et les étoiles ; sa porte est « la porte solaire » gardée

par les dieux de Dacie. Là, à la source de tout ce qui est « visible et invisible » se trouve l'Elysée des divinités daces et des éléments naturels.

Derrière cette montagne commence une nouvelle harmonie, c'est là qu'est la source de l'éternité — l'infini solaire :

„Îndărătu-acelui munte, infinita întinsoare
E frumoasa-mpărăție mîndră a sîntului soare
Și pe coaste sînt palate, ce din verzile grădini
Strălucesc marmora albă și senină ca zăpada,
Cu intrări în veci deschise, cu scări netezi, colonade
Lungi de marmure ca ceara, în lungi bolte se îmbin. »

(Derrière cette montagne, l'étendue sans fin / C'est le beau et miraculeux royaume du soleil divin / Des palais se dressent sur les côtes, et des jardins verdoyants / Font briller l'éclat de leur marbre blanc comme neige/les portes sont toujours ouvertes, les marches polies, les colonnades / D'un marbre de cire en longues arches s'aboutent).

Pour Eminescu, cet espace c'est l'infini du soleil, avec « le blanc monastère de la lune » et des lacs dont les eaux bleutées surpassent en éclat le diamant : c'est une contrée sans « ombres », un pays des fleurs. Des fresques reproduisant « les mythes daces, les croyances ancestrales » ornent les murs des palais. Berceau de toute chose et de la vie elle-même, cet eden dace figure chez Eminescu son interprétation de la *Dacia felix*. C'est la durée de notre conscience. Les mythes y subsistent purs de toute métamorphose, car la source originaire vit à jamais. L'infini se confond, avec la patrie des mythes : le paradis dace tient de l'éternité :

• Asta-i raiul Daciei veche, — a zeilor Împărăție :
Într-un loc e zi eternă — sara altu-n vecinicie,
Iar în altul zori eterne cu-aer răcoros de mai ;
Sufletele mari viteze ale-eroilor Daciei
După moarte vin în șiruri luminoase ce învie —
Vin prin poarta răsăririi care-i poartă de la rai ».

(C'est là l'eden de l'antique Dacie, — des dieux les Elysées / Ici le jour éternellement y brille — Là, c'est à jamais la nuit / Puis là encore, l'éternelle aurore des frais jours de Mai, / Des héros de la Dacie les grandes âmes vaillantes / Viennent y renaître en longues processions brillantes — / Elles entrent par la porte de l'aurore qui est la porte de l'Empyrée).

Dans la méditation d'Eminescu, qui écoute « l'harmonie de Pléiades », alors que toute chose « existe et n'existe pas », « tombe et s'élève », « l'infini » se fait entendre comme un océan de musique, qui se déverse en lui (« des océans de l'infini, une chanson me semble entendre »). La lyre du poète capte l'infini comme une musique de l'éternité. Le terme « infini » (*infinit* en roumain) lui semble abstrait et rebelle, inapte à suggérer l'abîme (*hăul*), le vide, les lointain, les pays qui s'étendent au-delà de l'horizon. Eminescu créera donc un mot nouveau, mieux accordé à la poésie : *infinirea*. Plus riche de significations, *infinirea* c'est la nature (en roumain, *firea*), sans pareil, hors mesure, le génie, l'esprit. Mais la nature est humaine, dès lors aussi sa limite, *finirea*. Ainsi *infinirea* tient tout à la fois de la Création et du Créateur. Face à la notion de *chaos*, à la notion philosophique de *l'infini*, Eminescu propose ce concept nou-

veau, *infinire*, qui veut dire l'illimité, mais désigne en même temps la mer primordiale géante et cosmique dont les océans se déversent sur nous, bruissant d'éternité et c'est ce bruissement que le poète écoute comme une musique.

La nature, *firea*, est elle aussi éternelle en tant que composante de l'*infinire* (*Memento Mori*).

Il y a même un âge, dans la vision du poète, qui précède la Parole de la genèse biblique, car cette Parole signifie avant tout commencement, il y a donc une pré-création : tout existe sans que rien fût déjà créé :

• La inceput, pe cînd ființa nu era nici neființă,
Pe cînd totul era lipsă de viață și voință,
Cînd nu s-ascundea nimica, deși tot era ascuns...
Cînd pătruns de sine însuși odihnea cel nepătruns.
Fu prăpastic? Genune? Fu noian întins de apă?
N-a fost lume pricepută și nici minte s-o priceapă.
Căci era un întuneric ca o mare fără-o rază,
Dar nici de văzut nu fuse și nici ochi care s-o vază.
Umbră celor nefăcute nu-ncepuse a se desface,
Și în sine împăcată stăpînea eterna pace!... •

(*Epître I*)

(*À l'origine, quand être, ni non-être n'y avait, / Quand tout était absence de vie et volonté / Quand rien n'était secret, bien que tout fût insondable... / Quand imbu de son moi reposait l'impénétrable. / Était-ce un précipice? Un abîme? Était-ce un champ étal d'eau? / Personne au monde à le comprendre, personne à en saisir un mot, / Car telle la mer sans étoiles la nuit était toute sombre, / Et il n'y avait rien à voir, ni œil apte à percer les ombres. / L'image des choses non-faites n'était pas ébauchée, / Et calme repliée sur soi-même la paix éternelle y régnait!...*)

À la vanité du monde, d'une existence perdue, le poète n'oppose pas un univers chaotique. Son monde à lui c'est le monde d'avant la création, celui de ce qui n'est pas encore commencé, c'est-à-dire de ce qui n'a pas été, parce que *exister* c'est déjà n'être plus.

Dans un autre poème, *Rugăciunea unui dac* (*Prière d'un Dace*), l'image du monde des origines se confond avec l'apothéose de la création. Le chant est le seul à pouvoir rendre compte de la naissance des mondes. De même que dans les livres sacrés des temps révolus, c'est uniquement à l'aède, au Poète, que se révèlent les mystères des origines.

Un autre trajet du poète dans l'infini fait traverser à *Lucașă-rul-Hypérion* le « champ des astres et des étoiles », avant de rejoindre le principe primordial, le domaine où l'on assiste à la naissance de la lumière. Et même là, il ne touche pas encore au but. Tout disparaît afin que se révèle à lui le *Grand Tout*. Là, l'éternité ne compte plus, ni pour faire naître la lumière, ni pour éteindre les étoiles. Hypérion a voyagé à travers l'infini, comme à travers une suite d'astrallogéographies à part et de paysages divers. Il ne s'arrête qu'au point à partir duquel rien n'est plus possible, ce qui pourrait être interprété comme une limite. Mais le poète nous apprend que là où Hypérion vient d'aboutir, les marges s'ouvrent vers l'inconnaisable : « ...nu-i hotar, / Nici ochi spre a cunoaște » (*Lucașă-rul*). C'est

justement en cela que réside l'impossible ; même pour le génie : ce monde est au-delà de ses puissances.

Dans l'univers imaginaire se dessinent des « plaines de chaos » (*câmpii de chaos — Memento Mori*). Le relief est analogue à celui de la Terre, dans cette région où jaillissent les lumières de notre monde.

Souvent, l'infini est évoqué sous le nom de *chaos*. Par exemple, dans son « conte » du *Mage voyageur au pays des étoiles* (*Povestea Magului călător în stele*), le même passage comporte les deux formes : *infini* et *chaos*. Le Mage vole dans l'infini, dans un infini des astres. Il laisse derrière lui les étoiles et « la vallée du chaos ». Par conséquent, le chaos est doté d'un volume et d'une superficie. C'est un monde ! Face au chaos, l'abîme — *hăul* est sans fond, ce qui nous ramène à ce concept créé par Eminescu, dont il a été déjà question : *infinirea*.

Le chaos peut être parcouru comme un autre espace mirifique, « d'un regard fixe sur les confins de l'abîme ». Il y a là des sentiers qui le traversent en tout sens, montant et descendant. L'éclair du ciel s'y perd, cependant que les Titans y voyagent, car ils « ... sillonnaient le chaos dans leur révolte ». Par ailleurs, ce qu'il y a d'impénétrable et de chimérique dans l'âme humaine est tout aussi illimité et inconnu que le chaos (« Dans tes yeux de rêves il y a tout un chaos. Tu me regarde de tes grands yeux »). Quelle est l'intention du poète quand il use dans ses *Tercets* du vers : « Des pensées, le chaos rêveur » ? (*Al gândurilor visătorul chaos*) ? Le chaos exprime-t-il la vocation du Nirvâna du héros, ses pensées aspirent-elles à une libération dans l'immensité de la nature, le chaos s'identifie-t-il avec l'infini de la méditation ?

Mais le chaos est lui aussi un espace de l'*infinire*, le gouffre, le « désert » d'un haut — « chaos s'étendant sans limites » (*chaos întins fără de fire*) où s'engouffrent les systèmes solaires et où se jette le temps, la durée « avec ses milliers de décennies » (*Mureșanu*). Dans ce cas-là, le chaos équivaut à l'incommensurable, à la création, c'est-à-dire à la mort où le poète lui-même s'écroule, tel un astre : « Dans un chaos sans étoiles et sans rien » (*Codru și salon*). Mais cette « chute » n'est qu'une montée dans l'éternel. Le chaos est la durée sans fin, puisque dégagé des eaux du temporel, il « repose » pénétré, « imbu de son moi ». L'aspiration du poète au chaos exprime son désir de s'identifier avec l'éternité, de rentrer dans le Tout — « là où il n'y a ni être, ni non-être, où il n'y a pas de commencement » — car chaque commencement implique une fin, par conséquent la perte de l'éternité. C'est le chaos primordial précédant la Genèse, celui où, rien n'est encore différencié.

Cependant, la vision d'Eminescu comporte aussi un monde de l'intérieur de la Terre et de ses eaux. C'est le monde mirifique du septentrion des glaces et des neiges. Ses pics et ses sommets sont de neige sans fin, d'incorruptible blanc, de froid hivernal. Renfermés dans cet infini, on retrouve les palais enchantés de saphir, « les salles brillant éclairées », « les arbres en fleur », « l'air doux ». C'est là qu'habite la *Fille de la mer*, reine des étoiles, et les dieux nordiques de l'orgueilleux Valhalla, Odin en tête, « le dieu Nord et Septentrion ». De ce monde imaginaire, l'armée du Nord se fraie une voie à travers les vagues, telle un Moïse des abîmes marins. C'est là qu'Hypérion rêve de conduire son épouse, fille des hom-

mes. Leur voyage aurait pris des siècles, avant que de la rendre maîtresse des palais de corail et « du monde de l'océan » (*Iuceafărul*). « Du fond de la mer Noire » le poète jaillit et s'élançe dans le chaos glacial, à travers un « labyrinthe de neige » vers le royaume d'Odin, le dieu (*Odin și Poetul*).

Une autre acception du *chaos* chez Eminescu s'identifie à l'errance angoissée à travers l'espace infini par où le portent la souffrance et le malheur de l'existence :

« Am uitat mamă, am uitat tată,
Am uitat lege, am uitat tot ;
Mintea mi-e seacă, gîndul nelot,
Pustiul arde-n inima-mi beată.

Numai prin chaos tu îmi apari.
Cum printre valuri a navei velă,
Cum printre nourî galbena stelă,
Prin neagra noapte cum un lanar. »

(*J'ai oublié mère, j'ai oublié père, / J'ai oublié foi, j'ai tout oublié ; / Tari est mon esprit, ma pensée insensée, / Dans mon cœur tout irre, brûle le désert. / Tu ne te montre à moi qu'à travers le chaos, / Telle, parmi les vagues, la voile de la nef, / Telle, parmi les nuages, la jaune étoile, / Dans la nuit noire, tel un fanal. »*) (A l'ami F.I.).

Le *chaos* est le monde où échouent les apostats, la geôle des rebelles : frappés par la colère divine, ils tombent dans le chaos comme dans une tombe éternelle. C'est la nécropole des Titans et de tous ceux qui osent s'attaquer à la divinité, qui tentent de faire éclater les cieux (*Demonism*). C'est là que le poète trouve son monde mirifique où se conserve la fusion totale, où tout redevient un, où tout se recompose. Eminescu projette sa lyre dans le chaos d'où il a reçu son message. Pour lui, l'éternité représente l'espace de résonance du génie. Si le chant seul est à même de donner un sens au chaos, c'est parce que le chant est lui-même éternité. Il est Création. S'il avait jeté sa lyre dans le chaos, Orphée aurait tout englouti dans un monde primordial :

« De-al fi aruncat în chaos arfa-i de cîntări înflată,
Toată lumea după dînsa, de-al ei sunet atrînată,
Ar fi curs în văi eterne, lin și-necet ar fi căzut...
Caravane de sori negri, cîrduri lungi de blonde lune
Și popoarele de stele, universu-n rugăciune,
În migrație eternă, de demult s-ar fi pierdut. »

(*Memento Mori*)

En outre, le chaos, dans l'interprétation d'Eminescu est aussi l'anti-création. Satan a voulu se venger en rejetant dans le chaos les systèmes solaires, le mensonge. De même que le Tout-Puissant, Satan est maître de cet infini qu'Eminescu appelle *infinire*. Il pourrait tenir le rôle du Vengeur, car il brise l'ordre apparent des choses et dissipe l'illusion. Cependant, il est voué au même sort que les Titans : Satan, « le génie plein d'orgueil »

s'écroule. Le seul à survoler toutes les frontières afin de porter au loin son message est le génie poétique :

« O geniu, ce pătrunzi
Nemărginirea — iartă c-amărăciunea mea
M-a-nvins... »

(Andrei Mureșanu)

(*Ô génie, qui perce / L'illimité — pardonne que mon amertume / M'ait vaincu...*)

Ce sont la sagesse et la force de la pensée qui sauvent le poète, en lui ouvrant la voie de l'espérance. Car, la destinée du poète est de perpétuer la création, de révéler les mondes de l'éternité :

« Stăpin geniilor pieirii! Ce glnd superb! O'nceată
Inima mea cea stoarsă de-o cugetare beată,
Nu răscoli-n bătaie-ți ruinele sfărmate
A lumii-mi dinăuntru. »

(*Seigneur des génies de la mort! L'idée en est sublime! Ô, cesse de battre / Mon cœur épuisé par une irre pensée, / Ne bouleverse pas de tes coups les ruines démolies / Du monde intérieur qu'est le mien.*)

Par la contemplation, le génie poétique rejoint la position d'un démiurge. Son logos ne saurait vouloir augmenter le chaos, en usant de la mort et de l'incréd. Le monde concède au poète son espace et son temps. Chez Eminescu, tout ce qui est mirifique se confond avec son besoin de liberté absolue. Le poète aspire à une contrée hors de la nature humaine, là où le chaos n'est plus fait de soleils brisés, mais où il s'identifie, en tant qu'*infinire*, avec l'Esprit et la Parole.

Si la méditation du poète en tant qu'être humain est sombre, désespérée, son génie poétique le pousse à reprendre le trajet de l'expérience terrestre, afin d'acquérir le droit à la révélation « de l'univers chimérique », celui des êtres concients que tout s'en va dans la « nuit du non-être ». Il est donné au génie poétique de porter le message démiurgique, de traverser les mondes de l'infini, en quête de son lieu d'origine. De la sorte, l'infini n'est plus pour le poète l'endroit de son sommeil éternel, mais celui de son éternité, alors que pour Satan, pour les Titans, la « chute » dans le chaos c'est l'égarément, la haine, la rébellion. Le poète se dirige, à travers le chaos, vers l'éternité. Sa route s'en va sans fin, sans que le chaos la marque. Il cherche à pousser plus loin que le génie du mal, que les titans, ou les anges, car il est mené par son désir impérieux de recouvrir sa patrie paternelle. L'aventure de Hypérion promène à travers les étoiles et les soleils, la tristesse d'une défaite terrestre. Ayant tout perdu sur terre, il ne lui reste que le ciel.

LA POÉSIE ET LA CRITIQUE DE LA POÉSIE *

GEORGE IVAȘCU

Poésie et Critique de la poésie — voici deux notions amples, ambiguës, qui, dès le premier abord, imposent trois sens d'interprétation. Premièrement : la conscience critique du poète implicite au moment même de la création. Celle-ci renvoie non seulement à la lucidité invoquée par E. A. Poe et au fait que — simultanément — le poète est l'auteur et le récepteur de sa propre création, mais encore à l'idée — clamée à l'époque de l'avant-garde surréaliste — que le poète lui-même est un produit de sa propre création. Dans un autre sens, pas mal de poètes ont théorisé en marge de la poésie « idéale », au début par ces antiques *artes poeticae*, puis, passant à la démystification de l'acte poétique, avec Poe et Baudelaire, continuant enfin avec de plus en plus fréquentes « professions de foi » et nombreux « manifestes » ultérieurs. Enfin, le troisième sens se traduit par l'approche de l'univers poétique « de l'extérieur », par la critique de poésie.

Dans ce qui suit nous allons essayer, par une esquisse diachronique-sommaire, de dégager la spécificité de la relation *Poésie-Critique de la poésie* dans l'espace de la littérature roumaine, pas avant toutefois de nous situer sur la position de G. Călinescu — l'auteur de la monumentale *Histoire de la littérature roumaine des origines jusqu'à présent* (1941) : « La poésie ne peut être définie, mais seulement décrite, parce qu'elle n'est pas un état universel, mais un aspect particulier de quelques individus »¹.

En Roumanie, les premières démarches théoriques sur l'acte poétique sont apparues en même temps que la naissance de la poésie moderne, les théoriciens étant eux-mêmes poètes. La plupart des intellectuels imprégnés par l'esprit des Lumières, mais agissant à l'aube orageuse du XIX^e siècle — pour les Roumains, le siècle des nationalités et des révolutions —, ont pris conscience des coordonnées majeures du devenir de la culture roumaine, en les imposant avec vigueur et accordant priorité à la nécessité de s'ouvrir vers l'universalité, par l'assimilation des valeurs

* Le XII^e Colloque de l'Association Internationale des Critiques Littéraires (AICL) a eu lieu à Marseille les 16—20 octobre 1986, avec la participation des représentants des centres de l'Association venus de 22 pays. La grande majorité des communications ont été publiées, en version roumaine abrégée dans les numéros 46—49/1986 de la revue « România literară ».

Nous avons retenu six communications qui s'insèrent directement dans les débats actuels autour de la théorie du comparatisme littéraire.

¹ G. Călinescu, *Curs de poezie*. In : *Principii de estetică*, București, 1939, p. 17.

européennes ; parallèlement, ils ont lutté pour stimuler la création originale, spécifique.

Le premier moment de référence est marqué, en 1831, par l'apparition des *Règles ou la grammaire de la poésie* de I. Heliade Rădulescu. L'auteur donne une explication détaillée de certaines notions de rhétorique — abordée comme un « métier » des virtualités multiples de la langue et en outre souligne que la technique n'est pas suffisante pour écrire de la poésie ; il faut y ajouter aussi de « l'esprit » — très fin, intelligent, subtil (capable de percevoir la relation entre les différents plans de la réalité), « du génie » (imagination créatrice), « du talent » (efficient seulement lorsqu'il est fondé sur une culture solide), « du goût » (la connaissance de la mesure des choses, donc la capacité de reconnaître la valeur). Corollaire : en dehors de ces dons, de ces vocations, le poète doit posséder le sens de l'harmonie (de la musicalité) de la langue.

En 1840, les conditions étaient déjà créées pour la parution — dans la revue « *Dacia literară* » — du premier « programme » de la littérature roumaine orientant la création originale et, en même temps, l'activité critique, ce qui impliquait aussi le problème de la réception. Recommandant aux écrivains d'éviter les imitations, la revue plaidait pour l'inspiration à l'histoire nationale et pour la mise en valeur des beautés du pays et du folklore. En ce qui concerne la critique littéraire, on préconisait la nécessité de s'occuper de l'œuvre et non pas de la personne de l'auteur.

Dans le courant de quelques décennies à peine, la littérature roumaine réussit à se « synchroniser » à la littérature européenne, en démontrant une vitalité et une force de régénération exemplaires. C'est ainsi que Titu Maiorescu, notre premier critique littéraire créateur d'école (« le junimisme »), a publié « Une recherche critique sur la poésie roumaine de 1867 » (*O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867*), où, parmi d'autres théoriciens de l'acte poétique, il citait — en abordant l'idée de l'inexprimable —, E. A. Poe et son *Corbeau* ; aussi, Mihai Eminescu, qui allait devenir, par les sommets de sa création, le plus représentatif poète national, signait-il en 1870, un célèbre poème, « Les Epigones », un substantiel diagnostic de la création lyrique antérieure, dont l'intention satirique contrastait avec celle de ses contemporains, vidée de la substance d'authenticité de l'univers poétique et se laissant diriger par la manie postromantique du lyrisme déclamateur, emphatique.

Mais celui qui allait provoquer une véritable rupture dans le contexte théorique de la littérature roumaine moderne a été Al. Macedonski (1854—1920), présence bizarre au carrefour des deux siècles. La voix de Macedonski s'est avérée synchronique, sinon même, dans certains aspects, devancière du symbolisme, marquant un modernisme tout à fait novateur. Dans sa revue « *Literatorul* », l'auteur (entre autres celui de quelques poèmes posant une prégnante problématique du destin humain, tout en suggérant la profondeur de la méditation sous l'emblème des « Nuits ») publie, en 1880, l'essai *Sur la logique de la poésie*. Il avait, sans doute, lu E. A. Poe, dont il avait traduit, d'ailleurs, quelques nouvelles, par le truchement de la version baudelairienne. Dans le champs de la poésie — soutient Macedonski — les critères logiques n'ont aucune valeur. Concluant sa démonstration il affirme que « la logique de la poésie n'est pas logique face à la prose,

et tout ce qui n'est pas logique étant absurde, la logique de la poésie est, par conséquent, l'absurde même ». Car, en contrastant radicalement avec la prose, la poésie crée une autre réalité, abstraite du contingent et non identifiable, indéfinie et subtile, mais profondément bouleversante, pareille à la musique. « La poésie de l'avenir ne sera que musique et image, ces deux éternelles et principales sources de l'idée », affirmait Macedonski, en 1892, dans son essai *La Musique de l'avenir*. Sans être un irrationaliste dans le sens onirique, pour le poète roumain « la poésie est sensation directe ». Le fait d'accorder tant d'attention aux sensations dans la poésie rend Macedonski réceptif en une certaine mesure à la théorie des « correspondances » dans l'acception courante, de l'époque, soit de « synesthésie » et « d'audition colorée ». Dans une dernière analyse, pour Macedonski, qui perçoit la notion d'un cosmos harmonique, la vie toute entière s'organise dans un univers musical de sons purs, où à chaque sensation correspond un accord symphonique. Dans ce sens, les idées de Macedonski coïncident avec celles des grands propagateurs de la musicalité poétique qui sont, tout d'abord, les poètes romantiques, comme Vigny, ensuite Baudelaire, pour lequel « la poésie touche à la musique ». Verlaine, avec son célèbre vers sur l'Art : « De la musique avant toute chose », lui est postérieur, sans rappeler ses disciples. Quant à « l'instrumentalisme » de René Ghil, la réalité est que Macedonski avait déjà saisi, dès 1882, la valeur expressive du mot, car il affirme que « chaque lettre de l'alphabet représente un ton musical », en soutenant « l'harmonie imitative ». Après dix ans, dans son essai *La Poésie de l'avenir*, le poète roumain formulera ainsi le corollaire de sa théorie : « De même que le wagnérisme, le symbolisme joint à l'instrumentalisme est le dernier mot du génie humain ».

Bien que l'œuvre poétique de Macedonski n'ait pas été l'illustration la plus réussie de ses propres options esthétiques, ses écrits ont représenté cependant le ferment des profondes métamorphoses de la lyrique roumaine du début du XX^e siècle. C'est à ce moment que se sont affranchies, dans une avalanche sans précédent, les énergies créatrices de plusieurs individualités poétiques qui ne peuvent plus être jugées ni chronologiquement, ni globalement, car chacune d'elles a adopté une formule de discours insolite, adéquate à son propre univers, se détachant comme une voix distincte dans l'espace de la littérature roumaine. D'ailleurs, cette grande diversité allait déclencher aussi l'éclosion de la critique littéraire — mais dont la méthodologie sera toujours devancée par l'efflorescence de formules poétiques — en Roumanie, comme partout d'ailleurs.

On sait déjà qu'une série d'artistes roumains ont contribué effectivement à l'explosion des courants d'avant-garde européens, à la libération de l'imaginaire des contraintes de la tradition : Tristan Tzara, Benjamin Fondane, Ilarie Voronca, Ion Vinea et, dans les arts plastiques — Marcel Iancu, Victor Brauner, précédés par Brâncuși.

Mais, si des articles théoriques et des gestes contestataires peuvent constituer un stimulant, ce n'est que l'œuvre — fruit d'une déclamation prolongée — des poètes d'avant et d'après la première guerre mondiale, qui a vraiment révélé les insoupçonnables facettes de la Poésie — des voix absolument originales dans le contexte universel. Il est donc nécessaire de rappeler ici la pléiade des grands poètes : T. Arghezi, G. Bacovia, L. Blaga et I. Barbu, traduits, d'ailleurs, en plusieurs pays.

Etant donné que leurs œuvres ont été et continuent d'être au centre des préoccupations de la critique littéraire et qu'ils ont écrit eux-mêmes des articles de critique, c'est le temps de rappeler une dissociation valable à une échelle plus vaste que la littérature roumaine : il s'agit de la différence d'essence entre l'acte critique opéré par un poète et celui opéré par un critique de métier.

Si le premier fait preuve d'une intuition très exacte de la valeur, en se déclarant subjectif, et émettant des jugements de valeur avec une cruauté ardente — ainsi que préconisait Baudelaire —, le critique-critique est obsédé par le spectre de l'objectivité, de la systématisation et de la rigueur, terrorisé par la possibilité de se tromper sur la valeur d'un certain poète jeune. A partir de là, voici une autre distinction : pour ne pas se tromper (comme Saint-Beuve sur Baudelaire, par exemple), les critiques-critiques préfèrent de démontrer leurs méthodes par la remise en question, d'une façon permanente, des valeurs confirmées par le temps et il leur arrive souvent de glisser vers l'historisme littéraire ou de se pencher avec une minutie d'horloger sur les mécanismes poétiques d'un grand nombre de leurs contemporains. Les poètes-critiques, en échange, prennent comme prétexte l'œuvre d'un confrère ou bien de toute une génération pour arriver à la *Poésie-en-soi*, regardée en perspective de l'avenir et non pas du présent ou du passé. La finesse avec laquelle ils désassemblent les structures de la création et redéfinissent l'espace lyrique, leur capacité de penser la poésie comme acte unique, libre historiquement de toute contrainte extra-littéraire, donnent à leur démarche critique la possibilité de se métamorphoser dans un *ars poetica sui generis*, ou autrement dit, dans une « poésie de la Poésie ». Grâce à l'originalité incontestable de leurs opinions, de pareils articles-programme jalonnent comme des bornes le chemin de la culture, et aujourd'hui on ne se voit plus obligé de citer forcément des critiques-critiques, mais plutôt des poètes-critiques : Poe, Baudelaire, Mallarmé, Valéry, Macedonski, Arghezi, Barbu, Blaga, etc.

Et cela parce que, le plus souvent, le critique-critique regarde les poètes indépendamment, comme de possibles facettes de cette entité (la Poésie) qu'ils craignent d'invoquer ; et cette soif d'objectivité — absolument nécessaire à un intermédiaire entre la poésie et le public — les pousse fatalement vers « l'extériorité » de l'acte poétique. Nous savons tous d'ailleurs qu'Anatole France considérait qu'il n'y a pas de critique objective, de même qu'il n'y a pas d'œuvre objective, et que Roland Barthes appréciait que la critique est un discours sur le discours. C'est un lieu commun de dire que la poésie comprend beaucoup plus de possibilités que la critique ne peut accueillir à une période donnée. D'ici, une permanente recherche de nouvelles modalités d'approche du discours poétique et la perpétuelle re-lecture, des perspectives nouvelles, avec des instruments nouveaux. Autrement dit, tandis que les critiques-critiques assurent la cohérence de la réception et l'épuration de l'espace lyrique des non-valeurs, les poètes-critiques sont ceux qui provoquent les bonds qualitatifs. Par conséquent, on est arrivé à constater qu'un Propertius est un romantique avant la lettre et peut être perçu autrement qu'une simple pièce de musée, ou que E. A. Poe — pour rester à un exemple déjà souvent invoqué — peut être, pour Baudelaire, « l'exemple de l'esprit décadent », pour Valéry — « l'incarnation de la tendance à dominer le processus créa-

teur », pour Marie Bonaparte — l'objet d'une étude de la critique psychanalytique, pour Bachelard — « un maître de l'imagination matérielle », pour Jean Ricardou — « un adepte du jeu de l'anagramme », pour Tzvetan Todorov — « l'auteur de l'extrême, de l'excessif, du superlatif, qui pousse toute chose à ses limites ».

Tout ce qui vient d'être mentionné ne signifie pas du tout que nous voulions déprécier la critique opérée par les critiques ; ce serait un non-sens ! Au contraire ; par un incessant effort d'enrichir ses angles d'approche de l'intérieur de la poésie, une semblable critique met en évidence des aspects encore non perçus, cachés dans l'ombre, et parfois devient révélatrice pour le poète-même, lui déchiffrant des sens et des structures dont il n'était pas conscient. Chose possible dans la mesure où la critique transfère l'univers poétique rond, spatial, sur une carte de la communication objective.

A envisager uniquement la fréquence des démarches critiques sur la poésie, parues dans les pages des revues roumaines actuelles, on constate d'une part, qu'en Roumanie il existe une critique variée de la poésie, portant l'empreinte de la personnalité des critiques respectifs et, d'autre part, que cette multitude d'approches est bénéfique pour l'orientation de l'opinion publique, à qui elle facilite l'impact avec le phénomène poétique et élargit sa faculté d'accueil de tout ce qui est nouveau. Et cela, parce que la critique roumaine contemporaine (de la génération moyenne et des jeunes) continue la tradition de réévaluer et de mettre en évidence l'acte poétique, en bon connaisseur non seulement de l'école nationale de critique (T. Maiorescu, E. Lovinescu, T. Vianu, G. Călinescu, etc.), mais aussi des divers courants critiques internationaux.

Un autre trait du paysage de la critique littéraire roumaine est la formation intellectuelle des critiques — pour la plupart des universitaires et conseillers spirituels des générations de poètes et critiques des années '70 et '80, la toute dernière apportant une infusion de vigueur par la nouveauté des formules poétiques, par l'adresse, la variété et le non-conformisme de la démarche critique. C'est un climat repérable à tous les niveaux de mass-media, qui sensibilise le grand public et qui donne, finalement, la mesure entière de l'effervescence culturelle de la Roumanie pendant ces dernières années.

Une effervescence qui — pour nous, les critiques — rappelle les célèbres mots de Baudelaire : « Vous pouvez vivre trois jours sans pain ; sans poésie, jamais ».

THE CRITICISM OF POETRY

OLIVER FRIGGIERI
(Malta)

The basic distinction which should be kept in view when discussing the relationship between art and criticism is that the *former is creative and the latter scientific*. Both functions may be mutually exclusive, and

when they happen to co-exist in the same personality, as was the case with, say, a major poet like T. S. Eliot, or a major novelist like D. H. Lawrence, one can easily detect influences of the pure intellect on the aesthetic spirit and vice versa. At least ever since Structuralism became a salient point of reference to every professional critic, this unqualified overlapping has not been easily acceptable any more. The poet and the critic seem to have found themselves on opposite sides, fully aware of the essential diversity of their respective natures. When both coincide in one personality, it is up to the man in question to sort out the distinction, establish the barriers and define himself along parallel lines which probably, according to contemporary criteria, should never meet.

A HISTORICAL PERSPECTIVE

The tradition of European criticism, however, prominently includes the most valuable contribution of great poets. In classical times philosophers tended to integrate critical judgements within their intellectual vision of life; Plato and Aristotle, for instance, treat poetry from a fundamentally metaphysical, epistemological and ethical point of view. Horace, however, is himself a poet of great significance, and in his *Ars Poetica* succeeds in translating the concepts of criticism into a series of vivid metaphors illustrating rules and devices to be adopted by any writer of verse. His example has been taken up in the Renaissance by so many other creative writers. Scholarship looked at the *studia humanitatis* as an integral whole, not easily divisible into distinct, independent compartments. What the Renaissance termed *peritia litterarum* aimed at arriving at an organic vision of all the human faculties set in motion on their way towards the discovery and the evaluation of the "spirit". It was, therefore, natural that the poet spoke also of art as a science, or better, as a technical system. It is enough to mention Marco Girolamo Vida's *De Arte Poetica* (1527), Nicholas Boileau's *Art Poétique* (1674), and Alexander Pope's *Essay on Criticism* (1711). Versification itself was the medium for the study of a creative exercise which largely depended, as it still does, on metre. The poet who intended to delve into the basic aspects of poetry had to behave as a poet himself, a sort of *judex in causa propria*.

On the other hand, there were proper treatises on poetry, largely inspired by and modelled upon Aristotle's exposition, namely Antonio Minturno's *De Poeta Libri Sex* (1559), and *L'Arte Poetica* (1564), and Julius Caesar Scaliger's *Poetices Libri Septem* (1561). In such an exercise one can already detect a significant departure from the above-mentioned fusion of the two functions, the creative and the scientific. It is also necessary to mention the works of an apologetical nature, motivated by the need of defending the essence and the role of poetry against attacks of a predominantly moral character, such as Joachim du Bellay's *Deffence et Illustration de la Langue Francoyce* (1549), Scaliger's *Contra Poetices Calumniatores Declamatio* and Sir Philip Sydney's *Defence of Poesie* (1595). Alongside this supposedly scientific, objective exposition of poetry as an essentially ethical phenomenon, the authors felt the need of proposing their own defensive interpretation of their own work. Giraldi Cinthio's

Orbecche (1541) and Torquato Tasso's *Discorsi* (1594), in defence of his own *Gerusalemme liberata*, easily come to mind.

Our critical tradition cannot do away with the great contribution of poets like Sidney, Tasso, Dryden, Boileau and Pope; they have proved to be valuable points of reference to subsequent experts in aesthetics as well as to critics who dedicated themselves to a thorough evaluation of these poets. In other words, they have proved equally fruitful to the theoretician, to the practical critic, and to the historian of poetry. Although conditions have changed considerably in the field of criticism, one cannot ignore the influence of these antecedents on modern trends.

Romanticism further encouraged and developed this overlapping of distinct functions. Wordsworth's preface to *Lyrical Ballads* (1800), Coleridge's *Biographia Literaria* (1817), Berchet's *Lettera semiseria* (1816), Shelley's *Defence of Poetry* (1811), Leopardi's *Discorso* (1818), Hugo's, preface to *Hernani* (1829), Lamartine's *On the Fortunes of Poetry* (1831), Foscolo's *Dell'origine e dell'ufficio della letteratura* (1809) and the critical expositions of so many other nineteenth century poets have all secured a prominent place in the history of criticism itself. Their concepts on the definition of romanticism, the role of the poet and poetry, beauty and truth as ideals which art seeks to project through form, the relationship between the poet and society, have been subsequently reorganized into a coherent system, analysed in the light of philosophical, psychological, political and ethical criteria, and proposed as the fundamental critical corpus of the last century. It is sufficiently evident that the critical aspect of romanticism largely depends on the contribution of the poets themselves. What has been done scientifically later on by fully fleshed literary researchers had to be constructed on what had been previously propounded by creative people.

In the twentieth century things started to change radically. Criticism gradually emerged as an autonomous academic field, identified to a great extent with the output of members of Faculties of Arts. One can safely say that nowadays the different trends of criticism are all considered as equally scientific. R. Wellek states that one can distinguish at least six general trends typical of this last half-century: Marxist criticism, psychoanalytical criticism, linguistic and stylistic criticism, new organicist formalism, myth criticism appealing to the results of cultural anthropology, and philosophical criticism inspired by existentialism.¹ Every trend nowadays constitutes a field of competence of a specific scholar, and is characterized by diverse methods and criteria.

CRITICISM: THE CONSCIOUSNESS OF THE THING

Any type of criticism may be generally defined as the consciousness of art, the knowledge of what is actually done and experienced. The act of experiencing art does not necessitate in any way an awareness of the

¹ R. Wellek, *Concepts of Criticism*, New Haven and London, Yale University Press, 1963, pp. 345-346.

technical devices being adoperated, or of the other thematic aspects which render common experience a unique, inspired moment. The basic distinction, which may prove useful even in the understanding of other human phenomena, is between the *thing* and the *consciousness of the thing*. The distance separating the thing from its idea or consciousness is covered by the critic in his task of assembling, in an organic exposition, all the traits which function automatically whenever art is, so to say, 'performed'. Listening to a poem and dissecting it into pieces are two totally distinct activities; effectiveness depends on the former, and the latter only accounts for what happens in the human nature when subjected to a set of strategic measures normally known as style. This is not to minimize in any manner the value of scientific criticism, but it is equally imperative to be aware of the fact that analysis pertains to a different compartment of the human mind. Inspiration leads to creativity, whereas investigation leads to logical conclusions.

On the other hand, one can dwell at length on the disadvantages and perhaps the advantages of having a poet equipped with critical knowledge as well. The amount of self-discipline required of every creative agent in the process of translating inspiration or any sort of motivation into form is essentially different from the academic preparation which goes into the making of a professional critic. It was Jean Cocteau himself who had the honesty of declaring that it is then up to the critic to reveal to the author himself what he, the author, has actually done. In other words, the creative writer is not a *judex in causa propria* any more. The fact that so much excellent criticism is being produced nowadays at a great distance from the original author, dead or alive, bears witness to the other equally important fact, that the critical exercise must be conducted in complete independence from the previous creative one. The fundamental principle governing modern criticism, namely that the text is the only definitive thing to be taken into thorough consideration, regales poets to utter silence and uninvolvedness in front of the critic in action. Brooks, Spitzer and Lanson, like so many others, consider the reading of the text — *explication de texte* — as the real essence of their critical method.

The debate between the poet and the critic, however, goes on. Notwithstanding all this advancement, the poet still feels the urge to express himself on himself and on his own work. All artists still deem it fit to ponder on their own identity and productivity, and it is likely that this type of criticism lives on so long as the creative spirit puts into motion one of its secondary faculties, namely judgement on the self, or self-justification. It is always convenient, however, to point out the restrictive nature of such an exercise; the poet, like any other artist, is in dire need

of being taken into consideration by the professional critic if he really wants to be objectively and scientifically evaluated. At this stage the basic distinction between works of merit and works of no value creeps in, and it is always up to the critic to detect which is which and to exert his influence on the average reader to make him aware of what differentiates genius from mediocrity. Perhaps such a need has never been as deeply felt as nowadays when productivity is, at least quantitatively, astounding.

THREE LEVELS OF CRITICISM

Thibaudet makes a basic distinction between three separate levels of criticism : the criticism of the cultured man in the street ; the criticism of the author himself ; the criticism of the professional critic. It is absolutely necessary to have a clear view as to which type of criticism one has in mind. Poetry is not produced for either poets or critics, but for the general public. A sound appreciation requires a minimum of proficiency in the matter ; consequently, the cultured man in the street is expected to have his instinctive reaction, and then to exercise the right of formulating his own judgement, based either on taste or on value or on both. The more an educational system succeeds in refining the taste of the majority, the more one can envisage a stage in which public taste coincides automatically with intrinsic value. Spingarn himself affirms that the identification of genius with taste is the ultimate acquisition of modern criticism. This implies that the creative instinct and the critical instinct have to form one unique dimension.

Cressot insistently dwells on the distinction between the criticism of writers themselves and the criticism of the critics. In the case of an author, it is an exercise in self-awareness ; he starts with creating and gradually reaches the stage of being conscious of what his creation actually is in terms of causality, substance and effectiveness. It has already been made clear that this activity stems from the creative one, and cannot be evaluated for what by its very nature it can never be, namely objective and detached, systematic and scientific. The latter are the prerogatives of criticism as such, that is of an autonomous faculty. It is up to the critic to start with being a common reader of a text, and subsequently to formulate a judgement based on a complete identification of taste (subjective, but also cultured and well informed) with genius (assessable through objectivity). Whereas the creative writer assumes significance in terms of coherent subjectivity, the critic reveals his competence in terms of accountable objectivity. That is why modern criticism insistently draws attention to the text, that is, to the reduction of an author to a set of lexical, syn-

tactic, stylistic patterns. From this stage onwards, evaluation rests exclusively on the characteristics of the written work, and on no other extra-literary feature, like motivation, psychological condition, social awareness, political commitment, etc. I. A. Richards went so far as to defy the intrusion of what he calls „mnemonic irrelevances”,² largely elements to which the public and the writers themselves tend to give a determinative role in the formative process of a work.

CRITICISM AND COMMUNICATION

One cannot overlook the unfortunate fact, however, that criticism has become so technical and analytical that it seems to be addressed primarily, if not exclusively, to other critics. Scientific criticism is mainly being read by students and academics, and not by the general public. Its wealth, therefore, is itself the source of its drawback. A substantial number of critics have understood this unfortunate condition and are trying to simplify their own research for reasons of diffusion, thus running the risk of being underestimated by their colleagues. It is obvious that a middle course, running between technicality and understandability, must be sought out.

At this stage, one is again tempted to assume, for a different reason, that criticism is ultimately not at all necessary for an adequate enjoyment of poetry. This is in itself, paradoxically enough, an aesthetic principle: art is self-sufficient, whereas criticism is a science based on, inspired by and essentially distinct from art. Perhaps a solution can be found through a compromise between the two extremes: scientific criticism must further advance and simultaneously secure that it is properly understood by the minority of students who delve into it during their periods of study. It is up to the latter eventually to divulge and to simplify their knowledge through the channels provided by their professions. The solution must not reside in the adoption of traditional impressionism, actually a cocktail of psychology, philosophy, theology, sociology and other fields of knowledge. If scientific standards are lowered, lowering would subsequently occur on all the other levels as well.

Criticism has to comply with its inalienable prerogatives as an autonomous science. But if it is to survive, it must also guarantee its own future on the level of demand and communication. It is presumably a common place to expect that it must unearth what is hidden in a text's substrata, as much as it must transform itself into a pleasant exercise, enjoyable as a discovery of a still unknown known truth, the poem itself. If poetry still exerts its magical force on a section of the public, criticism must not underrate the simple fact that most people are led to encounter poetry owing to the human urge for the gratification of beauty, the source of pleasure, and for the exploration of truth, the foundation of sense. This implies that the evaluation of content is preferred to the analysis of form, even if, ironically enough, the critic knows that content and form are one selfsame, unique whole.

² I. A. Richards, *Practical Criticism*, London, Routledge & Keegan Paul Ltd., 1973, p. 15.

SUJET, TEMPS ET ESPACE DANS LA CRITIQUE DE POÉSIE

MARGARIDE BARAHOUE
(Portugal)

• Mais plus que mode de connaissance, la poésie est d'abord mode de vie — et de vie intégrale •

(Saint-John Perse)

• Il ne faut donc jamais conclure de l'œuvre à un homme — mais de l'œuvre à un masque — et du masque à la machine •

(Paul Valéry)

La poésie n'est pas un discours innocent, elle a, au contraire, une qualité singulière, celle d'obliger chaque poète, chaque lecteur, chaque critique à s'interroger sur le texte qu'il écrit ou lit et cette interrogation tend souvent à dépasser les limites purement esthétiques pour s'insérer dans un cadre ontologique. Parfois la critique, dans une perspective plus formelle et positiviste, s'en tient à la recherche des attributs qui font d'un texte un poème, mais il faut rappeler qu'il y a une question sous-jacente à cette recherche qui conditionne l'horizon même de la lecture et de la critique : qu'est-ce que la poésie ?

De nos jours, l'attribution d'un trait — le lyrique — à un texte nous apparaît comme un fait partiellement indépendant de ses caractéristiques formelles et les poètes comme les critiques cherchent toujours la réponse à cette question. En fait, c'est de l'idée même que l'on se fait de la poésie que peut naître une perspective critique dont on doit rechercher les fondements théoriques.

Dans les paroles de Saint-John Perse et de Paul Valéry, choisies un peu au hasard, on trouve les échos d'une longue hésitation sur le mode de penser et de lire la poésie, hésitation qui se prolonge jusqu'à nos jours. Doit-on la valoriser en tant qu'expression subjective (la poésie serait un monde créé à l'image de son créateur) ou, au contraire, la considérer comme un pur travail verbal (elle serait alors un ensemble de mécanismes et de règles de langage, autonome par rapport à la subjectivité qui l'organise) ? J'établis cette opposition en des termes volontairement hyperbolisés pour mieux l'articuler avec quelques présupposés théoriques qui sous-tendent la critique de la poésie.

On sait que les études littéraires, influencées d'abord par le modèle linguistique et plus tard par la sémiotique, se sont de plus en plus préoccupées de leur propre rigueur descriptive et que cette préoccupation a été parfois associée au projet d'une science de la littérature. Or, la notion même de science, dans notre univers culturel, est irréductiblement liée,

à une dimension objective de la connaissance qui se doit de surpasser les accidents de l'histoire et du sujet et ce projet de rigueur, articulé avec les deux versants constitutifs du texte — l'expression et la représentation — a mené le discours sur le littéraire à la valorisation de ce dernier. On peut voir les traces de cette option dans le privilège accordé par les études littéraires à l'analyse des textes où les mécanismes de la représentation sont plus évidents : c'est l'épanouissement de la narratologie, dans le cadre de la littérature, et de la sémiotique, dans le domaine plus général des systèmes de signification. En fait, les textes narratifs qui présentent un rapport étroit avec la *mimesis* sont devenus un terrain d'élection pour l'élaboration d'un savoir presque scientifique où la rigueur descriptive peut se développer avec toute l'objectivité souhaitée. Le monde de la fiction, à l'opposé de l'univers lyrique, a pu être étudié comme un ensemble autonome par rapport à la subjectivité qui l'énonce.

Contrastant avec l'importance et le nombre des études consacrées aux structures narratives les dernières années, la question de la poésie et du lyrisme apparaît comme une sorte de refoulé de l'orthodoxie littéraire et sémiotique (nonobstant le développement de quelques recherches entièrement consacrées à la poésie lyrique comme celles d'Henri Meschonnic). Ce fait peut être expliqué par l'affaiblissement (ou même l'annulation) de la représentation en faveur d'une expression subjective qui est un trait dominant dans la définition du lyrisme. C'est ce qu'affirme Käte Hamburger, par exemple, en disant que le lyrique se caractérise essentiellement par une énonciation qui se retire du complexe de réalité (c'est-à-dire, de la représentation mimétique) et se retourne vers elle-même (c'est-à-dire, vers le pôle-sujet). Le poème lyrique serait ainsi un énoncé dont la fonction n'est pas de communiquer, mais de constituer une expérience vécue, inséparable de son énonciation et dont l'origine reste essentiellement indécidable, c'est-à-dire, impossible à assigner à un sujet réel (le poète) ou fictif (un locuteur imaginaire). Autrement dit, on définira le poème par une énonciation et un sujet dotés d'une intentionnalité lyrique qui, justement, se caractérise par le fait de ne pas se fonder sur la *mimesis* d'un quelconque objet. Si le langage mimétique de la fiction a surtout une fonction médiatrice entre le sujet et le monde, le langage de la poésie nous conduit directement à l'univers de l'énonciation.

L'importance attribuée au sujet et à son énonciation dans ces réflexions sur le lyrisme peut s'articuler aujourd'hui avec d'autres voies de la recherche interdisciplinaire, notamment avec les études sur l'énonciation qui sont en train de s'élaborer et dans le domaine strictement linguistique et dans le champ d'une pensée épistémologique sur la sémiotique, dont les travaux de Herman Parret constituent un exemple significatif.

Le point de départ de Parret et de sa stratégie de réhabilitation de l'étude des mécanismes de l'énonciation et de son sujet est la constatation que tous les discours à vocation scientifique — la linguistique et la sémiotique, mais aussi la philosophie et l'histoire —, soumis à une volonté de dire vrai, cherchent à annuler les traces de leur propre énonciation : la volonté de dire vrai se manifeste dans l'auto-destruction du sujet de l'énonciation du discours scientifique mais aussi dans l'éloignement d'une problématique de l'énonciation du domaine de la pensée scientifique. À

ce propos on peut signaler l'énorme influence exercée par les œuvres de Michel Foucault et par cette espèce d'anti-humanisme qui fonde son épistémologie du savoir : en inversant les rapports entre produit et producteur, on valorise le discours comme producteur de sujets et non le sujet comme producteur de discours.

Dans un article récent, Parret étudie l'usage de la notion de *temps* dans la philosophie et les sciences du langage et observe qu'il y a un rapport entre une pensée basée sur la fissure sujet monde réel et ce qu'il appelle une conception paradigmatique du temps, fondée sur une prédominance de la spatialisation. En analysant cette représentation spatialisée du temps, il conclut qu'à son origine on trouve une croyance profondément enracinée à la réalité ontologique d'un temps naturel et éternel (symbolisé par la flèche qui progresse unidirectionnellement vers le futur), où viennent s'inscrire toutes les temporalités particulières. Ce qui est déterminant pour la constitution de ce paradigme spatial est la construction d'un modèle de représentation du temps qui le rend équivalent à une chose du monde réel, physiquement déterminée comme une *chaise* ou un *arbre* et donc indépendante dans son existence d'une compétence quelconque du sujet. Autrement dit, dans la triade déictique *espace-temps-sujet*, on associe le *temps* à l'*espace*, en les identifiant avec le monde objectif et en les dissociant, par un même mouvement théorique, du champ du *sujet*. On trouve des traces quotidiennes de ce mouvement dans les nombreuses métaphores spatiales utilisées par le langage pour dire le temps. Et on remarquera que la réduction spatialisatrice est aussi présente, par exemple, dans les recherches des formalistes russes sur le langage poétique et dans la célèbre définition de la fonction poétique proposée par Jakobson, qui s'éloignent ostensiblement de la problématique énonciative.

Or, et la pragmatique austrienne, soulignant l'importance de la dimension actionnelle du langage, et la sémiotique, consciente des insuffisances d'une analyse restreinte au niveau des énoncés, ont revalorisé le rôle du sujet et de ses compétences spécifiques en tant que sujet d'une énonciation. Parret, considérant que la spatialisation de la pensée sur le langage conduit inévitablement à une éclipse du rôle du sujet, propose une conception alternative marquée par une « actorialisation » ou « humanisation » de la représentation de la temporalité et, par extension, de tout le procès énonciatif : l'énonciation serait ainsi déterminée par un principe égocentré et son sujet pourrait être dit créateur d'espace (par périphérisation et par focalisation) et créateur de temps (par affirmation, négation, conjonction et disjonction des passés, présents et futurs).

Il est temps de retourner à la poésie et à la possibilité de penser la critique de poésie dans un cadre théorique dominé par la notion d'*énonciation égocentralisée*. Ce cadre me semble absolument nécessaire en tant que légitimateur d'un objet d'étude impossible à cerner à travers la description des poèmes considérés comme de purs énoncés. Il ne s'agit pas d'oublier la condition verbale du poème et le travail de langage qui soutient toute la poésie. Mais je crois que dans la lecture et la critique des textes lyriques on doit souligner le rapport que l'on établit avec un champ d'expérience et d'intentionnalité. Ce rapport, il faut le comprendre par le biais

d'une subjectivité qui énonce le texte : le poème peut représenter ou ne pas représenter des objets du monde, il peut se dire discours d'un *je* ou ne pas le faire, mais sa lecture et surtout sa critique ne sont possibles qu'à partir d'une compréhension et d'un dialogue avec l'intentionnalité lyrique d'un sujet de l'énonciation. Ce même sujet qui, selon Käte Hamburger, « ne prend pas pour contenu de son énoncé l'objet de l'expérience, mais l'expérience de l'objet ».

Mon propos n'est pas de récupérer une identification naïve entre le sujet de l'énonciation lyrique et l'auteur empirique, mais de suggérer qu'on ne peut pas penser la critique de la poésie en ignorant cette dimension essentiellement intersubjective de découverte d'un univers énonciatif que toute lecture d'un poème institue.

IPOTESI PER UN PARALLELISMO

NERIA DE GIOVANNI
(Italia)

L'accostamento binario, Poesia e critica della poesia presuppone una stretta parentela tra i due termini.

Il possibile parallelismo evidenzia un primo approccio teorico sull'argomento tanto discussa autonomia-eteronomia dell'arte.

Il fortunatissimo intervento di Luciano Anceschi che con il suo titolo diede corpo alla polemica, fu scritto tra il 1933 e il 1936. Allora il problema della autonomia estetica dell'arte era drammaticamente legato ad una contingenza storica nella quale dichiarare l'arte autonoma era soprattutto affermare l'intrinseca libertà dell'artista nei confronti di qualunque ingerenza esterna, soprattutto di natura politica.

Questa concezione dell'autonomia dell'arte-poesia, nel binomio proposto, attirerebbe un'altrettanto idealistica visione della critica letteraria, autonoma da ogni genere di con-testualità. Personalmente siamo convinti che la poesia sia un aspetto della creazione artistica in stretta connessione con plurimi fattori, anche esterni; in tal modo la sua eteronomia può essere proiettata, secondo l'assunto iniziale, pure sulla critica letteraria. Poesia nella eteronomia dell'arte; dunque critica della poesia anch'essa eteronoma rispetto all'intuizionismo autonomo della concezione crociana.

L'eteronomia della critica letteraria corrisponde all'eteronomia dell'arte.

La sua eteronomia è connaturata all'atto riflessivo che *decide di riflettere* su un oggetto e di *proporlo* alla riflessione esterna *come modello*. La scelta è sempre parziale. L'onestà della critica letteraria non consiste nella sua presunta e dichiarata verginità di giudizio, bensì nella trasparente ammissione della propria estetica.

La critica letteraria non è assoluta, *ab-soluta* dal contesto estetico-ideologico che sorregge la concezione culturale del critico stesso.

La critica letteraria non è obiettiva; e quandanche ci si sforzasse di essere obiettivi, asettici, freddi rivelatori di una etica oggettiva fuori-di-sè, rimarrebbe pur sempre una bio-ontologica differenza: l'essere sessuato.

Eteronomia della critica come adesione militante ad una nuova poetica; come selezione in base ad una ideologia ed ad una estetica professate;

come proiezione di una differenza bio-psicologica costitutiva del critico essere sessuato.

Eteronomia dell'arte-poesia in quanto produzione; eteronomia della critica in quanto riflessione.

Storicizzando e concretizzando in un excursus diacronico questo parallelismo al centro del XII colloquio dei critici letterari, si può procedere per fasce parallele ed individuare in Italia almeno tre impostazioni poetiche con omologhe tendenze di critica letteraria.

1) Poesia di introspezione/analitica/onirica/mitologica. Proceede soprattutto dalla scuola torinese ma ha esponenti anche nell'Italia centrale (si pensi a Salvatore Martino).

Nomi tra i più interessanti potrebbero essere quelli di Milo De Angelis, Giuseppe Conte, Giovanni Giudici.

Questo genere di poesia è prodotta da artisti che spesso sono anche critici militanti quindi avezzi all'atto riflessivo. La loro poesia è dunque frutto di una meditazione/mediazione tra le pulsioni interne e la volontà di dare loro un corpo. La poesia dell'inconscio, approfondita con un rinnovato interesse per la lettura mitologica (di scuola post-yunghiana e di Hilman) è la strada forse più interessante tra quelle abbracciate oggi dalla nuova scuola ontologico-metafisica.

L'interiorità del poeta non è più cantata in toni sentimentali — idilliaci, ma come campo di prova di una umanità più allargata, archetipica, proiezione del tratto in cui l'esperienza individuale può coincidere con l'universale.

A questa poesia si accosta la critica volta all'individuazione di tali archetipi, che sviscera i nessi psicologico-onirici della scrittura poetica. Importanti i nomi di Fornari e Gramigna, anche per il tentativo di sollevare i loro assunti teorici dal mero contingente, e la volontà di storicizzazione nell'analisi condotta pure su autori dei secoli passati (per esempio la lettura di Merimée da parte di Fornari).

2) Poesia sociale che presenta l'individuo malato per/nella società. La scuola romana, da Dario Bellezza a Biancamaria Frabotta ne è la corrente più famosa.

Lo sviluppo tecnologico-industriale degli anni sessanta aveva trovato il nostro Paese impreparato nelle sue strutture di adeguamento esistenziale. Lo sfasamento tra nuova civiltà delle macchine e vecchio sistema culturale, antropologicamente inteso, aveva creato dei baratri di disagio sociale.

La solitudine, soprattutto tra i giovani, con le voragini della delinquenza e della droga, era stata il mostro da esorcizzare con una poesia-urlo, una poesia-denuncia anche contro "le città tentacolari". La Roma-ghetto di Pier Paolo Pasolini *doct.*

Con il fenomeno sociologico-culturale del riflusso, dopo il '68, ci pare che questa linea stia perdendo di incisività.

La critica sociologica è interessata a scoprire nel poeta, i segni di tale malessere. Per questa impostazione critica, la poesia è una cartina al tornasole dove si evidenziano problemi "altri" rispetto a quelli puramente estetici.

La poesia sentita come epistemologia della società, o almeno una possibile coordinata conoscitiva dell'uomo dopo il "Contratto sociale".

3) Poesia come identificazione della presa di coscienza di un proprio principio di individuazione.

A questo terzo gruppo appartengono sia le poetiche regionali di ri-appropriazione della cultura etnica sommersa (Andrea Zanzotto per il Friuli; la linea sarda di Gigi Dessì, Franco Fresi, Franco Cocco, Francesco Masala, ecc.; il sincretismo siciliano di Antonino Cremona, Federico Hofer, ecc.); sia la nuova poesia femminile che tenta una chiarificazione del proprio specifico letterario-esistenziale (Maria Pia Argentieri, Renata Giambene, Dacia Maraini, Amelia Rosselli, Grazia Maria Poddighe, ecc.).

Teniamo a sottolineare come non tutta la poesia regionale sia etnicamente reagonale, ovvero consapevole della propria ricerca di identità culturale; così come non basta il sesso dell'autore a produrre poesia femminile nel senso da noi prospettato.

Molti poeti pur volendo seguire la via di autodeterminazione regionale, restano invece regionalisti; molto donne credono di essere nel loro specifico letterario fluttuando tra l'adesione al femminismo più esteriore o, al contrario, presentandosi come sciolte da ogni contestualità sessuata.

Può essere affiancata a questa terza categoria, la critica stilistica che aderisce alle scelte degli idioletti e li descrive come proiezioni personali di una realtà culturale a base più allargata (etnica e/o sessuata).

Con questa tripartizione a fasce, sappiamo di non avere certo esaurito il possibile andamento parallelo poesia/critica della poesia, in Italia.

Sia sufficiente l'aver proposto un approccio metodologico dove la poesia e la riflessione su di essa, trovino spazi collegabili ad una unitaria volontà di superare la barriera tra creazione artistica e creazione critica.

La grande utopia potrebbe essere quella di descrivere il fenomeno poetico dall'interno del suo farsi.

L'Italia è piena di professori-poeti, a partire da Carducci, Pascoli, fino a Sergio Solmi, Silvio Ramata, Piero Bigongiari, Mario Luzi, ecc., cui si affiancano i critici militanti-poeti della prima fascia del nostro excursus.

La nuova strada potrebbe essere quella indicata da Gaetano Salveti, per cui i ruoli si invertono ed il critico di poesia è prima poeta.

Poeta-critico e non critico-poeta, il suo "io" è innanzitutto creativo, poi riflessivo.

Il trapianto dell'io, ultimo volume di saggi di Salveti, pare proporre proprio questo: il "trapianto" consapevole di un "io" poetico sull'episteme critica.

La fantasia che spiega la logica.

Certo, una via nuovissima, degna di questa nostra alba del 2000.

СЛОВО О ПОЭЗИИ

ЕВГЕНИЙ СИДОРОВ
(СССР)

Советская поэзия больше всего страдает сегодня от двух вещей — от риторики и от прозы.

Что такое риторика, думаю, понятно всем. Постараюсь объяснить, что я понимаю под прозой, к которой, как каторжники к тачке, прикованы многие наши поэты.

Это прежде всего размывание границы между поэтической и прозаической речью. Иногда такое размывание — благо, когда вырабатывается новое поэтическое сознание. Так было в своё время у Маяковского, Аполлинера, у Пабло Перуды, Назыма Хикмета, у Бориса Слуцкого, замечательного, недавно умершего советского поэта, к сожалению, мало известного в Европе. Лексический и ритмический образ стиха принимал роли живой меняющейся действительности, язык улицы и просторечия, революционных сдвигов в сознании общества, перерабатывал прозу в поэзию, расширяя её границы. Даже Анна Ахматова, сохраняя в целом классический музыкальный строй стиха, часто наполняла его сугубо прозаическим, психологически мотивированным содержанием.

Но у каждого подобного обновления есть свой срок, своя история. Наступает момент, когда стих уже не в состоянии удержаться в своих родовых границах и начинает скользить в откровенную прозаическую речь, неважно, рифмованную или свободную (верлибр). Такой момент переживает сегодня, на мой взгляд, наша поэзия. И поэтому, несмотря на обилие стихотворной печатной продукции, интерес читателей к современной поэзии падает. Но одновременно резко возрастает стремление перечитать свежим взглядом нашу отечественную классику от Пушкина до Сергея Есенина, включая наследие таких крупных поэтов XX века, как В. Хлебников, Н. Гумилёв, О. Мандельштам, М. Цветаева, Б. Пастернак.

Это возвращение необходимо как ступень, как стартовая площадка для выбора новых маршрутов стиха. В семидесятые годы повсюду господствовал «неоклассический» стиль, скорее описательный, нежели выразительный. Метафора была взята под сомнение, культура стиха упала. Побеждали вялая повествовательность и риторическая публицистика.

Я говорю сейчас не об отдельных именах и книгах; у нас во все времена были хорошие поэты, которые выбивались из потока. Речь идет о тенденции, которую во-время заметили и описали наиболее чуткие наши критики.

Остро встал вопрос о традициях и новизне, о путях развития русского стиха. Необходимость его обновления, освобождения от оков прозы, художественного прагматизма, ощущается как программная реальность. Но откуда брать это новое? Ответ, в общем то, ясен: только в традиции, в том, что, может быть, временно забыто, в культуре и прежде всего в

родном языке. Идеологическая повизна поэтической речи добывается лишь на пути преодоления ближайших и затвердевших форм поэтического сознания. Однако всё решает выбор цели, лежащий вне плоскости формы. Русская и советская литература всегда прежде всего думала об общих судьбах, о народе, и лишь потом о судьбе индивидуальности в нашем трагическом мире. Именно поэтому так популярна в России крылатая формула Поля Элюара — «От горизонта одного — к горизонту всех!». Соответственно и форма текста, сам поэтический язык рождался как адекватный ответ на эту социальную задачу.

Новое поколение советских поэтов, пришедшее вслед за Евгением Евушенко, Андреем Вознесенским, Николаем Рубцовым, Владимиром Высоцким, ищет слово, способное объединить и выразить своё историческое время. Результаты пока не слишком впечатляют, но процесс неостановим. В молодой советской поэзии накапливается сегодня серьёзный потенциал, почва для выходов. И сама напряжённая, переломная эпоха, связанная с новым демократическим курсом нашей партии, думается, будет способствовать поляризации возможностей стиха, отбросит вторичное и бесплодное, выплеснет на поверхность активную лирическую энергию, которая долгое время была скована не просто стилистически или тематически, а именно ограниченностью своих внутренних задач, не посягающих на честный, правдивый образ времени, пропущенного через сердце поэта. Что касается формы, то здесь действует универсальный закон искусства: крупная личность в поэзии всегда оознано полемична по отношению к прошлому этапу и именно поэтому возвращает традиции облик новизны.

Поэтические поколения, плеяды возникают не по возрастной, а по исторической закономерности. Их рождает судьба, историческая идея. Так было в СССР после XX съезда КПСС тридцать лет тому назад. Подчеркну ещё раз: поднимаемый гул времени — революционного, решающего для судеб социализма — даст (я в этом убежден) и новую поэзию, которая во все времена была прежде всего уделом молодой души. Как только собирается, концентрируется народное самосознание, в моменты подъема общественной жизни, когда решительно сбрасываются путы, сковывающие движение к духовной свободе, тогда для социалистического искусства наступают особенно благоприятные исторические условия. И поэзия, как лирическая кардиограмма эпохи, просто обязана сказать своё неповторимое слово о времени и человеке наших дней.

По пока наш молодой поэтический авангард (назову здесь имена Ивана Жданова, Алексея Королева, Алексея Парщикова) больше озабочен формальными экспериментами, нежели общественной сутью поэзии. Никто не спорит, художественная дерзость молодым необходима как воздух. Однако не надо до седых волос путать дерзость со свободой.

Поэтическая свобода ближе всего к ответственности, тяжелой ноше. Петь как птица вовсе не означает хорошо петь, быть поэтом. Настоящий стих рождается редко, только на пересечении в душе истории и культуры. Он оплачен личными потерями, тем, что в старину красиво называлось муками творчества. Если нечего терять, то и стих летит мимо, не задывая сознания и чувства. Творчество вроде бы есть, а вот мук, боли, восторга, благоговения перед жизнью не видно. Стих не влетает в память, его не хочется знать **наизусть**.

Прав Сен-Джон Перс, сказавший: « К поэту нет больше требований, если он воплощает большую совесть своей эпохи ». И *меньше* требований нет, добавлю я, когда речь идёт о смысле и причине поэзии. О поводе для поэтического высказывания как отнесении к жизни и своему времени.

В сегодняшнем мире крепнут агрессивные силы, отрицающие поэзию как высшее проявление человечности. Конец XX столетия наполнен апокалиптическими предчувствиями, военная катастрофа нависла над каждым домом. Поэзия, искусство, красота не могут спасти мир, но без них мир давно бы погибнул, задолго до ядерного века. Значит присутствие поэзии делает каждого из нас более человечным, дарит нам надежду и духовную силу. За поэзию сегодня надо бороться так же, как за мир на земле, ибо поэзия в идеале и есть мир, который объединяет человеческие души в поисках добра и высшего смысла жизни. « От горизонта одного — к горизонту всех! »

L'ESSOR DE LA POÉSIE FINLANDAISE

MIRJA BOLGAR

(Finlande)

La poésie finlandaise actuelle n'est plus du tout ce qu'elle était encore pendant la première moitié de ce siècle. Elle avait alors un rôle national à jouer. Pendant sa jeune indépendance — depuis 1917 — la Finlande devait faire face à deux grandes guerres, la mobilisation des esprits devait être totale. L'héroïsme, le patriotisme, les sentiments élevés et nobles étaient nécessaires et se traduisaient souvent par une versification scandée et rimée, un romantisme somptueux dans le fond et la forme.

Pourtant il y avait dès les années '20 un autre courant poétique finno-suédois expressionniste, vers-libriste, novateur. On s'en étonne parfois — pourquoi les Suédois de Finlande d'abord, représentants d'une minorité linguistique ? Leur influence ne s'est d'ailleurs pas arrêtée aux frontières de la Finlande, la poésie nordique tout entière s'en est inspirée. Mais tout de même, les poètes dont la langue maternelle était le finnois, étaient (et sont toujours) beaucoup plus nombreux dans le pays. Mais ils étaient à l'époque davantage préoccupés par leur identité nationale, par leur culture ancienne fortement paysanne, je voudrais presque dire « kalévalienne ». Le *Kalévala*, notre épopée nationale, a grandement influencé toute notre littérature et continue à le faire. Il y avait parmi les Finnois aussi un courant moderniste vers la même époque où leurs confrères d'expression suédoise faisaient leur révolution. C'étaient les « Por-

teurs de Feu », et ils se sont inspirés surtout de la littérature française. Ils se voulaient cosmopolites et on trouve dans leur poésie de retentissants échos du dadaïsme, du surréalisme, du futurisme. Mais comme les préoccupations de la majorité étaient ailleurs — il fallait consolider cette nouvelle indépendance, l'enraciner dans le pays — beaucoup se sont alors tournés vers la prose.

Le véritable essor de la poésie finlandaise se situe après la dernière guerre. Le romantisme national n'était plus de mise, c'était la grande désillusion.

Le nombre de réfugiés caréliens, de morts et de mutilés était tel que l'exaltation héroïque semblait presque indécente. Elle cédait la place à l'incertitude, au doute, au sentiment de la défaite. La poésie s'ouvrait vers l'extérieur, commençait à chercher de nouvelles sources d'inspiration, de nouvelles formes. Elle devenait plus dense, imagée et structurée, les normes de la nouvelle critique anglo-saxonne avaient fait leur œuvre. La littérature abandonnait ses héros d'antan, mais trouvait un intérêt profond et humain pour les vaincus, les humiliés de cette terre. Elle tendait vers l'authenticité. C'est toujours le cas, avec une diversité incroyable de courants poétiques.

Comment la critique a-t-elle accompagné cette évolution ? Parfois elle l'a même suscitée. Aux périodes de véritables révolutions formelles elle a été très féconde, aussi bien à l'époque du modernisme d'expression suédoise qu'à l'époque du new criticism des années '50. Ce mariage entre la poésie et la critique était en grande partie dû aux dons d'écrivain de ces critiques : ils étaient eux-mêmes dans le mouvement, en tant que poètes ou essayistes. Ils ont aussi dicté certaines normes, que la nouvelle poésie devait respecter scrupuleusement — ce procédé avait bien sûr aussi ses inconvénients : en même temps qu'ils propageaient la nouvelle poésie, ils en extirpaient tout ce qui ne correspondait pas à leur idéal. On peut dire qu'ils étaient d'excellents jardiniers, trop sévères parfois dans leur taille de jeunes pousses.

Heureusement que les jeunes ne se laissaient pas faire. Dans les années '60, grâce surtout à des poètes comme Pentti Saarikoski (mort en 1983) la végétation poétique devient presque anarchique. La poésie avait perdu certaines lois et règles, mais elle avait gagné en lisibilité. Elle s'était rapprochée de la vie de tous les jours. D'un côté on avait la poésie politiquement ou socialement engagée, de l'autre celle qui s'exprimait avec des accents des chansons, même du rock. On a pu alors parler de la démocratisation de la poésie : elle se servait du langage de tous les jours, elle n'était plus réservée aux « happy few ».

Comme les poètes, les critiques se divisaient : il y avait ceux qui réclamaient l'engagement et ceux qui cultivaient le langage pur. Il y en avait aussi qui trouvaient leur bonheur dans les méditations au sein de l'univers, qui s'y fondaient dans une communion presque mystique. Il n'y avait plus de critères incontestés, plus de voie royale. Le monde était trop changeant, et les « maîtres » avaient mauvaise presse. Cette dispersion — ou cette démocratisation — était encore plus nette dans les années '70 : les journaux féminins s'emparaient alors de la poésie. Cela faisait le plus grand bien à la vente des poèmes, mais contrariait certains poètes qui

n'aimaient pas s'exhiber et raconter leur vie. En même temps on multipliait les matinées littéraires, les signatures dans les grandes librairies, les tournées en province.

Ce show continue de plus belle à l'heure actuelle. On doit savoir s'exprimer devant un public de plus en plus exigeant. Le côté spectacle dans la vie littéraire est trop connu en Occident pour que j'aie besoin d'en décrire les inconvénients. Elle a peu à faire avec la vraie critique. Actuellement toutes les tendances sont aussitôt digérées et récupérées. Le poète révolté ne sait plus très bien comment et pourquoi se révolter et la critique, de peur de perdre un Rimbaud naissant, recueille dans son sein les nouveautés les plus disparates — presque sans critique. C'est peut-être aussi un bien, même si le prestige de la poésie doit en pâtir. En tout cas il vaudrait mieux publier beaucoup de poèmes et que l'on en parle que de réserver ce domaine aux censeurs et aux seuls lettrés. Si je compare la situation de notre poésie à celle qui est réservée aux poètes en France, je dois souligner la très large place accordée aux jeunes poètes chez nous. Même si certains maîtres des années '50 continuent à écrire (Paaavo Haavikko, Lassi Nummi, Pentti Holappa) et à étonner par leur capacité de renouvellement il y a une quantité de jeunes poètes doués que le public aime. La critique attend d'eux je ne sais quel nouveau bouleversement. Ils peuvent publier et s'exprimer dans les revues littéraires, ils vont chercher eux-mêmes à l'étranger les influences dont la rareté des traductions poétiques les prive, ils sont actifs, attentifs au monde, cosmopolites, courageux dans leur expression. La critique se sent souvent déboussolée vis-à-vis d'eux — c'est pourquoi, hélas, il y a peu d'analyses et d'études approfondies de leurs textes. Seules quelques revues littéraires — Parnasso, Nuori Voima — leur accordent une attention qui dépasse celle, immédiate, que leur popularité leur confère. La critique dans les quotidiens les présente souvent ensemble dans un bouquet disparate, multicolore de 4, 5 recueils, et l'on n'a le temps que de flâner leur parfum dans les quelques lignes qui leur sont individuellement consacrées.

Une expérience originale mérite d'être signalée : une de ces revues continue depuis des dizaines d'années à offrir aux jeunes poètes un service de critique très sérieux et utile. On peut donner ses œuvres à analyser pour une somme modique. On peut trouver à ce service tous les avantages d'un atelier d'écritures et certainement aussi des défauts — sauf un : il évite scrupuleusement de susciter une poésie standardisée, uniformisée, grâce au grand nombre de critiques qui y collaborent et dont beaucoup sont eux-mêmes poètes.

La radio finlandaise joue très efficacement son rôle pour faire connaître la poésie. Plusieurs émissions hebdomadaires lui sont consacrées. Les auditeurs peuvent participer à ces émissions en exprimant leur désir d'entendre tel ou tel poème qu'un acteur ensuite va dire. Quant à la télévision, elle fait de très belles émissions sur des poètes consacrés. Les critères de popularité et de rentabilité sont malheureusement assez visibles : on honore celui qui est déjà honoré. La poésie en train de se faire y trouve rarement sa place.

Quelques grands événements littéraires comme le Marathon poétique de Lahti ou le prix Finlandia que l'on a octroyé cette année pour la deuxième fois, profitent à la poésie. A l'inverse du prix Goncourt ou de Femina en France, les recueils de poésie entrent dans la compétition pour le Prix Finlandia. Ils deviennent alors pour quelques semaines objet de discussions dans la presse et les médias. Jusqu'à présent les prix eux-mêmes sont allés à un romancier et à un essayiste, mais rien n'empêche de rêver à un poète lauréat dans un proche avenir.

LE ROMAN ROUMAIN CONTEMPORAIN À LA RECHERCHE DE L'AUTHENTICITÉ

ROXANA SORESCU

Jean-Paul Sartre faisait naguère, dans *Qu'est-ce que la littérature*, une remarque essentielle, qui devrait servir de point de départ pour toute étude de la prose, notamment pour toute étude axée sur la question de savoir si entre les idées d'un écrivain et sa technique existe un rapport et, le cas échéant, quelle est la nature de ce rapport. Tout ce qui se rattache, en littérature, à la conception consciente — postulait Sartre — est dépourvu de signification. Les idées peuvent être originales ou non, profondes ou non, vraies ou non. Elles peuvent être imposées ou empruntées. Mais la « relation authentique » de l'écrivain avec le monde s'exprime par la *technique de la narration*. Celle-ci n'est pas soumise à la censure de la conscience, elle est véritable sans équivoque et laisse transparaître une liberté du choix qui dans le monde des idées serait soumise aux contraintes. Serait-il vrai que la technique échappe à la censure de la conscience ? Pour l'écrivain contemporain, pour lequel la lucidité et l'expérimentation représentent un point d'honneur, la technique est certainement, dans bon nombre de cas, choisie tout aussi sciemment que la thématique. Mais seulement jusqu'à un certain point. Tous les écrivains savent que leur volonté démiurgique sur l'œuvre respective doit néanmoins se soumettre à un moment donné aux procédés que l'œuvre impose à son créateur. Si l'écrivain pense toujours qu'il sait *ce* qu'il dit, ou tout au moins *ce* qu'il veut dire, il ne sait pas toujours *comment* il le dit. Il y a des modalités et des procédés narratifs que l'écrivain utilise spontanément en apparence, mais que l'attitude face au thème respectif structurée par son subconscient lui impose en réalité. Or, la récurrence de cette sorte de procédés dans des romans signés par des personnalités littéraires absolument différentes, divergentes au point de vue stylistique, mais qui s'avèrent susceptibles de se ranger dans une catégorie commune de tendances spirituelles, cette récurrence disons-nous, soumise à une étude approfondie peut devenir significative pour une mentalité commune. Parmi les témoignages relatifs à une conception dominante à une certaine époque, parmi les preuves de mentalité, je pense qu'il faudrait inclure — ainsi que Sartre le faisait en étudiant les écrivains du XIX^e siècle — au même titre que les attitudes sciemment manifestées, les procédés imposés par la structure non consciente de ces attitudes.

De ux traits dominants, en corrélation, semblent se dégager du roman roumain actuel. D'une part, l'*authentique*, forme extrême, assujettie au

besoin probatoire de la confrontation avec la réalité, du vraisemblable aristotélicien. D'autre part, la *propension à l'allégorie*, modalité permettant de soustraire l'événement prouvé authentique à l'éphémère de l'instant, de lui conférer une valeur de généralité qui transforme le fait réel en récit exemplaire.

Qu'arrive-t-il dans beaucoup de romans qu'on pourrait taxer de représentatifs pour notre temps et pour le stade actuel de la littérature roumaine ? *Quelqu'un*, en général se trouvant dans une situation de son existence particulièrement tendue, à un moment d'option ou de récapitulation d'une vie tendant à devenir destin, *cherche la vérité sur une certaine chose*, sur quelque chose vécue personnellement ou connue à titre de témoin. Et cette vérité se doit d'être non pas la vérité d'une personne donnée, mais bien la vérité vraie. Une pâle idée de la vérité vraie ne peut s'obtenir que par l'audience de tous les témoins, d'où la polyphonie des voix et des points de vue, ainsi que la relativité des critères de jugement. A la place des événements racontés encore naguère dans la littérature roumaine par le narrateur omniscient, on constate toute une suite de confessions, de monologues, de notes de journal intime, de souvenirs, autant de formes littéraires utilisées en vue de mimer l'authentique, englobées dans un enchaînement épique, souvent raconté lui aussi à la première personne, dans le but de dégager la signification éthique de certains faits tendant à devenir symbolisme dans le sens que lui donne Michel Butor lorsqu'il écrit : « J'appelle *symbolisme* d'un roman l'ensemble des relations de ce qu'il nous décrit avec la réalité où nous vivons », dans son étude intitulée *Le roman comme recherche* (*Répertoire*, Ed. du Minuit, 1960, p. 10).

Le schéma abstrait de celui parti à la recherche du vrai (l'enquêteur) qui s'occupe de l'audience des témoins (dont il peut lui-même faire partie) pourrait servir de modèle descriptif pour les romans les plus divers par leur style et les éléments concrets les illustrant. *Intrusul* (« L'Intrus »), *Cel mai iubit dintre pământeni* (« Le plus aimé des habitants de la Terre »), *Vânătoarea regală* (« La chasse royale »), *Lumea în două zile* (« Le monde en deux jours ») *Fetele tăcerii* (« Les visages du silence »), *Biblioteca din Alexandria* (« La Bibliothèque d'Alexandrie »), *Galeria cu viță sălbatică* (« La galerie de vigne sauvage ») se résument à cette idée qui, si elle en saurait nous dire grande chose quant à la valeur littéraire des narrations respectives, exprime pourtant à peu près tout en ce qui concerne la mentalité commune de leurs auteurs. Marin Preda, D. R. Popescu, G. Bălăiță, Augustin Buzura, Petre Sălcudeanu, C. Țoiu (pour nous borner à quelques exemples seulement, tout en gardant mauvaise conscience pour avoir omis un Ivăsiuc, un Breban et bien d'autres) se retrouvent dans le thème commun de la quête du vrai, de la vérité d'une réalité historique récemment consommée, au sujet de laquelle l'enquêteur autant que les témoins sont appelés à formuler un jugement moral dont la clarté assure leur chance de pouvoir continuer à vivre. Quelqu'un est mort ou bien anéanti sur le plan spirituel et si le coupable demeurerait ignoré, notre propre survie, dépourvue de ses justifications axiologiques, deviendrait impossible.

L'authenticité en tant que problème principal du roman contemporain est une question de vérité morale, souvent confondue avec la sin-

cère adhésion à un idéal. C'est en cela que réside sa différence par rapport à l'authenticité que postulait un Camil Petrescu comme une condition de survie pour le roman, car dans son cas il s'agissait d'une authenticité d'ordre psychique, indifférente aux critères et aux systèmes éthiques d'application pratique, ne postulant que la sincérité de l'expression face aux sentiments. Limitée au plan littéraire, elle n'était du reste qu'un truc, l'un des plus raffinés, puisqu'un seul et même écrivain pouvait mimer des confessions « authentiques » aussi différentes que celles de Madame T., de Fred Vasilescu, de Ladima. Or, dans le roman contemporain les choses vont autrement. L'authenticité signifie une explication de cause à effet, ainsi que la validité de tout un système de relations inter-humaines qui se doivent d'être dévoilées dans toute leur véracité, dans toute leur cruauté. Afin de comprendre pourquoi l'altruisme l'a conduit au désastre, Călin Surupăceanu se remémore toute son existence ; si Victor Petrini raconte dans quelles circonstances il a été amené à risquer une condamnation pour homicide, ce n'est pas tant dans le but de faciliter la tâche à son avocat, mais plutôt pour qu'il arrive à mieux se comprendre lui-même ; Tică Dunărințu veut découvrir qui a tué son père et si Moïse est bien un assassin, afin de remettre en place le temps qui lui semble de plus en plus « out of joint » ; l'enquêteur qui se propose de reconstituer la personnalité d'Antipa veut aussi se rendre compte par lui-même dans quelle mesure l'homme est-il soumis au hasard ou bien peut-il le susciter ; et le jeune homme irrité, assigné à l'enregistrement des confessions de l'ancien militant qui avait terrorisé le village tout entier à l'époque de la collectivisation et de la victime de celui-ci, tient absolument à savoir si Machiavel voyait juste quand il prétendait que la fin excuse les moyens ; de même le jeune homme malade recevant les confessions, *in articulo mortis*, des personnes qui avaient tué au nom de la foi pour laquelle elles s'étaient sacrifiées ressent lui aussi le besoin de saisir le rapport entre la liberté et la contrainte permis par une norme morale au-delà de l'histoire ; Chiril Merișor écrit son fatal journal en s'essayant de découvrir le sens des événements dont il devient la victime. Parmi tous ces personnages, *l'enquêteur apathique* (comme l'appelle Virgil Duda) représente une exception. L'enquêteur impliqué, victime ou bénéficiaire de sa propre enquête, c'est le personnage récurrent du roman contemporain.

La technique, spontanée ou moins spontanée, mais de toute façon en accord avec la thématique, consiste dans le transfert de la narration qui au lieu de la III^e personne se fera à la I^{re} personne. Même dans les récits où le narrateur garde encore toute sa liberté de mouvement, en tant qu'omniscient et non impliqué, on retrouvera, introduites sous un quelconque prétexte — longue conversation, journal, confessions — les relations d'un personnage impliqué, regardant les faits de façon subjective. Une première conséquence de la mobilité (faulknerienne, mais non seulement faulknerienne) de l'angle des vues sera le caractère relatif de la vérité, de sorte que l'enquêteur ne pourra plus se prononcer, en acceptant ou en réfutant fermement les faits. Autrement, le roman à thèse limpide cédera le pas à un récit sans conclusion, entièrement ouvert à toutes les interprétations possibles, aux jugements de tout genre. Mais sous le rapport de l'unité épique, la démission du démiurge qui manœuvrait ses marionnettes se traduit par un ralentissement du rythme de la narration. Ce que

L'on gagne sous le signe du scepticisme intégrateur devient perte sous le signe du dramatisme conflictuel. Ces choses vraies qui interviennent ne sont jamais trop nombreuses, mais seulement considérées à partir de points de vue différents, et ceux qui les perçoivent ont souvent entre eux des relations plutôt statiques. Il s'agit d'une analyse psychologique, certes, non dans le sens traditionnel, mais dans celui d'une psychologie saisie grâce au mouvement enregistré de la pensée (dans un style libre indirectement, de monologue intérieur, récitatif).

Un écrivain comme N. Breban semble hanté par la fascination qu'émanent les personnalités, si médiocres soient-elles en apparence, douées du courage de se découvrir et s'assumer leur être authentique. Les transformations suscitées dans son environnement par un individu qui aboutit à raccorder les apparences avec l'essence même, fût-il quelque petit fonctionnaire de province, un quelconque « raté » enseignant l'histoire, un honnête employé et père de famille, cette aptitude subtile, insidieuse, tenace de modifier les états d'âme de son entourage, de l'attirer et de le modeler représente pour Breban la forme la plus pure, impossible à sanctionner, de l'exercice de la puissance. *Bunavestire* (« Annonciation »), *Ingerul de gips* (« L'Ange de plâtre »), *Don Juan*, *Drumul la zid* (« La route au mur »), indépendamment de leur trame épique différente, presque nulle, même, au point de vue de leur conflit extérieur, sont les romans de la découverte du soi réel et des répercussions de cette révélation des profondeurs sur les autres. On pourrait appliquer telle quelle aux principaux personnages de l'écrivain la relation psychologique statuée par J. Lacan : « L'émetteur reçoit du récepteur son propre message sous une forme inversée » (cf. *Écrits*, Ed. du Seuil, 1966, p. 298). Grobei, Minda, Rogulski, Castor Ionescu représentent les formes d'intériorisation de la vérité et, implicitement, de l'authentique, formes déterminantes pour le comportement des enquêteurs extravertis des romans écrits par des confrères de la même génération. Mais ces derniers cherchent une vérité sociale et historique, alors que les autres sont en quête d'une vérité devenue intérieure. Tous se retrouvent sous l'emprise de l'*authentique*.

Cependant, il y a dans l'authentique consigné littérairement un danger : celui d'une situation dans une réalité circonscrite sous le rapport historique, transitoire. Il est intéressant de noter que presque tous les écrivains roumains contemporains trouvent la solution en vue de généraliser les significations dans un procédé de la technique narrative, l'introduction d'une enclave dans le texte épique où les relations morales des personnages de celui-ci adoptent une structure propre aux relations symboliques. Une mise en abîme qui reprend dans le plan allégorique les significations de l'énoncé. Arrêtons-nous sur deux types de généralisation et de symbolisation, l'un qui reprend, modernisée, la structure de la fable, l'autre rattaché à la relation métadiégétique nouée entre le narrateur et le texte. Dans son étude destinée à systématiser les possibilités littéraires de la « mise en abîme » (*Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abîme*, Ed. du Seuil, 1977), Lucien Dällenbach départage deux types de ce procédé : les mises en abîme « particularisantes », modèles réduits du texte, qui compriment et limitent les significations de la fiction, d'une part, les mises en abîme « généralisantes », qui « font subir au contexte une expres-

sion sémantique dont celui-ci n'eût pas été capable par lui-même ». Cela peut se réaliser par l'insertion dans le récit d'un autre récit, voire d'un mythe. L'écrivain roumain introduit dans sa narration une fable modernisée, une allégorie qui dévoile les significations des rapports inter-humains, en les reprenant comme des rapports entre l'homme et le monde animal ou comme une relation reconnue par l'homme dans le monde animal. L'enclave « homme et bête » remplace ce qu'on appelait couramment dans les descriptions de type réaliste spécificité par un processus de symbolisation susceptible d'arracher la narration à l'emprise de l'histoire immédiate. Le roman de début d'Alexandru Ivasiuc montre un enfant assistant impuissant au rabattage et à la mise à mort sadique par le feu d'un écureuil par une bande de jeunes excités, ivres de la possibilité d'exercer sur le champ leur instinct brutal de la puissance. L'horreur et la fascination de l'enfant d'alors, le mélange de crainte et d'attrance qui s'empare de celui entré en contact, ne serait-ce que comme spectateur, avec la force deviendra le thème autour duquel vont s'édifier toutes les narrations ultérieures de l'écrivain, narrations dont l'emblème pourrait être la crémation de l'écureuil.

Dans « La Chasse royale » de D. R. Popescu, un justicier impuissant assiste à une scène de folie collective : un groupe d'hommes fanatisés par la crainte de la rage déchainent un véritable massacre des chiens soi-disant enragés. Le personnage de Petre Sălcudeanu, dans « La Bibliothèque d'Alexandrie », après avoir reçu les confessions des anciens militants, ressent le besoin de s'isoler en plein air ; en déambulant dans une clairière, il devient le spectateur d'une scène au cours de laquelle quelques louveteaux affamés dévorent les restes de leur mère tuée ; à partir de là, il nourrira lui-même les jeunes bêtes jusqu'à ce qu'elles deviendront les instruments d'une justice immanente et dévoreront le délateur. Dans *Cel mai iubit dintre pămînteni*, Marin Preda met son personnage, Victor Petrini, dans une situation camusienne : un combat contre les rats et surtout dans la posture de recevoir une brillante leçon sur la ténacité, la force d'adaptation, la solidarité de ces bestioles pratiquement invincibles.

L'autre type d'enclaves s'organisent conformément à une relation obsessionnelle entre le créateur et l'œuvre créée. Celui qui écrit un conte auquel il participe, s'intéressant au sort réservé de par le monde à son conte, apparaît de plus en plus souvent comme l'un des protagonistes. Si le récit est un journal où les impressions, les états d'âme, les ripostes sont notées directement, alors ce récit peut devenir une arme dangereuse dirigée à n'importe quel moment contre le narrateur (*Galeria cu viță sălbatică*). Si le récit se compose d'un long collier de confessions véridiques, il a toutes les chances de se ranger dans la raffinée collection des livres qui auraient pu être publiés, réunis pour son propre bénéfice par le Surveillant de « La Bibliothèque d'Alexandrie ».

MR. HYDE AND THE "DAMNED JUGGERNAUT"

L. J. RATHER
(Stanford University)

Now we understand why capitalism is an "abortion of filth and fire", why it possesses a strange sort of "double personality": the virtuous citizen coupled to the gruesome criminal.

Franz Oppenheimer¹

Re-reading *Capital* on child labor law recently, I was surprised by the sudden intrusion of Mr. Hyde into my train of thoughts. The passage in question stated that the House of Commons in 1836—supported by "the most distinguished physicians... in London"—finally defied the "mob of manufacturers... [and] refused to throw children of 13 under the Juggernaut Car of capital for more than 8 hours a day"². The intrusion had been triggered, I decided, by the words "Juggernaut", "children", and "physicians": Mr. Hyde makes his initial appearance in Stevenson's tale as a dwarfish stranger hastening through the streets of London; he collides with a little girl who is running to fetch a physician, knocks her down, and then, according to Stevenson's narrator, "trampled calmly over the child's body and left her screaming on the ground". The narrator, sole witness of the act, was struck by its cold impersonality. "It wasn't like a man; it was like some damned Juggernaut", he says. On being apprehended, the offender shows no sign of remorse. But he is willing to pay damages: "If you choose to make capital out of this accident", he coolly tells the narrator and the girl's family, "I am naturally quite helpless". The sum of one hundred pounds being agreed on, the ugly little

¹ Franz Oppenheimer, *Theorie der reinen und politischen Ökonomie* (Berlin, Georg Reimer, 1911), p. 161.

² Karl Marx, *Capital*, 3 vols. (New York: International Publishers, 1967), I, p. 280. Marx writes later that, "within the capitalist system... all means for the development of production... mutilate the labourer into a fragment of a man... and drag his wife and child beneath the wheels of the Juggernaut" (*ibid.*, I, p. 645). Marx was well aware of the "good" side of the capitalist system, e.g., its tremendous productive capacity, and its centralization of the means of production. As for the individual capitalist, Marx writes in the preface to the first German edition of *Capital* as follows: "I paint the capitalist and the landlord in no sense *couleur de rose*. But here the individuals are dealt with only in so far as they are the personifications of economic categories, embodiments of particular class-relations and class-interests. My standpoint, from which the evolution of the economic formation of society is viewed as a process of natural history, can less than any other make the individual response for relations whose creature he socially remains, however much he may subjectively raise himself above them" (*Capital*, I, p. 10; emphasis added). Thus, in his social role, the individual capitalist may find himself part of the "mob of manufacturers" who "throw children of 13 under the Juggernaut Car of capital" whether he likes it or not. In short, Stevenson's Dr. Jekyll may detest Mr. Hyde as much as Goethe's Dr. Faust detests Mephistopheles, but neither man can separate himself from his monstrous double.

man repairs to a "sinister block of buildings nearby", enters through a locked cellar door, and soon returns with ten pounds in gold and a check for the balance of ninety pounds. The narrator examines the check closely; it is drawn on a highly respected bank and the signature — we learn later — proves to be that of his friend, the wealthy and morally irreproachable Dr. Jekyll. And the "sinister block of buildings" in question lies behind the stately façade of Dr. Jekyll's residence³. The gruesome offender is somehow coupled to the virtuous physician. As Dr. Faust had his Mephistopheles, so Dr. Jekyll has his Mr. Hyde⁴.

³ Robert Louis Stevenson, "Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde", *The Biographical Edition of Stevenson's Works, with Prefaces by Mrs. Stevenson*, 27 vols. (New York: C. Scribner's Sons, 1907–1925), XIV, pp. 323–422. The narrator, presumably in order to emphasize the inhuman and impersonal character of Hyde's behavior, uses the neuter pronoun "it". Borrowing from Nietzsche, Georg Groddeck used the word "it" in his *Das Buch vom Es* (1923) to designate the impersonal drive of the unconscious mind. Borrowed in turn by Freud, "das Es" became (in the Latin preferred by Freud's translators) "the id." Cf. Freud, "Das Ich und das Es," *Gesammelte Werke*, 18 vols. (London: Imago, 1940–1952), XIII, p. 251. In our interpretation, then, Mr. Hyde is the rampant "id" of Dr. Jekyll's bourgeois capitalism. Even before the heyday of psychoanalysis, capitalism in Marx's theory had been likened to the "Unconscious" of the German philosopher Eduard von Hartmann. Cf. Georges Sorel's *Réflexions sur la violence* (1908): "According to Marx, capitalism, by reason of the innate laws of its own nature, is hurrying along a path which will lead the world today . . . to the doors of the world of tomorrow. . . . It might therefore be said that capitalism plays a part analogous to that attributed by Hartmann to the Unconscious in nature, since it prepares the coming of social reforms which it did not intend to produce" (*Reflections on Violence*, translated by T. E. Hulme [London: George Allen & Unwin, 1915], pp. 84–85. Von Hartmann yielded place later to Freud or Jung; e.g., John McMurtry speaks of "historical materialism's version of the Collective Unconscious", asserting that the "reach . . . of Marx's overall model into the domain of the unconscious . . . indicates important common ground affairs associated with the names of Freud and Jung" (*The Structure of Marx's World-View* [Princeton, N.J.: P.U.P., 1978], p. 153). McMurtry adds in a footnote that it is "instructive to compare Marx's contrast between the 'hidden' economic structure and the 'visible' content of ideology to the psychoanalytic contrast between the 'latent' and 'manifest' content of dreams" (*ibid.*, p. 167n). Sorel may have taken his cue from a Russian critique of *Capital* (cited by Marx in the afterword to the second German edition), which reads in part: "Consequently, Marx only troubles himself about one thing: to show, by rigid scientific investigation, the necessity of successive determinate orders of social conditions. . . . For this it is quite enough, if he proves, at the same time, both the necessity of the present order of things, and the necessity of another order into which the first must inevitably pass over: and this all the same, whether men believe or do not believe it, whether they are conscious or unconscious of it" (*Capital*, I, 18; emphasis added). Marx's German translation of the Russian original reads (emphasized words only): ". . . ganz gleichgültig ob die Menschen das glauben oder nicht glauben, ob sie sich dessen bewußt oder nicht bewußt sind" (*Das Capital* [Berlin: Dietz Verlag, 1957], I, p. 16). Here, however, neither the philosophical "unconscious" of von Hartmann nor the psychological "unconscious" of Freud's many predecessors in developing the latter concept, e.g., Carl Gustav Carus in the early nineteenth century, is in question. (The Russian critic could conceivably have had in mind the "laws" of language change, which, likewise, operate effectively whether or not speakers are aware of them, e.g., in the gradual evolution of Latin into French, Spanish, or Italian).

⁴ Oppenheimer's phrase "abortion of filth and fire" (*Spotgeburt von Dreck und Feuer*) is taken from Goethe's *Faust*, I, 3536, where Mephistopheles is so addressed by Faust. The "double personality" is Mephistopheles-Faust. Mephistopheles does the dirty work while Faust enjoys the proceeds. The tempting of Gretchen with jewelry, the fatal drugging of her mother, and the killing of her brother are the work of Mephistopheles in *Faust I*: in *Faust II* he debases the imperial currency, murderously expropriates the rustic couple Philemon and Baucis, and enslaves the lemurs — who, however, dig Faust's grave while he supposes they are digging a canal. Says Mephistopheles: "War, business and piracy form an inseparable trinity" (*Faust II*, 11187–8). Cf. L. J. Rather, "Some Reflections on the Philemon and Baucis Episode in Goethe's *Faust*", *Diogenes*. XXV (1958), pp. 60–73.

Taking the hint cast out by Mr. Hyde himself, perhaps *Capital* can be made out of Stevenson's *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. "In the analysis of economic forms", Marx states in *Capital*, "neither microscopes nor chemical reagents are of use. The force of abstraction must replace both"⁵. But Dr. Jekyll — in our interpretation the respectable *persona* of the bourgeois capitalist class — uses a chemical reagent rather than the force of abstraction to tear off his mask and expose the ugly reality that it hides. In this sociological interpretation of Stevenson's tale, Mr. Hyde represents the unmasked *social* self of the wealthy Dr. Jekyll — the "Juggernaut Car" of his inherited capital grinding children beneath its wheels as it careens through the streets of London. Dr. Jekyll's self-knowledge is, however, more than he can bear, for "[t]he survival of the bourgeoisie rests on the assumption that it never obtains a clear insight into the social preconditions of its own existence"⁶. Like Goethe's Dr. Faust, Stevenson's Dr. Jekyll unwittingly digs his own grave; he dies as Mr. Hyde, and there is no chorus of angels to rescue him from perdition.

Volume one of Marx's *Das Kapital* was first published in 1867. The English translation appeared twenty years later, one year after the publication of Stevenson's *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. A cursory examination of several biographies of Stevenson reveals no evidence that he was acquainted with Marx's writings. The O.E.D. lists metaphorical Juggernauts as far back as 1819. Mr. Hyde's invitation to "make capital" out of his behavior can be seen as a merely accidental turn of phrase — apt enough, in that the girl's family do collect one hundred pounds. And Mrs. Stevenson traces the genesis of the tale back to her husband's childhood:

"In the room in Edinburgh occupied by my husband as a child, was a bookcase and a chest of drawers made by the notorious Deacon Brodie — the respectable artisan by day, a burglar at night. Cummy (Alison Cunningham), to whom my husband dedicated his *Child's Garden of Verses*, wove, with her vivid Scotch imagination, many romances about these prosaic articles of furniture to amuse her nursing. Years afterwards, my husband was deeply impressed by a paper he read in a French scientific journal on sub-consciousness. This article, combined with his memories of Deacon Brodie, gave the germ of the idea that afterwards developed into the play, was used again in the story of *Markheim*, and finally, in a hectic fever, following a hemorrhage of the lungs, culminated in the dream of Jekyll and Hyde"⁷.

Stevenson himself tells us that ideas for his stories often came to him in his dreams. The ideas were mediated by semi-autonomous figures whom he calls his "Brownies", or "familiaris". In the case of the Jekyll-

⁵ Marx, *Capital*, I, 8. Cf. Engels' letter of July 14, 1858 to Marx: "Incidentally, people have absolutely no conception of the progress made by the natural sciences in the last thirty years. For physiology the decisive factors have been, firstly, the tremendous development of organic chemistry, and secondly, the microscope, which has been properly used only for the last twenty years". Marx *Engels Selected Correspondence*, translated by I. Lasker (Moscow: Progress Publishers, 1975), p. 101.

⁶ Georg Lukács, *History and Class Consciousness: Studies in Marxist Dialectics*, translated by Rodney Livingstone (London: Merlin Press, 1971), p. 225.

⁷ Stevenson, *Biographical Edition*, XIV, p. 316.

Hyde story, he “dreamed the scene at the window [where Dr. Jekyll’s friends momentarily catch a glimpse of his tormented face] and a scene afterwards split in two, in which Hyde, pursued for some crime, took the powder and underwent the change in the presence of his pursuers”⁸. According to his wife, Stevenson finished the first draft of the story, some thirty thousand words, in only three days. He destroyed the first version at once, and rewrote it from what Mrs. Stevenson says was a different point of view, “that of the allegory, which was palpable and yet had been missed, probably from haste, and the compelling influence of the dream”⁹. What the original view was, unfortunately, we do not know.

In the theatre of our dreams, so Schopenhauer wrote in 1851, the hidden stage manager is none other than our unconscious “will”, the driving force behind all surface reality. According to Schopenhauer, dreams originating at the deeper levels of the psyche — “theorematic” dreams, in his terminology — reach the surface and become known to us only as transformed, “allegorical” dreams. Schopenhauer says that by employing a technique involving the association of ideas we may be able to disclose the underlying content of dreams as remembered by the “waking consciousness”. But in so interpreting a dream, he adds, we must never lose sight of the “peculiar, demonic slyness of wit, otherwise quite foreign to the dreamer, with which the allegory has been laid down and carried out”¹⁰.

Mrs. Stevenson tells us that her husband’s Brownies and familiars were busy at all hours of the night — “tormenting him with phantom problems . . . or more often reviving some almost forgotten train of thought” — during the period in which his *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* came into being¹¹. Since we cannot put Stevenson on the analyst’s couch, these phantom problems and forgotten trains of thought are beyond recovery. But we can examine his other writings for instances of “Jekyll-Hydes” coupled, in one form or another, with capitalistic exploitation.

One of Stevenson’s “Novels and Tales” (published in 1883) contains an account of his journey through the Napa Valley in California in 1880 in the entourage of a friendly storekeeper. “Kelmar”, as Stevenson calls him, resembles “a Scotch country elder . . .”. Kelmar’s wife is described as “singularly kind”, and his violin-playing son is “dark and romantic”. As they travel through the valley Stevenson becomes aware that there is a hidden side to his kindly host’s activities :

“I had no idea, at the time I made his acquaintance, what an important person Kelmar was. But the Jew store-keepers of California, profiting at once by the needs and habits of the people, have made themselves in too many cases the tyrants of the rural population. Credit is offered, is pressed on the new customer, and when once he is beyond his depth, the tune changes, and he is from thenceforth a white slave. I believe, even from the little I saw, that Kelmar, if he chose to put on the screw, could

⁸ Stevenson, “A Chapter on Dreams”, *The Novels and Tales of Robert Louis Stevenson*, 24 vols. (C. Scribner’s Sons, 1895–1900) XV, pp. 250–265.

⁹ Stevenson, *Biographical Edition*, XIV, pp. 318–319.

¹⁰ Arthur Schopenhauer, *Sämtliche Werke*, edited by Wolfgang Freiherr von Lohneysen, 5 vols. (Stuttgart: Cotta Verlag, 1960–1965), IV, p. 308: 11, pp. 73, 173.

¹¹ Stevenson, *Biographical Edition*, XIV, pp. 318–319.

send half the settlers packing in a radius of seven or eight miles around Calistoga. These are continually paying him, but are never suffered to get out of debt. He palms dull goods upon them, for they dare not refuse to buy; he goes and dines with them when he is on an outing, and no man is louder welcomed: he is their family friend, the director of their business, and, to a degree elsewhere unknown in modern days, their king. . . . That all the people we had met were the slaves of Kelmar, though in various degrees of servitude; that we ourselves had been sent up the mountain in the interests of none but Kelmar; that the money we laid out, dollar by dollar, cent by cent, and through the hands of various intermediaries, should all hop ultimately into Kelmar's till; — these were facts that we only grew to recognise in the course of time and by the accumulation of evidence".

But the slave-master Kelmar is only a small player in the money game, and his activities are only half-hidden. The real "Mr. Hydes" are more fully concealed. Stevenson continues:

"Even now, when the whole tyranny is plain to me, I cannot find it in my heart to be as angry as perhaps I should be with the Hebrew tyrant. The whole game of business is beggar my neighbour; and though perhaps that game looks uglier when played at such close quarters and on so small a scale, it is none the more intrinsically inhumane for that. The village usurer is not so sad a feature of humanity and human progress as the millionaire manufacturer, fattening on the toil and loss of thousands, and yet declaiming from the platform against the greed and dishonesty of landlords. If it were fair for [Richard] Cobden to buy up land from owners whom he thought unconscious of its proper value, it was fair enough for my [Kelmar] to give credit to his farmers. Kelmar, if he was unconscious of the beam in his own eye, was at least silent in the matter of his brother's mote"¹².

Richard Cobden, incidentally, makes two appearances in Marx's *Capital*, first as something of a Dr. Jekyll: "'Our white slaves', cried the *Morning Star*, the organ of the Free-traders, Cobden and Bright, 'our white slaves, who are toiled into the grave, for the most part silently pine and die'". A few pages later he is a Mr. Hyde: "Despite the fanatical opposition of the army of perjured Free-traders, with Bright and Cobden at their head, the Ten Hours' Bill [of 1847] struggled for so long [*sic*], went through Parliament"¹³.

That Stevenson consciously intended *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* to be a parable of capitalism unmasked is hardly tenable. But before dreaming up this haunting representation of the double life we all lead, in one measure or another, Stevenson was consciously aware of the shadowy side of both Cobden, the "millionaire manufacturer fattening on the toil and loss of thousands" (an image reminiscent of Marx's vam-

¹² *The Novels and Tales of Robert Louis Stevenson*, XV, pp. 342–363; cf. pp. 344, 362–362. Kelmar is of course a merchant-usurer, not a fully-developed capitalist such as Cobden: "By the side of the independent producers who carry on their handicrafts and agriculture in the traditional old-fashioned way, there stands the usurer or the merchant, with his usurer's capital or merchant's capital, feeding on them like a parasite" (*Capital*, I, p. 510).

¹³ Marx, *Capital*, I, pp. 255, 253.

pire capitalist, swollen with surplus value¹⁴), and Kelmar, petty tyrant of Napa Valley. Could Stevenson's "familiar", working in the depths, have disguised Kelmar and Cobden as Jekyll and Hyde in the dream play? ¹⁵

In 1967 Robert C. Tucker proposed that Marx had "perform[ed] on the discordant self of German philosophy the act of dissociation that Stevenson performs in his story of Dr. Jekyll and Mr. Hyde". The "psychological original system [in the writings of the young Marx]" is, he argues, later projected as the "apparently sociological mature one" of *Capital*¹⁶. Or, as one of Tucker's critics puts it, Marx "unconsciously painted [in *Capital*] something resembling Stevenson's Dr. Jekyll and Mr. Hyde"¹⁷. Rather than swallow Tucker's suggestion, I would opt for the view that Stevenson's "familiar", in a display of the demonic slyness of wit ascribed by Schopenhauer to the stage manager of our dreams, worked Stevenson's recollections of Cobden and Kelmar into the tale as we have it, leaving as clues the description of Hyde as a "damned Juggernaut" and the mocking invitation to "make capital out of this accident".

But this is merely my personal choice between two unequally unlikely alternatives. A third alternative will perhaps occur to the skeptic: Not long ago we were reminded by J. Hillis Miller that any literary text is apt to be "inhabited . . . by a long chain of parasitical presences, echoes, allusions, guests, ghosts of other texts"¹⁸. The mind of a reader — to borrow from Mrs. Stevenson — is likewise apt to be haunted by phantom problems and almost forgotten trains of thought. Sooner or later a collision of the kind described here will occur.

¹⁴ "Capital is dead labour, that, vampire-like, only lives by sucking living labour", says Marx (*Capital*, I, p. 233). For a Marxist reading of Bram Stoker's *Dracula*, see Franco Moretti, "The Dialectic of Fear", *New Left Review*, No. 136 (Nov.—Dec., 1982).

¹⁵ An earlier instance of the exploiter made invisible is the malignant dwarf Alberich in Wagner's *The Ring of the Nibelung*. Alberich's double is the god Wotan: "light-elf" (*Licht-albe*) and "dark-elf" (*Schwarz-albe*), as Wagner tells us in the prologue. Alberich enslaves his fellow-Nibelungs using the power-conferring ring and helmet of concealment (*Tarnhelm*) forged from the stolen gold of the Rhine. Underscoring his meaning thirty years later in 1881, Wagner wrote that the modern equivalent of the Nibelung's ring was an investor's stock-portfolio. Taking this cue, Bernard Shaw wrote in 1898, in *The Perfect Wagnerite*, that the businessman's tall hat was the modern *Tarnhelm* — a hat that made the businessman "invisible as a shareholder" in, say, "a match-factory with yellow phosphorus, phossy jaw, a large dividend, and plenty of clergyman shareholders". Wagner's Nibelungs, Stevenson's Mr. Hyde, and H. G. Wells's Morlocks in *The Time Machine* (1895) share striking physical similarities. Cf. L. J. Rather, *The Dream of Self-Destruction: Wagner's 'Ring' and the Modern World* (Baton Rouge, La.: L.S.U.P., 1979), pp. 156, 175, 203, 205.

¹⁶ Robert C. Tucker, *Philosophy and Myth in Karl Marx* (Cambridge, Eng.: Cambridge University Press, 1967), pp. 147–149, 175.

¹⁷ István Mészáros, *Marx's Theory of Alienation* (London: Merlin Press, 1975), pp. 331–332.

¹⁸ J. Hillis Miller, "The Critic as Host", *Critical Inquiry*, III, No. 3 (Spring 1977), p. 466.

LA GENÈSE D'UNE VISION SCIENTIFIQUE. APERÇU SUR QUELQUES ESSAIS ROUMAINS DE MIRCEA ELIADE

MIHAI RĂDULESCU

La plus impressionnante réalité qui s'impose à la modestie de l'*intelligentsia* du XX^e siècle s'appelle : Mircea Eliade. Ses œuvres capitales (nous avons nommé le *Traité d'histoire des religions* et l'*Histoire des croyances et des idées religieuses*) ont bouleversé les intellectuels de l'Occident en leur découvrant un inébranlable édifice de symboles préexistant à la culture écrite et la traversant de son ombre victorieuse, sur tous les méridiens et en tout temps. L'univers des archétypes, aussi. D'où vient cette explosion de la conscience spirituelle de Mircea Eliade, où se trouvent les racines de cette énorme science ?

Pour répondre à ces questions nous devons retourner aux écrits de jeunesse du chercheur, inconnus même des excellents réalisateurs du célèbre *Cahier de l'Herne* dédié à l'historien roumain des religions.

L'article qui suit se propose de présenter au public des textes significatifs de la jeunesse de Mircea Eliade, publiés en roumain sous forme d'articles et recueillis dans quelques livres. Significatifs parce qu'ils sont le prélude de toutes ses recherches futures, parce qu'ils contiennent, en germe, les idées essentielles qui allaient orienter sa pensée au moment de ses grandes constructions érudites, parce qu'ils représentent les premiers éclats de ce qui deviendra la flamme permanente du génie révélé dans son ininterrompue prochaine combustion.

La composition de cet article paraîtra un peu diffuse au lecteur exigeant. Mais c'est notre propre exigence qui nous l'imposa.

Le caractère spécial de cet article qui, d'une part veut prouver la qualité des textes choisis pour être cités et d'autre part se propose d'exposer notre thèse quant à ces textes précisément, ne laisse pas d'alternative. Car, on ne peut rien prouver en évitant l'authenticité du document, en le « racontant » à sa manière. Et l'on ne peut pas, vu la beauté du texte d'Eliade, opérer les nombreuses coupures nécessaires à une démonstration.

Donc la démonstration que nous nous sommes proposé de faire se servira surtout des essais de Mircea Eliade et moins de nos propres déductions. Et comme ces textes suivent la ligne de leur démonstration caractéristique, il semblera parfois que le sens de notre démonstration se perd. D'où le caractère diffus. Mais bientôt nous reviendrons à lui. La patience et la générosité en ce qui regarde notre composition, ainsi que l'intérêt

pour la genèse de la vision scientifique de Mircea Eliade, seront des guides propices au lecteur curieux.

En feuilletant son livre *Fragmentarium* (București, Vremea, 1939), on retrouve les quelques pages publiées dans un hebdomadaire, intitulées : *Protohistorie sau Er Mediu* (Protohistoire ou Moyen Age, p. 34—40). En discutant de l'historisme, de l'individualisme et du positivisme, courants dominants au XIX^e siècle, le jeune Mircea Eliade fait les remarques suivantes :

« Le désintéret face à l'«événement historique» — soit individuel, soit d'une communauté, en un certain lieu et temps — s'approfondit en commençant avec le XX^e siècle. Rappelons-nous l'ethnographie, le folklore, la sociologie, l'anthropologie — qui, toutes, passaient, au delà de l'événement, pour chercher la catégorie. Toutes ces sciences, en un certain sens, retirent l'homme de l'«Histoire» — en tenant compte de la «Vie» seulement. Mais les vingt dernières années, ces sciences elles mêmes (créées dans l'«esprit historique» du XIX^e siècle) semblent perdre le pas. La vie de l'homme, telle quelle, intéresse de moins en moins et de nouvelles réalités passent au premier plan ». Bien sûr, Mircea Eliade se réfère aux philosophes se préoccupant des essences. Les nouvelles réalités annoncées sont : « le destin ou le symbole ». D'où, l'intéret « pour la préhistoire, les races, les religions, les mythologies, les symboles. Le XIX^e siècle a été le siècle le plus opaque qu'ait connu la culture européenne ; le symbole lui a été totalement inaccessible ». Et l'essayiste insiste sur un changement radical de vue. « Tout ce qui se passe aujourd'hui dans la culture européenne nous incite à croire que bientôt nous allons assister à une restauration du symbole comme instrument de connaissance » (p. 36—37).

Donc, après avoir distingué les limites du siècle passé (de son propre point de vue), le jeune écrivain perçoit un changement d'optique générale (qui fut d'ailleurs confirmé par l'évolution de la culture occidentale) mais, ce qui est plus important, il trace un programme pour ses propres préoccupations futures. Il en donne des détails :

« Pour le moment, observons que, au moins dans quelques pays, — l'intéret s'est déplacé de l'histoire à la protohistoire. On ne cherche pas la tradition dans le Moyen Âge, mais dans le berceau de la race, aux commencements de la nation. Un «document» préhistorique, qui n'intéressait il y a 50 ans que les spécialistes, acquiert aujourd'hui une valeur spirituelle, symbolique. Le passé n'est plus apprécié en tant qu'histoire. Il est apprécié surtout en tant qu'originnaire. Le document passe au second plan ; il nous reste le signe, le symbole » (p. 37).

Pour bien comprendre la dissociation entre *histoire* et *science*, que fait Mircea Eliade, il faut connaître un fragment de l'essai *Analogii* (Analogies, p. 109—110), du même volume. Mircea Eliade y analyse les ethnies, les nations, en homme de science. En qualité d'homme participant à l'histoire de son temps il a un tout autre ton : il est l'ennemi catégorique du racisme promu par l'idéologie allemande. Avec ironie, il n'admet pas qu'une distinction même scientifique serve d'instrument à des buts politiques. Et nous ne devons pas oublier le moment où il prenait cette attitude catégorique : les essais du livre paraissaient dans les revues de Bucarest en 1935—1939, donc en pleine ascension nazie. Voyons le texte. C'est un parallèle entre le racisme et le romantisme, une réplique : « Le nou-

veau romantisme" de notre époque, assez controversé», énonce-t-il, puis le duel de l'ironie prend son essor :

« Au racisme contemporain et à ses implications biologiques (le nudisme, la pureté du sang, le sport comme véhicule de la force) correspond l'intérêt romantique pour les "hommes primitifs" (Germaines, Barbares, "primitifs", Amérindiens), qui étaient considérés comme des hommes purs, simples, non sophistiqués, non pas rendus malades par la civilisation.

Au dédain envers la "raison", dédain éminemment romantique — correspond aujourd'hui l'apologie de la force, de l'héroïsme, des grands actes.

La grande faute romantique à l'égard de la "personne humaine" (l'apparition et la maladie de l'individu, l'éloignement du sens et de la valeur classique de l'homme) — trouve son correspondant dans la grande confusion moderne entre l'"individu" et la personne, confusion qui conduit fatalement vers un collectivisme mal compris (d'ordre politique, etc.)».

Le courage civique et l'humanitarisme de l'auteur auraient pu lui coûter sa liberté, pour ce pamphlet. Le savant n'acceptait pas la mystification des termes de sa science dans le sens de l'incrimination d'une race ou d'une autre (on va retrouver cette attitude dans la traduction d'un des essais ci-joint). Maintenant retournons à *Protohistoire sau Ev Mediu* où, entre temps, nous voici arrivés à une injonction faite à sa génération en vue de s'orienter vers les sciences de l'avenir, car « on dirait que notre temps est assez mûr pour réanimer et fructifier les signes, en leur découvrant la source et la justification métaphysique à d'autres niveaux que ceux "découverts" par la sociologie, la biologie, l'historisme. Cette nouvelle compréhension du signe dépasse le stérile formalisme européen et nous protège en même temps d'une nouvelle chute dans le devenir évasif et sub-personnel, qui a été vaincu, entre autres « par les anciens Hellènes, nos modèles les plus proches », ainsi qu'il conclut son recueil *Fragmentarium* (*Une signification des signes*, p. 158).

L'injonction mentionnée nous demande surtout de nous orienter vers le passé des Roumains. « La protohistoire nous fait les égaux des peuples germaniques et latins (est-ce de nouveau un pied de nez à la "supériorité" allemande et à celle de l'Italie fasciste? — n.n.). Si les nouvelles disciplines vont s'instaurer définitivement dans la culture européenne — on va apprécier les peuples qui ont une protohistoire, et non pas ceux qui ont un Moyen Âge » (p. 37—38). On sent le zèle patriotique de l'essayiste afin d'ouvrir à son pays le chemin de l'accueil européen. Il explique que la Roumanie a « une protohistoire et une préhistoire remarquables. Ici, sur notre terre, s'est développé un "phénomène originaire". Ici se sont manifestés des symboles, se sont transmises des traditions. Il y a trente-quarante ans, l'intérêt qu'ils réveillaient était médiocre ; aujourd'hui leur valeur est grande. L'origine d'un symbole vaut comme la découverte d'une dynastie de pharaons. Préciser le berceau d'un peuple intéresse davantage que de déchiffrer un manuscrit médiéval » (p. 38—39).

Comment y arriver ? Quelques réformes scientifiques étaient nécessaires à l'époque. « Par exemple (...) de promouvoir d'urgence des études d'anthropo-géographie, de préhistoire, de protohistoire et de folklore. Les recherches de balkanologie doivent être continuées jusqu'à leur limite extrême : la préhistoire de la péninsule » (p. 39—40).

Pour comprendre comment se sont formées ces convictions, nous allons lire ensemble ce qu'il a publié à l'occasion de l'inauguration du *Musée du village* (*Le Musée du Village roumain*, dans *Insula lui Euthanasius* (L'Île d'Euthanasius), 1943, p. 154—161).

« Dans son discours d'inauguration du Musée du Village, M. le Professeur D. Gusti a dit : « Nous n'avons pas eu devant les yeux l'exemple des musées en plein air des pays nordiques, Skansen, Bigdo ou Lillehammer. Pour nous ils sont en grande mesure romantiques et trop ethnographiques à la fois, en mettant l'accent plutôt sur les « valeurs » et les « pièces » de musée que sur l'homme d'aujourd'hui, son milieu et ses actions quotidiennes... Notre musée n'est pas un musée ethnographique, mais un musée social ». Je ne sais pas si les centaines de milliers de visiteurs de « Luna Bucureștilor » (Le Mois de Bucarest) ont compris, dès leur première visite du Musée, cette différence fondamentale. Mais je crois que l'impression de réalité roumaine, d'authenticité, a dû les bouleverser, tous. Rarement un essai de synthèse opéré par la raison de l'homme et sorti de sa main prouve un si grand esprit d'organisation et une aussi naturelle beauté. Quoiqu'on rencontre des habitats de régions si variées — Țara Oașului et Argeș, Bărăgan et Banat, Bihor et Ilfov — tout s'apparente, d'une manière close, et constitue, ensemble, l'image d'une enchantresse civilisation rurale. M. H. H. Stahl n'exagère pas en affirmant (*Sociologie Românească*, n° 5, p. 30, *Sociologie roumaine*) « que nous représentons la plus importante et la plus vaste civilisation rurale de toutes celles qui existent » (p. 154—155).

Ensuite, l'auteur expose la découverte faite par les équipiers qui ont contribué à l'organisation du Musée, « en passant un mois au milieu de 130 artisans amenés de tant de régions roumaines » (p. 155). L'idée qui suit est d'une exceptionnelle importance pour la compréhension de la genèse du peuple roumain sur le territoire où il vit aujourd'hui, puisque les étudiants, membres des équipes mentionnées, ont vu de leurs yeux que les paysans roumains, de tous les coins du pays, des régions les plus éloignées comme les plus rapprochées « se comprennent les uns les autres, ont les mêmes mœurs, les mêmes modes d'estimer la vie et de comprendre le beau, la même façon de construire leur foyer (*gospodărie*), quoiqu'ils n'aient pas de patron à imiter et, donc, rien n'est identique à rien, mai's tout est vivant, spontané, vigoureux, exactement comme pour la vie », continue-t-il, en citant H. H. Stahl (*ibid.*).

Et l'enthousiasme du jeune observateur explose. « Cette fondamentale unité — que la spontanéité et l'initiative de chaque région n'altèrent pas mais, au contraire, vivifient — ne constitue pas seulement un orgueil de notre civilisation rurale; elle nous aide à comprendre tous les autres phénomènes spirituels roumains, soit collectifs, soit individuels. Dans le *Musée du Village*, l'extraordinaire unité de la langue roumaine — la seule langue romane sans dialectes — s'explique et s'illustre de soi-même. C'est une permanente force spirituelle centripète dans n'importe quel phénomène roumain enregistré par l'histoire; une force qui maintient l'unité du peuple, l'unité de la langue, l'unité de la vie religieuse » (*ibid.*).

Il est aisé maintenant de saisir pourquoi nous avons insisté en reproduisant sa citation de H. H. Stahl. Le point de vue du sociologue (les artisans se comprennent l'un l'autre, ont les mêmes mœurs, ils construisent

une maison de la même manière) est brusquement élevé à un niveau supérieur par la Weltanschauung de l'ethnologue Eliade qui, en soulignant l'unité du peuple roumain, dérivée de ces constatations, perçoit l'unité de tous les phénomènes spirituels roumains et surprend le rôle joué par la langue dans l'existence de cette unité à travers toute l'évolution historique du peuple (« la seule langue romane sans dialectes » et au-delà d'elle cette « force centripète » sans nom qui est la « personnalité » même des Roumains).

Nous avons écrit le mot « ethnologue » à propos de Mircea Eliade car bien que son évolution ait pris une autre direction, son point de vue a aidé à la définition ultérieure de l'ethnologie (« une science socio-historique, de type humaniste, qui étudie, à tous les niveaux du développement, les modèles de vie matérielle et spirituelle d'une communauté ethnique ou d'une nation, par la culture et la civilisation correspondantes, par la spécificité de la création de ses formes d'activité traditionnelle ou contemporaine et le message axiologique qui reflète ce développement dans le temps et l'espace »). Cette définition due au professeur Romulus Vulcănescu provient d'un ouvrage publié par la Commission d'Anthropologie et d'Ethnologie, sous sa propre direction (*L'objet de l'ethnologie*, p. 16, dans : *Introducere în etnologie*, Introduction à l'ethnologie, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1980). Renvoyer le lecteur à Mircea Eliade est dans l'esprit du livre. « À la première moitié du XX^e siècle, en Roumanie, l'ethnologie ne dépasse pas les limites et le caractère défini de ses branches constitutives : ethnographie, recherche folklorique et science des arts populaires. Tout de même, dans son contexte commencent à se manifester des courants, des directions et des tendances de recherche parfois inédits, sans correspondants sur le plan international » (*ibid.*, p. 24). Après avoir cité Sim. Mehedinți, Romulus Vuia, Ovid Densusianu et son école, Romulus Vulcănescu passe au pionnier qui nous intéresse : « Mircea Eliade imprime sur les recherches sur le folklore et l'histoire de la culture les études des niveaux mythologiques et religieux de l'humanité et de la détermination des liens historiques de l'univers religieux des peuples du monde avec les traditions de chaque peuple à part » (*ibid.*). Nous donnons plus loin des textes d'Eliade précédant ses synthèses et soulignant son point de vue ethnologique initial.

Quoique formé sur des territoires immenses, beaucoup plus larges que les frontières modernes obtenues au prix du sang des héros de la guerre de l'Indépendance et des martyrs tombés pour le parachèvement de l'Etat national unitaire, « le peuple roumain ne connaît, tous de même, aucun mouvement cyclonique, aucune déviation massive de ses axes centraux. Au contraire, la colonne vertébrale — comme on l'a dit — reste d'une manière ininterrompue la même : les montagnes des Carpates. L'unité de la structure sociale ne faiblit pas, même si les voisins appartiennent à une autre ethnie et ont un autre rythme historique. Premiers fondateurs d'États dans ces parties de l'Europe, les Roumains prouvent continuellement une unité infatigable dans tous les organismes d'État qu'ils créent. En ce qui regarde les « influences », voilà qui est plus impressionnant encore. La Dacie a été de tous les temps, préhistoriques et protohistoriques, une région traversée par les plus puissantes civilisations européennes et orientales. Durant la formation du peuple roumain, les influences

ont continué à s'exercer de toutes parts — et elles ne se sont jamais éteintes, pas même aujourd'hui. Des influences qui assimilaient dans leur sphère la classe dirigeante (par exemple le style de vie angevin, slave, byzantin), ou la classe paysanne (comme c'est le cas du bogomilisme). Garder son unité sociale et d'âme, après avoir assimilé tant de courants spirituels, représente la plus définitive vérification de la force créatrice dont dispose notre peuple » (p. 155—156).

Et, maintenant, surgit le vrai Mircea Eliade, l'analyste des différences spécifiques :

« ... la force créatrice, dans le cadre d'une civilisation rurale unitaire. Car, ce qui impressionne dans le phénomène roumain — soit historique, soit spirituel — c'est son unité de style » (p. 156).

Au fur et à mesure, Mircea Eliade s'approche de la découverte du monde auquel il rend éloge, comme s'il levait un rideau qui jusque-là cachait le miracle roumain.

« Cette unité dont font preuve la vie sociale et spirituelle du peuple roumain n'a rien de dogmatique et d'autoritaire. Vous devez voir le *Musée du Village* pour vous convaincre de l'extraordinaire polymorphie de notre civilisation paysanne. L'œil découvre partout des formes nouvelles, rudes ou gracieuses, solennelles ou charmantes. La géométrie domine ici, avec son paisible enchantement ; des contours océanographiques y paraissent, des ombres et des profils du monde des plantes et des algues sous-marines. Un œil exercé et une bonne mémoire pourraient découvrir ici quelque chose de plus qu'une adaptation au milieu (variation des matériaux, des dimensions, de l'économie ménagère) ; ils pourraient découvrir des parentés de style avec des formes et des cultures des époques les plus reculées. Mais toutes ces parentés, variations, inventions fondent dans une intuition unitaire ; et toutes les formes prouvent une même force intarissable de création et une infatigable imagination. Seule la contemplation d'un monument indien peut offrir un éblouissement similaire. Comme l'architecture et l'iconographie indiennes, l'art paysan roumain * évite les patrons, évite les techniques "de remplissage de l'espace" par la répétition à l'infini des mêmes formes. Très près de la vie, en imitant le geste initial et fondamental de l'existence — la création, le renouvellement, le dépassement — la sensibilité paysanne ne s'arrête pas aux patrons et ne se laisse pas conduire par des canons esthétiques. De nouvelles formes naissent sous nos yeux. Le témoignage de M. H. H. Stahl est, à cet égard, édifiant : "Parfois ce que nous voulions faire devenait même dangereux, car notre règle était l'authenticité, garder le style local. Or, eux, quand il leur semblait qu'il y avait quelque chose de beau chez les voisins, on les voyait, tout à coup, commencer à détruire ce qu'ils avaient fait et s'emballer à construire quelques paires de colonnes à la manière de Gorj, dans une maison spécifique de la zone de Tulcea. Surtout que le matériel en bois leur était donné, au besoin, et qu'ils avaient des briques tant qu'ils en voulaient. C'est de très mauvaise grâce qu'ils acceptaient de ne pas utiliser ce bon matériel tout à fait frais, uniquement pour l'amour de l'authenticité. D'après

* Je me réfère, évidemment, au matériel artistique disséminé à travers le *Musée du Village* : maisons, portes sculptées, belvédères, fenêtres, galeries ouvertes, etc.

eux, il s'agit soit de faire une bonne maison, c'est-à-dire *nouvelle*, soit de ne pas même la commencer...".

Toute la fraîcheur et la spontanéité de l'intuition paysanne est fondée sur ces mots : "quand il leur semblait qu'il y avait quelque chose de beau chez les voisins...". Ceux qui parlent de "vie statique", d'"obscurité" et de "mentalité réactionnaire" ne sont pas toujours bien informés. Le *Musée du Village* nous prouve une chose : les réserves de création et la nostalgie (*dorul*) du renouvellement dans les masses paysannes. Seulement, cette création-ci ils veulent la réaliser, guidés par leur propre nostalgie (*dor*), et ce renouvellement ils veulent le réaliser d'après leurs besoins et conformément à leur propre initiative. Au fait, sous l'aspect statique de la civilisation paysanne se cache un continuuel renouvellement, une infatigable création (c'est chose vérifiée, d'ailleurs, dans le folklore aussi). Mais cette création ne peut se faire n'importe comment et dans n'importe quelle direction. La sensibilité et l'intuition paysanne transforment, enrichissent, font fuser en formes nouvelles — un matériel qu'elles sont capables d'assimiler. Ce qui paraît statique pour un habitant des villes est, au fait, la continuité d'une unité de style. Les habitants des villes, en Roumanie, ont assimilés de tant d'endroits et à un tel rythme, que la "vie" et le "dynamisme" sont arrivés à signifier, pour eux, simultanément de styles, sauts, prompts imitations, hybridité... » (p. 157—159).

Nous venons d'être témoins de l'insistance de l'essayiste quant à la capacité du paysan roumain de passer toute influence par le filtre de l'unité stylistique de la nation. Pourquoi lui a-t-il fallu faire cet apprentissage, comment se forgea sa capacité de tout assimiler sans jamais se transformer en son essence ?

Un autre essai de Mircea Eliade nous en donne la réponse :

« Il existe dans le folklore et les mœurs roumaines rurales une somme de détails qui nous permettent de croire que nous sommes, ou avons été, l'un des peu nombreux peuples européens ayant expérimenté la contemplation dans la souffrance. Il ne s'agit pas seulement d'une résistance passive devant la souffrance ; d'une acceptation de la douleur et des calamités. On remarque même des attitudes réellement contemplatives ; c'est-à-dire une parfaite paix intérieure, signe d'un dépassement des critères individuels. Ainsi, par exemple, la mort du père de "Miorița", lequel ne se résume pas à ne point chercher d'échapper à la mort, à éviter la souffrance, mais qui connaît la paix en absolu : il est serein. » (*Une certaine incapacité*, dans *Fragmentarium*, p. 125). Cette paix, cette attitude philosophique, cette indifférence devant la mort et la souffrance permettent à nos paysans d'être eux-mêmes, car leur position géographique a enseigné aux Roumains que tous ceux qui ont rencontré sur leur chemin le territoire de notre peuple ont dû faire demi-tour ou passer outre, tandis que nous autres avons continué faire bloc avec nos Carpates. C'est à de telles écoles que les Roumains ont appris le prix de la vie. Et c'est pour de telles raisons que Mircea Eliade s'exclame : « Si l'on se doutait au moins combien ils sont profonds, combien ils sont "contemplatifs" ces mystères — de la mort, de l'amour — dans les communautés rurales roumaines... ».

La curiosité de connaître son pays et son peuple, Mircea Eliade l'a eue dès son enfance. « Le voyage est l'ennemi le plus indomptable du sens

de la propriété. C'est bien possible que je doive mon sentiment d'insouciance et de dédain quant à et contre n'importe quelle sorte de propriété au fait qu'à 13 ans j'ai erré dans presque tous les coins du pays et qu'à 15 ans déjà je risquais mourir chaque été dans l'un ou l'autre de mes voyages insensés » (*Navigare necesse est*, dans *Fragmentarium*, p. 74).

Ses pérégrinations créatrices ont fait rêver Mircea Eliade. « On pourrait écrire toute une philosophie des civilisations européennes et eurasienne en partant de cette interprétation variée et de cette manière de vivre les sens du *signe*. Et combien féconde serait une telle recherche dans d'autres cycles culturels — asiatiques, austroasiatiques, océaniques et amérindiens, là où les textes sont de plus en plus sporadiques et obscurs, tandis que les monuments et les signes ont une importance capitale et une signification œcuménique, directement accessibles à tous les membres de la communauté. Je ne m'enhardis pourtant pas de m'aventurer aussi loin, dans cette note » (*Une signification des signes*, dans *Fragmentarium*, p. 156). Mais il s'est enhardi à le faire dans l'œuvre d'une vie...

Pourquoi cet intérêt pour les valeurs spirituelles qui ne sont pas écrites, qui circulent sous forme de tradition ? En lisant un livre sur la spéléologie, il note :

« Retenez cette expression : *fossiles vivants*. On croirait que c'est une surprise linguistique qui l'arrête. Mais non. L'expression "fossiles vivants" pourrait être adoptée, et surtout comprise par tous ceux qui s'occupent du folklore. Car, tout comme dans les grottes se conserve une faune archaïque très importante pour la compréhension des groupes zoomorphiques primitifs, qui ne sont pas fossilisables — de même la mémoire populaire conserve des formes mentales primitives que nous ne pouvons trouver conservées dans l'histoire, précisément parce qu'elles ne pouvaient s'exprimer sous des aspects durables (documents, monuments, graphie, etc.) : en un mot, parce qu'elles n'étaient pas fossilisables. La lumière, l'air, la terre — les auraient décomposées, fait fondre.

Ainsi, on trouve aujourd'hui dans le folklore des formes de plusieurs ères, représentant des étapes mentales différentes. Nous trouvons une légende à substrat historique relativement récent, nous trouvons une chanson populaire d'inspiration contemporaine, à côté de formes médiévales, préchrétiennes ou même préhistoriques. Ces choses, les folkloristes les connaissent. Mais, nous osons le penser, très peu les comprennent. Très peu de folkloristes comprennent que la mémoire populaire, exactement comme une grotte, a gardé des documents authentiques représentant l'expérience mentale que l'actuelle condition humaine rend non seulement impossibles, mais même impossible à croire » (*Spéologie, istorie, folklor...*, dans *Fragmentarium*, p. 59—60).

Cette qualité du folklore d'être le coffre-fort vivant du passé aboli pousse le jeune essayiste roumain à faire des recherches sur *Le Folklore comme instrument de connaissance* (essai du volume *Insula lui Euthanasius*). Son but dans cette étude est de « montrer la possibilité de pénétrer dans de nouvelles zones de la connaissance, à l'aide des documents folkloriques, et non d'établir la méthode par laquelle on peut arriver à la vérité, au nucléon "expérimental" que contiennent ces documents » (p. 49).

Voilà le "nucléon" de sa propre pensée. Après avoir présenté quelques témoignages confirmant des cas de lévitation et d'incombustibilité

du corps humain, après avoir illustré de tels cas dans le folklore il conclut :

« Nous arrêtons ici nos exemples. En nous basant sur des cas bien vérifiés de lévitation et d'incombustibilité du corps humain, nous avons le droit de faire l'affirmation suivante : *dans certaines circonstances, le corps humain peut se soustraire aux lois de la gravitation et aux conditions de la vie organique.* La psychologie de ces "miracles" ne nous intéresse pas ; qu'il s'agisse, par exemple, d'états mystiques ou démoniaques, de névropathes, de "possédés" ou de saints. Nous constatons seulement *la réalité* de ces événements exceptionnels ; et nous nous demandons si, par hasard, les croyances ethnographiques et les légendes folkloriques, concernant la lévitation et l'incombustibilité du corps humain, loin d'être une création fantastique de la mentalité primitive, ne trouveraient leur source dans *l'expérience concrète*. Il nous est beaucoup plus facile de croire qu'un "primitif" arrive à affirmer l'incombustibilité du corps en partant d'un *fait* auquel il a assisté, que de croire qu'il a imaginé cela, par je ne sais quels processus obscurs de la conscience.

Si notre thèse est acceptée, deux conséquences importantes s'imposent ; on pourrait les formuler comme suit :

1. À la base des croyances populaires de la "phase ethnographique", comme à celle du folklore des peuples civilisés, on trouve des *faits*, et non des *créations fantastiques*.

2. En vérifiant expérimentalement *certaines* de ces croyances et superstitions (par exemple, la cryptesthésie pragmatique, la lévitation, l'incombustibilité du corps humain), nous avons le droit de soupçonner qu'à la base *des autres* croyances populaires également se trouvent toujours des *faits concrets*.

Regardons ces conséquences de plus près. Évidemment, quand nous affirmons qu'à la *base* des croyances populaires on trouve des expériences concrètes et pas des créations fantastiques, nous n'omettons pas tous ces processus d'altération et d'exagération de la réalité, processus que nous savons être spécifiques de la "mentalité primitive". Le folklore a ses propres lois ; la *présence folklorique* modifie fondamentalement n'importe quel fait concret, en lui accordant des significations et des valeurs nouvelles. De plus, pas toutes les croyances ou légendes créées, — autour de la lévitation, par exemple — ont été provoquées par un fait concret, par une lévitation réelle. Certaines croyances se sont répandues à partir d'un certain centre puis ont été embrassées par le peuple parce qu'elles correspondaient à ses lois mentales, à son horizon fantastique. Tout de même, le *fait initial* reste une *expérience*, et on n'a pas insisté suffisamment sur cela.

En ce qui concerne la seconde conséquence de notre recherche, elle peut avoir une importance accablante. Car si c'est vrai que l'ethnographie et le folklore nous mettent à la disposition des documents dérivés de *l'expérience*, alors nous avons le droit d'accorder quelque crédit à *toutes* les croyances recueillies par les ethnographes et les folkloristes » (pp. 44—45). La logique est la suivante : « si la série des croyances folkloriques est vérifiée dans les points *a, b, c, d* . . . nous avons le droit de croire qu'elle pourrait être vérifiée aussi dans les points *m, o, p* » (p. 47).

C'est dire que la « voie royale » (pour reprendre l'expression de Malraux) vers l'*Histoire des croyances et des idées religieuses* est ouverte ...

Arrivés à la fin de notre article, nous pensons pouvoir conclure que les grandes synthèses que Mircea Eliade allait rendre définitives en Occident trouvent leur squelette théorique, formé d'une manière absolue, dans ses essais roumains. Cette conclusion est très importante tant pour une juste connaissance de la personnalité de Mircea Eliade que pour la portée formative et créatrice de la culture roumaine l'ayant précédée. Dans nos articles suivants nous allons apporter de nouvelles preuves, extraits de son *Journal*, de ses fragments autobiographiques, et surtout de ses essais roumains pour soutenir notre thèse.

**SCENERY-TEXT AND SCENERY-CHARACTER.
RELATIONSHIPS IN DRAMATIC PERFORMANCE.
LIVIU CIULEI STAGING *THE TEMPEST* ***

MARIANA NET

All torment, trouble, wonder and amazement
Inhabits here, some heavenly power guides us.
(V, 1)

Me, poor man, my library
Was dukedom enough.
(I,2)

0. The process of permanent interrelation of subcodes, the outcome of which shall be a coherent dramatic performance, and their continuously mutable prevailingness ratio triggers the necessity to view the performance text as a complex network of relationships. Their meaning shall be grasped through perceiving the interchangeable functionality of subcodes, rather than by making a clear-cut prior distinction among them.

1.1. The topical concern of our paper consists in broadly outlining the self-consistency of the scenery items, as well as their complex relations, with the dramatic text on the one hand and with that dramatic category of both written text and performance traditionally designated as character on the other hand, with a view to establishing the scenery contribution to building up the global significance of the performance.

1.1.1. The dramatic text, in relation to which performance stands both as an analogon and as a meta-sign, will solely be of interest to us to the extent to which the equivalent representation or the cultural interpretation status of performance (preeminent in the case of each particular sequence analyzed) will have to be made valid, strengthened or reconsidered by comparing it to the Shakespearean drama we have in view. The matrix feature of the latter (artificially considered here as depending upon

* First performance, January 1979, Lucia Sturdza Bulandra Theatre in Bucharest: stage direction and scenography, Liviu Ciulei: leading part, George Constantin (the slight amendments to the performance brought about in the spring of 1981, when Petre Gheorghiu took up Prospero's part are of no interest here); Romanian translation, Nina Cassian and Radu Nichita Rappaport. This paper was finished in 1981.

performance, whose function is to reveal some of its potentialities) will thus be implicitly brought into focus.

1.1.2. In this respect, one target aimed at by the considerations to follow is to demonstrate that a faithful rendering of a text on the stage can only be achieved through departing from it and devising a different, self-consistent world by applying to the poetic stuff a second range of (nonlinguistic) constraints. The observance of the specific character of the latter (implicitly pointed at by the quotations used as headlines of several (sub)sections in our paper) is stipulated here as the main means to avoid mechanicism.

1.2. Neither a detailed, nor even a general description of the scenery system in *The Tempest* shall be undertaken, all reference to the scenery formula being closely subordinated to these items' functionality and to their contribution to creating meaning within the performance. Redundant examples shall be avoided; only the most typical sequences will be hinted at and commented upon.

- 2.1. „...Nothing of him that doth fade,
But doth suffer a new change
Into something new and strange...” (I, 2)

Both the scenery and the music (almost no reference to the latter is to be found in the following pages, are a prerogative of Prospero's art — materialized in the tempest, but also in whatever he had created on the island — an idea which the performance underlines by means of the scenery formula chosen, which is thus also granted the function of bringing into sharp focus Prospero's personality. The intimate link between, and the interchangeable parts of, scenery and character will be enlarged upon in the latter half of our article.

- 2.2. (i) [...] *He/Made such a sinner of his memory
To credit his own lie.* (I, 2)
(ii) Trinculo, [...] interrupt the monster one word further,
and, [...] *I'll turn my mercy out o' doors, and make a
stock-fish of thee*". (III, 2)
(iii) *Even here I will put off my hope and keep it
No longer for my flatterer.* (III, 3)

The prevailing figure at all levels within the scenery system of *The Tempest* is the synecdoche; the aim of the quotations above has been to signal out its presence — as a unifying feature — throughout the Shakespearean text, viz. in the speech of Prospero, Stephano and Alonso respectively. The basic condition for obtaining a self-consistent performance both faithful to the text and independent from it — which we stipulate to be that of having a similar mechanism operating at the visual (here artificially reduced to scenery) and auditory (here artificially reduced to the poetic text voiced) level of performance — proves to be observed.

3.0. The role of multifariousness as a prevailing modal feature of *The Tempest's* scenery formula — corresponding to the diversity of linguistic registers and of prosodic and rhetoric modifiers made use of in the Shakespearean play — is twofold, i.e. to lay down a parallel between

micro- and macrocosm, building thus a stage equivalent to the Renaissance world, and to control (by filtering them through this unifying factor) the drawing together of significances into a coherent whole. A few concrete examples in this respect are given in what follows.

3.1.1. The grand piano, the most important scenery element in the first part of *The Tempest*, shall be considered from three viewpoints, viz. (i) as a mirror, (ii) as a container, (iii) as a musical instrument.

(i) *The mirror* applied on the inner side of the grand piano's raised lid

a) stands as a metalinguistic element, for the drama on the stage (the work of art in general) is viewed as an oblique, distorted reflexion of the referential, extra-textual world. Such an interpretation is possible since the latter's semblance into the mirror most accurately preserves the relations, viz. the ratio and alterations occurring in the relations among the objects (characters and scenery elements) reflected.

A special mention also deserves the glass representing the sea, actually a large tilted lid which falls swallowing up the ship and her passengers at the end of act I, scene 1. It is ploughed by distorted lights which stand both for the lightning outside and for the fire lit on the deck by Ariel, being another means to suggest the micro-macrocosm equivalence.

b) The text—reference relation appears as an endless chain of effigies for the world on the stage itself becomes reference if related to the piano and its mirror. The world reflected, i.e. created in the mirror, is self-consistent: the objects and relations of the outer referential set (the world of the performance) preserve their proportions. The rule of the *mise-en-abyme* is thus observed, yet the work of art (the reflection) is the outcome of a selection, since not every item or intercourse has an effigy either in the piano mirror or in its box.

(ii) *The box* of the piano contains a small ship (placed there by Prospero at the beginning of the performance (see below), Ferdinand's sword (placed there by Ariel, I, 2), the spectacles Miranda puts on when sermonizing Caliban* (I, 2), a couple of books, several trifles and the matches and cigarette butts (thrown by Sebastian during the conspiracy scene, II, 2), which finally transform it into a dustbin. It should be added that Antonio carelessly rummages into the piano when he first sees it (II, 2) whereas Caliban explicitly lacks the strength or the courage to touch it.

(iii) The status of the piano as *musical instrument* is almost similar to that mentioned under (i), so that the redundancy condition is observed at this level of the performance:

a) The sounds produced at it (actually it is only Antonio whose disharmonious tune is live music proper, while Miranda and Stephano just feign to play, both Boccherini's *Minuetto* and the "romances" of the drunken butler being recorded) are another anologon of the noises heard and of the characters' songs and cues. Alongside the reflected world they belong to, they represent an effigy of the performance macro-world.

* In the *Tempest* version under discussion Prospero's cue: "Abhorred slave! Which any print of goods will not take [...]" is uttered by Miranda.

b) They are part and parcel of the performance, helping to define and individualize characters and sequences and belonging to the broader paradigms of auditory devices. The sounds produced and the tunes played on the piano are thus a means to integrate microcosm into macrocosm.

3.1.2. The grand piano is also a metaphor whose function within the performance is similar to that of the “language” metaphor in the Shakespearean text (i.e. Caliban is glad to have learnt Prospero’s language for it enables him to curse [I, 2]; Ferdinand voices his joy at Miranda’s speaking the same language as himself [I, 2], and Stephano wonders at a “monster” who speaks a language identical to his own [II, 2]).

3.1.3. It should be noted that the piano is the only scenery element which remains hidden under the large cloth (standing as curtain and as screen) even when the latter falls down to introduce act I, scene 1, being uncovered only after the ship’s sinking (see below).

3.2. *I, thus neglecting wordly ends, all dedicated
To closeness, and the bettering of my mind
With that, which, but by being so retired,
O’er-prized all popular rate, in my false brother
Awaked an evil nature: and my trust,
Like a good parent, did beget of him
A falsehood in its contrary as great
As my trust was. (I, 2)*

3.2.1. *Mutilation* as the prevailing feature of the scenery items (statues, toys, musical instruments, type-writer, a copy of Mona Lisa a.s.o.) bordering the island can be interpreted as a result of the tempest, which implies that the benefic transformations Prospero operates upon the others are harmful to himself and his realm, viz. “art” as *magics* casts aspersions on “art” as *fine arts* and as *mastery*, such a decodation being in line with the epilogue of the drama where the magics vs. art presupposed dichotomy is far from being solved, viz. Prospero declares himself a common man further giving up the magics dramatic show had eat upon himself, but his leaving the island is no return to reference, it is a passage, i.e. a leap to a higher world — the island and its tempest standing just as a necessary purifying stage to reach it, the more so as the dramatic art of the actor playing Prospero’s part — George Constantin — reaches a climax in the epilogue, stress being thus laid, along-side the whole performance (which, to the purpose, functions as metalanguage) upon the cathartic role of art.

3.2.2. a) The scenery elements around the island support it, viz. *art* (in both the above-mentioned senses) renders *life* (third sense of “art”, i.e. *being, existence*) possible.

b) Part of the items, placed half upon the island, half into the sea, link Prospero’s realm to reference and relate his actual world (the performance) to the set of larger possible worlds.

c) They can also stand (see above the [+ *mutilation*] feature they share) as a residue, thrown overboard during the shipwreck of the court and during Prospero and Miranda’s former shipwreck, two circumstances which the scenery thus connects.

d) The stuff surrounding the island can also be interpreted as the remainder of Prospero's shipwreck, surging from the sea to originate *the tempest*.

4.0. The play consists in a complex system of intersecting sets. Here are some concrete instances — from different levels of the performance — of the way it establishes connections and renders obvious the web of crossing worlds.

4.1.1. The penetration into Prospero's world from definitely different ones is indicated through the blindness, the trance seizing both the king and courtiers and Ferdinand when they are admitted to this realm.

4.1.2. Miranda and Ferdinand playing chess belong to a fairy sub-world (they make ballet-like gestures with their hands while two oblique flashes fall over them) inserted within the performance macro-world.

4.1.3. Ariel's wings before he casts a spell on the three culprits (III, 3) descend from the ceiling, white in the dark — marking to both Alonso, Sebastian, Antonio and the audience the former group's intercourse with a world strikingly different from their own.

4.1.4. Stand fast, good Fate, to his hanging, make the rope of his destiny our cable [...]. (I, 1)

The stage, bordered by the audience on three sides, consists of a lower and an upper part, the two being separated by a low cast iron lattice during the first part — a couple of central steps allowing the passage from one to the other — and by a two-piece curtain drawn aside several times during the second part. A permanent means to ensure unity *and* disunity to the two stages is the rope hanging between the left and the right wall in the foreground of the upper stage from the very first scene up to the epilogue and alternately standing for a cable, string, hand rack or line (see below), an item faithfully rendering throughout the performance Gonzalo's metaphor quoted above.

4.1.5. The window left-side bordering Prospero's desk on the upper stage is mat, covered with bars over three quarters of its surface and provided with a barless pane suggesting a wicket. There is a door by its side, by which Prospero discretely enters and goes out during the love-scene (III, 1) and Ariel leaves the stage and re-enters with "glistening apparel" in IV, 1 — the mentioned scenery item suitably functioning as a deflecting device by the help of which the free passage from one world to another acquires the rhetoric function of a litotes.

4.1.6. The interweaving of worlds also includes the possibility for dramatic personae to take up the position of spectators. A subtle materialization in this respect is offered by Stephano, Trinculo and Caliban at the end of act IV. The pair of drunkards throw to the latter, over the rope (at this particular instance standing for footlights), some of the rags which he receives detached and unconcerned as one belonging to the audience.

4.1.7. *The Tempest* version of the Bulandra Theatre begins with a brief movie sequence (see below) after which Prospero comes from behind the screen to attend (visible only to the audience) the first scene of the drama. The opening he practised in the cloth of the screen in order to enter the stage remains visible for several moments to symbolize the breach Prospero's tempest will make in the ship's passengers' fate. Such an exam-

ple also reveals the reciprocal boosting, the perpetual interdependence of the sets and relationships building up the dramatic performance.

4.2. Implicitly, the examples from 4.1. have equally pointed at the multiple functionality of those main elements (traditionally included in different subcodes) which marked the intercourse among worlds. The comments to follow will deal with some typical instances of specific functions taken over from one subcode to another.

4.2.1. There are, in this respect, spaces suggested by means of lights, such being the case of Ferdinand's monologue (I, 2) :

My spirits, as in a dream, are all bound up.
My father's loss, the weakness which I feel,
The wreak of all my friends, nor this man's threats
To whom I am subdued, are but *light* to me
Might I but through my prison, once a day
Behold this maid, all corners else o' the earth
Let Liberty make use of; *space enough*
Have I in such a prison.

The metaphoric circle of light within which Ferdinand is confined in this particular instance is also meant to contradict the prisoner status of the character, which is simultaneously pointed at; this scenery device thus functions to underline the dramatic text (denotation) to the metaphors of which (connotation) it ascribes a concrete form.

4.2.2. The importance of Miranda's gesture, who playfully sketches an effigy of her lover's figure by means of a stick upon the water which surrounds the island, while uttering: "[...] nor can imagination form a shape/Besides yourself to like of [...]" (III, 1) is manifold. Her stick (notice that Prospero has none) plays the same part as Ariel's three times stumping the floor with his foot (to replace gong-striking) before the entrance of the goddesses. One character's attribute (Prospero's magics) is taken over by others (Miranda and Ariel respectively) who are also ascribed the apparel belonging to it (stick, typical gestures), their lower position within the paradigm — as related to Prospero, whose art is so refined that it needs no such accessories (a staging device that renders all the more pregnant his transforming his human assistants into his tools)— being indicated by this means. The end of Miranda's gesture is a shape, a metaphoric correspondent of Ferdinand which she tries to draw out.

So shall Adrian (II, 1) draw an imaginary figure of Temperance "[...] a delicate wench [...] subtle, tender and delicate" and Caliban's ballet evoke the "bats" of his monologue (IV, 1) — movements and gestures thus delivering functions traditionally attributed to scenery.

4.2.3. Not only an emblematic portrait but also a concrete object, viz. a microscope, can be suggested by means of mimicry. Notice yet that the items thus alluded to can be themselves further converted into symbols belonging to the general cultural background of humanity; that is actually why they are not out of place in the performance text under discussion — wherein they are also conferred the status of lower degrees within the paradigms to be considered in the following section. At the beginning of act V, viz. "Now does my project gather to a head" Prospero

takes the posture of someone examining an object placed under the lenses of a microscope, i.e. standing half-face, slightly bent, in the center foreground of the upper stage.

5.0. This music crept by me upon the waters,
Allaying *both their fury and my passion*
With its sweet air. (I, 2)

The last section of the present paper concentrates upon the scenery—character relation, particularly dealing with a typical category in this respect, viz. *the tableau*, a rhetorical figure belonging to the visual arts, whose telling importance lies in its shedding light over the role—character relation and its coherence at the surface level of the dramatic performance.

5.1. The first series commented upon will comprise tableaux the audience shall recognize and interpret in the light of their cultural background; the tableaux shall imitate and suggest (part of) a work of art or be the embodiment of a common myth in the Indo-European area. The tableaux make possible therefore the connection between this particular text (drama and performance) and art in general, at the same time being phatic means which enable the audience to pursue decodation of the performance to which they offer a relevant clue.

5.1.1. An example is offered by Ferdinand (I, 2) when listening to Ariel's song — "These are pearls that were his eyes". The former dramatic persona takes for a moment the posture of Rodin's *Thinker*, i.e. Ferdinand is viewed as a protean character also to be defined in terms of the features the particular mask he embodies now will stamp him with.

5.1.2. A suggestion of *The Last Supper* is offered in III, 3 by the king and courtiers on the point of sharing the meal offered by the "strange shapes" (robots in the performance under discussion). The interweaving of such a connotation at this particular moment of the performance is meant, the whole context considered, to reinforce Alonso's cue: "I will stand to and feed, / Although my last:", the semantic features thus strengthened through a two-way text-performance conditioning being those of [+novelty; +event; +urgent conclusion]; any other connotation than that of a tableau of *the Supper*, free from the larger context of the whole text might display draws aside, as it is not sanctioned throughout the performance.

5.2. The previous example renders easier our reviewing another subcategory of the *tableau* in *The Tempest*, viz the succession of brief slow-motion tableaux building up sequences and scenes on the model of cinema.

5.2.1. The series is opened by a slow-motion picture proper. Liviu Ciulei's staging of *The Tempest* opens with a brief movie, accompanied by music, projected on a large white sheet covering the larger part of the scenery plus the actors of act I scene 1. The movie represents sea during a storm — actually a rotating globe (its rotation frequency varies with the rhythm of the recorded music) whose blurred shades can equally symbolize the planetary ocean or the geologic strata, so that a universal scope is attributed to *the tempest*, (its object — in the sense of Fillmore — being

Terra) on a par with the atemporality featured by the clock without hands vertically mounted on the fore-edge centre of the lower stage.

5.2.2. Prospero's slow movements and gestures before Miranda's first entrance equally round off a sequence of *tableaux vivants*. Prior to act I scene 1, immediately after the film mentioned previously, the main character comes from behind the huge curtain, a small ship in his hand paces to the boat placed in the fore left angle of the lower stage, stops halfway thoughtfully ballancing it, then resolutely resumes his walk to sit down finally on the edge of the boat holding the ship in a balance-waiting position. Immediately afterwards the curtain falls and the performance proceeds with scene 1 of the first act. The conclusion of this dumb-show effigy of the whole performance is offered by the small break between the two scenes of act I which enables Prospero to place the ship carefully in the box of the grand piano, its reflection into the mirror being a perpetual memento of *the tempest*, which, by this means, becomes an unreal, distorted emblem, a source of the drama whose happy ending is anticipated (see the role of the piano as outlined in 3.1.1.).

5.2.3. Ferdinand's entrance (III, 1) "bearing a log" — a bundle of sticks which he holds until Miranda's first cue — is also a sequence of *tableaux*. Ferdinand painfully carrying the log on his back is an allegory of hard work; he will clasp the bundle in his arms like a bunch of flowers when mentioning his sweetheart and playfully unknot the cord which holds them together when thinking of his love. The three stages of Ferdinand's movements also suggest the ascent (the actor, dressed in white and this time wearing no tails, actually climbs one of the flight of stairs separating the lower stage from the audience), the state of equilibrium (work accepted — the bunch of flowers moment, sight directed forward) and the dissolution of mankind reaching an ever higher level (work transformed into a game — which foreshadows Miranda and Ferdinand's subsequent love-game — that is, deprived of its essence because the sign is endowed with a different expression from its own).

5.3. [...] He having both the key
Of officer and office, set all hearts i'the state
To what tune pleased his ear. (I, 2)

Here are some telling examples of the interchangeable status and equivalent functionality of scenery and characters.

5.3.1. Characters stand as objects, e.g. at the very climax of the conspiracy scene (II, 1) the body of the sleeping Alonso lies between Antonio and Sebastian.

5.3.2. Dramatis personae are awarded the status of a scenery item, e.g. the goddesses behave as statues: they stand motionless in special niches against the back wall, the entrance of each goddess on the stage being marked by the lighting of her niche.

5.3.3. A higher level within this paradigm is offered by the *tableaux vivants* endowed with the same rhetoric function as the scenery items. It is the case of the Miranda—Ferdinand couple. "At the first sight/They have changed eyes" (I, 2) — who wonderingly stare at each other in the traditional pose of lovers and of the Stephano—Trinculo pair who also offer an archetypal image of man looking at himself in the mirror by

staring at each other (II, 2) at the final words of Stephano's conclusion "[...] the king and all our company else being dead, we inherit here". A slight alteration was effected in the Romanian translation, the "we" in the text having been split at the linguistic level into *I + I* ("Comoara ne revine *mie*" "Here inherit *I*", the last word simultaneously uttered by the two characters), which allows them to be reunited at the visual level of the performance by the *mirror* device.

The effect of the two groups' belonging to one and the same class establishes a subject-object equivalence, since the imaginary mirror standing between the characters and allotting the signs they stand for a similar content level has a concrete embodiment in the mirror of the grand piano and in the one reflecting the stormy sea.

Besides, such an equivalence implicitly points to a second degree one between Prospero and Caliban (as witnesses of the two couples), characters who are several times pretended equal by the latter.

5.3.4. Another implicit means of emphasizing the scenery-character equivalence is offered by the linen-loaded line which sweeps the floor at a gesture of Ariel's (V, 1) the way the characters creep under Prospero's influence.

The line, an artificially mobile scenery item, moreover represents the opposite pole on an axis on which there range all the different surface manifestations of the deep structure category [artificially motionless human beings], which (according to the various functions they perform) have been dealt with in several sections of this paper.

5.3.5. The last significant subcategory included in this paradigm is that of objects treated as characters, that is objects which, within the general structure of the performance, have an equal status to that of the characters they replace.

Prospero's desk (III, 1) is thus revealed to stand for the Duke of Milan, as Miranda ("O my father, / I have broke your chest to say so") openly entreats it and draws power from it.

6. [my brother] new created

The creatures that were mine, I say, or changed 'em,
Or else new form'd 'em. (I, 2)

All the significances reviewed in the present paper had revealed themselves in the process of decoding: the performance's intentionality was strictly inferred from the study of the interconditioning relations of the complex elements it consists of.

The set of functions delivered by the scenery elements and their relationships referred to in this article is, of course, much greater. We have solely concentrated on a few of them necessarily neglecting to shed light upon the significant relations which scenery (as a central significance creating element) establishes with music, noises, movement a.s.o. (that have been but occasionally hinted at) and the paradigms to the building of which it takes part in this quality.

The category of character, in its turn, was unilaterally viewed (i.e. solely as related to scenery), the status it holds being much more complex and needing consideration in the focus of its elements' intercourse with the other subcodes (especially movement, intonation, costumes — which are their most characteristic attributes and have been only scarcely alluded to).

A general conclusion about the rules governing dramatic performance is, therefore, offered by a preliminary definition through the theoretic remarks (nevertheless intended to contribute to their outlining) to be found here, even though the premise they start from is a masterpiece.

COMPARATISME, VALEUR ESTHÉTIQUE ET VALEUR MORALE

ALEXANDRU DUȚU

« Nous estimons qu'il n'y a pas de problème fondamental de l'homme et de la société lequel, d'une manière ou d'une autre, n'ait pas eu recours, également, aux services de la littérature. Il se peut que, parmi les moyens de communication dont dispose l'esprit instruit et sensible, il n'y ait pas d'autre voie, plus active et plus claire, par laquelle les grandes idées pénètrent dans la circulation universelle des valeurs et se trouvent ancrées, d'une manière féconde, dans les âmes. On peut supposer que, sans la chaleur du commentaire, de l'interprétation et de l'expression littéraire, beaucoup de constructions de l'esprit humain seraient restées enfermées dans les sphères abstraites et éloignées, isolées dans des systèmes froids et impersonnels. Or, le comparatisme peut aider à ce que ces faits prennent du relief et de la prégnance. Par le moyen de cette optique, l'on peut créer une zone commune, apte à faciliter des rapprochements et des rapports substantiels d'interdépendance entre la philosophie et l'histoire, entre la doctrine et la réalité, entre l'aspiration idéale et l'engagement effectif. Il s'agit de faits par lesquels la littérature comparée peut acquérir des significations proches de celles représentées par l'histoire des idées et de la philosophie de la culture ».

C'est avec ces mots que le professeur Ion ZAMFIRESCU saluait les participants au premier colloque international de littérature comparée organisé en Roumanie, en 1974. Les actes furent publiés, sans tarder, dans la nouvelle revue « Synthesis » qui a acquis rapidement une place dans le mouvement comparatiste international. L'allocation du président du Comité roumain de littérature comparée n'a pas formulé un programme ambitieux ou présomptueux, car le professeur savait, comme ses collègues, que le temps peut tout changer ; tout au contraire, il exprimait avec le calme des convictions profondes ce que lui-même et ses collègues désiraient réaliser dans ce domaine cultivé depuis de longues années par les comparatistes roumains et qui émergeait maintenant sous l'impulsion de cette force qui a transformé toujours la Roumanie en centre de connexions intellectuelles. Ion Zamfirescu a souligné à cette occasion les étroites relations entre philosophie et littérature, entre pensée et activité — cette chaleur qui fait revivre les systèmes froids et impersonnels —, entre création autochtone et œuvres universelles. Le professeur n'improvisait pas ; il réfléchissait, peut-être, sur sa propre activité.

Né le 7 août 1907 à Craiova, Ion Zamfirescu a suivi les cours de la Faculté de Philosophie et Lettres de Bucarest et a donné ensuite des cours dans les grands lycées de Bucarest et à la Faculté où il a passé son doctorat, en 1941. Sa thèse, *Spiritualități românești*, mettait en relief sa préoccupation de définir les valeurs spécifiques de la civilisation roumaine par le truchement des comparaisons. De nouveau professeur de lycée, en 1950—1960, il a occupé, dans les années 1960—1968, la chaire de littérature comparée à Craiova et à Bucarest. En collaboration avec le célèbre sociologue Dimitrie Gusti, il avait publié une introduction à l'éthique (*Elemente de etică*, 1936, 1942) et des contributions subtiles à la philosophie de la culture (*Orizonturi filosofice*, 1941. *Destinul personalității*, 1942) à côté d'un bréviaire de psychologie (*Breviar de psihologie*, 1947). Mais son désir d'embrasser la personnalité humaine dans toute sa variété l'a mené vers le domaine le plus dynamique de la vie littéraire — le théâtre. C'est là, dans le tumulte des débats contemporains et dans l'évocation historique, aussi bien que dans les productions autochtones et dans la dramaturgie universelle que le professeur a trouvé son domaine préféré. Trois volumes d'une histoire universelle du théâtre (*Istoria universală a teatrului*, 1958—1968) ont été suivis d'une excellente introduction à la littérature dramatique universelle (*Panorama dramaturgiei universale*, 1973), d'un recueil d'analyses thématiques ayant un titre qui exprime un vrai programme : « théâtre et humanité » (*Teatru și umanitate. Motive general umane în creația dramatică a lumii*, 1979), d'un autre recueil qui met en évidence la présence soutenue du professeur dans les débats actuels et dans les revues hebdomadaires (*Probleme de viață, teorie și istorie teatrală*, 1974), de deux volumes qui ont approfondi l'évolution de la littérature dramatique et de l'art théâtral à l'époque des Lumières et du Romantisme (*Teatrul european în secolul luminilor*, 1981 et *Teatrul romantic european*, 1984). Ajoutons le plaisir qu'il manifeste lorsqu'il à l'occasion de visiter les centres universitaires du pays ou même des filiales de l'Université populaire scientifique et culturelle où il donne des conférences très appréciées (il a d'ailleurs publié, en collaboration, une histoire de l'Athénée roumain, de ce vénérable foyer de la culture roumaine moderne : *Ateneul român*, 1976). Le professeur ne refuse personne lorsqu'on le prie de contribuer à la circulation des valeurs ; des valeurs authentiques, puisque le professeur n'aime pas la réclame, ni le tapage que la médiocrité sait faire autour des « nouvelles » méthodes où des expériences sans suite. Ion Zamfirescu a toujours le sourire et connaît le secret de la chaleur humaine qui ne détruit jamais, mais qui n'encourage pas la médiocrité. Pour beaucoup d'entre nous, il est l'image vivante du philosophe engagé, de l'homme qui aime le dynamisme de la vie, mais qui possède le rare don de la discrimination qui sépare le beau du laid et le faux de l'authentique, le don du « diakrisis », de la juste détermination des valeurs.

C'est surtout la modestie et la discrétion du professeur qui lui donnent cette véritable force de s'engager dans les débats contemporains et dans la communication internationale. Au Congrès des comparatistes qui a eu lieu à Montréal et Ottawa, et où la reprise des bonnes traditions comparatistes de Roumanie s'est manifesté vigoureusement, Ion Zamfirescu a marqué sa présence par ses arguments, sa dignité sans ostentation, son humanité. Il a évoqué une tradition de culture et a souligné une vocation,

car, écrivait-il dans l'introduction à une esquisse bibliographique dédiée au Congrès, le peuple roumain n'est jamais resté étranger « à aucun des grands courants occidentaux ; il a eu l'intuition de leur vérité historique et morale, il les a intégrés dans le processus des exigences et des aspirations nationales, en prouvant de cette manière leur universalité par une contribution roumaine » (*Rapports de la littérature roumaine avec les littératures européennes et nord-américaines*, Editura Academiei, 1973, p. 7). Son amour de la clarté qui dissipe les confusions et les « nouvelles » théories qui, au fond, remplacent la communication par l'ostentation d'un soliloque, l'a souvent déterminé de mettre un fort accent sur « le sceau de Rome », sur l'enracinement dans la romanité qui confère un trait dominant à la culture roumaine. Etienne reconnaissait, dans un incitant article paru dans « Le Monde », en 1975, une véritable vocation comparatiste dans l'argumentation du professeur roumain.

Ion Zamfirescu fêtera cette année un beau anniversaire qui nous fournit l'occasion de mesurer sa présence bénéfique dans notre culture. « Je ne suis pas capricieux, ni conquérant ; je suis possible... Je n'ai pas fait des choses que j'ai dû répudier ensuite ou qui pouvaient entretenir dans mon intérieur un état d'inconfort spirituel où intellectuel. Je me suis souvent proposé de donner par surcroît à ce que je recevais, mais jusqu'à la fin, tout devenait clair : nous sommes et nous restons les débiteurs de la société. Je suis content d'avoir vécu sans convoiter et sans le désir de conquérir le monde... Je veux garder ma sérénité jusqu'à la fin », affirmait le professeur dans un interview donné l'année passée. Le lecteur reconnaîtra, sans doute, dans ces quelques mots la profession de foi d'un véritable humaniste qui cultive l'art du dialogue et qui démarque sans hésiter le jeu d'esprit et le jeu de mots des exercices intellectuels mis au service de la vérité historique, esthétique et morale. Un tel exposé s'avère toujours nécessaire et surtout dans notre monde assailli par la confusion. Qu'il nous soit permis d'adresser au professeur qui a su incarner ces vérités un sincère *La Mulți Ani! Ad Multos Annos!*

L'AVANT-PROUSTIANISME DE FLAUBERT

MIREILLE POPESCU-PAMPU

Lorsqu'on entreprend la critique de l'œuvre de Flaubert, l'on ne peut ignorer l'aversion profonde que toute critique a toujours suscité à son auteur. Et c'est en respectant cette condamnation que nous éviterons le plus possible de nous ériger en critique, espérant que le point de vue du lecteur moderne, plus ou moins averti, suffirait pour rafraîchir la lecture du grand écrivain.

À en croire ceux qui ont dépouillé sa *Correspondance*, seul témoignage de ses opinions esthétiques — car le souci de Flaubert n'a pas été de créer un système esthétique mais de *créer* — l'Art pour lui est une question tout d'abord technique mais celle-ci servant à réaliser un état supérieur, une condition de vie supérieure. Créer et consumer de la littérature devrait être une manière de vivre. « Lisez *pour vivre*, écrivait-il, non point pour vous instruire, comme les ambitieux, ni pour vous amuser, comme les enfants ».

Cette même conviction du rôle de l'art et de ses exigences, qui concernait pour la première fois le roman, genre n'ayant point encore visé à la perfection, allait favoriser l'apparition d'un Marcel Proust.

De la modernité de Flaubert, nous choisissons ce qui l'apparente à son plus proche et plus grand successeur, pensant ainsi mieux préciser de quel type de modernité il s'agit et faire certaines comparaisons profitables pour autant aux deux personnalités. Alors même que nous nous référons à son œuvre entière, c'est néanmoins *Madame Bovary* que nous avons pris comme modèle pour nos quelques observations.

D'emblée, il est à remarquer que l'essence même de la recherche des deux écrivains aux niveaux existentiel et esthétique, était le rapport entre la vie et l'art. Chez Proust cette recherche commence au niveau du récit, elle est le sujet du livre, et se termine en matière esthétique puisque le *je* autobiographique qui cache le *je* du discours, nous offre sous la forme d'une énonciation performative son *objet* même qui constitue un *faire* à valeur symbolique.

Dans *Madame Bovary*, au niveau du récit le problème est celui non point du rapport réalité — création artistique mais réalité — réception de la littérature. Si la question du tort que peut faire la confusion réalité — création artistique soutient la trajectoire romanesque de Proust ainsi que ses opinions exprimées à maintes reprises, elle est par contre la première en date dans les préoccupations théoriques de Flaubert. « L'histoire, l'aventure d'un roman, ça m'est égal » — écrivait Flaubert à Goncourt¹. En

¹ Cité par Jean Rousset, *Forme et signification*, Paris, Librairie José Corti, 1976, p. 111.

fait, ces thèmes n'ont pas bien changé d'un livre à l'autre. L'antiromanque du *Don Quichotte* se prolongeait en passant par son œuvre. C'est la manière de les présenter qui lui importait. Mais ce problème est implicite, surtout — paradoxalement l'on pourrait dire — dans sa fameuse attitude soi-disant impersonnelle, de focalisation au premier degré par le narrateur — focalisateur « objectif ». Car en vérité, il est aujourd'hui courant d'apercevoir au-delà de l'apparente impartialité de l'auteur sa mise en scène subtile qui consiste d'une part à superposer avec finesse la focalisation de l'auteur et celle de ses personnages (au point que le célèbre « Madame Bovary c'est moi » a pu être interprété également dans ce sens), et d'autre part à établir une signification réciproque entre thèmes et focalisations. C'est ce qui a permis la coexistence de motifs connotant l'« illusion » et de motifs connotant le « réalisme », selon l'observation de Mieke Bal dans *Narratologie* ². Mais là-dessus nous reviendrons tantôt.

Le récit du roman *Madame Bovary* reprend donc le point de départ du *Don Quichotte* par le problème de la confusion entre la réception de la réalité et de la littérature et l'élargit — tout comme les autres thèmes des romans de Flaubert — en macro-thème unique, de l'opposition réalité — illusion.

Nous sommes donc dans la même sphère de réflexion proustienne, en plein domaine de l'esthétique baroque. Et cette adoption ne devrait pas choquer davantage que celle d'écrivains familièrement considérés comme classiques, tels Racine ou La Fontaine. Car le réalisme de Flaubert consiste non point à faire croire à la transfusion de la réalité dans la littérature mais tout au contraire — pourrait-on dire — de la vérité par le *vraisemblable*. Cette catégorie plus classique que réaliste devait rejoindre celle d'*universalité* — précepte tout aussi classique mais aussi, il est certain, classique dans son sens le plus large.

À l'appui de cette affirmation deux exemples sont suffisamment concluants : le problème du temps et, au niveau *diégétique*, celui de l'arrêt du récit par la description. Comme pour Proust, l'on a remarqué les nombreux effets d'achronie qui existent au niveau du récit et la grande inégalité entre le temps du récit et le temps du discours. Ce rythme varié, ayant une fonction significative, coïncide avec le rythme intérieur du personnage focalisateur. Et comme chez Proust, c'est la description qui réalisera l'effet majeur de dynamisme, à l'intérieur d'une même unité ou au niveau du livre. Une seule unité descriptive peut provenir tout à la fois du focalisateur objectif qui donne une vision réaliste de l'immobilité du paysage et peut complémentaiement trahir le focalisateur subjectif souffrant de la monotonie. Mais ces deux focalisations peuvent être en même temps en relations conflictuelles lorsque, par exemple, Emma ne réussit pas à se tromper jusqu'au bout. Par un procédé tout aussi proustien, un même objet de description, se répétant à différents moments de la vie de l'héroïne, deviendra tout autre, *signifiant* tout d'abord pour la vision intérieure du personnage focalisateur.

La description n'a pas seulement une fonction référentielle, elle signifie au niveau de la narration, pouvant être *prémonitoire*, ou un noyau

² Paris, Klincksieck, 1977, p. 98.

concentrant du récit ou bien encore, dans l'acception de Mieke Bal³ une mise en abîme concentrante dont l'éclatement dans la macro-structure assure le caractère circulaire du texte. Il est évident que ces deux fonctions narratives confèrent à celui-ci une fonction poétique. Il y a signification au niveau de l'unité textuelle et au niveau du texte entier. La valeur symbolique des motifs — qui n'est d'ailleurs point univoque mais dynamique — raccorde les éléments à un signifié qui est le texte entier. Cette structure circulaire du roman à valeur iconique est donc réalisée un demi-siècle avant *À la Recherche du Temps perdu*.

L'esthétique baroque est évidente encore dans le psychologisme de Flaubert qui à travers son jeu de focalisation nous démontre qu'il n'y a pas de connaissance impersonnelle, qu'il n'y a que la vision subjective de chacun. Ces visions sont fragmentaires, progressives pour ce qui provient des personnages focalisateurs, trahissant souvent l'ironie ou s'étouffant par superposition de la focalisation auteur — « objectif ». Originalité et avant-gardisme aussi pour le type de focalisation prémonitoire, dont nous avons parlé, ou vision subjective en perspective. La fréquence des moments d'inertie ou d'ennui dans la psychologie de l'héroïne suggérée, ainsi que nous l'avons vu, par le rythme des descriptions qui semble immobiliser le temps c'est de l'avant-garde. Cette lenteur de l'événement précède l'achronisme proustien et réalise, comme il est rare dans le roman, le *vide* de l'esthétique baroque plus voluptueusement que le plein.

Ce n'est pas par hasard que ses romans ont pu être appelés romans du « creux », puisqu'ils sont des métaphores du *vide* humain, quel que soit sa provenance, non moins explorable que l'antimatière, et qui a suscité autant de curiosité et de passion dialectique chez Proust.

Mais ce qui définit le mieux une personnalité plus que les ressemblances ce sont les différences que révèle la comparaison, but suprême et bien rarement atteint dans un discernement quelconque.

Nous croyons pouvoir ajouter aux quelques remarques faites à propos du récit et du rapport actant/focalisation et aux distinctions beaucoup plus répandues que nous avons à bon escient négligées, sur le parcours caractéristique de l'unité linguistique qui est la phrase, l'observation suivante : dans le discours de Flaubert l'écriture se substitue rarement à l'existence de manière explicite ; l'énonciation performative n'est qu'implicite, ainsi que nous l'avons montré. Tandis que chez Proust la « toute puissance » du romancier est non seulement démasquée, mais l'acte même d'*intentionnalité* devient acte d'existence, la fréquence de l'énonciation performative, qui appartient d'ailleurs à l'actant, ne marque plus un déficit existentiel mais fonctionne comme un pouvoir vital. Flaubert est encore le passage de la praxis dans le verbe. Proust est déjà le passage du verbe dans la praxis.

³ *Op. cit.*, p. 108.

HISTOIRE DES MENTALITÉS

Fonctionnant depuis le 16 mai 1985 auprès de la Chaire de langue et littérature françaises de l'Université de Bucarest, le séminaire d'histoire des mentalités, dirigé par le professeur Angela Ion, essaie de répondre à la nécessité actuelle d'asseoir les études d'histoire littéraire sur une base théorique solide autant que possible. On est parti de l'idée que, d'une part, les textes littéraires expriment et suscitent des idées et des sentiments et que, de l'autre, ils sont produits et circulent dans des contextes pouvant être décrits comme des systèmes de représentations que les participants à l'acte de communication littéraire se font d'eux-mêmes, des autres, de la littérature, du monde, etc., représentations variables le long du temps. Dans cette perspective, le séminaire s'est donné un but théorique, notamment la définition du concept de mentalité, et un but pratique, l'identification des techniques de découverte et de reconstruction des divers systèmes de représentations et de sentiments qui se sont succédé dans les espaces culturels étudiés par ses membres. Quatre des réunions qui ont eu lieu jusqu'à présent se sont attachées au premier but, deux au second.

Lors de la première réunion, Alexandru Dușu, promoteur assidu de ce genre d'études en Roumanie, a passé en revue les principaux problèmes de cette histoire qui va « de la cave au grenier » et, s'appuyant sur des exemples concrets, a fait ressortir les points de contacts qu'elle a eus jusqu'à présent avec l'histoire et la critique littéraires : les structures et les attitudes fondamentales, les courants et les styles, la lecture des œuvres et la lecture des lectures, etc. Deux autres rencontres ont été consacrées à l'approche socio- et psychosociologique des mentalités. Lazăr Vlăsceanu, après avoir défini les mentalités comme des ensembles d'attitudes, connaissances et états affectifs, a montré qu'elles n'engendrent pas directement des conduites et que, par conséquent, les inférences de celles-ci à celles-là ne sauraient être que probabilistiques. Emil Păun, pour qui les mentalités sont des « patterns » culturels, a mis quant à lui en lumière les rapports qu'elles entretiennent avec la constitution de la personnalité et les mécanismes de la socialisation et de l'apprentissage social. Finalement, s'interrogeant sur la mentalité qui a fait que la communauté scientifique s'intéresse maintenant aux mentalités, Paul Caravia a proposé de voir dans l'histoire des mentalités une tentative de réplique au morcellement si évident du champ culturel, mais lui a refusé le statut de discipline du fait qu'elle n'a pas de domaine propre et qu'elle ne possède pas un noyau théorique susceptible de la différencier de l'histoire des idées, de la philosophie de la culture, etc.

Deux séances du séminaire ont eu un caractère plus appliqué. Lors de la première, N. Ș. Tanașoca a parlé de l'historiographie de la prise de Constantinople (1204) mettant en lumière de façon bien intéressante les mécanismes qui ont fait que les discours occidental et byzantin prenant en charge un seul et même événement diffèrent tellement non seulement dans l'explication des événements, mais jusque dans leur description et donc dans leur perception. La deuxième a eu pour objet le rapport entre sous-cultures orales et sous-cultures du manuscrit et, à cette occasion, Ioan Pânzaru a proposé un modèle anthropologique des mécanismes distribuant aux sous-ensembles d'une culture leurs traits distinctifs : Cătălina Velculescu a analysé avec beaucoup de finesse et de passion l'incessant échange entre l'oral et l'écrit dans les principautés roumaines avant la grande modernisation culturelle du siècle dernier.

Les discussions ont été à chaque fois animées et intéressantes, de sorte que maintenant, à deux ans de la création du séminaire, ses membres savent mieux ce qu'ils entendent par « mentalités » et ce à quoi ils doivent s'attendre lorsqu'ils en font usage dans leurs études concrètes d'histoire littéraire. Tout le monde ne pense certainement pas la même chose, mais chacun a une attitude théorique plus cristallisée et des arguments plus puissants en sa faveur.

RADU TOMA

FRANCO ZEFFIRELLI, *Zeffirelli*, Weidenfeld and Nicolson, London, 1986, 358 pp.

Pour le comparatiste qui s'intéresse au « dialogue des arts », cette autobiographie est une source de premier ordre, car Zeffirelli explique toujours les changements qu'il a dû introduire dans un libretto qui, à son tour, avait changé le texte d'une œuvre littéraire : le destin d'une œuvre écrite peut ainsi être suivi à travers les métamorphoses exigées par les différents langages artistiques. *Roméo et Juliette*, ce chef-d'œuvre du cinéma contemporain, fait partie intégrante de la fortune de Shakespeare : tout comme *Othello* nous parle d'un drame qui a été chanté et projeté ensuite sur les écrans. Mais l'intérêt de ce livre magnifique réside surtout dans tout un monde que l'auteur sait faire revivre avec sympathie et détachement : depuis Marilyn Monroe, fulgurante apparition, et Jean Marais, qui disparaît subitement, tous les deux semblant être plongés dans le monde de l'illusion, et jusqu'à Lawrence Olivier, qui crée lui-même la fiction, un registre aussi riche que divers est déployé devant nos yeux. Car Zeffirelli nous parle, avec discrétion et sagement, de l'imaginaire et de ses mécanismes : Old Vic, la Comédie Française, la Scala, Hollywood sont devant nous, quoique le cœur de l'auteur reste toujours attaché à Florence et à l'Italie. Luchino Visconti et « la Diva », Maria Callas, sont peut-être les personnages les plus importants — parce que les mieux crayonnés — de cette autobiographie d'un grand auteur de mondes imaginaires, de ce panorama du cinéma contemporain et de personnages qui appartiennent aussi bien au quotidien qu'à nos aspirations et illusions. Zeffirelli est une voix distincte dans l'art contemporain et sa subtilité ressemble aux parfums qu'il chérit, le Chanel et le Hammam Bouquet, persistant dans la mémoire du lecteur de ce livre enrichi de belles illustrations.

ALEXANDRU DUȚU

A. L. ROWSE and JOHN HEDGE COE, *In Shakespeare's Land. A Journey through the Landscape of Elizabethan England*, Weidenfeld and Nicolson, London, 1986, 200 pp. + illustr.

« Shakespeare is the most autobiographical of all Elizabethan dramatists. If his soul is in his Sonnets his background and the world in which he lived permeate all he wrote ». Les paysages, l'architecture, les tableaux et estampes sont encore en mesure de nous restituer le monde qu'il a vu et qui a mis son empreinte sur son œuvre. A. L. Rowse, un shakespeareologue réputé, nous propose un itinéraire qui traverse Stratford, Warwickshire and the Cotswolds, Oxford, Londres et le Sud-Est de l'Angleterre avec ses merveilles qui s'appellent The Priory Church of St. Bartholomew, The Temple Church, Westminster Abbey, Hampton Court Palace, Windsor Castle, Rochester Castle, bâtiment sévère qui domine la route qui traverse River Medway. Toutes les allusions géographiques ont été mises en œuvre pour offrir un support à la série de photos en blanc et noir et en couleurs réalisées par John Hedgecoe. Une bonne chronologie et un « family tree » nous rappelant le cadre historique et le destin d'une famille se trouvent au début de ce beau volume qui a su extraire du paysage contemporain le monde qui appartient à Shakespeare, comme source d'inspiration et comme audience.

Le lecteur aurait peut-être aimé voir les horizons oniriques du grand poète, les contrées d'où venaient les gais livres d'Italie ou les îles brumeuses où habitait Caliban ; car l'Italie de Shakespeare c'est surtout Venise et ses terres, pendant que les récits des voyageurs dilataient en permanence le monde. Mais A. L. Rowse a préféré parler d'un écrivain britannique ayant de fortes attaches à sa terre natale qu'il n'a jamais, d'ailleurs, quittée ; toute théorie essayant de contester la paternité des tragédies et comédies est dissipée par cet itinéraire que suit un homme né et mort à Stratford, amoureux de Londres et de ses environs et qui de plus avait du génie.

ALEXANDRU DUȚU

Synthesis, XIV, Bucarest, 1987

ROBERT D. COTTRELL., *The Grammar of Silence. A Reading of Marguerite de Navarre's Poetry*, The Catholic University of America Press, Washington, 1986, 339 pp.

Ce livre combine une érudition offrant une base solide aux affirmations de l'auteur, avec l'analyse subtile d'un texte très dense et nous semble être exemplaire du point de vue comparatiste. A un moment où bon nombre d'études s'occupent paisiblement des sources pour les inventorier ou bien décodent avec un outillage accablant des textes qui ne possèdent aucun code, il est réconfortant de rencontrer des interprètes aimant leur sujet et désirant vivement nous restituer un monde appartenant à un passé qui ne nous est plus familier. Du point de vue comparatiste, une telle démarche met en lumière le fait que dans chaque œuvre représentative il existe des courants d'idées et des formes artistiques d'une variété fascinante que l'interprète ne peut ignorer. Robert D. Cottrell nous introduit dès le début dans la correspondance de Marguerite de Navarre avec Guillaume Briçonnet, évêque de Meaux, pour nous faire comprendre que le langage de Marguerite ne se réduit pas à une quête des états d'âme cultivés par une princesse solitaire; la poésie de Marguerite est un effort immense de s'élever vers le principe du monde par la voie apophasique, oubliée de nos jours, sauf lorsqu'il s'agit des traditions directement liées aux sources patristiques. La stratégie de l'auteur lui permet de surprendre la présence de l'œuvre de Denys l'Aréopagite dans la correspondance Marguerite — Briçonnet ayant une intensité significative tout juste aux débuts des exercices poétiques de Marguerite: une excellente analyse de l'iconologie d'une grande poétesse qui essaya de récupérer « the primal metaphor that antedates the signifying chain of narrative time » — le silence. Une excellente bibliographie clôt ce livre fondamental sur la poésie de Marguerite de Navarre et sur les mouvements culturels qui ont nourri la Renaissance française.

ALEXANDRU DUȚU

DAN HĂULICĂ, *Nostalgia sinizei*, Ed. Eminescu, București, 387 pp.

On peut affirmer que, dans l'ensemble, il n'existe à l'heure actuelle que trois manières d'aborder, par l'écriture, l'histoire des arts: l'étude savante, d'une pesante érudition, ayant trait à un domaine strictement délimité: la relation de voyage coulée dans la structure de l'essai et, pour finir, l'investigation (ou du moins l'utilisation) du phénomène artistique sous l'angle de la synthèse propre à la philosophie de la culture.

Dan Hăulică choisit la deuxième voie: son cheminement à travers l'histoire des arts tient à la fois du journal et du livre d'essais, ce qui lui permet de scruter implicitement l'histoire des mentalités, des formes spirituelles au sens le plus large du terme. Le style de Dan Hăulică est d'une incontestable originalité. L'auteur est obsédé par la précision des détails; cet esprit amoureux de beauté s'attache à des irisations, à des volutes, des vitraux textuels et semble moins préoccupé par l'architecture monumentale (quelque peu désuète, on l'avoue volontiers, masquant, somme toute, d'inutiles orgueils). Dan Hăulică est un géomètre qui a la vocation des chimères.

Ainsi les temples grecs et les voies romaines l'intéressent-ils au même titre que l'exotisme ou le baroque. Il prend un plaisir égal à étudier le classicisme de l'art chinois et la peinture de Dali. Le Parthénon où le Colisée sont étudiés avec une évidente participation affective authentique et l'on peut en dire autant des œuvres de Füssli, de Blake, de Brâncuși où de Horia Damian.

La Nostalgie de la synthèse, *La Vitalité de la Chimère* et *Variations* sont les titres des trois sections de l'ouvrage. Les études s'accompagnent d'une riche iconographie. Le lecteur cultivé ne saurait ne pas apprécier les pages que l'auteur consacre à l'esprit grec et à l'esprit romain, au corps humain (depuis les athlètes d'Olympe jusqu'à Michel Ange et Dürer, de Matisse à Jean Ipoustéguy). Ces pages se font remarquer par l'envergure des réflexions, le brillant de l'écriture et l'esprit de finesse des interprétations. Il en va de même des pages réservées à la description de la Rome contemporaine.

Les remarques concernant l'évolution des arts plastiques visent non seulement leur côté matériel, physique, mais encore leur signification métaphysique. « L'imperturbable probité des ruines grecques », « la disponibilité esthétique » entendue comme dimension du sentiment / expérience civique du *Demos grec*, « la science d'élever à la majesté l'Irrégulier » et « le goût du fatidique, d'une efficacité virulente et ininterrompue, jusqu'au vertige » chez les Romains (chapitre marqué par l'image d'Hadrien due à M. Yourcenar), le style chinois qui « cultive l'ampleur

dans la litote », voilà autant d'occasions de juste contemplation et de jubilation analytique. La Grèce, Rome, la France, l'Angleterre, l'Espagne, la Chine, l'Italie, un itinéraire spirituel hypostasié dans l'art, concourent à instaurer une infinie « nostalgie de la synthèse » accompagnée de l'image d'une secrète harmonie universelle grâce à quoi l'Ordre et la loi morale riment à l'esprit chimérique, au nom de la liberté et de l'Humanisme.

DAN C. MIHĂILESCU

Actes du X^e Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée, Garland-Publishing Inc., New York & London, 1985, 3 vol.

Trois tomes massifs comportent les Actes du X^e Congrès de l'Association internationale de Littérature Comparée, tenu à New York en Août 1982, volumes publiés sous la direction, à titre de coordonnateur, du prof. Anna Balakian. La thématique du Congrès, auquel ont participé les délégués de 60 pays, englobait des sujets du plus haut intérêt pour la recherche littéraire contemporaine. Parmi les problèmes d'ordre général de l'histoire littéraire, particulièrement important s'est avéré celui portant sur la relation entre l'histoire et la littérature, traité en trois grandes sections : Nature et historicité de l'événement littéraire : Explication des changements dans l'histoire littéraire ; L'histoire littéraire et la méthodologie socio-historique. A cela, ajoutons aussi une section dédiée à l'Art dramatique : de la scène au livre, du livre à la scène (vol. I, rédacteur en chef Douwe W. Fokkema). Pour ce qui est des recherches strictement spécialisées, on a débattu sur les thèmes suivants : Les théories concernant les formes poétiques, Modernisme, Surréalisme, Poésie et idéologie, Hermétisme et poésie, avec, de surcroît, une discussion sur la Comparaison des systèmes poétiques : Est-Ouest (vol. II, rédacteur en chef Claudio Guillen). Enfin, un autre thème d'étude proposé aux participants a été constitué par les rapports littéraires inter-américains (Métropole et nation dans les littératures américaines ; Les mouvements littéraires dans les littératures américaines, Identité régionale et nationale ; Histoire et critique ; Convergences et contre-courants dans l'évolution des formes narratives ; De l'histoire des relations culturelles : Interdépendance des littératures canadiennes et latino-américaines : Le fantastique dans les littératures américaines), le tout réuni en un seul tome (vol. III, rédacteur en chef M. J. Valdés).

Aux contributions si nombreuses devaient s'ajouter encore les travaux de neuf tables-rondes, sur des thèmes tels : La poésie orale : Intertextuel et influence : Histoire littéraire et théorie des mentalités. Les débats autour de ce dernier thème, synthétisés et promus avec originalité dans l'espace culturel roumain par Alexandru Dușu, ont été publiés dans les revues « Synthesis » (1983 et 1984) et « Revue roumaine d'histoire » (4/1983).

De la masse des contributions fournies, chacune présentant un intérêt informationnel et comparatif intrinsèque, mais plutôt difficile à subordonner à des tendances communes susceptibles de caractériser le degré actuel du développement de l'histoire littéraire dans le monde entier, on pourrait dégager à force d'attention quelques remarques relatives aux directions contemporaines de notre discipline. La principale mutation dans la manière de concevoir l'histoire littéraire réside dans l'introduction dans l'étude, et au même titre que le texte littéraire, du créateur ainsi que du récepteur de littérature. Une fois dépassée une première étape historique, pendant laquelle la priorité revenait à l'auteur, parfois même au dépens du texte (avec un accent sur les disciplines auxiliaires intéressées par l'acte individuel de créativité, dont la psychologie tout d'abord) ; après une autre étape pendant laquelle l'étude du texte rejetait entre parenthèses créateur et lecteur, nous vivons à présent le moment où l'interprétation (dans le sens de la suite des interprétations possibles et effectuées) est prise en considération à titre égal sinon prioritaire. Nécessairement, les disciplines auxiliaires seront désormais celles aptes à fournir les arguments et à justifier toute une série d'interprétations enregistrées, c'est-à-dire la sociologie et l'histoire avant tout. Si l'école de Constance, dont le chef de file demeure H. R. Jauss, met l'accent sur la motivation individuelle d'un certain type d'interprétation, l'école de Bucarest, brillamment représentée par les études d'Alexandru Dușu consacrées à la littérature de l'Humanisme, des Lumières et du Romantisme roumain, souligne les facteurs généraux de l'histoire d'une culture donnée, la mentalité en tant qu'état d'esprit motivé sous le rapport sociologique et en tant que structure des idées à vocation formative, se manifestant dans tous les domaines de l'activité spirituelle, qui exige un regard corrélatif, unitaire, de type renaissance. L'étude des mentalités, impliquant de façon impérative la notion du contexte, ouvre de nouvelles perspectives vers l'autre tendance dominante de la recherche actuelle, à savoir la propension de considérer le texte

comme un échantillon d'inter-textualité, comme un palimpseste incluant tous ses antécédents. La prise de position interrogative dans l'histoire littéraire a été théorisée par Paul Cornea, pour lequel l'historien littéraire se confond avec le spécialiste de plusieurs domaines convergents : « À mon avis, le dilemme qui culpabilise tant de spécialistes de bonne foi peut être dépassé. Notamment, parce qu'il attribue à l'histoire de la littérature le statut d'une démarche méthodologiquement homogène, régie par le principe 'ou — ou', tandis qu'il s'agit, à mon avis, d'un 'genre' régi par le principe 'et — et'. En d'autres termes, s'il est vrai qu'un discours spécialisé sur la littérature, de type scientifique ou critique, doit nécessairement séparer l'aspect sémantique de l'aspect axiologique l'étude du système de la saisie de l'individuel, le dévoilement des structures de l'appréciation de valeurs, il est autant vrai que l'histoire de la littérature en tant que 'genre', et conformément à une longue tradition, *peut* et même *doit* associer les deux perspectives ».

Les deux volumes massifs dédiés à la théorie des formes poétiques et des relations littéraires inter-américaines prouvent que nous nous trouvons, pourtant, encore dans la phase des desiderata de l'idéal. Les contributions « techniques », les études ancrées sur le texte, les données de l'histoire littéraire, même disposées dans une relation comparative, à l'ordinaire en vue de démontrer de quelle manière les littératures nationales mettent en évidence leur spécificité, tout cela, d'un intérêt exceptionnel quand on les regarde individuellement, apportent la preuve qu'entre ce que nous postulons comme la norme de ce que devrait être l'histoire de la littérature et ce qu'elle est réellement encore à l'heure actuelle il y a une distance plutôt longue à parcourir.

ROXANA SORESCU

DIONÝZ ĐURIŠIN, *Theory of Literary Comparatistics*, Veda, Bratislava, 1984, 334 pp.

Ce livre n'est que « la conclusion préliminaire » de deux décennies de réflexion approfondie et d'applications assidues de D. Đurišín — le comparatiste slovaque déjà bien connu par sa résolution « d'assiéger » la « littérature comparée », autrement dit de remettre en question et d'améliorer, coûte que coûte, son statut, son statut, ses concepts, ses méthodes. Par conséquent, il avance dans ses pages « un nouveau système méthodologique » de décellement concret, d'interprétation polyvalente et d'explication judicieuse « du littéraire et de l'interlittéraire » (considérés comme « work » et « process »), qui a, au surplus, l'avantage d'être à la fois « complet et ouvert ».

L'étude réussit à exaucer dans une grande mesure les vœux de son auteur, grâce à quelques qualités dont il fait montre — telles que la rigueur de sa démarche de proche en proche (soutenue parfois, le cas échéant, par des schémas éclaircissants, l'exactitude des distinctions opérées, la dissection des implications pratiques des questions théoriques, la manière nuancée de peser le pour et le contre de chaque argument, etc. Au reste, le simple agencement de ses parties constituantes est éloquent en l'occurrence. Car, après certains prolégomènes quasiment indispensables (qui signalent, par rapport à « la crise évidente » du comparatisme, la portée probable de sa propre contribution, tout en lui crayonnant l'ascendance scientifique sinon idéologique), D. Đurišín s'attarde sur l'élucidation des principes déterminants d'une recherche revigorée (détaillés et enrichis dans les trois chapitres suivants) — ainsi que sur le mécanisme et les tâches de l'analyse comparatiste rajeunie (illustrée ensuite par plusieurs exemples « possibles ») et finalement sur la terminologie du comparatisme, visiblement passible de rénovation (en suggérant quelques « analogia » plus adéquats des notions les plus « périmes »).

D'ailleurs, il va de soi que ces trois divisions sont les pierres angulaires du livre — parce que détenant « in nuce » les coordonnées du renouvellement proposé. En effet, dans *Basic Concepts and Theoretical Starting Points*, l'auteur tient à ébaucher, fort nettement, l'objet d'un vrai abord comparatiste — i.e. la compréhension du processus littéraire comme somme dialectique des devenirs convergents vers une totalité toujours plus organique des littératures nationales, entités qui se conditionnent mutuellement, étant reliées soit par les « genetic (contactual) relationships », soit, de préférence, par les « typological affinities » : ceci a pour conséquence l'obligation du chercheur de l'examiner au niveau national (en observant les desiderata de la spécificité locale, du « Zeitgeist » et de l'esthétique), mais surtout au niveau « supranational », à dessein de dépister la créativité de chaque composante au cours de l'échange des valeurs artistiques (selon les exigences du climat socio-culturel, des « literary surroundings » et de la poétique historique). Quant aux objectifs de l'abord comparatiste,

« revers de la même médaille », ils résideraient dans la découverte des normes internes du phénomène littéraire (ce qui faciliterait le déchiffrement complet et valide de « l'universalité » de chaque littérature nationale), tout comme des lois du « procès interlittéraire » (étape super-structurale, censée certifier, par le canal des « communautés interlittéraires », l'unité de l'individuel national et du général international, dont elle révèle les aspects inédits) et, partant, de l'essence de la littérature mondiale (catégorie historique, indiquant l'ensemble de toutes les littératures nationales interdépendantes et occasionnant l'étude synchronique et diachronique de la littérature en tout ou en partie). C'est seulement après cette mise en train que l'on trace les rapports de réciprocité entre le comparatisme et « the theory of literature », son assujettissement à l'histoire littéraire et sa parenté esthétique avec la critique littéraire.

Dans le sixième chapitre, *Problems of Comparative Analysis*, D. Đurišin fait ressortir le devoir du comparatiste de ne sélectionner que des phénomènes caractérisants et vraiment compatibles (tout en réalisant leurs différences spécifiques, leurs analogies ou leurs apports distinctifs à la dynamique de l'interpénétration) et au premier chef d'envisager le processus interlittéraire comme la résultante des aptitudes des unités littéraires-historiques (œuvre, créateur école, courant, etc.) à recevoir et à émaner des « stimuli » externes, voire à se constituer fins de certaines circonstances et moteurs d'autres conjonctures — donc de découvrir « le conditionnement universel » des « relationships », c'est-à-dire de frayer la voie à une histoire littéraire synthétique, habile à reconstituer les périodes du développement progressif de la littérature globale. Dans ce contexte, de concert avec les plus récentes théories, l'auteur postule le primat du récepteur sur l'émetteur, attendu que celui-ci a la latitude de transformer l'objet de la réception en une structure nouvelle, en lui conférant un surplus de valeur — sous l'action de « la situation littéraire » (dont « la loi primaire » est la propre trouvaille de D. Đurišin), du milieu socio-culturel, de quelques facteurs subjectifs, etc.).

Enfin, dans le dernier chapitre, *Questions of Comparative Terminology*, D. Đurišin accuse, avec une véhémence tout particulière, le comparatisme actuel d'obscurité théorique, d'indiscipline et d'irresponsabilité terminologique — tant qu'il s'obstine à employer maints termes révolus (« influence », « littérature comparée », « littérature générale », etc.), qui ne font guère preuve de « capacité indicative » ou « d'efficacité gnoséologique », mais seulement « d'insuffisance historique » ou « d'inexactitude sémantique », schématisant et même mystifiant la recherche. A leur place, il offre au choix plusieurs concepts plus adaptés à notre moment scientifique et à l'objet de l'étude — stimulus/effet, réception/création interlittéraires, relation contactuelle-génétique ou d'affinités typologiques, communauté interlittéraire, littérature mondiale, etc. — qui favorisent l'exégèse de la continuité et de l'interaction, de la variabilité et de la viabilité des phénomènes ou des procès littéraires.

Par quoi se solde, en somme, l'effort de l'« *aggiornamento* » théorique-méthodologique de D. Đurišin ?

Issu de l'amalgame des idées de certains précurseurs reconnus et des thèses déjà bien implantées du structuralisme ou des théories de la réception, celui-ci a, sans doute, des implications historiques — puisque, d'une part, il répond aux impératifs de l'époque actuelle et, d'autre part, il est provisoire, donc perfectible.

Par malheur, les propositions novatrices de D. Đurišin n'ont pas encore obtenu une audience européenne assez large (fait qui ne laisse pas d'engendrer chez le comparatiste slovaque des traces d'amertume lancinante, passablement saisissable entre les lignes du livre).

Au bout du compte, l'étude de D. Đurišin — impeccable au point de vue des analyses détaillées et de la compréhension dialectique-synthétique des questions dont il s'agit — s'avère être, pourtant, une possible étude propédeutique de toute approche comparatiste contemporaine.

DOINA GRAUR

FESTSCHRIFT FÜR HENRY REMAK — SENSUS COMMUNIS. *Contemporary Trends in Comparative Literature. Panorama de la situation actuelle en Littérature Comparée*, Herausgegeben von János Riesz, Peter Boerner und Bernhard Scholz, Gunter Narr Verlag, Tübingen, 1986, 463 pp.

Henry Remak, personnalité préminente du comparatisme d'outre-Atlantique, vient d'accomplir ses 70 ans. Ce fut une occasion pour un grand nombre de spécialistes (54) d'Europe, d'Asie et d'Amérique de lui rendre hommage en faisant publier un impressionnant recueil qui n'est point, comme on pourrait le croire, un témoignage de ce que l'on appelle un

« Personenkult », mais un véritable *panorama de la situation actuelle de la littérature comparée*, un *Sensus Communis* qui se propose de nous offrir l'image du *consensus* dans la littérature comparée : ce qui, à vrai dire, n'est ni vrai, ni possible. Quelque chose manque à cette rencontre des différents points de vue sur la méthodologie, la tradition ou les possibilités du « nouveau » : les critiques véhémentes, les « excès » ; il va de soi que le « consensus » se réalise par une solution intermédiaire, à savoir : ignorer les positions extrêmes (à l'exception de quelques discrètes allusions ou remises à la raison, comme c'est le cas d'Adrian Marino) et suivre une direction modérée, constructive, qui dépasse et enrichisse le fonds traditionnel de la discipline par une perspective intégratrice, antipositiviste et anticonventionnelle, qui permette la synthèse d'un nouveau humanisme.

Les études sont groupées en cinq sections. La première (*Contemporary Paradigms in Comparative Literature*) approche notamment des questions de méthode, tout en essayant de faire quelque précisions conceptuelles. Par exemple, Enzo Camarasci insiste sur la nécessité de dépasser les « optiques sectorielles », sur la fonctionnalité de la théorie de la réception et de la théorie de la communication, sur l'élimination des frontières conventionnelles critique/littérature, la « nouvelle » et l'« ancienne » critique, etc. Jorgen Dines Johansen, dans son *Semiotics and Comparative Literature. An Essay in Literary Taxonomy*, passe tout d'abord en revue quelques définitions de la sémiologie et retrace ensuite les caractéristiques d'un texte littéraire par rapport à un texte non littéraire, à savoir : 1. la fictionnalité ; 2. la poéticité, et 3. la non-instrumentalité, ce qui n'offre rien de nouveau par rapport aux recherches des diverses écoles formalistes qui se sont affirmées dès le début du siècle et jusqu'au post-structuralisme. José Lambert, considérant la difficulté de la science de la littérature qui doit faire face aux littératures nationales, à la nature des frontières (ni exclusivement politiques, ni exclusivement linguistiques), propose l'approche *systemique* de la littérature, « au point que l'autonomie d'auteurs et d'œuvres au sein d'ensembles régionaux, nationaux et/ou internationaux pourrait être décrite » : last but not least, Daniel-Henri Pageaux critique, dans son ample et compréhensive étude, l'optique étroite — esthétique ou intratextuelle des chercheurs « littéraires », attirant l'attention sur le fait que la littérature n'est pas seulement le véhicule privilégié d'une communication intersubjective mais également une pratique culturelle, un langage symbolique qui exprime et définit un espace culturel, national, éthique, politique, plus ou moins unifié : les gens de lettres doivent observer l'exemple des historiens, qui ne cessent de multiplier leurs sources d'information et leurs méthodes d'analyses : en bref, de nombreux exemples de dernière heure portent témoignage d'un symptôme de renouveau, de réconciliation de l'histoire et de la littérature, de la littérature et du champ socio-culturel. En véritable humaniste, D.-H. Pageaux considère que la rééquilibration de la science de la littérature ne saurait être obtenue que par son ouverture vers les sciences de l'homme, dans une *scienza nuova*, qui parvienne, par l'éclaircissement de l'outillage mental entraîné dans la création de la littérature, à reconstituer la « civilisation littéraire » d'une époque, qui « n'est pas seulement un ensemble de visions et d'explications du monde », mais aussi « une institution sociale, au même titre que d'autres, grâce auxquelles une société se construit et aussi s'écrit ». L'étude propose aussi, un modèle de recherche « à trois étages » et de nombreuses considérations dont l'importance dépasse le champ de la littérature et embrasse la réflexion philosophique. Une mention spéciale pour l'étude de Zoran Konstantinović, *Zeichen und Bedeutung — Ein Beitrag zur vergleichenden Methodenforschung*.

La deuxième section — *Topical Problems and Literary Historiography in Comparative Literature* — met en discussion des problèmes tels l'étude des motifs dans la littérature comparée (Pierre Brunel), glose en marge du baroque européen (Gerhart Hoffmeister), compare la poésie et la musique par le biais des lieds de Beethoven sur des vers de Goethe (Steven Paul Scher) ou nous propose (Jean Weisgerber), dans un style de brillant essayiste, des problèmes graves de la dialectique de l'évolution des disciplines humanistes ou scientifiques, des insuffisances et tâches spécifiques au comparatisme actuel.

La troisième section — *Key Concepts of Comparative Literature* — médite, entre autres, sur la théorie de l'interaction en sociologie et littérature comparée (George Bisztray), sur le concept d'influence dans le contexte indien (Amiya Dev), sur la délimitation de l'objet de la littérature comparée (Franco Meregalli).

La quatrième section — *Exemplary Case Studies* — se cantonne, malheureusement, — avec l'intéressante étude sur Rilke (Anna Balakian), l'étude sur la circulation de la ballade *Lenore* de Burger en Allemagne, France et Angleterre (Peter Boerner) ou d'autres motifs d'histoire littéraire — dans l'aire exclusive de l'Occident européen, laissant l'impression d'une pénurie de matériaux ou d'une conception réductionniste sans justification aucune.

La cinquième section — *Of Localities and of Historical Moments* — retient notre attention par quelques recherches intéressantes, dont nous mentionnons tant pour sa contribution métho-

dologique à l'établissement du modèle du mécanisme de la formation de l'image collective sur « l'autre » que pour la documentation et le défrichage de la zone tellement peu connue des relations littéraires anglo-roumaines dans l'entre-deux-guerres, l'étude d'Alexandru Duțu ; pour son thème insolite (*Quand le dialogue des morts était un genre vivant*) et son scénario incitant concernant l'apogée et la disparition d'un genre, mentionnons la contribution de Jacques Voisine. A ce sujet, nous sommes pourtant saisis d'étonnement : l'auteur ne donne que le nom de l'expressionniste Kokoschka en tant qu'auteur (parmi les « derniers mohicains ») de « dialogues des morts » au début du XX^e siècle : pourquoi avoir omis Paul Valéry, dont le célèbre et plus récent dialogue *Eupalinos ou l'Architecte* correspond tant à la définition du genre qu'à sa typologie, précisées par Jacques Voisine ?

Exception faite de ces possibles réserves sur le recueil en discussion, *Sensus Communis* est une anthologie incitante et significative tant par son information que par l'image qu'elle fournit sur la « situation » de la littérature comparée actuelle.

GABRIELA NEGREANU

BIBLIOTHÈQUE BLEUE, collection dirigée par Daniel Roche.

Figures de la gueuserie. Textes présentés par Roger Chartier. Editions Montalba, Paris 1982, 447 pp.

Les Contes bleus. Textes présentés par Geneviève Bollème, Lise Andriès. Editions Montalba, Paris, 1983, 415 pp.

Dans l'Avant-Propos (*Les livres bleus*) — reproduit au début de chaque volume de la collection —, Daniel Roche présente les arguments qui rendent nécessaire la réédition intégrale, et non seulement partielle, des textes parus à Troyes en Champagne pendant près de trois cents ans « Colportés de villes en villages — dit-il entre autres —, échangés de mains en mains, lus et dits (c'est nous qui soulignons, C.V.), témoins d'innombrables procédures d'appropriation, ces écrits graves ou savoureux, supports de l'imagination ou instruments du quotidien, ont composé les savoirs ordinaires de la France pré-industrielle ».

Les petits livres à l'aspect modeste parvenaient évidemment entre les mains de tout le monde, de n'importe quelle classe sociale ou catégorie culturelle, mais leur public le plus fidèle restait la masse des gens qui savaient à peine lire, voire même ne savaient qu'écouter, les premiers comme les seconds ayant cependant en commun la particularité de manquer du loisir, nécessaire pour une lecture suivie, d'où de fréquentes interruptions et reprises. De là aussi, le genre même de composition choisi par les auteurs : le récit, rédigé en chapitres courts, avec des résumés initiaux, des anticipations, reprises, répétitions, formules stéréotypées, etc.

Dans son étude, Geneviève Bollème souligne cette particularité, tandis que Roger Chartier et Lise Andriès, tout en développant ses observations, s'attardent sur les rapports des récits de la *Bibliothèque Bleue* avec la réalité historique, la force d'imagination des lecteurs-auditeurs, les schémas de narration propres à la transmission orale, la finalité moralisatrice exposée explicitement dans les préfaces, etc.

Comme thèmes, les volumes auxquels s'arrête Roger Chartier relèvent d'un fonds de récits dont, à l'époque, la diffusion était à l'échelle européenne. Ainsi, le *Liber Vagatorum* dans les contrées germaniques, la littérature picaresque en Espagne, le *Speculum de cerretanis* en Italie, le *Second Livre des Serées* de Guillaume Bouchet et autres écrits analogues nous aident à comprendre comment, à partir du XV^e siècle, les relations ayant trait à la vie des gueux et des clochards (devenus une des causes de la peur citadine) et consignées dans les actes juridictionnels ou les chroniques du temps, se transformèrent en matériaux d'inspiration des belles-lettres. En y puisant leurs sujets, en « travaillant » ces histoires, les auteurs visaient d'une part à combiner le réel avec l'imaginaire de manière à faire prendre le tout pour de la réalité (d'où leur prédilection pour les autobiographies et les biographies) et, d'autre part, à développer la ligne parodique de la tradition carnavalesque et burlesque.

C'était le public lui-même qui, aux dires de Roger Chartier, imposait, par ses préférences, la réédition de certains titres, précisément ceux qui correspondaient le plus exactement à une culture qui, de toute façon, menait son train en dehors de ces écrits. Par exemple, de *La Vie généreuse des mallois, gueux, bohémiens et cagouz* et du *Le Jargon ou langage de l'argot reformé*, c'est le second livre qui fut le plus fréquemment réédité ; aussi bien, faut-il dire, il se composait de morceaux autonomes plus ou moins étendus, ce qui permettait de reprendre oralement, de mémoire, chacun d'eux (et notamment les petites chansons qu'en outre il comprenait).

A retenir d'ailleurs qu'Olivier Chereau, l'auteur du *Jargon*... (1^{re} édition, Troyes, 1629), mattre-sergetier et autodidacte, pieux lettré provincial, n'hésitait pas — pour le seul et évident plaisir de produire des effets comiques — de parodier irrévérencieusement un discours sobre par l'usage systématique du jargon. On voit donc qu'auteurs et lecteurs étaient capables au XVII^e siècle d'aborder des écrits relevant de domaines qui, aujourd'hui, nous paraissent disparates à nous autres habitués des lectures spécialisées.

Deux autres livres semblent avoir eu un sort analogue à celui des deux titres mentionnés tantôt. Ce sont *Le Vagabond* (vite oublié) et son annexe *L'Entretien de bonne compagnie* (devenu dans ses nombreuses éditions autonomes ultérieures *Sans chagrin* ou *Le conteur amusant*).

Le seul roman picaresque traduit en français et imprimé à Troyes est *L'Aventurier Buscon*, d'après Francisco Quevedo. Ordinairement, les éditions troyennes étaient précédées de quelques autres parues ailleurs, en d'autres villes : dans ces cas-là, celles de Troyes reproduisaient toujours — et ce, jusque dans le XIX^e siècle — le texte de la première traduction qui n'était en réalité qu'une adaptation.

Deux destinées totalement différentes sont à retenir quant à deux récits qui, néanmoins, avaient joui — chacun en son temps — d'une grande faveur auprès du public : le premier c'est *L'Intrigue des filoux* — la pièce de théâtre de Claude de l'Estoile (le benjamin du chroniqueur Pierre de l'Estoile) — qui, avec son histoire de mendiants et de clochards, voire d'infracteurs, remporta un brillant succès à Fontainebleau même parce que l'auteur avait su plaire ainsi au public de cour assistant au spectacle, mais dont les lecteurs coutumiers de la *Bibliothèque Bleue* ne prétendirent que... deux éditions seulement. Le second est *l'Histoire de Guilleri* (légèrement arrangé d'après François Rossel) pour laquelle le contraire se passa car elle faisait retrouver au public une figure particulièrement affectivée, celle du « brigand au grand cœur » bien connu des sociétés pré-industrielles par les transmissions orales.

Enfin, les mêmes lecteurs qui faisaient leurs délices des récits grotesques ou inspirant la terreur, puisés à la vie des gueux et des brigands, goûtaient aussi et achetaient des romans chevaleresques, des vies de saints, des contes de fées, des romans bleus, etc. Dans ce pêle-mêle, *l'Histoire de Pierre de Provence*, *l'Histoire de Fortunatus*, celle de *Jean de Calais* ou de *Geneviève*, *Les Chroniques du roi Gargantua*, les deux contes de fées (choisis de préférence dans le tas de récits merveilleux si prisés aux XVII^e — XVIII^e siècles) diffèrent substantiellement les uns des autres, mais ont aussi nombre de traits communs. Rédigés, pour commencer, pour un public d'aristocrates, ces textes sont chargés d'une multitude de schémas et de motifs de large circulation au travers des écrits du Moyen Âge ou de la voie orale. C'est la pénétration de ces textes dans la masse des lecteurs et auditeurs sachant à peine lire, souvent ils n'étaient que des analphabètes, qui explique les remaniements ultérieurs destinés à les rendre plus accessibles à ce genre de public. Mais, plus d'une fois, il arrivait que les variantes ainsi obtenues soient retravaillées et réintroduites dans le circuit des lectures pour lettrés. D'autres fois aussi, les héros de ces petits romans retournaient parmi les porteurs de culture orale et, dans ces cas, devenaient des mythes que la mémoire collective perpétuera (voir notamment *Geneviève* et *Jean de Calais*).

Cela étant, les rapports des romans bleus avec l'Histoire s'avèrent complexes et difficiles à définir : sans l'ignorer, les auteurs ne respectent tout de même aucune date exacte et arrivent ainsi à ce que Lise Andriès appelle « une adhésion floue à l'Histoire ». Cette adhésion se combine avec du merveilleux — être miraculeux, personnages et situations mythiques ou peuplant des légendes toponymiques — sans que néanmoins les romans bleus s'y superposent. La prédilection pour le passé érigé en mythe, tout comme le culte des ancêtres ne signifient guère ni conservatisme buté, ni fuite de la réalité ; au contraire, ils sont l'expression d'une forme de résistance à un présent historique hostile.

Intéressantes et incitantes, les conclusions auxquelles aboutissent les auteurs des études ci-dessus mentionnées valent la peine d'être comparées avec le résultat des recherches entreprises par le groupe de spécialistes organisé à Salzbourg par Felix Karlinger. Celles-ci concernent parfois les mêmes titres que ceux contenus dans la *Bibliothèque Bleue* et sont publiées dans le périodique « *Berichte*... », dans *Romanische Volksbücher*, etc.

CĂTĂLINA VELCULESCU

O. V. TVOROGOV, *Leksičeskij sostav "Povesti vremennyh let"*, Naukova Dumka, Kiev, 1984.

The Story of Remote Times (Povesti vremennyh let) (= SRT) is one of the most representative works of the old Russian literature commonly used as an introductory piece to most old Russian chronicles. It consists of a collection of texts produced in Russia between the

latter half of the 9th century and the 12th century. In the opinion of D. S. Lichačiov, SRL attests to the people's wide-ranging political interests and patriotic feelings, at the same time joining together a well-acknowledged literary value with a remarkable scientific outlook, to the great credit of Nestor, the alleged author of this unique creation.

SRT provides a comprehensive answer to the question in the very title: "where did the Russian land start from" in the historical-geographical chapter intended to establish the appurtenance of the Slavs to the European peoples' family. Consequently, the volume ranks high not only as a source of the Slavs' early history but of the old Russian philosophy as well, shedding light particularly on their conception of the state.

The noteworthy literary value of the text was mentioned as early as 1856 by M. I. Suchomlinov in his study of the old Russian chronicles as literary monuments merging together several genres, as story-telling occasionally makes room for biography, at times also documents from princely archives or fusing together fragments of original works and translations. The epic style prevails throughout but frequent instances of marked inconsistency and also its diverging aspects account for the linguist's constant interest in this work. The analysis of this text proves instrumental in highlighting various functional styles in the old Russian literary language. The survey of all the studies on this 12th century literary monument is an invaluable means for a better knowledge of the language and style in the respective time period.

With a view to a more fruitful approach to this remarkable literary masterpiece, O. V. Tvorogov initiated the overall identification of the vocabulary of this work as it was preserved in different variants and contemporary miscellanea such as the Lavrentievskaja, the Radzivilovskaja and the Ipatievskaja. In intermediate stages the contaminated words were thoroughly simplified out while the grammatical category and the value of the proper or common names of the anthroponymes (for example Mama [Mother] as a proper name) were established. By computing all the instances when a word is found in the text, it becomes possible to rightly assess its use frequency, to distinguish synonyms from doublets, to point out all the elements in the proximity of a certain word, ultimately characterizing its occurrence in the text. The exhaustive index of a text is extremely useful to linguists, but it appears to be equally valuable to literary research workers who are thus in a position to evaluate the terminological variety and the great diversity of the means employed by scholars of the 9th–12th centuries. SRT is a good case in point. And O. V. Tvorogov's remarkable work sets a fine example for all the studies in the field which are still to be carried out on a large number of texts illustrating various literatures.

P. MIHAİL

EMILE TURDEANU, *Etudes de littérature roumaine et d'écrits slaves et grecs des Principautés Roumaines*, E. J. Brill, Leiden, 1985, 509 pp.

Après son excellent livre sur les *Apocryphes slaves et roumains de l'Ancien Testament* (1981), Emile Turdeanu vient de publier un nouvel ouvrage chez E. J. Brill, la célèbre Maison d'Édition de Leyde (Pays-Bas) dont la renommée n'est plus à refaire ici. Il est question, à présent, d'autres aspects de la littérature roumaine médiévale en perspective sud-est européenne, en l'espèce de textes de vieux manuscrits maintes fois multipliés et, quelquefois, parvenus dans des fonds d'archives de l'étranger. Par ses nombreuses recherches, qui ont éclairci des questions compliquées et fait valoir l'importance littéraire des textes, l'auteur s'avère, en ce domaine, depuis longtemps déjà, un maître imbattable.

De ses études — parues antérieurement à distance de dizaines d'années dans de différentes publications —, Turdeanu introduit dans le présent recueil celles qui constituent un corpus organique par les relations et références relevées d'un chapitre à l'autre.

Faute d'espace graphique nous ne pourrions insister par le détail sur chaque chapitre, nous bornant, hélas, à ne souligner que les lignes générales qui marquent cet ouvrage remarquable.

L'auteur part des premiers notables écrivains en vieux-slave (langue qui fut dans le sud-est européen un pendant du latin usité en Occident), à savoir, en premier lieu, Nicodème de Tismana et le moine Philothée, tous deux de Valachie. Deux autres figures illustrées le continuent en Moldavie: Grégoire Cambiak — dont les données biographiques envisagées à travers sa riche activité (dernièrement contestée en partie) sont mieux précisées par Emile Turdeanu — et le moine Gabriel du monastère de Neamțu, auteur, entre autres, du célèbre *Tétra-évangile* (1429) slavon-grec aux frontispices et portraits en couleurs des évangélistes (actuellement

à Oxford, Bodleian Library), la valeur artistique de ce manuscrit étant mise en évidence par Turdeanu dans un chapitre à part.

Avec aisance, il passe ensuite à l'activité littéraire et artistique déployée en Moldavie sous le règne d'Etienne le Grand (1457—1504), thème qui l'a largement préoccupé en d'autres études également. Il ajoute à ce chapitre un répertoire des écrits existant à l'intérieur du pays ou à l'étranger. La même méthode est appliquée à la période suivante de 1504 à 1552, en insistant sur maints manuscrits et sur leur valeur artistique. Par la suite, un *Sbornik* dit « de Bisericani » — qu'il soumet d'ailleurs à un pertinent examen — est judicieusement placé à Suceava (1557), en vertu de cette investigation même.

Pour les premiers temps du XVII^e siècle, une nouvelle contribution importante se rapporte à l'œuvre littéraire et artistique d'Anastase Crimca, métropolite de Moldavie (1608—1629).

Le *Chronographe* roumain de Sigmaringen, moins étudié, donne aussi l'occasion à Emile Turdeanu de faire ressortir ses multiples implications littéraires et linguistiques. Il l'envisage dans une large vision qui prolonge en Europe Orientale l'écho culturel de la querelle des jansénistes et des calvinistes (dont ne manque pas non plus le grand érudit roumain Nicolas Milescu).

En outre, l'auteur réserve un chapitre spécial au développement de l'imprimerie grecque en Moldavie et au-delà des frontières de celle-ci, en Russie.

Un chapitre inédit, évidente contribution par l'examen entrepris, est consacré au roman *Barlaam et Joasaph*, préoccupation constante de Turdeanu qui en prépare d'ailleurs une édition critique. Ce roman marque justement par sa diffusion « six siècles de tradition roumaine ». Bien mis en valeur sont aussi quelques écrits inconnus de Georges Branković.

Cependant, comme s'il voulait se pénétrer aussi d'une autre ambiance littéraire, Emile Turdeanu « s'enlève » à la fin « des antiquités roumaines » pour s'occuper magistralement de l'accueil de Byron dans la poésie roumaine. Là encore ses contributions sont notables.

Pour clore son recueil, il groupe dans un dernier chapitre, unitaire, trois articles publiés antérieurement et consacrés à trois éminents historiens littéraires : N. Cartoian — son maître bien aimé, tout comme le mien d'ailleurs —, Mario Hoques et N. Iorga. Hommages tout mérités !

Le livre, en entier, est « une banque » de données et informations scientifiques, magnifiquement honoré par des conditions techniques excellentes dues à la longue et éprouvée expérience de la Maison Brill qui en 1983 fêta ses trois cents ans d'existence. Hommage lui soit aussi rendu !

I. C. CHIŢIMIA

MARIE-LUCE DEMONET, *Michel de Montaigne: les Essais*, PUF, coll. Etudes littéraires, Paris, 1985, 128 pp.

Dans le paysage dessiné par les retrouvailles montaigniennes occasionnées par le tout récent anniversaire (le 450^e de sa naissance), le livre de Marie-Luce Demonet vient s'inscrire comme naturellement, avec la discrétion et la visée modeste d'une lecture à jour, sans plus. Tout y concourt, des dimensions réduites au propos qui contourne soigneusement toute redite — au point d'attendre à un style concis, voire quelque peu « décisionnaire », mais combien rare parmi les fastueux déploiements démonstratifs qui inondent aujourd'hui nos bibliothèques —, d'une implication pédagogique retenue, mais constante, à l'appareil minimum nécessaire (Sommaire analytique, Bibliographie, Index thématique), destiné à une re-contextualisation de cette lecture des *Essais* dont le livre présente les résultats sans les discuter. Dans l'ensemble, une remarquable économie des moyens du discours donne à ce petit opuscule l'allure d'un condensé où pourtant rien ne manque, d'une exégèse menée avec les méthodes issues des tout dernières théories du texte, de l'écriture, de l'énonciation, etc. Rien, sinon l'exposé par le menu de ces méthodes mêmes, qui d'ordinaire conforte le chercheur en lui procurant le sentiment d'être d'autant plus objectif. Marie-Luce Demonet cite plus volontiers ses sources exégétiques que méthodologiques, ce qui confère à son analyse un arrière-fond d'histoire littéraire au bienvenu effet de perspective : deux petits chapitres, denses sinon exhaustifs, sont consacrés d'ailleurs, l'un à la *Place du texte dans l'œuvre*, l'autre à la *Fortune des Essais*, sans compter les très nombreuses, et nécessaires, références de l'analyse elle-même d'un côté, aux strates du texte — variantes et réécritures —, d'un autre, aux contextes idéologique et « formel » où l'œuvre prend sa source, voire à sa diffusion. Cet arrière-fond, dont la réalisation est une gageure pour

tout chercheur très strict sur la démarche analytique, est cependant indispensable, pensons-nous, non seulement à toute lecture d'un texte délibérément stratifié, « intertextualisé », tel que celui des *Essais*, mais également dans le cas d'un ouvrage à visée pédagogique, fût-elle soigneusement enfoncée comme celui que nous analysons. Jusqu'au biographique que l'auteur met à profit, dans tous les aspects qu'elle considère génétiques (l'Amitié pour La Boétie, l'Héritage paternel, l'Élection à la mairie), pour étoffer son propos.

Il résulte de la lecture de ce livre un sentiment ambivalent : une analyse à la fois serrée et « copieuse », livrée dans le raccourci de ses étapes, débouchant sur des conclusions des plus intéressantes — cf. en particulier les sous-chapitres Formes des textes-sources, pp. 57–66, Anti-rhétoriques, pp. 66–81 et surtout Essai des philosophies par l'écriture, pp. 91–99 — mais qui, du fait de leur formulation étale et rapide, ne parviennent pas à composer une conception d'ensemble laquelle serait forcément hiérarchisée. Aussi le chapitre consacré à une Explication de texte, exemplaire s'il en fût, n'est-il pas là à titre pédagogique strict : il se propose comme module de la démarche de Marie-Luce Demonet au cours de son analyse et, dans ce sens, il aurait bien pu figurer en tête de l'ouvrage, en guise de guide de lecture, ou n'y pas figurer du tout : à moins que l'auteur n'ait décidé de rétrécir volontairement son public, en le limitant à des lecteurs sans réplique. Ce qui, pour le cas des *Essais* à tout le moins, semblerait quelque peu hors de propos.

IRINA BĂDESCU

KLAUS LEY, *Die „scienza civile“ des Giovanni della Casa. Literatur als Gesellschaftskunst in der Gegenreformation*, Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg, 1984, 390 S.

Klaus Leys Studie über den Dichter Giovanni della Casa, der in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts (il secondo Cinquecento) lebe und wirkte, gehört in die Richtung der literarischen Soziologie, die sich mit den Homologien zwischen den Gesellschaftsstrukturen, der Sozialpsychologie und dem Kunst befaßt. Die Beziehung zwischen Kunst und Leben spiegelt sich in der Gestaltung einer spezifischen Poetik der Gegenreformation wider. Systematisch untersucht der Autor einerseits Religion und Gesellschaftsverfassung in der Spätrenaissance, die Krise des Humanismus, d.h. die Ideologie, und andererseits die Rhetorik (den „fides“-Begriff, die Problematik von „res et verba“ usw.) und die Politik (die Zuordnung von Staat und Kirche, den Gegensatz von Kaisertum und Papsttum. Kritik und Korrektur des humanistischen Zivilisationsmodells, „ragione di stato“ und monarchischer Absolutismus), dann beschäftigt er sich mit dem Aufbau eines Modells von „civitas terrena“ im Symbol Venedigs. Der darauffolgende Abschnitt ist dem pädagogischen Modell der Zeit und dem Verhältnis zwischen Individualität und Gesellschaft, dem Problem von Subjektivität und Öffentlichkeit gewidmet. Das Zusammenleben wird analysiert (der Einzelne als Gemeinschaftswesen und das Grundrecht der „libertas christiana“, die Dialektik von „amicizia“ und „utilità“, „virtus et fortuna“ — die Verteilung von Macht); insbesondere wird auf die Beziehung zwischen Sozialpsychologie und Kunst eingegangen und die Ethik dabei als angewandte Psychologie betrachtet. Ein Kapitel behandelt die Grundlegung des Systems der „belle manière“ (die Korrektur des bisherigen Schönheitsbegriffs; die „mores“ als Träger ästhetischer Gleichheit, die Neubestimmung des Lachens und der Modellcharakter der Komödie) sowie die Eingliederung der Sittenlehre in die Gesamtheit der Bildungskonzeption (Rhetorik und figurales Denken : die doppelte Bedeutung der „discrezione“, die platonische Deutung des Schönen und die Wendung nach Innen).

Dieses gesellschaftliche, pädagogische, psychologische und rhetorische Modell wird mit dem Werk *Le Rime* de Giovanni della Casa konfrontiert. Dabei wird auf die Erneuerung von Petrarca's Modell des Ausdrucks der Affekte hingewiesen und della Casa als ein Dichter des Dualismus zwischen Affekt und Intellekt betrachtet. Es wird auch die für jenes Zeitalter neue Interpretation der aristotelischen philosophischen und rhetorischen Begriffe untersucht und dabei auf das Konzept der Melancholie als Ausdruck der „conditio humana“ eingegangen. Die *Rime* werden zu einer exemplarischen Form des Weges der Seele, und das gesamte Werk des Giovanni della Casa zu einem Übergangsmoment vom Späthumanismus zum Beginn einer Welt, in der sich die Anschauung des Menschen ändern sollte.

ROXANA SORESCU

MIHAI BERZA, *Pentru o istorie a vechii culturi românești*, Recueil d'études. Edition soignée, Introduction et notes par Andrei Pippidi, Editura Eminescu, București, 1985, 265 pp.

Professeur, secrétaire de rédaction à la « Revue historique du Sud-Est européen », directeur d'Institut, membre de plusieurs Académies, organisateur ou participant de marque à des réunions scientifiques de taille nationale et internationale, Mihai Berza a laissé une œuvre impressionnante par la variété des écrits qui la composent. Comme éditeur du premier volume la concernant, publié sous le titre ci-dessus, Andrei Pippidi y rédige une étude introductive où la documentation rigoureuse se conjugue, à chaque pas, avec l'admiration chaleureuse.

Fort d'une solide formation intellectuelle assumée durant ses années d'études à l'Université de Jassy, puis à l'École roumaine de Rome et finalement à l'École Pratique des Hautes Etudes de Paris, Mihai Berza — une fois ses diplômes obtenus — se penche sur l'histoire d'Amalfi, ville italienne, tout au long de la période précédant l'An Mil. Les travaux qu'il élabore sur ce thème sont appréciés dès leur parution, mais tout autant aussi après quarante années, comme « en vérité, de fondamentales... excellentes contributions », aidant « à l'élucidation d'aspects essentiels de l'histoire des villes méditerranéennes au début du Moyen Âge » (p. XIV).

Aux côtés de Gh. I. Brătianu, D. M. Pippidi, C. I. Andreescu, A. B. Duff, il a aussi collaboré à l'élaboration du « projet d'une nouvelle histoire de l'Europe médiévale », en fait « le premier ouvrage d'équipe d'histoire universelle conçu en notre pays » : rendu vain par la déclaration de la seconde guerre mondiale, ce projet resta sans effet.

Pour ce premier volume des œuvres de Mihai Berza, le choix de l'éditeur ne s'arrêta ni sur les recherches amalfitaines, ni sur celles ayant trait à l'époque de Charlemagne, au « causidicus », au pape Jean VIII ou à d'autres problèmes du Moyen Âge occidental. Il a choisi, pour assembler le volume, des études qui continuent une véritable tradition de l'historiographie roumaine en se groupant autour de quelques problèmes majeurs de la connaissance de la civilisation médiévale du pays. Elles se développent sur un large registre, depuis les exposés de synthèse aux multiples connexions sud-est européennes jusqu'à la recherche détaillée (comme l'est, par exemple, celle des rapports entre *Istoria* (L'Histoire) de Matthieu des Myres et *Letopiseful cantacuzinesc* (La Chronique de Cantacuzène). Au fil des pages, Mihai Berza braque son attention sur les figures marquantes des époques envisagées (Neagoe Basarab, Michel le Brave, Ion Neculce, Démètre Cantemir) mais, tout autant, sur des aspects indiquant des mentalités collectives (l'homme et le monde dans la vision des chroniqueurs roumains, l'image de l'Empire Ottoman dans l'historiographie moldave des XV^e–XVII^e siècles, la prise de conscience de l'unité nationale, l'idée de la romanité et ses fonctions). Ses études font ressortir les liens tout naturels qui ont rattaché l'humanisme sud-est européen au reste du continent et reconstituent, dans le cadre de synthèses prégnantes, le caractère rythmique des contacts culturels s'établissant entre les Roumains et l'Italie ou les Iles Ioniennes.

En relevant les valeurs de la civilisation roumaine d'il y a quelques siècles, Mihai Berza ne se montre pas moins soucieux — et solide connaisseur — des plus proches devanciers de notre temps (tel, par exemple, Eudoxiu Hurmuzachi et sa famille), ainsi que de l'activité de « précurseur » de l'histoire des idées et mentalités déployée par l'illustre savant d'une aussi écrasante personnalité que fut Nicolae Iorga.

Sur les 21 études du volume en question, huit ont été écrites directement en français et une en italien — langues dans lesquelles l'éditeur non seulement les reproduit mais aussi les commente (comme c'est du reste aussi le cas de celles qui ont été écrites en roumain).

Aujourd'hui, par les soins d'éditeur de Andrei Pippidi, les travaux de Mihai Berza — qu'il s'agisse de ceux qui ont vu le jour antérieurement dans des périodiques ou d'autres études demeurées à l'état de leur communication orale — arrivent à la connaissance des lecteurs avec — qui plus est — une bibliographie mise à jour.

CĂTĂLINA VEICULESCU

PICU PĂTRUȚ, *Miniaturi și Poezie*, Evocations de Zoe Dumitrescu-Bușulenga et Vasile Drăguț. Etude introductive de Octavian O. Ghibu et Crișan Mircioiu. Edition soignée, table chronologique et notes par Octavian O. Ghibu, « Asociația România », București, 1985, 196 pp.

Picu Pătruț (1818–1872) poète paysan, copiste de manuscrits qu'il illuminait lui-même, originaire de la commune de Săliște, près de Sibiu — célèbre foyer de culture populaire —, a été un des derniers enlumineurs du monde avant Rabindranath Tagore (1861–1941) et son école.

A l'encontre du poète indien, Picu Pătruț a bénéficié d'une éducation strictement populaire, bien que surprenante par son étendue. Se formant à l'autre bout du monde et dans des conditions socio-économiques opposées, Picu Pătruț et Rabindranath Tagore doivent être considérés deux émissaires tardifs de la Renaissance, aux confins du monde moderne. En même temps, ils sont deux grands maîtres de la spiritualité spécifique de leur pays.

Avec un retard de plus d'un siècle, une petite partie de l'œuvre de Picu Pătruț parait à présent en un premier volume : *Miniatures et Poésie*, véritable hommage glorifiant la sincérité du style naïf ; le volume représente aussi un hommage à la mémoire d'Onisifor Ghibu, qui a découvert les manuscrits et, après une lutte d'une vie pour en imposer la valeur, les légua à son fils Octavian O. Ghibu, l'éditeur de l'excellent album et livre de vers. Et c'est encore le mérite de nombreux écrivains et critiques d'art roumains qui ont reconnu l'un après l'autre à maintes occasions l'importance culturelle de la découverte d'Onisifor Ghibu : surtout celui de l'académicien Zoe Dumitrescu-Buşulenga et de l'érudit Vasile Drăgul, dont les études précèdent les poésies de Pătruț, tout comme de l'historien Răzvan Theodorescu qui présente simultanément dans un numéro spécial de « Manuscriptum » [N° 4 (61), 1985] une partie de la même œuvre.

Provenant d'une région fertile en icônes sur verre (Mărginimea Sibiului), l'enlumineur se place à distance de leur imagerie de plusieurs manières : 1. par l'harmonie délicate, impouddrable, de ses miniatures ; 2. par le nombre et la nouveauté (de certains) de ses sujets ; 3. par l'intérêt manifesté aux sujets laïques ; 4. par les solutions trouvées dans l'utilisation de l'espace graphique. De plus, cet herméte du pinceau fut un poète, un humaniste, un pédagogue.

Picu Pătruț ne fait partie d'aucune école de miniaturistes : il a créé son univers à la lumière de sa pauvre chandelle, dirigé par une intuition artistique unique, par une passion incompréhensible à l'époque technocratique, par un sens du devoir, qui jamais ne se dément, de l'artiste orant. Il représente un des plus purs sommets de la spiritualité roumaine.

MIHAI RĂDULESCU

ALEXANDRU DUȚU, *Alexandria ilustrată de Năstase Negrule*, Ed. Meridiane, București, 1984, 148 pp.

Il nous faut avoir du courage. Aveuglés par la matière des peintres, nous avons oublié l'indicible des miniaturistes de manuscrits. Nous devons faire le pas décisif, passer l'éponge sur le tableau noir de l'histoire des arts qui a enseveli les inventeurs de la visualité intérieure, les déterrer, investir la place publique des opinions sur le Beau, renverser les comptoirs des historiens et des critiques d'art, instaurer une nouvelle hiérarchie des valeurs, imposer les enlumineurs à la conscience universelle, eux qui, avant tout, furent les troubadours du pinceau, chantant pour un auditoire se limitant à un seul raffiné mécène, les délicats dessinateurs évoquant histoire (laïque ou religieuse), philosophie, humanité.

De tels enthousiasmes me furent alimentés par Alexandru Duțu, avec son album *Alexandria illustrée par Năstase Negrule*, un régal pour l'amateur d'art. Le miniaturiste qu'il présente a vécu à Iași ; il a daté son œuvre : 1^{er} Avril 1790. C'est le seul travail qu'on lui ait attribué jusqu'à présent : c'est le seul document sur l'existence de cet artiste. Ses enluminures représentent les racines cachées qui nous manquaient pour comprendre la vraie grandeur d'un des pôles de la peinture moderne roumaine, d'un de nos meilleurs peintres qui devra un beau jour être le sujet d'une monographie due à quelque chercheur français, puisqu'il fut le grand ami de Matisse : il s'agit de Theodor Pallady, lequel passa le meilleur de sa vie à peindre en France. Et c'est surtout pour ce chercheur-là, de l'avenir, que j'affirme : sans que Pallady ait eu la chance de connaître l'art de Năstase Negrule, il allait redécouvrir son langage : le rythme, la symétrie l'espace aéré, la géométrie du corps humain et dans la nature, le parallélisme des détails, la tempérence des couleurs végétales, le ton fondamental (sans brèches). Et voilà l'argument essentiel pour une définition possible de l'unité dans l'histoire des Beaux-Arts roumains et pour caractériser notre vision du monde — l'harmonie avant tout. Ces conclusions importantes sont dues exclusivement à la parution du livre édité avec passion par Alexandru Duțu. Et si, comme nous l'apprend son érudit dans l'exacte et riche *Introduction*, le manuscrit en cause circula, à l'époque, seulement parmi quelques lecteurs avides d'aventures spirituelles, ne devons-nous pas aujourd'hui accorder aux enlumineurs la chance de conquérir dans le goût public la primauté qui leur revient de bon droit et à juste titre ?

MIHAI RĂDULESCU

CORNELIA ȘTEFĂNESCU, *Sab seutul soarelui*, Editura Sport-Turism, București, 1986, 255 pp.

Two basic patterns of travel memoirs are known to us. One in which travel is a revelation and another which we have defined as "catalytic". On the one hand we have a personality inscribed in the realm of reading as a "one-man show": on the other hand, we have a traveller "eager to know and convey information, events, traditions, elements specific to the geographical arena approached, together with his own intellectual reveries". To this second type pertains Cornelia Ștefănescu's book, dedicated to the Libyan deserts, the historical monuments of Tripolitania, the spiritual geography of Cyrenaica and places of exotic fascination such as Tripoli, Cyrene, Leptis Magna, Benghazi, Misurata, Sabratha or Apollonia, contemplated with the glorious, lucid and generous eye of the Roman descendant. Under the Sun's Shield closely relates to the cultural travel memoirs of such Romanian personalities as Al. Rosetti, Zoe Buzulenga and Dan Hăulică: the febrility with which one uncovers does not inflame the page subjectively, but leaves time for meditation. The extasy is cool, benefic in the sobriety that strings together all resources; editing comes later, at home, based on the note books full of comments and images, so that the revelations of the Subject may not replace the authority of the Object. That is why, although we are dealing with more than two hundred confessional pages, the person of the author — a guide and a stage director — is barely seen, leaving to the "actors" an almost absolute freedom. What ranks first is the Place and not the Look, the natural performance and not the histrionic one. This quality is no doubt modified in the conscience of the literary researcher, used as he is to withdrawing his ownership authority and leaving way to the true "masters".

That is why in crossing Tripolitania along the Mediterranean, strolling about the castle of the National Museum in Tripoli, the quarters of Misurata, the cemetery of Tobruk or the Barca stronghold, or contemplating upon the landscapes of Zliten, Tauarga or Homs, the Roman marble, the basalt or mosaic works and the thermae, the fora and the ancient theatres of Leptis Magna, Tripoli and Sabratha, the columns and temples at Cyrene, Tocra and Tolmeita — the traveller's emotions will subsume to the cultural reverie furnished by the historical evidence. Whence, two further pertinent features: the concision (accuracy) with which images are transcribed and the efficiency of cultural references. Suggestion and the power of synthesis are in both cases at work: in the plastic rendering of some landscapes and sensations and especially in the documentary insertions. A quotation from Pindar, Cervantes, Gide, Joyce, Flaubert or Maupassant, a reference to Nerval, Eminescu, Poe, Lorea, D. H. Lawrence, Camus or M. Yourcenar, a line from Hölderlin, Saint-John Perse a.s.o. epitomize rather well situations, sceneries, ideas and history. It is not the "exoticism" that is of interest in the authors' approach, nor is the taste for the bizarre a guide in travelling. Basically, the essential changes brought about by the Greek idea and the Roman idea in the Libyan area are pre-eminent: architecture, sculpture and literature are in this area the stamp, the perennial symbol of civilization.

Under the Sun's Shield is as much a Libyan book as it is Latin, if the latter does not happen to prevail. This is most natural, not only for historical, ethical or emotional reasons but also considering that whereas between Athens and Rome the Libyan spirit became aware that the offshow of weakness is out of place in this racked and affliction-braced world, the eye of Latinity, hostile to the desert and to low-paced caravans, is fascinated with rigour and monumentality, with the spirit of inner freedom cast into the monument stone. Alongside with the African Sun's shield are the harmonies of the ancient Greek armors haunted by chimeras and the merciless spear of Latin reason.

DAN C. MIHĂLESCU

DREVNERUSSKAJA LITERATURA. ISTOČNIKOVEDENIE. Ed. Nauka, Leningrad, 1984, 272 pp.

The Old Russian Literature Department of the Academy of Sciences of the USSR, the Leningrad branch, is particularly concerned with the study and publication of the most accomplished Russian literary works. This preoccupation calls for the development especially of the auxiliary sciences such as textology, paleography, filigreeology, the linguistic study of texts and bibliography. As each of these disciplines develops into an altogether independent research branch, the research workers came to consider them as basic sciences for the investigation and appraisal of old literary masterpieces, as their results are necessarily corroborated with text

history. These disciplines are a must for all young research workers acquiring the most adequate methodological training. As stated in the preface, the principles outlined in the present volume are instrumental both in widening the field of investigation and in deepening the insight.

Most of the 23 studies making up this volume (*Old Russian Literature. An Introduction to the Study of the Sources*) tackle textological problems, the means for establishing the prototype of the representative sources and the relationships among various editions of a work. In terms of chronology the analyses refer to sources spanning the interval from the 11th century (A. M. Komčatnov, *Textological analysis of Svatoslav's Izbornik of 1073*) to the 17th century (V. I. Annuškin, *Different editions of the Rhetoric in the early part of the 17th century*).

As for the literary genres examined, they turn out to be exceedingly varied ranging from folk stories (A. G. Bobrov, *Afroditiian's legend in the translations produced until the Mongol invasion*; E. V. Afanasieva, *On the connections among the old Greek, Medio-Greek and Serbian versions of the epic about Alexander the Great*), biographies (such as the biography of Antonie the Roman, Martinian of Beloozer), folk texts proper (E. P. Sirmakova, *The Story of Basarga as collected in the Ust'-Tzilemsk area*) and even old ethnographic aspects reflected in old hand-written texts (see, for instance, I. F. Beguglova, *Etiquette in the old Russian art of singing*, or A. L. Toporkov, *On the Slavic paganism — the cult of the moist earth as mother in the Priano region*). Worth mentioning is the analysis of chronography, the histories that take over in literary terms and fuse together myths and traditions about real and conceived facts. Such a mixtum compositum is *The History from Kazan*, which adds a two-part story, *Skazanie* and *Povest'* to the narrative of Ivan the Terrible's conquest of the town. A. N. Nasonova discovered a text of undisputed literary distinction which she compared to the older *Chronicle about the early days of the tsardom* only to point out the artistic processing of historical data (T. F. Volkova, *"Letopisetz načala tsarstva Izarija i velikogo knjazja Ivana Vesilievicia" i Troiickoe sočinenie o vzjatii Kazani kak istočniki teksta "Kazanskoi istorii"*). The sources of other subsequent works are further investigated by E. V. Beljakova (*Istočniki Kormčej Ivana Volkova Kuritzjuna*), M. A. Momiina and E. M. Svariz (*"Rukopisnyj prototyp staropečatnyh Moskouskich Triodej XVI v."*). One of the most widely known miscellanea of the 14th century *Izmaragd* was worked out from innumerable "Sayings" and "Morals" against over-drinking, considered as a remnant of the age-old heathen custom of worshipping gods; V. N. Kallnovskaja investigates the filiation of significant manuscripts in *"K izučeniju drevnejšich russkich poučenii i slovo protiv p'anstva"*. Last but not least, the contribution made by I. A. Missandratos (Cambridge, Massachusetts) traces the patristic literature in some hagiographic texts of the 15th century (*Stedy patrističeskich tipov počval v žitii Stefana Permskogo*). The volume turns to good account the manuscripts stored in the great libraries and collections of the USSR.

P. MIHAİL.

English literature and civilization — The Renaissance and the Restoration Period (1500–1700), Ioan Aurel Preda (ed.), Editura Didactică și Pedagogică, București, 1983, 220 pp.

This is the first of a five-volume series on English literature and civilization from the beginnings up to our days to be edited by the English Department at the University of Bucharest. Like the reputed eight-volume *Pelican Guide to English Literature*, edited by Boris Ford, *English Literature and Civilization* was itself meant to furnish a sequence of critical studies on the work of major writers of distinct literary periods. Yet, as Ioan Aurel Preda, the chief editor of and main contributor to this first volume, mentions in his *Foreword*, the selection has been dictated by the current syllabuses in the courses in English literature for undergraduate students at philological faculties, as well as in the refresher courses for those who teach English in general and high schools. This explains, no doubt, why such writers as Thomas Morus, Francis Bacon, Samuel Pepys are absent from an otherwise rich selection, including Wyatt, Spenser, Sidney, Lily, Kyd, Marlow, Shakespeare, Jonson, Webster, Donne, Herbert, Marvell, Milton, Bunyan, Dryden and Congreve. However, as the book is the outcome of a commanding research work which has strung together the efforts of those at the English Department for quite a long time, it is of special interest to a far larger readership than has been allegedly intended.

The structure of each volume reflects the contributors' concern to fuse a genetic, socio-historical approach and a systemic one into a dialectical view. Thus, the general *Introduction to the Renaissance and the Restoration period*, with which the book begins, is an inquiry into the complex relationships established between the aesthetic evolution of literature, the socio-

historical setting, the intellectual background and the critical debate, which comes off in viewing literary history, above all, as a history of developments in poetics, poetry, drama and prosa. Obviously, given this detailed overview, the individual critical studies can easily focus on the intrinsic study of the main literary achievements of the period, especially on particular "constructional aspects", and also on "genetic and post-constructional" ones. Thus, without neglecting the diachronic dimension, reinforced as it is by the chronological ordering of the writers, the book offers a wide variety of theoretical, methodological and critical options, prompted by the challenging spirit of recent studies in the fields. The Romanian perspective, which bestows originality upon the entire volume, is finally reasserted in a pertinent survey of the Romanian-English cultural relations in the 16th and 17th centuries. Extensive notes and up-to-date bibliographical references organized to suit the structure of the volume enrich the contents and give way to further possible critical judgments.

The genuine qualities of this volume are mainly due to the expertise of its contributors: Monica Botez, Livia Deac, Irina Grigorescu-Pană, Leon D. Levițchi, Rodica Mera, Maria Mociornișă, Ioan Aurel Preda, Stefan Stoicescu and Ruxandra Teodorescu-Mihăilă. Moreover, they reflect the high standards of the English Studies in Romania, being a guarantee that *English Literature and Civilization*, the first project of this kind undertaken in Romania will meet both didactic requirements and long-cherished expectations to read a guide to English literature in a Romanian interpretation.

RODICA MIHĂILĂ

STAN VELEA, *Istoria literaturii polone*, Ed. Univers, Bukarest, 1986, 386 S.

Zu den umfassenden Synthesen über Literaturen anderer Länder aus rumänischer Sicht — diesen so notwendigen und gesuchten Arbeitsmitteln, die zur Abfassung vergleichender Studien als Ausgangspunkt unentbehrlich sind — zählt seit kurzem auch die *Geschichte der polnischen Literatur* von Stan Velea. Ein massiver Band, in dem sich der Autor mit der Untersuchung von Renaissancezeit, Barock, Aufklärung und Romantik natürlich in erster Linie an Fachleute wendet, gleichzeitig aber auch der Wißbegier breiter Leserkreise gerecht wird, die sich ein Bild von den vergleichenden Beziehungen zwischen den verschiedenen Literaturen der Welt machen möchten. Die von Stan Velea gewählte Formel ist die Aneinanderreihung von Mikromonographien, die den bestimmten Zeitalter und Strömungen kennzeichnender „Ereignis-Individualitäten“ — so Stan Velea — gewidmet sind. Um ein besseres Verständnis und deutlichere Erklärungen einer Schriftstellerpersönlichkeit und vor allem ihres Werkes als Spiegel seiner Zeit zu gewährleisten, wurde jedem der vier großen Abschnitte — den vier Strömungen entsprechend — eine gedrängte, auf historische, soziale und kulturelle Koordinaten ausgerichtete Einführung vorangestellt.

Außerst interessant und aufschlußreich erscheint die Tatsache, daß Stan Velea, obgleich über die in der ausgedehnten polnischen Bibliographie behandelten Themen offensichtlich gut informiert, absichtlich vermeidet, bereits veröffentlichte Meinungen paraphrasierend zu übernehmen. So gelingt es ihm, seiner Synthese der polnischen Literatur einen bemerkenswerten Zug von Originalität zu verleihen: originale Ansichten in originaler Ausdrucksweise, die nicht selten konsanierte Daten und Meinungen polnischer Literarkritiker und-historiker korrigieren oder abwandeln. Der Autor geht in jeder Monographie auf eine ausschlaggebende Dominante ein, auf die Namen der zur Kennzeichnung von fünf Jahrhunderten polnischer Literatur ausgewählten Literaten folgt eine kurze Charakterisierung. So ist Nicolaj Itej „der Vater der Literatur in polnischer Sprache“, Jan Kościuszko „der Dichter der heiteren Umgänglichkeit und philosophischen Betrachtung“, Szymon Szymonowicz „der bukolische Theokritianer“, Jan Andrzej Morsztyn „ein Meister spielerischer Verzerrungen“, Waclaw Potocki „der Rhapsode des Sarmatismus der alten Polen“, Ignacy Krasicki „ein Voltaire der Slawen an der Weichsel“ und gleichzeitig „ein La Fontaine“ und „ein Dichterkönig“, usw. Bei Adam Mickiewicz wird die Bezeichnung „patriotischer Kämpfer“ betont, bei Julius Slowacki die Symbolistik, bei Zygmund Krasiński die prophetisch-adeligen Visionen, bei Cypryan Kamil Norwid die historisch-philosophischen Abstraktionen. Diese vier großen Vertreter der polnischen Romantik — der letztgenannte auch Vorläufer der Moderne — lassen keine metaphorischen Vergleiche mehr zu und nähern sich den Spitzen der Weltliteratur. In einem sehr persönlichen, teilweise eigenartigen Stil, mit dem Bestreben, eine betonte Tendenz schwerer zugängliche Redewendungen zu mildern, geht Stan Velea auf bestimmte Leistungen der untersuchten Literatur ein. Bei Rej etwa macht

er auf die erste Beschreibung des Daseins der Bauern in der polnischen Literatur aufmerksam: J. Kochanowsky war der erste, der ein modernes Programm für die nationale Dichtung aufstellte: mit I. Krasicki trat der polemisch-didaktische Roman in die Geschichte der polnischen Literatur ein, und St. Trembecki hebt sich durch die seinen Vorgängern überlegene prosodische Meisterschaft ab; Adam Mickiewicz ist der Autor des Epos der Polen in aller Welt — *Pon Tadeusz* —, und C. K. Norwid stellt in der Zeit des Niedergangs der Romantik aus klassischen, romantischen, positivistischen und modernen Präzepten ein originales ästhetisches Programm zusammen. So erfassen diese monographischen Synthesen, die Skrupulosität und genaue Information mit der Befriedigung des Entdeckers authentischer Werte durch relevante wiederholte Lektüren verbinden, die hervorstechendsten Entwicklungsrichtungen der polnischen Literatur und bekunden ihren einheitlichen Verlauf. Es wechseln der kritische und der literarhistorische Exkurs. So verknüpfen sich die verschiedenen Verfahren — von der biographischen und soziologischen Literaturgeschichte bis zum impressionistischen Essay oder dem komparatistischen Kommentar. Eine Überraschung, — die aber nicht allzu groß ist, wenn man bedenkt, daß Stan Velea zahlreiche belletristische Prosawerke übersetzt hat — besteht darin, daß der Verfasser auch die Verse überträgt (mit wenigen Ausnahmen, die auf M. R. Parascivescu zurückgehen), ferner in den häufigen Beispielen, in denen auf eine absolute semantische und prosodische Übereinstimmung Wert gelegt ist, womit der Verfasser eine Aufforderung an die rumänischen Dichter richtet, Werke zu schaffen, die den schönsten polnischen Poemen ebenwertig sind.

Noch interessanter als die Analyse der Werke sind vielleicht die den Biographien der Schriftsteller vorbehaltenen Kapitel, eigentlich literarische Porträts, die der belletristischen Prosa Konkurrenz machen, obwohl der Autor zahlreiche biographische Quellen zu Rate zieht, Informationen konfrontiert, Daten korrigiert u. a. Der kritische Apparat ist übrigens sehr reich. Eine „riguros selektive“ Bibliographie — so der Verfasser —, nur die eigenständigen Bände enthaltend, obwohl sehr umfassend, ist sorgfältig in drei große Gruppen unterteilt: Werke der polnischen Geschichtsschreibung, Teilsynthesen und Studien, ein Autoren- und ein Bücherregister, ein Verzeichnis der benutzten Zeitschriften verhelfen zur Vermittlung eines möglichst vollständigen Bildes der polnischen Literatur von der Renaissance bis zur Romantik.

RODICA FLOREA

REVISTA DE FILOLOGÍA ROMÁNICA, Facultad de Filología — Universidad Complutense de Madrid, I 1983, II 1984, III 1985.

Con una periodicidad anual, como es habitual en las revistas de la Universidad Complutense, nació hace tres años la *Revista de Filología Románica*, dirigida por Alonso Zamora Vicente y Pedro Peira. Como se advierte en la presentación del primer número, la nueva revista surge como testimonio de unos quehaceres universitarios: los de la sección de Filología Románica de la Universidad de Madrid, estudios iniciados hace más de medio siglo por Ramón Menéndez Pidal y continuados, después de la guerra civil española, por Dámaso Alonso y Alonso Zamora Vicente.

Aprovechando un momento propicio para la Filología Románica, cuando la enseñanza de esta tradicional disciplina universitaria está recobrando su anterior empuje, la *Revista de Filología Románica* nace — nos asegura Pedro Peira en dicha presentación — abierta a todo aquello que suponga una renovación de los métodos de investigación, siempre y cuando el afán innovador pueda conducir a un mejor conocimiento de las lenguas románicas. Es de notar también el equilibrio entre intereses lingüísticos y literarios, mantenido en los tres números publicados hasta ahora. Desde los estudios de amplia síntesis y de interés románico general hasta los de análisis minucioso de aspectos parciales o referentes a uno solo de los idiomas románicos, la revista está dispuesta a recoger investigaciones muy diversas, ya que, en opinión de la redacción, la filología románica (la filología en general) es una ciencia sumamente compleja y “arraigada en el centro mismo de lo humano”, que exige, por consiguiente, enfoques plurales, interdisciplinarios.

En el primer número conviene señalar una colaboración de Iorgu Iordan, caracterizado por Pedro Peira como el “patriarca de los romanistas”, quien, “desde la juventud de sus noventa y cinco años”, ha tenido la amabilidad de enviar unas páginas de memorias, publicadas con el título “Como llegué a ser hispanista”. Entre los demás artículos, cabe señalar otra colaboración rumana: la de Marius Sala, con el estudio “Le vocabulaire fondamental des langues romanes”. El equilibrio antes mencionado entre intereses lingüísticos y literarios viene siendo ilustrado por

los siguientes estudios: "La sociolinguistique et les facteurs internes" (Hans Dieter Pauffer), "Un nuevo dato sobre la presencia de Giovanni Boccaccio en España" (T. González Rolán-Pilar Saquero), "Nominación marginante en el picarismo literario y el folklore" (Angel Iglesias) etc. En la sección *Varia*, señalamos algunas cartas de Ramón Menéndez Pidal a Hugo Schuchardt, publicadas con el comentario de Brigitta Weiss. En la sección *Reseñas*, Eugenia Popeangă (que asegura el trabajo de secretaría, junto con J. M. González Martel) presenta el libro de M. Sala y J. Vintilă-Rădulescu: *Limbile lunii*.

Del número II 1984, señalarla el estudio de José Ares Montes: "Duarte Dias, cantor de la conquista de Granada". El autor no pretende descubrir a estas alturas a un poeta compeltor de las grandes figuras de la época, pero reclama para Duarte Dias, poeta mediano que eligió para su obra más ambiciosa un tema histórico español, un mayor conocimiento, para que deje de ser "un espíritu errático, vagando por esta tierra de nadie de la literatura ibérica llamada bilingüismo, entre tirios y troyanos, ignorado por unos y rebotado por otros". La conclusión del autor es que en una literatura tan escasa en poetas como la portuguesa de siglo XVI, Duarte Dias bien merece que se le haga un espacio en una segunda fila. De los demás artículos, conviene señalar, para ilustrar la variedad de preocupaciones y de métodos utilizados: "Aplicación de una encuesta sociolingüística en Lisboa", por María Victoria Navas, "El pretérito compuesto perfecto y las indicaciones de tiempo extraverbales", por Josse de Kock, "Una interpretación de la canzone *Vergine bella, che di sol vestita*", por Angel Chiclana, "Matizaciones de la figura del donaire", por Berislav Primorac. Por fin, cabe destacar la aportación rumana, relativamente rica en este número. En primer lugar, "Noi a testări ale lui m în scrisul vechi românesc", por Alexandra Roman-Moraru, estudio riguroso, con el debido respeto para las investigaciones anteriores del problema tratado, pero no un respeto fellechista paralizante. Con espíritu crítico, la autora asume las cuestiones por cuenta propia e indica con franqueza los aspectos en que se aparta de las investigaciones anteriores. En la sección *Reseñas*, otros dos nombres rumanos: Tudora Şandru-Olteanu, sobre G. Giuglea: *Cuvinte româneşti şi romanice. Studii de istoria limbii, etimologie şi toponimie*, y last, but not least, Eugenia Popeangă, sobre María Josefa Canellada: *Leyendas, cuentos, tradiciones*.

Del tercer tomo, cabe señalar, en la sección *Varia*, el estudio de Eugenia Popeangă y Juan Miguel Ribera Llopis sobre la famosa *Historia de Jacob Xalabin*, novela erótica e histórica escrita en catalán por un autor anónimo de fines del siglo XIV. Tras las huellas del historiador rumano N. Iorga, quien, en un artículo de 1921, había señalado el interés de esta obra para el historiador del Sud-Este europeo, los autores examinan tanto el fondo histórico de la novela, como su estructura de libro de elaboración popular, posiblemente influida por el rico ciclo folklórico ocasionado por la batalla de Kosovo (1389). Las características de la circulación de tales libros en el Sud-Este europeo, analizadas a la luz de investigaciones fundamentales, como son las de M. Gaster y N. Cartoian, así como la aportación de Cantemir al conocimiento de la historia de Imperio Turco, destacada con vigor y fuerza de persuasión, dan motivo para esperar con interés la prometida continuación de este estudio.

Por su alto nivel científico y la variedad de los problemas estudiados, la *Revista de Filologia Románica* de la Universidad Complutense se sitúa en la mejor tradición filológica afirmando la dignidad de esta vieja ciencia, que, si ser ya piloto, como en los albores del Renacimiento, ocupa sin embargo un lugar destacado en el vasto campo de las Humanidades.

ANDREI IONESCU...

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, XIV, BUCAREST, 1987

