

P297

ACADÉMIE ROUMAINE

INSTITUT D'HISTOIRE ET DE THÉORIE
LITTÉRAIRE «G. CĂLINESCU»

COMITÉ NATIONAL DE LITTÉRATURE
COMPARÉE

SYNTHESIS

P3491
**LES ARTS
ET LES IDÉES**

**I. CREANGĂ —
CENT ANS APRÈS**

**MIRCEA ELIADE
ET LA
LITTÉRATURE**

XVII 1990

EDITURĂ
ACADEMIEI
ROMÂNE

COMITÉ DE RÉDACTION

Directeur : ZOE DUMITRESCU BUȘULENGA,

vice-président de l'Académie Roumaine

Rédacteur en chef : MIRCEA ANGHELESCU

Membres : AL. CĂLINESCU

AL. CIORĂNESCU (Tenerife)

AL. DUȚU

MIHNEA GHEORGHIU, membre correspondant de l'Académie

DAN GRIGORESCU

EVA KUSHNER (Alberta)

ADRIAN MARINO

MARIAN PAPAHAĞI

MONICA SPIRIDON

CORNELIA ȘTEFĂNESCU

I. ZAMFIRESCU

Secrétaire du comité : CĂTĂLINA VELCULESCU

La correspondance, les manuscrits et les publications (livres, revues, etc.) envoyés pour comptes rendus seront adressés à « Synthesis », Bucarest, 70626, Bd. Șchitu Măgureanu 1.

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.

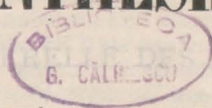
Toute commande de l'étranger (fascicules ou abonnement) sera adressée à ROMPRESFILATELIA, sectorul EXPORT-IMPORT PRESĂ, P.O. Box 12-201, télex 10376 prsti r. 78104, Calea Griviței nr. 64-68, Bucarest, Roumanie.

EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE

Calea Victoriei 125, 79717 București, România

P 297

SYNTHESIS



BULLETIN DU COMITÉ NATIONAL DE LITTÉRATURE COMPARÉE DE ROUMANIE

1990

SOMMAIRE

Les Arts et les Idées

ZOE DUMITRESCU-BUȘULENGA, La querelle des Arts	3
ADRIAN MARINO, How to Write the Biography of the Idea of Literature	9
IOAN PÂNZARU, Le sens du discours et le sens du monde au Moyen Âge	21

Mircea Eliade et la littérature

ALEXANDRU CIORANESCU (Tenerife), Mircea Eliade et la littérature	29
MARCO CUGNO (Torino), Mircea Eliade : una poetica del fantastico	41

I. Creangă — cent ans après

MIHAI VORNIC (Paris), Père Creangă, le roublard	55
---	----



CĂTĂLINA VELCULESCU, Les lettrés roumains et les cosmographies occidentales	61
RODICA ELENA COLTA, Einige Aspekte der Aufnahme des französischen Buches des XVIII. Jahrhunderts im Western Siebenbürgens	67
MICHAELA ȘCHIOPU, Autour du modernisme littéraire français. Débats dans la presse roumaine de l'entre-deux-guerres	73
P. EMEKA NWABUEZE (Nigeria), Ritual Drama of Appeasement : A Comparative Study of Soyinka and Noh	83

Chronique

GH. CEAUȘESCU, Les Roumains et la culture européenne	91
--	----

Comptes rendus

ZOE DUMITRESCU-BUȘULENGA, <i>Eminescu și romantismul german</i> , Ed. Eminescu. Bucharest, 1986, 286 p. (<i>Mihai Zamfir</i>)	93
---	----

Notes de lecture	95
-----------------------------------	----

LA QUERELLE DES ARTS

ZOE DUMITRESCU-BUȘULENGA

Selon les doctrines platonicienne et néo-platonicienne, le visuel tenait le rôle essentiel dans le domaine de la connaissance. Par conséquent, les arts plastiques dans le sens le plus large (peinture, sculpture, architecture, etc.) auraient dû jouir d'une autorité absolue parmi les arts en général. Mais les mêmes doctrines postulaient une philosophie de la conciliation entre l'ici et l'au-delà par l'amour, principe d'une harmonie universelle, s'exprimant surtout par les arts de la parole et du son. Une solide tradition s'était d'ailleurs, établie en ce sens, depuis Dante et Petrarque. Le grand Marsilio Ficino lui-même, en dépit de son attitude positive envers la peinture et la sculpture, obligatoire de par la doctrine qu'il professait, limitait son intérêt esthétique personnel à la musique et, auprès de la musique, à la poésie¹.

La cour même de Lorenzo partageait l'attitude du maître, en encourageant les peintres, les architectes, les sculpteurs, mais assignant à la poésie une place prépondérante. Poésie grecque pendant les fameuses « nuits de Careggi », poésie italienne (toscanne) au palais des Medici, écrite par Angelo Poliziano, Luigi Pulci, par Lorenzo même. À Florence, dans toutes les cités italiennes, en Europe, ce fut l'essor immense d'une lyrique inspirée soit des sources grecques ou latines, soit du sonnet italien qui prospéra en France autant qu'en Angleterre. L'hégémonie de la poésie s'instaura surtout dans la « *republica litterarum* » des humanistes qui furent ses nobles champions et surtout dans la première moitié du Quattrocento. À notre sens, cette lyrique aimée et pratiquée par les humanistes véhiculait toute la symbolistique néo-platonicienne qui pénétrait jusque dans les œuvres des peintres. C'est là une des raisons du succès de Botticelli dont les œuvres les plus célèbres traduisaient en images mythologiques et rythmes musicaux la pensée de Ficin. Et cela explique aussi le dialogue assez soutenu entre peinture et poésie pendant la même époque. Parce que Sandro, semble-t-il, s'inspira pour ses *Primavera* et *Naissance de Vénus*, du poème de Poliziano, *Giostra*, poème plein de réminiscences classiques des Hymnes homériques à Ovide, Horace, Tibulle et Lucrèce².

Les humanistes considéraient donc la poésie comme l'art où les puissances universelles de l'intellect se déroulent librement et lui associaient

¹ E. Panofsky, *Renaissance and Renascences in Western Art*, Paladin, 1970, p. 188.

² E. Panofsky, *op. cit.*, p. 192.

la musique en tant que soutien et expression des harmonies suprêmes. Les travaux de l'Institut Warburg de Londres ont beaucoup contribué à la découverte du rôle important de la musique dans le domaine de la formation pédagogique, mais surtout au XVI^e siècle. Pour Florence, Lorenzo introduisit les *Canzoni a ballo* dans les fêtes populaires qui n'étaient pas de simples improvisations, mais de véritables rituels ou la musique jouait un rôle des plus prééminents³. Et on faisait de la musique en toute occasion à l'Académie du Ficin.

En ce qui concerne les arts figuratifs, les humanistes leur accordaient une attention et un statut inférieurs, du fait que ceux-là avaient été tenus plutôt pour des métiers, n'ayant rien à faire avec les arts libéraux et étant introduits dans le processus de l'éducation libérale seulement pour leur capacité de produire le plaisir⁴.

Mais le platonisme, et surtout par les écrits de Ficin, donnait aux arts en général une dignité nouvelle par leur corrélation intérieure. Et dans cette perspective nouvellement acquise tous les arts devenaient également significatifs, les arts plastiques jouant un rôle aussi important que la poésie et la rhétorique sous le signe symbolique de la lyre d'Orphée, surtout à Florence. La plénitude de la beauté demandait à tous les arts de s'ordonner dans le cadre de cette harmonie supérieure qu'on devait appeler « musique ». On enjoignait aux créateurs, orateurs, poètes, peintres, sculpteurs, architectes, de s'inspirer dans leurs œuvres de cette musique qui par son universalité même, régnait sur toutes les activités spirituelles. Le concept de musique dans cette acception supérieure comprenait trois niveaux : celui de la *musica instrumentalis*, celui de la *musica humana*, musique de l'âme, et celui de la *musica mundana*, à finalité supérieure dans l'harmonie universelle, transfigurant l'univers.

C'est ce dernier sens de la musique que les artistes plastiques avaient adopté, en le corrélant avec le sens cosmique de la géométrie et la philosophie ésotérique du nombre. Parmi les conseils donnés à Matteo de Pasti, Leon Battista Alberti insistait sur les « mesures et proportions des pilastres : les modifier signifierait désaccorder toute cette musique »⁵. D'ailleurs, il semble que l'atelier de Verrocchio, maître de Leonardo, fut très lié à la musique : Leonardo lui-même jouait de la lyre à l'époque.

Evidemment, les plasticiens avaient leur perspective spécifique sur « la musique » des proportions. Parce que, à Florence, au Quattrocento, l'art qui fleurit magnifiquement des racines du platonisme même fut l'architecture. Alberti, un des humanistes et des artistes les plus complets de son temps (dont l'œuvre n'a pas survécu, mais que Vasari n'a pas omis de citer), mettait l'architecture au-dessus de tout art par ses vertus d'harmonie géométrique (*De re aedificatoria* — 1452) et lui a voué une part considérable de son activité créatrice. Selon la loi de la proportion, la section d'or, qui concentrait toute une vision du monde en régnant sur tous les arts, l'architecture représentait l'achèvement d'une démiurgie qui faisait de l'artiste un concurrent du Créateur. Art et science à la fois, orga-

³ Pierre Francastel, *Realitatea figurativă*. București, 1972, p. 329.

⁴ Nesca Rob, *Neoplatonism of the Italian Renaissance*, London, 1935, p. 223.

⁵ André Chastel, *Artă și umanism, la Florența pe vremea lui Lorenzo Magnificul*, București, 1981, vol. I, p. 343—344.

nisatrice par excellence des volumes et des formes dans l'espace, l'architecture devient le fondement de la construction artistique, qui réunit en totalités harmonieuses des figures, des corps géométriques. Macrocosme et microcosme sont œuvre d'architecte et toute structure est considérée comme telle. Le géomètre en tant que théoricien et l'architecte en tant que constructeur font figure de personnages clef au Quattrocento. Et la personnalité et l'œuvre de Brunelleschi firent l'objet de longues discussions théoriques qui mirent l'architecte au centre des préoccupations des humanistes de Florence vers la moitié du siècle.

L'innovateur de génie qui laisse après lui le bijou parfait de la Chapelle Pazzi, la coupole du Dome florentin, la sacristie de San Lorenzo, fut considéré, et à juste raison, le plus grand architecte de la Renaissance. On parle même d'une « querelle Brunelleschi », déclenchée par ses amis et disciples qui, après la mort du maître s'opposèrent à ce que ses plans fussent modifiés par les constructeurs.⁶ A ce propos, ils composèrent un brillant opuscule, en apparence biographique, *Vita di Filippo di Ser Brunellesco*, mais qui fixait les traits spécifiques de « l'architecte » en tant que paradigme platonicien. Ami des savants, en particulier du géomètre Paolo del Pozzo Toscanelli qui lui enseigne son métier, ingénieur, sculpteur, possédant de solides connaissances musicales, imbu de philosophie platonicienne apprise dans le cercle de Ficin, le grand architecte, le plus grand de toute la Renaissance, devenait le génie-type de l'artiste universel⁷.

Alberti vint après lui et, sans avoir son génie, continua surtout théoriquement, son œuvre, soumettant de plus en plus l'art de la construction à « l'idée », l'obsessive idée des platoniciens qui voulaient soustraire l'architecture aux opérations mécaniques et en faire un art du domaine de la pensée.

En appliquant les principes du *Timaios* de Platon, y ajoutant ceux des pythagoriciens, Alberti introduisit les calculs pour obtenir non pas de simples rapports, mais des proportions, des rythmes reliant l'architecture à la musique et donnant aux édifices la beauté des lois cosmiques.

Cette théorie des proportions élaborée et codifiée par Alberti se répandit largement pendant la seconde moitié du Quattrocento, acquérant une popularité qui, selon quelques spécialistes, lui firent perdre tout ésotérisme⁸.

Toutefois, on doit citer un personnage qui se dévoua à ce problème et dont la renommée fut telle qu'il eut des disciples encore plus fameux. Il s'agit de Fra Luca Pacioli di Borgo qui publie en 1494 une *Summa de arithmetica geometria*. Le géomètre avait connu Alberti et avait suggéré à Piero de la Francesca quelques principes de sa propre science. Mais très lié à Leonardo, son ami et collaborateur, ils travaillèrent ensemble pour Lodovico Il Moro à Milan. Et ils quittèrent Milan pour se rendre à Florence où l'œuvre fondamentale du géomètre prit corps. Ce fut le traité *De Divina Proportione*, paru à Venise en 1509, avec les planches dessinées par Leonardo, représentant les corps géométriques platoniciens. Même

⁶ André Chastel, *op. cit.*, vol. I, p. 253.

⁷ *Ibid.*, vol. I, p. 255.

⁸ Matila Ghyka, *Esthétique des proportions dans la nature et dans les arts*, Paris, Gallimard, 1927, p. 318.

Le nom de *section d'or* semble avoir été donné à la proportion divine toujours par l'auteur de la *Cène*.

La reprise de la théorie des proportions, de la section d'or, de la valeur du « nombre », fascina les artistes, architectes, sculpteurs et peintres, qui ont développé ses qualités eurhythmiques, consonantes, musicales. Albrecht Dürer entreprit pendant son second séjour à Venise, un voyage à Bologne pour rencontrer le moine géomètre et lui demander conseil. Il connaissait la géométrie euclidienne, avait lu Vitruve, mais seulement après avoir rencontré Fra Luca il comprit les choses en profondeur et son œuvre gagna en équilibre et se couvrit de cet air inexprimable de perfection et de grandeur qui est sien. Six mois après sa mort, en 1528, paraissait son propre traité sur les proportions (*Quatre livres sur les proportions du corps humain*), où ses observations, obtenues aux cours d'une longue familiarité avec la nature, venaient s'ajouter aux connaissances obtenues par la truchement de Fra Luca et de Leonardo, surtout à celles concernant les cinq corps géométriques (cube, tétraèdre, octaèdre, dodécaèdre, icosaèdre) platoniciens et les polyèdres semi-réguliers.

Plusieurs spécialistes ont d'ailleurs considéré la *divine proportion* comme appartenant également à Fra Luca Pacioli et à Albert le Saxon (Dürer)⁹. Au fur et à mesure que le schéma des arts libéraux dominé par la musique et la poésie perdait du terrain par la concurrence des arts figuratifs, la hiérarchie même des arts allait changer. Car la peinture s'empara à son tour des instruments de travail offerts par la philosophie et la géométrie d'abord aux architectes. Et les peintres savants n'avaient pas manqué au Quattrocento, du temps de Ficin, pour ne citer que Paolo Uccello et Piero della Francesca.

Mais ce fut Leonardo da Vinci, passé maître en pas mal de domaines de l'art (peinture, sculpture, architecture, musique, art du spectacle, etc.) qui allait démolir et l'ancien schéma et le règne absolu de la musique, en donnant à la peinture un statut autonome, réussissant à la soustraire à l'esthétique de l'imitation des modèles antiques. Au seuil du Cinquecento, il établit une nouvelle hiérarchie des arts où la peinture tint la première place. Avec son syntagme fameux, *pittura cosa mentale*, il assignait d'emblée à la peinture un rôle hautement intellectuel. Les humanistes et philosophes du Quattrocento ne faisant que s'occuper théoriquement du système des arts dont il demandait, en général, la refonte, ce fut aux artistes d'entrer en scène et de juger du problème, chacun de son propre point de vue. Une longue polémique s'engagea et plusieurs opinions furent exprimées, chaque artiste prétendant à la suprématie de l'Art qu'il exerçait. Leonardo s'engagea lui-même passionnément dans cette dispute, dans cette « querelle » des arts, et son opinion prévala sur toutes les autres, trouvant un immense écho au Cinquecento¹⁰. Il avait pris le problème très à cœur et lui avait accordé une attention particulière, le considérant essentiel autant pour le côté théorique que pour celui pratique, appliqué de l'art.

Selon Leonardo, la peinture était un art tellement vaste et profond qu'il comprenait tout : nature, science, philosophie et métier. Les notes

⁹ Matila Glyka, *Le nombre d'or*, Paris, Gallimard, 1931, vol. II, p. 80.

¹⁰ André Chastel, *op. cit.*, vol. II, p. 217.

de l'artiste, éparses ou réunies dans ses carnets si riches, proclamaient tout l'orgueil de l'artiste persuadé de l'excellence de la peinture, de sa supériorité absolue sur la musique et la poésie. Les puissances de l'image visuelle sont infiniment supérieures à celles suggérées à peine par le poète qui ne fait que « décrire et consigner l'apparence des formes », parce que « la peinture embrasse en soi toutes les formes de la nature ». Le même rôle secondaire est assigné à la « musique qu'on peut appeler sœur de la peinture parce qu'elle dépend de l'ouïe, sens qui se range en seconde place ». La peinture excelle l'art des sons parce qu'elle dure, une fois créée, et ne s'évanouit pas comme la « malheureuse musique », aussitôt après avoir été pratiquée. Jouissant du privilège d'être une création de l'œil, fenêtre de l'âme, le plus digne des sens, tenant à la fois de l'intellect et de la main, offrant une vision de l'univers, une connaissance supérieure, dans des formes visibles, régies par les lois de la perspective, des proportions, la peinture peut être considérée comme enfant de la nature et, comme telle, descendant de Dieu même. Et son but réside dans la révélation de l'harmonie universelle, de l'invisible dans le visible. « Nous, de par notre art, disait Leonardo, nous pouvons être appelés les petit-fils de Dieu »¹¹.

Observant la nature en toute sa complexité, réfléchissant sans cesse, modifiant toujours, pour les perfectionner, ses instruments de travail, l'artiste de génie réussit à libérer la peinture de ses servitudes, des codifications que le Quattrocento même lui avait imposées. Et nous pensons que son intervention dans cette « querelle » fut salutaire pas seulement pour la peinture, mais aussi pour le destin des arts en général au Cinquecento. Ils réussirent à se séparer, à sortir du schéma des « arts libéraux », fixés dans une hiérarchie contestée par les plus grands représentants de chaque art particulier au cours des deux siècles de la Renaissance, ils devinrent autonomes pour le bien de tous. La peinture prit un immense essor au XVI^e siècle, en Italie tout comme en Europe, et les résultats visibles de cette autonomie furent brillants.

Pour la musique le gain fut aussi considérable. Le développement de l'art des sons comprit des créations et des activités des plus diverses qui s'échelonnent de la mode des automates musicaux (voir les installations de la Villa d'Est de Tivoli) à la musique instrumentale essentiellement imitative à effet arcadique¹² et jusqu'à la perfection savante des polyphonistes, du Flamand Willaert à l'Italien Palestrina.

Un certain retard de la Renaissance en France maintint, assez artificiellement d'ailleurs, la poésie reliée à la musique. La tentative d'Antoine de Baif de suivre les modèles antiques de syncrétisme artistique dans son Académie aboutit à un échec. La liberté complète des artistes acquise au seuil du Cinquecento qui modifia le statut même des créateurs, donna l'impulsion décisive au développement des arts qui s'ensuivit, du Baroque au Classicisme. Et la contribution des Italiens fut en ce sens essentielle.

¹¹ Les citations ont été traduites de *Selections from the Note books of Leonardo da Vinci*, Oxford University Press, 1971, p. 193-202.

¹² Eugenio Battisti, *Antirenaștere*, București, 1982, vol. I, p. 230-31.

HOW TO WRITE THE BIOGRAPHY OF THE IDEA OF LITERATURE

ADRIAN MARINO

How does one write such a biography of the idea of literature? What biographical technique is one to follow? The problem is far from being simple: a new method for a new object. And the efficiency and value of this method, which is virtually inovating, depends, in the first place, on the talent of the "biographer" of the idea of literature. Talent, not in the classical, "literary" sense, but as the capacity to invent — *de toutes pièces* — a specific technique. The method can be extended to the whole history of literary ideas.

The first difficulty — and probably the hardest to overcome — lies not only in the conciliation of the invariant with the contextual-historical plane (mentioned above), but especially in surmounting the consequences of this confrontation: if the biography of the idea of literature is dominated by an ultimate pseudo-meaning which determines its whole trend and lines of progress, how does this predetermination cope with the unpredictable, new specific accidents of historical life? And above all, how can such an eternally unpredictable foresight be evoked and reconstituted?

The solution can only come from a convergence or rather an overlapping of two artifice-procedures, which will nevertheless be called methods. One is the simultaneous reading of the whole historical life of the idea of literature seen in *contextus ordo saecularum* (St. Augustin, *De Trinit.*, IV, 16, 21). The biographer views it from above, synthetically, in the wholeness of its essential moments. As he writes, he is facing a pseudo-plane which he progressively uncovers in texts and documents. In other words, his reading is predetermined from centre to periphery and conversely, re-establishing step by step a unique structure implicit in each of its phases. The skeleton, established in the totality of the "basic units" identified while in progress, is being remade and condensed into a single orientation scheme. Within it, anticipation, homologation and re-assessment become not only possible but also necessary, inevitable. The idea of *literature* absorbs and assimilates all its historical acceptations (*litterae, bonae litterae*, etc.); a German or Spanish quotation, placed on the same semantic plane becomes qualitatively equal to a French quotation, etc. In this way, many substitutions and correspondences, some of which are unexpected, and a permanent regrouping and re-hierarchisation of elements take place.

Synthesis, XVII, Bucarest, 1990

The procedure (used as early as the Renaissance and Humanism) is important from another point of view as well. It is only in this way that one can follow the actual enriching of the idea of literature, not only in accordance with the new acquisitions of a certain historical moment but, above all, within the framework of the whole history of the idea of literature, considered in its decisive moments and articulations.

"The method", starting with T. S. Eliot (European literature conceived as a "simultaneous existence which composes a simultaneous order")¹, has its adepts particularly in German (Ernst Robert Curtius, Hans Robert Jauss) and Anglo-Saxon criticism (Ezra Pound, E. M. Forster, N. Frye, etc.)². Obviously, traditional positivist literary historicism has been abandoned. This direction, closer as it is to our preoccupations, also inspires the simultaneous reading of literary and aesthetic ideas, full of daring homologations: Plato-Croce, Eunapius-Yeats, Thomas Aquino-Kant and Joyce³, etc. Its efficiency has been tested. We have already theorized and applied this procedure earlier⁴.

The second "method" which intermeshes until it overlaps with the first, is a "historicized" variant of hermeneutics. Neither the biography, nor the hermeneutics of the idea of literature can be written without a *preconcept*, a pre-existing idea, a weberian "ideal", an operational mental scheme which — in this case — becomes identical with the "planned" projection of the bibliography of the idea of literature. One cannot write the history of an idea (or of any historical theme in general) before first defining clearly its object in its essence and structure: in our case the idea of literature. Here the pre-concept is formulated by the *Hermeneutics of the Idea of Literature*, whose scheme determines the Biography step by step. Only the pre-concept can eliminate the essential aporia: the history of a literary idea (in fact, any history) is necessary in order to understand its significance. But the existence of the significance is necessary in the first place, in order to conceive and write such a history (in fact any type of history). "We know" thus not only what the idea of literature is but also how it will develop in history.

Whence some essential "technical" consequences which explain the way in which this *Biography* is written: all the accepted meanings of the idea of literature are perceived as existing, explicitly or implicitly, in all ages; all definitions and predefinitions have proved themselves legitimate since the early phases of the "biography", e.g. in the Middle Ages; the central definition determines continuous priorities, selections, eliminations, associations and recuperations; all meanings under discussion cover the concept of literature in its entirety, reverting each time to the starting point. In other words, the preconcept determines a circular reading of the idea of literature. Everything seems predetermined and the historical exposé

¹ T. S. Eliot, *Tradition and Individual Talent* (1919) in: *Selected Essays* (London, 1966), p. 11.

² c. f. René Wellek, *op. cit.*, V, p. 85, 184; VI, p. 295; Jean Tadié, *La critique littéraire au XX-e siècle* (Paris, 1987), p. 53, 156, 187 etc.

³ William K. Wimsatt, Jr.-Cleanth Brook, *op. cit.*, p. VII, 64, 126, 129, 132—138, 135 etc.

⁴ Adrian Marino, *Lectura simultană in: Critica ideilor literare*, pp. 296—310; *Dicționar de idei literare*, I, 1973, follows the same method.

only verifies and confirms a given, invariable trajectory. Those who advocate the existence of an inner logic of the idea⁵ reach in fact the same conclusion: such an immanent logic dominates the pre-concept of the biographer as well as his object: the historical life of the idea of literature. A conception that is not so much hegelian as immanent-deterministic: a series of ideologico-historical conditionings which act in the sense of a continuous preorientated germination and connection. In another terminology ("paradigm", "thesis", "concept", "point of view", etc.) the idea seems to be, largely if not unanimously, accepted by the critics of literary ideas⁶.

Obviously, the pre-concept itself is a historical product, "made by history" integrated into history. Initially obtained by a fundamental intuition of the hermeneut-biographer (in a specific moment of his spiritual history), the preconcept is defined, clarified and consolidated as the historical study is in progress. In this sense, he is "made by" and "makes" history, biography, etc., which he writes from a strongly personalised view. For this reason, no researcher will write in the same way the same chapter of intellectual history. If we had written this *Biography* within another culture and at a different historical moment, we would certainly have written it differently. There is no other explanation for some of the stresses and particular aspects of its drafting, lay-out and references.

The idea of literature, a component element of history as a whole in progress, is the product of the objective tradition of the idea of literature. Its biography reconstitutes this tradition within which the idea of literature as well as its interpretation and history are possible. A dynamic, always assumed and reformulated, unsystematised but inevitable, always present and always creative tradition. An eternally unwritten biography, a real *work in progress*, always written and read differently, continuously in the making. That is why, from this standpoint the idea of literature cannot be defined but only described. And to describe it means to record its historical epiphanies in their succession and, at the same time, to find out its sense and the "principle" of its evolution. So, once again, the history of the literary idea concurs with its "theory", its latent "structure". The basic scheme, cleaned of ambiguities as far as possible, presides over the entire (logical) structuring and (historical) inventory. The biography of the idea of literature has the necessary and fertile preconcept of the idea of literature as a permanent background, leadstar and inner mechanism.

Defined in another language, this situation leads to the conclusion that the biography of the idea of literature is achieved at the intersection and by the collaboration of two different systems of interpretation, through a two-fold correspondence of planes. The remodelling is continuous and reciprocal. The system of the biographer (which is at the same time the ideal projection of the inner coherence of the idea) concurs with the totality of the systems of historical periods (in each period the accepted meanings of literature tend to organise themselves into a system) and finally with the system of the idea of literature itself. The literary idea has

⁵ Arthur O. Lovejoy, *Reflexions on the History of Ideas*, in J.N.L., I (1940), p. 4, 22. René Wellek, *op. cit.*, I, p. 8.

⁶ For instance: René Wellek, *op. cit.*, p.XVI; William K. Wimsatt, Jr.-Cleanth Brooks, *op. cit.*, p. VII; Quentin Skinner, *Meaning and Understanding in the History of Ideas in: History and Theory*, VIII (1969), p. 7, 22, etc.

thus a two-fold genesis: hermeneutical and historical. Consequently, it also has a double history: according to the logic of the established pattern and of its objective, concrete, historical development perceived through a modeling grid. The first overlaps the second, converting into its own, historically circumscribed, sense all the data of "the biography". The idea of literature, established as an extension of all the ideas accessible to the biographer and to the tradition in which he participates, turns upon history and tradition which it reformulates from the present-day view. Everything is brought up to date by historical interpretation integrated with a historical tradition.

Systematic understanding becomes in this way identical to historical understanding. The preconcept determines the entire process. It has already "understood" what is going to be "understood". And "understanding", in this precise historical-hermeneutical case, means grasping the internal logic of the idea of literature, its systematic pattern of development, in other words, the sense of the idea of literature. The idea of a system implies that of sense and the latter indicates the direction and the finality and makes foresight possible. Subsequently, in the text of the *Biography* there will be, here and there, precise indications about future developments of the idea of literature. The objectivity and correctness of this type of understanding interpretation relies exclusively on the coherence and rigour of its conception and application. The positive check, on texts, only confirms a synthetical over-all view, a unified structure in progress. This is the definition of a truly "valid" interpretation.

A hermeneutical relationship *whole/part* presides over this entire process: the idea of literature is first considered in its particular historical aspect and context, according to a given historical situation. But, at the same time, it is integrated into the over-all structure and context of the idea, from its emergence to our days, conceived as system and unity. As a matter of fact, *literature* enjoys a meaningful condition inasmuch as it keeps its frequency and topicality in all titles and contexts expressing totalities, ensembles or general categories. On the whole, the interpretation is abusive and misleading when it does not take into account all the data of a problem, when only fragments are considered and generalisations reached through them, when the matter is not entirely covered. In this precise case, the exhaustive becomes identical with documentation, which allows the interpretation and verification of coherence. An energetical effort of synthesis, which sacrifices tens and hundreds of details, becomes thus not only inevitable but also necessary. Synthesis outruns partial knowledge. It is pre-eminent over fragments. The significance of an isolated idea is connected to the literary work from which it has been extracted but even more so to the general structure. Let us also add (again) that there is no real agreement between the inner history of an idea and the historical periods it runs through. From this point of view, the historical periods are only conventional backgrounds, landmarks that frame and describe facts and ideas in their material-historical causality and phenomenality.

Translated in terms of the *diachronic/synchronic* relation, the biography of the idea of literature presupposes a similar type of relation and collaboration. The apparently contradictory perspectives may be conciliated in spite of the current opinion. Essentially, diachrony defines

phenomena of evolution; synchrony defines statical situations. Diachrony defines, mainly the particular, heterogeneous element which resists integration and does not "make" a system; synchrony, on the other hand, is by definition systematic. But the concrete reality of development — the most edifying is that of language, a paradigmatic case — proves that each diachronic fact does nothing else than reorganize *differently* the permanent data of the system. In this way, diachrony becomes the reality itself of the phenomenon under observation. Diachrony reorganizes the elements of the system differently each time⁷.

The biography of the idea of literature proceeds in the same way; it calls up, necessarily, all the historical modalities and "epiphanies" of this idea in their succession. However, each chapter is structured by the general exigencies of the system as a basic preconcept. The latter is viewed as a partial synthesis, hence in a systematic synchronic order of the historical elements of each period. This is an operation of double two-storied synthesis, a simultaneous reading of synchronic phases in diachrony. The operation has close analogies to the making of historical poetics through "a series of successive synchronic descriptions"⁸. The procedure can also be applied to the idea of literature, to any literary idea in general.

The right understanding of this procedure, equivalent with a new system of historical reading, accounts for another series of aspects as well. First, it accounts for the presence of constants, recurrences, formula and definitions mentioned above. Such phenomena⁹ are not generally stored by the history of ideas. What is striking in this case is the considerable part played by a number of invariant axes (*letters, writing, culture, etc.*), a series of "commonplaces" of the system, a real "recurrent history". The notion of archetype, invoked in this context¹⁰, which can also be understood symbolically (c. f. *symbolische Urworte* has likewise been a subject of discussion in cultural anthropology¹¹) actually translates such constants of literary terminology and thought.

The obsession of absolute originality so typical for twilight, Alexandrine ages, like ours, particularly in its Western parts, receives thus a heavy blow. The definition of each period comprises fixed and contextual elements, general and particular ones, constantly regrouped in a different way. The biography usually retains only the general elements. They are the only ones that can fit into the historical scheme, where they ensure its continuity. The inevitable stereotypy can only acknowledge phenomena of a relative originality. It has been said that the history of literature is a perpetual plagiarism. Why not the history of the idea of literature? Still, one can speak of a certain "originality". The intuition and the global scheme of the idea of literature belong to us. But originality consists in reformulating, selecting and reestablishing the hierarchy of constant, pre-existing, given elements. The emphasis — even in modern

⁷ Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale* (Paris, 1969), p. 117; Eugenio Coseriu, *Sincronia, diacronia e historia* (Madrid, 1978), p. 238, 244, 260.

⁸ Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, tr. fr. (Paris, 1965), p. 212.

⁹ René Wellek, mentions it, *op. cit.*, V, p. XXX.

¹⁰ C. G. Jung, *Synchronizität als ein Prinzip akausaler Zusammenhänge* (Zürich, 1952), p. 25.

¹¹ Erich Rothacker, *Probleme der Kulturanthropologie* (Bonn, 1948), p. 150.

definitions — on the “historical” elements which are regarded as outdated, dead, obsolete (a fact that can surprise) is a consequence of this “method”. Finally, a like interest in the hermeneutics and history of the idea of literature can also be considered original, in an age when this type of research is almost entirely absent in present-day criticism and poetics. To say nothing of the Romanian ones . . .

A certain deliberate, programmatic “anachronism” should also be taken into account. As long as the distinction between objective, substantial and documentary history is accepted, the real chronology of textual attestations and of necessary equivalents can only alter. The term *art for art's sake* appears in MS-form with B. Constant in 1804 but becomes generalised only after 1833. May its use in connection with Kant's aesthetics, which is earlier (and inspires it), become an anachronism? The openly literary *reading* seems to have appeared in some texts around 1200. But hadn't it also existed during the Antiquity? Can one speak of Carolingian *humanism* or not, a.s.o? Obviously such homologies are possible (or acceptable) only in the perspective of simultaneous reading and of the global semantic scheme born in mind.

The idea of literature taken as a unity — according to an anticipating logic and to a simultaneous reading that levels it out, bringing it constantly on the same contemporary, present-day scope — rules out anachronism in the classical acceptation. Synchronicity causes only apparent anachronisms. Within a circular system of reception and interpretation, anticipations as well as labels in retrospect become frequent, inevitable, fairly possible. Whenever we use expressions like: “in the modern, in the present-day, sense of the word”, during the Antiquity, the Middle Ages, the Renaissance, etc., we work in this spirit. We conceived *literature*, even in the historical stages, from a final view. Similarly, we have also admitted — retroactively — an ancient *literarity*, an *antiliterature* or *autonomy* as constants. We were even obliged to use a like expression at a time when the *belles lettres* were not an accepted lexicographic term. Other historians of literary aesthetics have done the same thing: “preciosité”, “naturalism” or “Romantic phantasy” in Alexandrines etc.

The introduction of the historical view raises other problems as well. Some are particularly difficult. The essential reason is the continuous remodelling of the idea of literature in general and of every acceptation in particular. To this difficulty we may add the play of historical mutations within every acceptation which obliges the historian to a double modelling of senses and significances. The close, philological examination of the text — some mistake “positivism” for the rigorous, hermeneutical reading, indispensable in such works — imposes a hard task on the biographer of the idea of literature.

The postulate of *literality* (also acknowledged by the *Hermeneutics of the Idea of Literature*) leads, in terms of historical reconstruction, to the emphasis of the interplay of *explicit* and *implicit* meanings and significances within each historical moment and context. Whence the need of

a strict lexicographical study, based on the text, in all the semantic nuances of the idea. The method, no matter how insistent it might seem at a first glance, is indispensable. There is a biography *expressis verbis* well formulated and defined, theorized, even dogmatized of the idea of literature and an implicit, latent ambiguous one, whose underground sinuous thread can hardly be perceived by the eye. The simultaneity of explicit and implicit meanings and significances, well attested by the text, as well as their permanence, must always be taken into account. Many initially implicit acceptances (e.g. "the autonomy" or "the specificity of literature") become only subsequently and belatedly explicit. Others remain, from beginning to end implicit and become explicit only in the final view of the *Biography*. The number, the frequency, the vitality and the duration of the affirmation of implicit senses generally exceeds the explicit ones. In any case, the definitions and acceptations of both categories intermesh in a continuous reformulation, which sometimes considerably empoverishes and sometimes enriches the idea of literature. Everything becomes a problem of proportion and priority. Sometimes an essential implicit semantic mutation proves to be much more significant and fertile than an explicit acceptance. At other times we notice precisely the converse situation. In any case, the backbone of our idea consists in this permanent sequence and alternance of manifest and latent meanings, in crossing from one plane to the other, through a continuous shift of emphasis.

In fact all the definitions of literature, even the apparently implicit ones, are ultimately still "explicit". The only difficulty lies in knowing where and how to look for and find them. For all the reasons invoked in the *Hermeneutics of the Idea of Literature* we refuse to give priority to implicit meanings, even if the definition of literature often results only by implication. We shall not deny that several meanings of literature can be included in the same definition. But only the explicit meaning is and remains the strong, fundamental, definitory, characteristic and guiding one. Everything that seemed necessary to express about the idea of literature was done explicitly by people or not. And if they often confined themselves to the explicit, ordinary, usual meanings of words, it is because these meanings — more subtle than it is usually believed — have rendered their thoughts in a satisfactory and complete manner. Historians have, naturally, drawn attention to this explicit and implicit status of ideas, with everything that this entails¹².

The problem of the alternation of *strong* and *weak* meanings, depending on one context or another, presents a further notable aspect. The strong meaning of literature is not always the one that is directly connected to the letter. Literature is often confiscated, remodelled and redefined by other concepts, which prove stronger and more powerful than *the letter*. *Literature* often cuts a subordinate figure, of a docile *suiveur*, a double or an alibi. The heterogeneous values of literature are almost always pre-eminent over the autonomous ones. These have never actually dominated except during the Alexandrine period and during that of aestheticism, particularly the French and English one at the end of the 19th and the beginning of the 20th centuries.

¹² Arthur A. Lovejoy, *Op. cit.*, pp. 13—14.

The *steady/variable* meaning relation is no less historical, a typical position for all historical contexts and types of historical contextuality. The steadiness of literary terminology and especially of the definitions of literature should be nevertheless stressed since it is only steady, permanent acceptations - truly lexical universals - that ensure the perpetuation of the basic semantic-logical core. A statement like : *literature-culture* can have tens or hundreds of connotations in time and space. It does not remain less than an invariant of the history of the idea of literature. Behind all fundamental denotations there are nominalist "essences", always present and verified in all possible historical contexts. Behind concrete, real, historical history, there is an "ideal", "eternal" history, founded and guaranteed by the ontology of *to be* and of *esse*.

Variability has also another historical aspect. It can likewise be formulated as the relation : *narrow*, proper meaning and *broad*, implicitly *polysemic*, meaning. *Literature* has therefore two types of historical definitions : *particular* and *global*. Sometimes the narrow, proper meaning is retained, at other times it gives way to the global, over-all meaning through which polyvalence invades the significances of literature. Polysemy is sustained especially by the impropriety of the terms, unclear statements, imagistic, metaphoric or very personal definitions. The latter only complicate and alter the idea of literature while trying to clarify it.

The alternances between *essential* and *accidental* acceptations are also contextual. The first belong to the system of the idea of literature on the whole. They define more accurately its basic positions, which are the nodal points of an infrastructure always at work. The second type are circumstantial and have a strictly historical motivation. Some of them can only be conceived and located within the system of the idea of literature. Others express acceptations of a local, random, particular significance. Apparently, the historical relation seems to be in each period in favour of the latter type.

The aspects of quantity and of the over-all position cannot be ignored either. In a certain sense, it is even necessary for establishing the physiognomy of the idea of literature in one age or another. An acceptation is *central* in a period and *marginal* in another. The typical case is that of the relation between *poetry* and *literature*. Each age and historical phase polarizes and organizes the literary values according to its central criterion, specific for the culture of an age, which acknowledges its predominant, definitory, representative note. It throws light on certain acceptances and overshadows others, which in time will prove to have great expectations. *Orality*, *culture*, *sacrality*, *the belles lettres* are some of these central values. They are constantly surrounded by a constellation of marginal significance. They are often solely responsible for the regeneration of the idea of literature.

The real importance of an acceptation is not given by its statistical frequency but by the *main* or *secondary* place it occupies along the general trajectory of the idea of literature (that has its own context and its own hierarchy) and within the framework of the historical context where it may or may not express the dominant value. In time, some main senses become secondary and conversely, within a continuous sinusoid. *Grammar* used

to be for a long time (during the Antiquity and the Middle Ages) the central, main value. Then it shaded off without vanishing entirely from the scope of *literature*. Actually, *literature* = *culture* never vanishes. The relation *majoritary/minoritary*, respectively *dominant/dominated* is built on the same basis: frequency, success, large audience during a period, marginalization and eclipse during another. A typical example is the reversal of the *literature/poetry* relation, beginning with the 18th century. Literature becomes minoritary after having been majoritary, displaced by *poetry* which tends to take over all its functions and significances.

The historical view helps us solve in a similarly objective way the *actuality/outdatedness* relation. Some senses and significances of the idea of literature seem "new", "original", "actual"; others seem "obsolete", "out-of-fashion". Seen from above, in their historical continuity, all acceptations — even minoritary, marginal ones — still preserve actuality to a certain extent. Nothing is more relative, anyway, than the "fashion", "modernity", "originality" of the idea of literature, in one case or the other, to be claimed only for a short precise timespan and in specific contexts. Since *all* basic senses are given *ab initio*, their actualization in the sense of a characteristic frequency and of a representative presence can be only strictly circumstantial, transitory. *Culture like the beautiful*, for instance, are given from the start. Both values make up and define the original dimensions of the idea of literature. In fact no sense disappears completely, or falls out of date wholly but only momentarily, for one reason or another, from the immediate actuality of the historical moment. It does not follow that some senses of *literature* that can be rigorously dated (e.g. *mass-literature*) are more "modern" than other, classical ones (e.g. *belles lettres*). When we realize that *mass-literature* largely takes up the old idea of literary totality, the coefficient of originality is much diminished.

The conclusion is immediate: the senses and significances of literature coexist, but they are always hierarchized and selected on different planes of history. A *high/low* variable relation can be noticed in all contexts, in connection with all the meanings of literature. The criteria of the hierarchy are given by: the literary institution (with all its authoritative definitions propagated in schools, text-books, dictionaries, etc.), socio-ideological exigencies of the period, the phenomena of imitation and fashion, literary programs, personal initiatives and solutions, etc. The intervention of publicity media in our modern age is decisive. Causality, viewed in details, remains obscure and belongs to the category of the sociological explanation of literary success, a most difficult enterprise. It has actually been said that the greatest "mysteries" are trans-substantiation and literary success . . .

The situation is particularly delicate in the field of modern references of the 20th century, and particularly during the last decades, mostly of pure literary fashion. The over-all historical view scales down and assesses in compliance with the adopted scheme and criteria. It has been said before on similar occasions that only "the scale creates the phenomenon"¹³. The scale of the biography of the idea of literature, extended over a period of almost two millennia, groups, organizes and selects all data only according

¹³ Mircea Eliade, *Forgerons et Alchimistes* (Paris, 1977), p. 118.

to its intrinsic, particular hierarchy and logic. In the adopted historical perspective, proportions and significances necessarily modify themselves according to its viewpoint. Why should the modern, contemporary, latest senses be privileged? They can only be retained with the significance, in the proportion and in the place indicated by the general scheme. The preconceived idea according to which only modern, fashionable acceptations of literature are "significant" and important must be abandoned. Only the element that is articulate in the basic structure really matters. That is why our image of "the biography of the idea of literature" does not and cannot coincide with the image propagated by some critics and some publications *dans le vent*. The lack of consistency of such positions is, moreover, obvious.

Within such a project, the role of quotations becomes capital. A special technique of standard-quotations puts this program into practice. We have already referred earlier to "a personal form" of "intertextuality" that can be explained in a few lines. The biographer generally retains quotations (chosen strictly philologically) according to the following criteria:

1. The degree to which they are historically *illustrative* for the respective period and context, choosing quotations that are synchronic with the spirit of the age under study. A large number of possible quotations have been left out and only the least current and most expressive formulas have been retained.

2. The degree of *clarity* of the idea with emphasis on the most precise, clear and eloquent statements.

3. The degree of *significance* of the coefficient of being *representative* and *symbolic* for one of the situations mentioned below: *central/marginal, majoritary/minoritary*, etc.

4. According to the part they play in the general scheme, regardless of the value or the importance of the work they come from (which can be mediocre and obscure), that is regardless of the degree of *articulation* within the general system, the entire *mechanism* of the "biography" as well as each historical moment in itself. Standard quotations always belong to a structure and they are necessarily integrated into a system. Whenever the quotation seems unusual, isolated or aberrant, it is a sign that it has not been well chosen. Naturally, the general principle of selection is given by the constant relation *whole/part*; whole historical context/history of the idea of literature/partial context = historical moment and specific terminological frame.

The basic intention was that all quotations should combine, function, "talk" and thus demonstrate by themselves the logic of the bibliography. Our part was virtually only to convoke the texts and organize the entire operation.

Finally, this is a drastic selection and not an extensive documentation. We admit there may be for each sentence, better and more eloquent quotations. They should document and confirm the idea wherever it appears. That is why we frequently allowed ourselves to extract them from the original textual context, philology being used to support a strictly historico-hermeneutic demonstration. Elements taken from one text or another behave like independent semantic units, integrated into a basic, auto-

nomous semantic structure. In the same way in which the literary critic and historian has the "right" to take out a quotation (two-three lines, for instance) from any work in order to use it in his analysis, we also proceed in demonstrating the existence of a certain significance of the idea of literature and of our interpretation of it.

On these bases the *biography of the idea of literature* can legitimately aspire to suggest new solutions. Compared to the traditional history of ideas — literary or not — it brings its own structural logic, a consistent latent finalism, a dialectics of coexisting senses and significances. Additionally, such a "biography" is a new form of defining literature and offers a new method of writing the history of this idea and of literary consciousness in general, two operations which in fact become one. Instead of apodictically deciding ourselves what literature "is", we let the history of this idea decide, its historical consciousness speak. It alone demonstrates the way in which literature thought itself: recuperation of the past, lucidity towards the present, insight into the future. Our "originality" frames against these coordinates.

LE SENS DU DISCOURS ET LE SENS DU MONDE AU MOYEN ÂGE

IOAN PÂNZARU

L'idée impliquée par l'emploi du même mot, « sens », dans les deux expressions différentes, « sens du discours » et « sens du monde », est une idée médiévale, dont l'origine ne remonte probablement pas plus haut que l'œuvre de Plotin.

Par « sens du discours », nous entendons une synthèse intentionnelle des différents éléments mentaux auxquels renvoient les phrases du discours, synthèse qui doit avoir les caractères d'intégrité et de simplicité. Le sens du discours n'est pas réductible à une phrase, mais chacun de ses aspects pourrait être résumé, en principe, par une phrase. Ces phrases différentes qui concourent à rendre la multiplicité du sens peuvent apparaître comme contradictoires, mais c'est le propre du sens du discours de « montrer », de manifester leur accord. Le sens du discours est l'« optique » dans laquelle les diverses propositions qui servent à l'exprimer acquièrent une unité. Cependant la synthèse de ces divers, accomplie par la pensée, demeure dans la modalité du verbal. Si l'unité aperceptive d'un objet vu, par exemple un livre (d'aspect différent selon les angles sous lesquels il s'offre à notre œil), se réalise dans l'imagination selon la modalité du visible, l'unité intentionnelle du texte se construit principalement à partir des intelligibles auxquels renvoie la parole. Pour qu'on puisse parler de sens du discours, il faut en outre que cette unité soit donnée dans une certaine simplicité, de sorte qu'elle puisse être saisie avec un seul acte de pensée. Cet acte spécifique, on peut l'appeler « acte de sens ». Il consiste en une compréhension globale, comme une « révélation » de la synthèse enfin accomplie. Dans l'absence de l'acte de sens, ce n'est pas le sens du discours qui est constitué comme objet, mais seulement les sens des différentes propositions du discours, faisant l'objet d'une compréhension ordinaire. L'acte de sens unique, référant au texte, comprend en lui la multiplicité et la diversité de celui-ci, et donc la possibilité d'engendrer chacun des divers sous-sens.

Le sens du discours ne reproduit pas le texte du discours en tant que tel, ne conserve pas nécessairement chacune de ses parties, et n'est pas uniquement attribuable à un texte donné. S'il n'avait pas cette négativité par rapport au discours auquel il réfère, il ne pourrait pas garder le caractère de synthèse intentionnelle qui lui est propre, et se réduirait à une simple collection d'interprétants des signes textuels. Le sens naît dans un esprit, et l'esprit où le sens peut naître est nécessairement un esprit qui peut engen-

drer des discours sensés. La productivité place le sens en dehors du champ linguistique au sens moderne, car il n'est ni antérieur au texte, ni consécutif à celui-ci. Il n'est pas non plus un certain usage du discours, car son avènement implique précisément la possibilité que l'on se passe du discours, en particulier et en général. L'interprète de la Bible, on l'a vu au cours des siècles, ne se sert pas d'un texte qui demeure immuable comme on se sert d'une clé pour ouvrir une porte, mais il modifie profondément le discours du texte et offre aux générations suivantes le produit de cette modification. C'est exactement le caractère de synthèse mentale des contenus verbaux qui fait qu'il y ait plusieurs synthèses possibles des mêmes contenus, comme il y a plusieurs théories du même phénomène.

Par l'acte de sens, on se reconnaît à même de satisfaire les conditions d'un dialogue avec l'émetteur du discours. Celui qui accomplit un acte de sens n'est pas un simple récepteur, mais se déclare en état d'entamer un travail de construction d'un univers de discours commun avec celui de l'émetteur.

Le sens est donc le retour des discours produits dans la faculté qui produit les discours. Les antinomies qui le caractérisent viennent de ce qu'on ne saurait concevoir une faculté capable de comprendre un discours, et qui serait en même temps incapable d'en produire un autre. L'exercice de la liberté, qui est présupposé dans la production du discours, ne peut pas être exclu de sa compréhension. S'il y avait une faculté de comprendre, distincte de celle de produire, ce qui serait produit ne serait pas compris. L'acte de sens est donc nécessairement unique dans la production et dans la compréhension, unique par nature dans les deux. Il ne surgit pas exclusivement du texte verbal, mais de l'interprétation verbale de n'importe quelle succession ordonnée d'expériences. La thèse de l'acte de sens dérive du postulat de l'intelligibilité du monde, non parce qu'il n'y aura pas d'acte de sens si le monde n'est pas intelligible, mais parce que le concept d'intelligibilité, appliqué au monde, implique la *synthèse* d'ensembles qui sont les correspondants intentionnels des « régions » du monde.

L'idée d'un « sens du monde » a un caractère beaucoup plus contingent, et donc plus historique. Il n'est pas inévitable de croire que l'ensemble du monde phénoménal permet une synthèse, indique une direction, suit un ordre linéaire. Certaines cultures ne se sont jamais posé ce problème. Un philosophe grec, qui des hauteurs de Salamine aurait contemplé la bataille, n'y aurait pas vu, comme Goethe à Valmy, « un monde qui finit et un monde qui commence »¹, mais le résultat d'un fouillis inextricable de passions et de destins, dont le cours ne permet aucune prédiction formelle. Bien que les penseurs chinois aient envisagé une forme générale des phénomènes dans le Dao, ils n'auraient pas vu la nécessité de placer, comme nous le faisons, certaines époques sous le signe de concepts ou d'épistèmes qui s'enchaînent selon un ordre.

L'idée d'un « sens du monde » naît d'abord dans une pensée créationniste. Si le monde est une œuvre, pareille à une œuvre d'art, et que son auteur est infiniment intelligent, il s'ensuit que la création doit avoir un sens intelligible, un ordre, et un but. Ici se confondent deux notes que les

¹ En fait Goethe aurait dit « De ce lieu et de ce jour date une nouvelle époque dans l'histoire du monde, et vous pourrez dire *J'y étais* ».

modernes distinguent. L'univers peut avoir un sens à la manière d'un texte, c'est-à-dire un sens résumable par une intellection globalisante. Mais il peut aussi avoir un sens comme un mouvement a un sens, notamment un terme, un but, une « cause finale ». Postulant un sens directionnel du monde, le christianisme communique aux sociétés qui l'adoptent une énergie orientée, ainsi que des instructions d'action ayant pour promesse la satisfaction de se trouver dans « le bon sens ». Il n'est pas interdit de penser qu'une société qui croit « savoir » où elle va aura un avantage historique par rapport à celles qui, sans se poser explicitement la question du sens, croient devoir conserver un équilibre.

Justifiant la nécessité du progrès spirituel, saint Bernard de Clairvaux exprime cette idée dans une épître (*Ep. 254 ad abbatem Guarinum Alpensem*) : « Tu veux continuer à vivre ainsi, dis-tu, en conservant l'acquis ; tu ne te permets pas de devenir pire, ni ne désires devenir meilleur. Tu veux donc l'impossible. Car qu'est-ce qui demeure stable dans ce monde ? On a dit de l'homme à dessein, certainement : Il fuit comme l'ombre, et jamais ne demeure dans le même état (*Job 14,2*) ».

Les deux conceptions du sens, globalisante et directionnelle, qui se manifestent dans les expressions « sens du discours » et « sens du monde », n'ont pas la même justification épistémologique.

Croire que l'on peut saisir, par un acte de sens, la diversité qui s'offre à nous dans la confusion, est légitime à la limite, non dans l'ordre gnoseologique proprement dit, mais dans l'ordre épithymique, dans l'ordre du désir. Savoir est absurde, sauf si l'on postule le désir de savoir comme antécédent *a priori*. C'est pourquoi Albert le Grand, par exemple, dans le premier livre de sa *Métaphysique*, relie le postulat de l'intelligibilité du monde à celui de l'innéité du désir de savoir : *omnes homines natura scire desiderant et desiderium non est infinitum*². Le désir de savoir est fini parce qu'il y a une analogie entre l'intellect humain et l'intellect divin ; ce désir s'apaisera dans la vérité de la contemplation. Il existe une coïncidence entre l'intentionnalité humaine et l'intentionnalité divine.

Croire que le monde a un sens directionnel, au contraire, transporte la discussion du terrain de l'intentionnalité sur le terrain de la réalité *extra animam*. Il ne s'agit plus de saisir la raison de ce qui est par l'exercice de la seule raison, mais de deviner la volonté du créateur par l'analyse de l'idée de volonté. Comprendre la volonté d'un autre esprit tient de la connaissance empirique en ce que cela exige une sanction des états de choses, qui seule peut corroborer la compréhension. Le concept de sens du monde est dogmatique et analytique dans son principe, mais contradictoire dans son application. Car au lieu d'interpréter le donné grâce à un événement mental qui ne demande aucune sanction empirique (l'acte de sens n'est justiciable que de la critique interne), l'idée d'un sens du monde s'ouvre dangereusement vers l'expérience, prêtant le flanc au démenti des événements. La morale supposée du Créateur intervient comme censure du possible. Tout ne devrait pas pouvoir arriver, mais seulement ce qui s'insère dans le « bon sens ».

² Albertus Magnus, *Metaphysica*, ed. Bernharus Geyer, Aschendorf, Münster, 1960, lib. I, tract. I, cap. 5, 1 83 et lib. II, cap. 1.

Si le postulat d'un sens du monde offre probablement un avantage historique aux civilisations qui le thématisent, le même axiome les met en danger de crise dès qu'il semble être infirmé par la marche des événements. Croire sans preuve est possible en toute tranquillité d'âme, mais croire que l'on aura des preuves à l'appui de sa croyance, et ne pas les trouver, fait naître un sentiment d'insécurité métaphysique. L'échec des croisades, suivi par la grande peste de 1348 — 1352, est une des principales causes qui ont mené à la perte de la conscience tranquille du XI^e siècle et à son remplacement par l'angoisse qui mènera à la Réforme et au renouveau de la philosophie.

Cette angoisse me paraît être un facteur de développement historique, spirituel et matériel. L'insécurité spirituelle de l'Occident, ainsi que les effets qui en sont dérivés (si ma thèse est juste) n'est possible que si au préalable la question du sens a été posée, avec la certitude de recevoir une réponse entièrement satisfaisante. Une société où cette question ne se pose pas ne saurait entrer directement dans une phase d'inquiétudes et de recherches, parce que ce passage apparaîtrait gratuit, sans aucun avantage évident. Il n'y a déception que s'il y a préalablement espoir.

Ce serait pourtant fausser la pensée des philosophes du Moyen Age que de prétendre que, pour eux, l'idée du sens du monde apparaît avec une valeur évolutive, directionnelle. Cette valeur existe, certes, dans la conscience collective, on attend la fin du monde, on croit que le but de l'homme est de devenir ange, ou Dieu, mais ces interprétations qui simplifient trop demeurent marginales. Dans notre compréhension du Moyen Age, l'histoire des deux derniers siècles de la modernité, et surtout ce qu'on appelle le « progrès technique », produisent un effet d'optique et privilégient singulièrement cette façon naïve de voir. Mais la vérité est que l'idée d'un « progrès » palpable et quantifiable apparaît au Moyen Age seulement comme une conséquence de l'évolution spirituelle.

Ce qui caractérise cette époque de culture est de penser le sens du monde selon le modèle du sens du discours. Les philosophes médiévaux savent combien il est facile de s'enfermer dans l'argument du mal (« Si le mal existe, le Dieu d'amour n'existe pas »), et combien il est difficile de réduire les évolutions historiques à une seule direction. Aussi l'idée spontanée que le monde va nécessairement « quelque part » n'est-elle pas la leur, du moins pas celle des grands esprits. L'originalité de la pensée de ceux-ci consiste précisément à montrer que le monde peut être compris par un acte de sens, en tant que texte, et non en tant que mouvement concerté.

Dans une note au deuxième livre de sa *Critique de la raison pure*, Kant distingue entre deux espèces de réunion (*coniunctiones*).

La *composition* est une synthèse d'éléments homogènes qui ne s'appartiennent pas les uns aux autres. Nous concevons une ligne par adjonction de points, la série des entiers naturels par addition d'unités, etc. La synthèse de l'homogène peut être considérée mathématiquement. Soit dans le temps, soit dans l'espace, la composition permet d'envisager des sens directionnels, ainsi que la composition de ceux-ci mêmes.

Tout autre est le cas de la *connexion*, qui est « synthèse de la diversité, en tant que les objets divers appartiennent nécessairement les uns aux autres, comme l'accident à la substance ou l'effet à la cause, — par consé-

quent aussi comme hétérogène cependant uni *a priori*. Dans la connaissance, la connexion donne lieu à ce que le philosophe appelle une *synthèse* métaphysique, « union des phénomènes dans la faculté de connaître *a priori* »³. La compréhension du discours, dirons-nous, tient de la connexion, parce que la simple attribution d'un adjectif à un substantif réunit des divers, notamment le nom de l'accident au nom de la substance.

Quand on parle de sens du discours, on a toujours en vue une synthèse de divers, et pratiquement jamais une composition d'éléments homogènes. On ne parlera pas en ce sens de phénomènes directionnels, sauf peut-être dans le discours persuasif, dont l'essentiel ne se réduit d'ailleurs pas à indiquer ce que l'auditeur doit croire. En toute circonstance, comprendre un discours par un acte de sens suppose une synthèse d'hétérogènes, synthèse dont la nature est au demeurant assez obscure ; ce n'est pas l'adjectif « métaphysique » qui peut nous aider à la concevoir.

Penser le sens du monde comme sens du discours revient à comparer la compréhension du sensible à la compréhension du langage. L'univers est Verbe, Logos, pour les penseurs catholiques, on le sait. Déjà Plotin avait décrit l'unité des contraires dans le monde selon l'analogie du spectacle de théâtre, où les conflits concourent dans une même intrigue au même dénouement⁴. Tout ce qui est est, dans sa forme, Verbe, et c'est en cela que réside son intelligibilité.

Il existe, selon Hugues de Saint-Victor, trois spécifications du verbe. « Le premier est le verbe de l'homme, qui, une fois proféré, prend fin ; le second est le verbe de Dieu qui est l'œuvre de Dieu, qui, une fois créée, persiste, non certes invariablement, mais ne prend jamais fin ; le troisième est le verbe de Dieu qui est engendré et non créé, qui ne connaît fin ni commencement, qui n'est sujet à aucune altérabilité, et c'est le verbe de vie »⁵. La parole, le monde et le Christ, de par leur nature de verbe, sont des livres, des textes qui se signifient l'un l'autre, qu'un peut lire et dont on peut comprendre le sens.

Le sens n'est pas localisé, il est nécessairement global. Le sens parle, par définition, il parle par le verbe intérieur, qui n'est ni en grec ni en latin, mais qui est discours intelligible de la pensée, par et pour la pensée. Si le texte global, le livre du monde, a un sens, les significations de toutes les propositions qui le composent participent à ce sens global, un peu à la manière dont, dans un champ magnétique, toutes les particules, quoique orientées diversement, obéissent aux lignes de force du champ.

Le livre du monde est une traduction du livre de Dieu, qui n'est pas un texte par succession discrète, mais un texte-sens simultanément existant, signifiant par toutes ses parties et efficace selon sa nature. Ce sens suprême est *esse* et *actus* également et indistinctement. Le livre du monde étant une traduction, on note un certain obscurcissement du sens (*adumbratio*), survenu à cause de la transposition dans la matière. Lorsque le monde est traduit par la parole humaine, il faut compter avec une nouvelle altération. Chacune de ces *adumbrations* peut s'exprimer par certaines

³ Immanuel Kant, *Critique de la raison pure*, éd. J. Tissot, Ladrance, Paris, 1864, t. I, p. 201-202.

⁴ *Ennéades*, III, 2, 16. Voir aussi, pour une conception équivalente, à peu près à la même époque, Nicomaque de Gérasa, *Introduction to Arithmétique* I, 6, 3, éd. Martin Luther d'Ooge, Macmillan, New York, 1926.

⁵ *De arca Noe morali*, II, 13, P.L. 176/614.

figures, substitutions, façons de parler qui se prêtent à l'exégèse et indiquent le mystère.

Spectacle fluide et global, soumis à la synthèse métaphysique du sens, le monde ne peut être résumé, ni indiqué. Il n'y a pas de signifiant universel, dont l'univers soit le signifié. Au monde-texte correspond un Dieu-sens, multiple et global, et où tous les divers reposent en leur principe d'unité. Ce qui est est intelligible non à la manière d'un mot, mais à la manière d'un discours. L'intelligibilité est donc inaccessible à la signification. Le texte dépasse irréversiblement le mot. C'est la sémantique textuelle qui est véritable, et la sémantique lexicale n'est qu'une mauvaise image, tapie dans l'ombre de sa ségrégation malheureuse. On ne peut pas dire ce qui est. Non que ce qui est à dire soit indicible. Mais dire suppose les mots qui le disent, et aucun mot ne peut remplacer le texte, aucun texte humain, dont le sens est fini, ne peut traduire le texte de Dieu, dont le sens est infini.

L'abandon où est jeté le *dit* est inconsolable. Pourtant entre le *dit* et l'*à-dire* il y a une similitude amoureuse, car le texte est dicible, non au sens qu'il peut être nommé, mais en ce sens qu'il consiste en une série de dictions, d'actes de dire, qui s'accumulent presque jusqu'à la hauteur de l'*à-dire*. L'*à-dire* est ce qui est en train de se dire, sans qu'il y ait un temps à venir où il ait été dit. La diction devient ainsi une monstration : de même que, en montrant un paysage (et tout contenu du champ visuel est un paysage), on indique implicitement le tout dans chaque acte particulier d'indiquer quoi que ce soit, de la même manière, en parlant, on peut dire qu'on ne dit qu'une partie du texte, en faisant référence implicite à l'ensemble de celui-ci. Inversement, le visible est vu dans sa globalité selon le sens, et non selon les objets qui s'offrent à la vue. On s'explique ainsi pourquoi on ne peint pas de natures mortes au Moyen Âge. La réponse est simple, d'abord la nature n'est pas morte, et ensuite il n'y a aucune raison à découper, du sens à comprendre, qui est vie, une partie par violence. Lorsque Jacopo da Barbari peindra en 1504 la première nature morte, une *Perdrix accrochée à un clou*, il aura fallu que tout le sens du Moyen Âge se fût éteint.

Le Moyen Âge, en tant qu'époque de culture, refuse l'assertion. Au-dessous de tout acte assertorique il y a le vide : j'ai dit ce que j'avais à dire, et en plus de cela il n'y a rien. L'assertion implique une ignorance infinie (Newton ne parlait-il pas de l'océan infini de la vérité qui demeure ignorée ?), car l'assertion se referme sur son petit contenu et refuse le tout contenant. Il n'y a pas dans le monde, selon l'ordre de la vérité, de signification qui fasse l'objet des assertions. Il n'y a que du sens, qui est le fait de la monstration. Je vois, je comprends, et je ne peux résumer en une phrase la plénitude qui m'envalait. Il faut cadrer le champ de la vision, le restreindre à un point, pour qu'il puisse faire l'objet de l'assertion.

L'acte de monstration est, en tant que tentative de s'emparer du visible, imparfait : il ne saisit rien, il s'ouvre simplement sur la scène de monstration, sur le spectacle. Le doigt tendu signale le champ du visible, mais non sa forme. La forme du champ du visible est le sens, qui n'appartient à aucun objet particulier enclos dans ce champ.

Quand on dit : Vois ! et que l'autre comprend, il voit non par les yeux, mais par un acte de sens, le sens de ce qui est signalé. Toute assertion

dans le champ du sens est contradictoire ou paradoxale, car telle chose peut se dire de ceci, mais non de cela ; c'est en contemplant le tout qu'on comprend la forme intelligible qui réunit ceci à cela, sans qu'on puisse rien asserter de tout.

Le sens n'est pas un savoir. Il est théorie, selon l'étymologie du mot : *theoria* veut dire contemplation, regard qui embrasse le spectacle. La théorie feint seulement de dire un prédicat d'un sujet, car elle en sait plus long. Elle connaît l'ensemble mais ne peut énoncer que le détail. Le sens n'est pas phrastique, mais textuel. Il ne veut rien dire, sauf l'accidentel, car il sait que la parole ne pourrait pas rassembler toute l'hétérogénéité de l'à-dire en une déclaration. Vouloir n'est pas du sens : le sens est, il ne veut pas, ni ne modalise nullement son être plénier. Ainsi le sens du monde ne peut être dit, ni se dire, il va se disant son à-dire qu'il n'aura jamais dit.

Le sens vient du désir. Le sens du connu est qu'il y ait eu désir de connaître dans la multitude des actes de connaissance. Connaître est du sens, mais on n'aura jamais connu, tout comme on ne possédera jamais l'espace parcouru. Tant que désir il y a, il désire ce qu'il n'a pas, et il n'y a de désir véritable que de ce qu'on n'aura pas eu, tout en croyant qu'on peut l'avoir. L'amour qui unit le semblable au semblable révèle la distance indéterminée entre la chose et son image⁶. La similitude du connaissant et du connaissable est un abîme que, si elle n'était pas cet abîme par définition, elle seule pourrait combler.

Entre l'intelligent et l'intelligible il y a tant d'intelligibilité, et pourtant tout ne sera jamais intelligé. Il est dans la nature de l'intelligence de n'épuiser pas l'intelligible. Car, si elle pouvait vraiment comprendre, posséder, intelliger selon sa nature, elle ne serait plus intelligente. Pour être et posséder le tout, il faudrait un esprit qui fût au-delà de l'intelligence et de la non-intelligence, qui soit en égale mesure idée et acte, et cela indéfiniment. Mais la condition de l'intelligence ne repose pas dans l'être pur (sauf par analogie, quand on dit de Dieu qu'il est « intelligent ») ; elle existe seulement dans le monde de la similitude.

Image, similitude, désir, intelligence diffèrent par leur être et se ressemblent par leur non-être ; car c'est dans le non-être qu'ils sont frère et sœurs. L'impossibilité de combler l'abîme intérieur de chacune est ce qui les réunit.

Mais le sens est du côté de l'être. De même que je me sens vivant sans pouvoir dire en quoi cette sensation elle-même consiste (si ce n'est par la synthèse de toutes les autres sensations), de même, le sens se sent sensé. Il ne cherche point sa justification ailleurs : le sens n'est pas raisonnable, ou vrai, ou juste, ou beau. Il est beau et vrai parce qu'il est sens. Dès que l'on peut concevoir le sens, un sens, on est envahi par le sentiment du beau, du vrai et du juste. Et ceci même si les parties du sens sont déraisonnables : la déraison n'empêche le monde d'exister, ni le sens d'être sensé. Kepler découvrant la loi du mouvement des planètes savait qu'il avait raison, parce qu'il sentait que cela avait du sens, quoiqu'il sût par ailleurs que cela n'avait pas le « bon sens », celui des autres. Le sens tient du voir et de la monstration, il est, dans les termes de Husserl, une évidence

⁶ Jacques Rolland de Renévill (*Itinéraire du sens*, Paris, P.U.F., 1982) place le problème du sens exactement à ce niveau de l'abîme intérieur de l'image, dans le non-être qui la fonde.

transcendentale. S'il se dé-montre, il ne serait qu'une succession de significations.

Pourtant connaître exige que le sens se dé-montre, parce que l'esprit est soumis à la loi du désir, qui dans sa marche se défait en volontés des actes particuliers. Quand on voit le sens, comme quand on est l'être, il faut monnayer le sens et l'être, les broyer et les réduire en une multitude de parcelles qui ne sont pas ce qu'était le tout, bien qu'elles soient encore un peu de tout. Il faut diviser le sens en significations, et l'être en actes, car nous ne sommes que des hommes sujets au régime de l'image. Nous ne sommes pas, nous existons. Nous vivons sous le signe de l'appétition, de la l'apparition, de la parturition. Nous faisons : *homines fabri*. Notre sagesse consiste à ne voir que ce qui peut être dit, à n'être que ce qui peut être fait. Mais parfois, de temps en temps, il nous est donné (car ce n'est pas de notre nature) d'apercevoir le sens dans son évidence première.

Le Moyen Age, en tant qu'époque de culture, est conscient de ces implications. Conscience parfois confuse, il est vrai. Mais d'où nous viennent ces concepts, sinon de la réflexion (disparate, dispersée, multiple) des hommes du Moyen Age? Un seul d'entre eux n'a pas tout pensé, certes. Cet ensemble de déterminations, qui se laissent enchaîner en une suite cohérente, s'est bâti petit à petit dans l'esprit d'une multitude de gens, séparés par le temps et par l'espace. Ils ont construit une culture. En d'autres continents, d'autres édifices d'idées se sont élevés suivant d'autres plans. Comparer ces architectures de l'esprit pourra nous aider à mieux comprendre notre nature humaine.

MIRCEA ELIADE ET LA LITTÉRATURE

ALEXANDRU CIORĂNESCU
(Tenérife)

Je ne pense pas que la biographie d'un écrivain soit indispensable à ses lecteurs, ni même à ses critiques. Je ne trouve pas que l'examen psychanalytique que certains critiques modernes exercent à distance sur les grands auteurs ait conduit à des résultats remarquables. Il n'en reste pas moins que les années de formation et l'environnement premier laissent des traces indélébiles dans la psychologie de n'importe quel enfant et que toutes les biographies ne sont pas semblables entre elles. Le cas de Mircea Eliade est exemplaire et, pour bien le comprendre, je crois qu'il faut bien commencer par le commencement. C'est ce que je me permettrai de faire, en allant vite, puisque ce n'est pas là une fin en soi, mais un simple travail d'approche.

Ce qui étonne le plus, dès son enfance, dans ses activités, c'est sa versatilité. Il a fait de tout, tout de suite : un peu de sport, un peu de musique et même un peu de théâtre, des excursions botaniques et des observations à un microscope de sa propriété, de l'alpinisme et de la voile, des études brillantes et des examens ratés, des escapades et des espiègleries. Sitôt qu'il eut commencé à écrire, il a déversé des torrents d'articles de popularisation, un peu élémentaires sans doute, mais étranges pour un garçon de 13 à 14 ans, étonnant en tout cas par l'éventail de ses curiosités, qui vont de l'alchimie à la critique littéraire et des sciences naturelles à la magie.

Ce sont là, sans doute, des jeux d'enfant. Mais il s'agit aussi de quelque chose de plus : son environnement le prend au sérieux, la revue qui publie ses travaux aussi bien que les lecteurs. Quant à lui, on voit déjà que ses activités changeantes sont une nécessité et une passion, et que la connaissance est pour lui un objet du désir. D'autre part, ce que nous appelons versatilité est en réalité un encyclopédisme, une recherche du savoir universel, — et de ce point de vue il s'est déjà trouvé des modèles, dans l'image qu'il se fait de deux grands polygraphes des générations antérieures, Hasdeu et Nicolas Iorga.

A partir du seuil où l'on se consacre aux études dites sérieuses, quelles qu'elles soient, la versatilité n'est pas un atout, mais un danger à éviter. L'Eliade de l'âge mûr ne sera donc pas un écrivain versatile, et pourtant . . . Et pourtant, c'est sans doute pour cette raison aussi qu'il s'est consacré à l'histoire des religions et à la littérature en même temps, parce que ce

sont justement les deux domaines de l'esprit qui offrent la plus grande ouverture d'horizon et la seule possibilité de s'approcher du savoir absolu. Au fond, Eliade sera toute sa vie un encyclopédiste et, si l'on veut me permettre cette expression dans son sens le plus favorable, un touche-à-tout. *Nihil humani a me alienum* aurait pu être sa devise. D'autre part, la versatilité n'a pas disparu ; elle s'est seulement transformée en possibilité de se rénover, en chance donnée à la contradiction, qui font que l'œuvre d'Eliade, étendue sur plus d'un demi-siècle, s'est renouvelée constamment.

A vrai dire, la versatilité primordiale est à l'origine de toute l'évolution de sa pensée ; elle est responsable, dans ce sens, de sa vie autant que de son œuvre. J'ai dit que sa versatilité se résout en un rêve encyclopédique, du savoir intégral. Ce rêve a été son tourment permanent. Pour tout savoir, comme un nouveau Pic de la Mirandole, il lui fallait tout lire : effectivement, son grand vice a été la lecture. Lecteur impénitent, de n'importe quoi et à n'importe quelle heure, il s'était fixé, je crois qu'à l'âge de 13 ou 14 ans, un vaste programme de lecture, qui ne lui laissait qu'un maximum de quatre heures de sommeil par nuit. C'était une décision d'autant plus abérrante, que sa vue était très mauvaise, au point que son médecin lui avait prescrit un repos absolu, qu'il n'a jamais observé. Il a été d'ailleurs profondément malheureux, lorsqu'il apprit qu'Alexandre de Humboldt n'avait besoin que de deux heures de sommeil.

Même à ce taux, qui lui était impossible, il se rendit compte qu'il ne pouvait tout lire. La science devenait aussi un problème de manque de temps. C'est ainsi que le temps devient son principal ennemi. Vaincre le temps est une préoccupation permanente et une obsession, du commencement à la fin. Comment le vaincre ? Par l'effort de la volonté, qui résiste au besoin de sommeil ; par une activité incessante, qui obtient ce que nous devrions appeler une densité accrue des heures vécues ; par un apprivoisement des envies et des dégoûts, dont la suppression signifie liberté de l'esprit. Tous les moyens lui sont bons, peut-être sans se rendre compte que cette lutte incessante contre l'inéluctable effet destructeur du temps signifie aussi l'épuisement du réel.

Cet épuisement du réel, pour étrange que cela puisse paraître, il le portait d'ailleurs en lui, depuis toujours. Il s'agit d'états paranormaux, qui provoquent dans l'individu une rupture de contact avec la réalité environnante, tels que les situations que nous nommons transport, ravissement ou extase. Ceux qui n'ont pas connu cette situation ont du mal à l'imaginer, et ceux qui l'ont vécue éprouvent des difficultés pour la décrire. Eliade a raconté sa première expérience de ce type, lorsqu'il avait peut-être quatre à cinq ans. Guidé par la main par son grand-père, il avait croisé dans la rue une fillette de son même âge et, après l'avoir dépassée, ils s'étaient retournés sur eux-mêmes, en même temps, pour échanger un bref regard. Il dit avoir senti alors comme un bain chaud et il en resta comme hébété, en extase. Plus tard il apprit à répéter ce miracle : « Cet exercice de récupération, du moment épiphanique, je l'ai pratiqué pendant de longues années. Je retrouvais toujours la même plénitude dans laquelle je me laissais glisser comme dans un instant dépourvu de durée ». Ce garçon avait donc réussi à mettre au point un mécanisme psychologique qui déclenchait automatiquement un état paranormal, lui permettant de flotter au-dessus des

réalités : et cette possibilité n'était pas une simple illusion littéraire. Il convient d'ajouter que cette expérience précédait de loin la connaissance directe de l'Inde, qui n'allait être qu'une confirmation.



Avec cet avoir inné et cette expérience acquise, la personnalité de Mircea Eliade avait déjà pris forme avant les 15 ans. Cependant il n'avait pas attendu ce mûrissement pour se poser en écrivain : son premier roman, il l'avait déjà composé à l'âge de dix ans. Je dis qu'il l'avait composé, parce qu'il ne l'a jamais écrit ; mais il l'a raconté de façon détaillée dans ses souvenirs. C'était en 1917, pendant la première guerre européenne. L'armée roumaine, obligée de céder à la poussée allemande combattait difficilement à l'offensive, sur le front encore mobile de Moldavie. Son père était officier combattant et l'on était sans nouvelles du front. Dans ces moments tragiques pour le pays et pour la famille, l'enfant inventa une manière efficace d'intervenir en faveur des siens. Il imagina l'existence d'un petit groupe de soldats cachés, ne dépendant que de lui et dont le nombre augmentait tous les jours. Ce soldats, qui n'obéissaient qu'à ses ordres, gagnaient victoire sur victoire contre l'envahisseur. Lui, il passait ses journées à établir des plans de bataille et à donner des ordres. Je suppose que tous les enfants ont vécu et alimenté des jeux solitaires de ce type : ici, ce n'est pas l'originalité de la trouvaille qui frappe l'imagination, c'est sa solidité. Eliade affirme qu'il resta plongé dans ce jeu mental durant des mois : s'il le cultivait avec un tel entêtement, j'imagine que c'était parce qu'il le vivait profondément, d'une façon engagé, avec la conscience de sa participation réelle et partant, avec des satisfactions indicibles. Il avait donc déjà découvert le secret des intrigues fabriquées, de l'imagination programée, du rêve qui devient activité, tout cela avant d'arriver à séparer la réalité de l'illusion : mais je pense que cette dernière séparation, il ne l'a jamais réussie, sans doute parce qu'il n'en voulait pas.

Ses premières compositions littéraires appartiennent aux années 1918 à 1921 ; elles vont donc de onze à quatorze ans. Je ne les connais pas : on sait seulement qu'en 1921, pendant qu'il s'orientait de préférence vers des études scientifiques, il fit une copie de son œuvre littéraire antérieure, dans un cahier intitulé pompeusement *Contes et Nouvelles, premier volume*. C'est ce que j'appellerais de la pré littérature, atelier d'un apprenti en même temps qu'album de souvenirs de l'écrivain qui est devenu par la suite. En réalité, sa véritable activité littéraire, qui s'étale de 1930 à 1985, est un conglomérat de ces tendances, de ces penchants et de ses nouvelles découvertes et expériences. Bien entendu, cette vaste activité n'est pas d'un seul venant ; je pense ne pas trop m'écarter de la vérité, en faisant de toute son œuvre trois groupes différents, correspondant à trois phases ou aspects de ses préoccupations.

Le premier groupe comprend ses romans de jeunesse, dont je ne citerai que les plus importants : *La Nuit bengali*, titre français du roman intitulé *Maitreyi*, *Isabel et les eaux du diable* et *Les Houligans*, qui n'ont pas été traduits. Tous ces romans, de même que ceux que je ne cite pas et quelques ouvrages qui, sans être des romans, dénoncent la présence des mêmes préoccupations, sont axés sur les problèmes psychologiques des

personnages. Ceux-ci sont toujours des jeunes en crise, vivant une vie d'exaspération existentielle, de passion et de cérébralité, de révolte et d'étonnement. Généralement présentée par la critique comme la fresque d'une certaine génération, je crois qu'il s'agit plutôt d'un âge plus ou moins déterminé, d'une génération qui est en réalité celle de l'auteur. Cela fait, d'une part, que ces œuvres ne s'éloignent pas trop de ce que l'on attend en général d'un roman, indépendamment de leur mérite ou, parfois, de leur faiblesse ; d'autre part, l'on retrouve dans tous les romans de cette époque des implications autobiographiques plus ou moins évidentes. La meilleure réussite de la série est *Maitreyi*, dont la traduction française s'intitule *La Nuit bengali*. Son principal intérêt n'est pas dans son exotisme, si souvent exploité par des auteurs en quête de succès, mais dans l'exaltation et la violence lyrique des passions. Dans l'ensemble, on peut dire que, dans cette première phase, Mircea Eliade fait la preuve que nous nous trouvons en présence d'un nouveau romancier ; il n'est pas encore dit que ce sera aussi un romancier nouveau. Les héros tourmentés par le mal de vivre avec leurs doutes, leur persistance à se sentir mal dans leur peau, leur soif d'absolu, leurs problèmes insolubles qui engendrent en même temps la lassitude et la violence, nous émeuvent sans nous étonner.

La seconde époque, interrompue par la seconde guerre mondiale, et d'ailleurs moins fertile à cause de la priorité accordée par l'écrivain à la recherche scientifique et au journalisme, se compose du roman *Mademoiselle Christine*, des deux nouvelles *Le Secret du Dr. Honigberger* et *Minuit à Sérampore*, et du récit *Le Serpent*. Plus réduite matériellement, cette production est cependant importante par sa nouveauté : elle nous transporte définitivement dans le monde du fantastique et de l'irréel. On sent — et dorénavant on le sentira toujours — que l'historien des religions a passé par là. *Mademoiselle Christine* nous propose l'histoire d'un vampire femelle, mais sans tenir aucun compte des traditions et du folklore. Christine, cette jeune morte devenue vampire, est maintenant un pur esprit qui bante le monde des vivants et, par suite de cette fréquentation que les lois de la nature devrait interdire, tombe amoureuse d'un jeune homme qu'elle finit par séduire. La nièce de Christine, une enfant d'une dizaine d'années, souffre une sorte de transfert ou de corruption, du fait de ce « renversement des lois de la nature » et dépasse elle-même sa propre condition, en faisant tout ce qu'elle doit faire pour devenir l'amante du même jeune homme. Je ne puis m'empêcher de penser que cet étrange triangle amoureux rappelle, sans le répéter, la situation imaginée par Eminescu dans son *Hypérion*. Quoi qu'il en soit, le récit appartient à la famille de ce qu'il y a un siècle s'appelaient le roman à thèse. La thèse est énoncée par l'auteur : « tout résultat dans l'accomplissement des lois naturelles est source de corruption ». Si l'auteur ne s'était pas expliqué clairement à ce sujet, dans un chapitre de ses souvenirs, je crois que je n'aurais pas été capable de déchiffrer tout seul le sens de la parabole.

Les deux nouvelles, *Le Secret du Dr. Honigberger* et *Minuit à Sérampore*, racontent deux expériences parallèles qui posent le problème fondamental de la maya ou illusion universelle, qui avait été déjà traité scientifiquement par Eliade dans son livre sur le Yoga. Ce sont deux aventures dans lesquelles il devient impossible de déterminer si ce que l'on tient pour vrai et réalité ou illusion ; ce thème de l'irréalité du réel sera dorénavant

l'une des deux ou trois dimensions constantes des futurs romans de notre auteur.

Quant au récit intitulé *Le Serpent*, il introduit déjà, dès 1937, les deux autres dimensions de la prose d'Eliade, telle qu'on la retrouvera dans la troisième et dernière phase de ses activités littéraires. C'est à partir de cette brève composition que l'auteur ne changera plus : sa doctrine est déjà faite et son art littéraire s'est fixé pour toujours. Il nous convient donc d'examiner de près ce petit ouvrage. Il est fondamental, pour les raisons que je viens de dire, mais aussi parce que la lecture des futures ouvrages a souvent besoin d'une explication préliminaire et, pour ainsi dire, d'un mode d'emploi ; et parce que, dans le cas présent, nous disposons de la clef la plus authentique et la plus sûre, que le même Eliade nous a donné dans un autre chapitre de ses souvenirs. Je me contenterai donc de suivre ses explications.

Le Serpent est un petit roman écrit à la va-vite, en 14 jours et dans le seul but de tenir le contrat qu'il avait signé avec son éditeur bucarestois, au moment où il avait déjà terminé l'ouvrage qu'il lui destinait mais qui, finalement, il avait eu le malheur de déplaire à son auteur. Il s'était mis à en concocter un autre, dont il savait seulement qu'il serait court et qu'il serait fantastique. Tous les matins il livrait à l'imprimeur le texte écrit pendant la nuit, — en sorte qu'il dit s'être trouvé souvent dans la situation de ne plus se rappeler le soir à quel point du récit il était resté le matin. Il fut donc le premier étonné de voir qu'en fin de compte il avait réussi. « Sans le savoir, dit-il, sans le vouloir' j'avais réussi à montrer ce que j'allais développer par la suite dans mes travaux de philosophie et d'Histoire des Religions ».

Pendant qu'il écrivait, de manière quelque peu automatique, un ouvrage imposé par les circonstances, il avait fait deux découvertes. La première est, dit-il, « qu'en apparence le sacré n'est pas différent du profane ; que le fantastique se camoufle dans le réel : que le monde est ce qu'il semble être, et un langage chiffré en même temps ».

Ce sont là les trois vérités fondamentales de sa philosophie, en même temps que l'ossature de sa prose littéraire. On sait que Mircea Eliade a défini la religion en faisant appel non pas à son contenu propre, mais à travers l'opposition entre la notion de sacré et celle du profane. Par conséquent, cette opposition s'entend catégorique et refuse toute idée de promiscuité ou de confusion. Il maintient ici sa définition, mais il vient de lui ajouter une propriété inédite. Le sacré, le transcendant, le fantastique ne sont pas connaissables, pour ainsi dire, à simple vue. D'après son explication, « après l'Incarnation, le transcendant s'est camouflé dans le monde et dans l'histoire, ce qui fait qu'il échappe à la connaissance. Le merveilleux est là, mais nous ne nous apercevons pas de sa présence, sauf dans les cas de révélation ». Dans notre vie de tous les jours, nous croisons peut-être plus d'une fois le miracle, et peut-être tous les jours. Nous ne le reconnaissons pas, même si nous le regardons bien en face, parce que, comme dit Eliade, il est camouflé : il a les apparences de tout ce qu'il y a de plus normal et quotidien. Eliade le dit joliment dans un texte de 1952 : « La nature qui met sur l'invisible le masque du visible, est une apparence corrigée par une transparence ».

Toujours d'après lui, c'est l'obligation du romancier, d'obliger le fantastique à se manifester. La narration doit rendre sensible sa présence au lecteur : ce qui ne signifie pas que l'on finira par comprendre, puisque sa nature même le rend inintelligible. Le fantastique, par conséquent, sera et restera mystère. L'auteur n'a pas à donner des éclaircissements, à faire intervenir des aspirations telles que la clarté, la beauté, l'intérêt de la lecture. Le seul objet important est de rendre sensible le frémissement du mystère.

La troisième dimension du roman à laquelle je faisais allusion est le résultat de cette situation ainsi décrite. Puisque le mystère habite les espaces ordinaires dans lesquels il aime se cacher, il s'ensuit que les hommes qui s'y trouvent impliqués sont aussi des personnes ordinaires, médiocres et banales. Ils n'ont ni le besoin, ni la possibilité de se mettre à la hauteur du mystère, qui d'ailleurs n'en a aucune aussi longtemps qu'il ne s'est pas révélé. Ces personnages insignifiants, dans *Le Serpent* par exemple, se trouvent impliqués dans une série d'événements étranges, qu'ils ne trouvent pas extraordinaires et auxquels ils ne prêtent pas une grande attention ; ce qui se passe, c'est qu'à partir de minuit ils découvrent une dimension différente du réel, qui transforme leurs conceptions et les rend autres jusqu'à un certain point. Le transcendant était là depuis le commencement, mais il s'insinue peu à peu, par petites doses, à des personnages qui le comprennent mal, parce qu'ils se comprennent mal eux-mêmes, et aussi parce que le miracle ne sollicite pas leur attention.

★

La présence persistante du *mâyă* et celle du miracle latent sous les voiles de la médiocrité du réel, sont les coordonnées des œuvres de la troisième époque. L'ouvrage le plus important de cette série est *Forêt interdite*. Cela ne signifie pas qu'il faudra sous-estimer les nombreuses nouvelles qu'à partir de 1950 Mircea Eliade a éparpillées dans presque toutes les revues de l'exil ; les trois volumes qui en ont été publiés n'en reprennent qu'une partie.

Forêt interdite est un roman-fleuve, ambitieux par ses dimensions aussi bien que par ses intentions. Il prétend être la fresque d'une époque qui est celle de l'auteur lui-même, mais les incidences autobiographiques n'y sont pas facilement décelables. Les hommes et les choses se présentent intégrés dans une réalité historique, mais ils sont en même temps enveloppés par cette brume métaphysique dont je viens de parler. Le réel y est dit exactement, tandis que l'irréel se laisse deviner. L'auteur dit lui-même qu'il avait voulu composer son roman sur trois registres du temps, — le temps historique, le psychologique et le fantastique. Il est évident que ces trois niveaux différents posent des problèmes au lecteur, — mais c'est exactement ce que l'auteur prétendait obtenir.

Toutes les nouvelles de Mircea Eliade, qui sont nombreuses, sont construites sur les mêmes données fondamentales. Il y a un couple ou un groupe d'amis, qui vivent le plus normalement possible, qui ne se distinguent par aucun trait de caractère ou mérite particulier, et qui se trouvent engagés, sans se rendre compte, dans des situations confuses et inextricables ; plus on s'avance dans la connaissance de leurs aventures et plus on comprend que leur expérience est vitale de leur point de vue, que les réalités que l'on nous décrit sont réelles pour la moitié, et pour l'autre moitié

elles nous entraînent dans des gouffres obscurs et indéchiffrables : ils n'ont rien de réel, ce qui les rend d'autant plus obsessifs et plus importants.

Cette conception de la prose littéraire est d'une nouveauté extrêmement hardie, en même temps qu'un pari difficile à tenir. Les vérités dites à moitié, les obscurités du mystère camouflé qui ne conduit à aucune révélation qui l'illumine, la présence simultanée d'un *māyā* ou irréalité absolue d'un monde fait d'apparences et d'une cohabitation de ces apparences avec les vérités transcendantes qui habitent ce monde irréel, ne sont pas immédiatement accessibles, ne le dit pas à l'intelligence du lecteur, mais à sa sensibilité, trop habituée à réagir presque automatiquement aux incitations d'un langage purement affectif. Eliade sollicite peut-être trop un lecteur auquel il demande de réfléchir et de raisonner. Ce n'est pas une erreur, car il le fait sciemment. Si bien, qu'il est obligé parfois de donner des explications, pour rendre clair le sens caché et indéchiffrable de son symbolisme.

Pour donner une image du caractère insolite de l'affabulation habituelle de ces nouvelles, je me contenterai de rappeler celle qui s'intitule *Le Pont*. Ses personnages sont le pont de Cernavoda, qui traverse le Danube ; un lieutenant qui, à la lecture des *Upanishads*, a souffert une « déchirure métaphysique », ce qui l'a induit à faire l'amour tous les soirs avec une douzaine de femmes différentes ; une vieille femme qui traverse régulièrement tous les paysages décrits, conduite par la main par une fillette qui lui lit tout le temps un texte toujours le même ; et un groupe d'amis qui joue le rôle de commentateur, comme le chœur des tragédies anciennes. Il est évident qu'il s'agit là de personnages-symboles ; mais il serait difficile de comprendre leur message, si l'auteur ne nous aidait pas ; et j'ose ajouter que, même avec cette roue de secours, je ne suis pas sûr d'avoir tout compris. C'est certainement ce que voulait l'auteur, puisque, si tout était clair, il n'y aurait aucun mystère. Il convient d'ajouter que les explications qu'il met dans la bouche d'un personnage sont purement techniques. C'est de lui que nous savons que le lieutenant est un *atman*, que ses nombreuses expériences amoureuses sont en réalité la recherche de la Grande Déesse et que la crise qu'il traverse n'est ni physiologique ni psycho-somatique, elle est d'ordre métaphysique et théologique.

Ces explications, qui ont tout à fait l'air d'une dissertation érudite, étonnent dans un roman. Il est vrai que sans elles nous n'aurions rien compris, et il est certain que l'auteur les a voulues et que, de son point de vue, elles ne le gênent pas. Cela pose le problème des relations entre les deux activités parallèles de Mircea Eliade, la littérature et l'érudition.

Pour nous, c'est-à-dire pour les critiques et pour les lecteurs, ce problème n'existe pas : il n'est que trop évident que l'érudit a déteint sur l'écrivain. Le problème, c'est Mircea Eliade qui se l'est créé. Il a affirmé plus d'une fois que ses deux activités n'impliquent pas la présence de vases communicants. Il écrivait en 1953 : « J'écrivain qui est en moi refusait toute collaboration consciente avec l'érudit interprète des symboles. Il tenait à rester libre à tout prix, à accepter ou refuser à son gré les symboles et les interprétations que l'érudition du philosophe lui offrait toutes ruminées ». Dans son journal, en 1949, il déclarait déjà que « l'activité théorique ne pouvait influencer sciemment et volontairement l'activité litté-

raire ». C'est là ce qu'il se dit à lui-même, et il faut le croire, — mais le croire seulement après l'avoir compris. Il pose comme principe l'imperméabilité entre la science et la littérature, mais il les entremêle sciemment et volontairement : je crois qu'il n'y a pas contradiction dans cette attitude ambiguë.

Il suffit, pour le comprendre, de relire ses déclarations ; on se rendra vite compte de l'élasticité de ses principes. Entre l'érudit, et le romancier, il refuse toute collaboration consciente, mais il ne dit rien de l'inconsciente ou subliminale. Ses idées et ses connaissances acquises, il ne les refuse pas en bloc, il se contente de les accepter ou refuser, à son gré. Il déclare « ne pouvoir exister en même temps dans deux univers spirituels, celui de la littérature et celui de la science », mais il dit ailleurs que la littérature est pour lui un exutoire et une délivrance, parce que son activité théorique ne lui fournissait pas la réponse de certains mystères et doutes. Il dit que la création littéraire lui permet de retrouver « un univers différent », mais il ajoute que ce qui l'intéresse dans ce monde imaginaire, c'est le fait que le rapport de l'auteur avec ses personnages est imaginaire aussi, et non pas critique.

Ce qu'il se promet, donc, est simplement de ne pas confondre les deux terrains ; et je suppose qu'il le promet, parce qu'en même temps la littérature lui promet toutes les libertés que la recherche ne lui permet pas. Pour le reste, l'écrivain ne peut divorcer ou tourner le dos à l'érudit ; d'autant plus que l'univers que s'est choisi le romancier est, dans cette dernière hypostase, l'exploration transcendante, qui est aussi le domaine d'études du savant. Il faut seulement ajouter qu'il n'est pas, du point de vue de Eliade et de son projet littéraire, un inconvénient à éviter ; bien au contraire, son programme propose d'ouvrir au roman moderne les portes de la vie cérébrale ou spirituelle : il pensait, par exemple, un roman qui serait l'aventure intellectuelle ou le cheminement de l'intelligence d'un personnage ; un roman dans lequel l'évolution de l'esprit remplacerait la biographie.

D'ailleurs, cela n'est qu'un point de vue entre autres. Il s'agit dans tout cela d'une position courageuse, âprement défendue, en même temps que mal assurée, malaisée et difficilement accessible. Cette difficulté tient au caractère initiatique de la littérature ainsi proposée : exemple insolite de promiscuité entre le réel et l'irréel, aggravée ici par les doutes de l'illusion. L'idée de promiscuité est dominante dans la philosophie aussi bien que dans la littérature de Mircea Eliade. Comme historien des religions, il propose l'idée d'un camouflage du mystère ou de la transcendance, qui se mêle secrètement à la réalité dont elle emprunte le caractère. Comme romancier, l'auteur maintient cette hypothèse et la vivifie par la description d'un réel imbibé de présences étranges et de mystères ineffables, et par l'accent mis en même temps sur la banalité et la vulgarité d'une transcendance médiatisée.

Cette promiscuité se retrouve fatalement dans l'esprit de l'auteur. Pour lui, la littérature est en même temps une transcendance et une activité nécessaire, une réalité par son contenu et une sortie du réel par l'activité qui la produit. Si comme érudit il était ce qu'on appelle généralement un bourreau du travail, comme écrivain il était ce que j'oserais appeler un dévot de cette activité. Ecrire était un devoir et une obligation.

Comme dans le cas de ses lectures, il a toujours peur de ne pas avoir assez fait. Il s'était promis d'écrire tous les jours. Naturellement, il ne pouvait tenir ce pari absurde : dans son journal, il se plaint souvent, comme un autre Titus, des journées où il n'avait pu ouvrir son cahier. Cette avidité s'explique par la soif de connaissance qui l'a possédé depuis l'enfance ; mais aussi et surtout à cause de ce que l'acte littéraire signifiait pour lui. Je viens de dire que l'univers littéraire, et de l'imagination en général, était pour lui la réalité et la seule vérité. L'écrivain, comme tout créateur, a donc un accès relativement facile à cette vérité transcendante, qui permet d'y vivre en se soustrayant aux misères et à la terreur du temps. L'acte littéraire est ce qu'il appelle un « exercice de récupération du moment épiphanique », une pratique qu'il connaissait depuis l'enfance et dont il éprouvait la tentation et peut-être le besoin. Mieux encore l'écriture était pour lui un devoir. Il cite et il fait siennes cette phrase de Julien Green : « Même si mon livre n'est rien, ce livre doit être écrit et, paradoxalement, ce livre doit exister, car l'écrivain n'est créé que pour créer ». Il pensait déjà, avant d'avoir lu Julien Green, que « l'invention littéraire enrichit le monde », puisqu'elle crée des réalités parallèles, significatives pour le destin des hommes, autant que les réalités historiques.

De là vient l'impression d'urgence qui se dégage de toute sa prose littéraire. Il se sent obligé de dire ce qu'il invente ou se représente et il faut le dire tout de suite, vite, parce qu'il a beaucoup de choses à dire. Il les raconte, bien qu'il n'aime pas « la triste catégorie de la création épique », parce qu'il a beaucoup à raconter. Je dirai même qu'il y a des moments où je pense qu'il raconte parce qu'il s'oblige à raconter, comme pressé par un devoir auquel il ne saurait se soustraire.

Pour mieux se rendre compte à quel point ce sens du devoir était impérieux, il convient de rappeler que son œuvre non scientifique ne se compose pas seulement des nombreux romans et nouvelles déjà mentionnés, et de ceux qui n'ont pas été nommés ou qu'il n'a pas publiés. Il a tenu ce journal, qui est en lui-même une entreprise épuisante, et des souvenirs, dont je suppose que l'importance matérielle doit être sensiblement équivalente.

J'ajouterai, pour ma part, que j'ai toujours été intrigué par l'aisance de la poésie dans ses activités littéraires. Que je sache, Eliade n'a jamais écrit des vers, comme nous l'avons tous fait à l'âge lyrique. Il déclare quelque part qu'il n'a jamais pu apprendre de mémoire trois ou quatre vers suivis. Il affirme aussi n'avoir jamais réussi à formuler une métaphore, figure qu'il considère logiquement absurde. Considérant le mépris qu'il professait pour tout enjolivement stylistique, pour tout ce qui a un caractère de beauté fabriquée, je considère sa condamnation de la métaphore comme un excès de confiance dans l'ascèse du style, qu'il a toujours pratiquée lui-même. Sans cela, l'observation serait surprenante, venant de la part d'un grand théoricien du symbole et du meilleur spécialiste de l'herméneutique, qui est l'identification du sens latent à l'intérieur du sens avéré, c'est-à-dire une démétaphorisation du sacré.

Si j'ai fait mention de ces détails, en réalités secondaires, c'est pour la confirmation qu'ils offrent, du caractère fondamental de cérébralité dans l'œuvre littéraire de Mircea Eliade. Je pense que je n'ai plus besoin

d'insister sur ce point. Il faut cependant ajouter que, là encore, il nous faut nuancer notre jugement. Mircea Eliade est un cérébral passionné et un métaphysicien à froid. Je crois qu'en plus de la philosophie orientale, il a été très influencé par Nicolas de Cuse. Dans son livre de la *Docte ignorance*, cet auteur soutient que la vérité absolue n'est pas intelligible, que la mesure ne peut être jamais égale au mesuré et que Dieu est tout, ce qui prouve qu'il est affirmation et contradiction à la fois. Sa bizarre géométrie du réel se fonde sur le principe de la *concordia oppositorum*, c'est-à-dire accord dans contraires. Cette loi, que Mircea Eliade cite souvent, le définit lui-même. Dans son œuvre littéraire, il ne se contredit pas, il est contradictoire ; c'est-à-dire qu'il s'efforce d'embrasser toute la vérité, dans tous les aspects. Plus correctement, il n'embrasse par le réel et l'imaginaire à la fois, il *sait* que les deux consciences s'embrassent sans qu'on puisse les séparer. Il se contente de représenter ce qu'il sait, de décrire la complexité de notre docte ignorance, sans se donner l'air de nous l'expliquer, puisqu'il est dit que le problème est insoluble.

Je crois que cela explique, du moins en partie, sa technique comme romancier. Il invente, non pas des personnages, mais des symboles, des masques porteurs de messages transcendants ; et comme ces messages sont indéchiffrables, parce qu'ils doivent l'être par définition, les personnages n'ont rien compris et ne savent même pas qu'ils sont des messagers. Ils paraissent souvent étonnés d'être des personnages. L'auteur connaît bien leurs problèmes, mais il ne les discute pas avec eux, il passe la facture au lecteur. Il fait fonction de guide qui conduit son troupeau de touristes-lecteurs. Mais il ne les conduit pas vers la connaissance de son autre troupeau, de touristes personnages. Les deux troupes suivent leur itinéraire, qui est le même, celui que le guide leur a tracé. Les personnages ne font que vivre leur expérience, comme nous le faisons tous, c'est-à-dire sans rien comprendre ; et la mission de l'auteur-guide n'est pas de leur révéler le mystère, comme le ferait un auteur de romans policier ; il se limite à leur faire comprendre qu'il y a quelque chose que nous avons sauté, à laquelle nous n'avons pas pensé ; cette chose est là, il nous la signale du doigt, mais il n'est pas capable de nous en dire le mot de la fin, parce qu'il s'agit toujours de problèmes transcendants, que nous pouvons concevoir sans les comprendre, ou les comprendre, sans les concevoir. À tout prendre, le roman n'est pas un message, mais un aiguillon, un stimulus proposé à l'intelligence plus qu'à la sensibilité.

Il s'agit donc d'un tour de force qui indique de nouveaux chemins, non seulement au roman fantastique, mais à la prose littéraire en général. Il est vrai que cette nouvelle formule oblige le lecteur et sollicite sa collaboration avec une exigence qui n'a pas de commune mesure avec les facilités de l'offre littéraire en général. Mais l'obligation d'entrer par la porte étroite est le prix de tout message initiatique ; et il n'y a pas de doute que Mircea Eliade est, plus qu'un novateur, un initiateur.

A mon sens, son plus grand mérite et le plus grand service qu'il ait fait à la littérature, c'est de l'avoir transformée en espace sacré. C'est à juste titre qu'il a qualifié sa propre écriture de phanique, c'est-à-dire faite pour manifester la présence du sacré ou l'hierophanie. Comme, sans doute, ces expressions purement techniques ne sont pas aussi familières à tout le monde qu'elles l'étaient à leur auteur, je m'expliquerai brièvement.

Pour expliquer le sens qu'il donne au sacré et à sa manifestation ou hiérophanie, Mircea Eliade se sert d'une formule qui est presque une définition : « Un objet devient sacré dans la mesure où il incorpore (c'est-à-dire révèle) quelque chose de différent de ce qu'il est ». Exemple : le vin de la messe est du vin et quelque chose de plus, puisque s'y révèle pour le croyant la présence du sang du Christ, qui n'y était pas naturellement associée. C'est une excellente définition du sacré manifesté, et elle mérite d'être retenue. Que je sache elle appartient en propre à Eliade.

Au milieu du XVIII^e siècle, l'abbé Charles Batteux, critique littéraire bien connu et qui fut membre de l'Académie Française, essaya je crois que pour la première fois, une définition correcte de la littérature. Selon cette définition, elle est « un discours qui transporte des traits qui existent dans la nature, pour les présenter dans des objets dans lesquels ils ne sont pas naturels ». C'est grâce à ce transfert et à la confusion des deux natures que l'on obtient « un objet plus parfait que la même nature et qui, cependant, ne laisse pas d'être naturel ». Les deux définitions que je viens de citer ne sont pas seulement analogues, elles sont identiques. Je crois que l'identité ne s'explique pas par un emprunt, mais par l'identité des objets définis. Eliade n'a jamais dit que la littérature est sacrée, mais il l'a traitée d'épiphanique, ce qui revient au même.

C'est pourquoi je crois pouvoir affirmer que c'est Mircea Eliade qui a donné à la littérature son statut d'objet sacré. Elle a d'ailleurs tous les attributs du sacré, et des mythes en particulier et, d'autre part, par ses origines elle est une faculté innée de *l'homo religiosus*. Eliade a rendu sa dignité à la littérature, comme au mythe, et c'est là le seul mérite qu'on ne lui a pas assez reconnu.

MIRCEA ELIADE : UNA POETICA DEL FANTASTICO

MARCO CUGNO
(Torino)

1. Il mio intervento * avrà come tema l'Eliade narratore e, in particolare, la sua concezione della letteratura „fantastica”. Non si può dire che si tratti della faccia nascosta della luna, ma è indubbio che la narrativa eliadiana, anche per ragioni contingenti che ne hanno limitato e ritardato l'accessibilità (lo scrittore, com'è noto, rimase fedele, significativamente, alla lingua delle sue 'origini' a differenza di Ionesco e di Cioran, che con Eliade costituiscono la grande triade generazionale del primo esilio romeno), non ha ancora avuto, al di là della cerchia degli addetti ai lavori, l'attenzione che merita. La narrativa non fu per Eliade un'attività marginale e secondaria. La sua precocissima vocazione alla scrittura¹, manifestazione di quel „bisogno organico di narrazione”, che lo studioso riconoscerà come „una dimensione propria e specifica della condizione dell'uomo”,² si concretò, nel corso degli Anni Trenta nella pubblicazione di una quindicina di opere narrative (tra romanzi, racconti e prosa diaristica)³, alcune risalenti al periodo indiano, le quali si alternano con le prime opere scientifiche e con i libri di saggistica. Riferendosi alla „frenesia” di creazione

* Questa comunicazione è stata presentata al „Simposio” M. Eliade — G. Dumézil, organizzato dall'Istituto di Filologia greca dell'Università di Padova (Bressanone, 11—12 ottobre 1988).

¹ Sul precocissimo esordio narrativo di E., che avvenne nel 1921 con il racconto fantastico *Come ho scoperto la pietra filosofale*, si veda Ion Balu, *Les débuts littéraires de M.E., Mircea Eliade*, „Les Cahiers de L'Herne”, Paris 1978, pp. 381—389. I due romanzi rimasti inediti, *Romanul adolescentului miop* (scritto tra il 1924 e il 1925) e *Gauvainus* (scritto nel 1928), sono stati pubblicati di recente: il secondo in „Revista de istorie și teorie literară”, 2—3, 1986; il primo in un supplemento a „Manuscriptum”, Bucarest 1980 (con una Postfazione di M. Handoca). In una nuova ed. (Minerva, Bucarest 1980), lo stesso curatore ha riunito sotto il titolo *Romanul adolescentului miop* i due romanzi considerandoli, a mio parere senza adeguate motivazioni e comunque in contrasto con le testimonianze reperibili nelle memorialistica eliadiana, un'opera unica in due volumi. (Cfr. in proposito il *Fragment autobiografic*, „Caete de dor”, 7, Iulie 1953, Paris, dove E. parla di „due romanzi autobiografici”. Il *Fragment* è stato ora opportunamente riproposto in appendice a *Mémoire II, 1937—1960, Les moissons du solstice*, Gallimard, Paris, 1988, pp. 257—279).

² M. E. *Literary Imagination and Religious Structure*, „Criterion Magazine”, 17, 2 Summer 1978). University of Chicago Divinity School, riprodotto in tr. rom. su „Viața românească”, 3, 1987, pp. 65—71, da cui traggo la cit. (p. 69).

³ Trascrivo, per comodità, i titoli in italiano: *Isabella e le acque del diavolo* (romanzo), 1930; *In un monastero dell'Himalaya* (prosa diaristica), 1932; *Maitreyi* (romanzo), 1933 (tr. it. Jaka Book, Milano 1989); *Il ritorno dal paradiso* (romanzo), 1934; *La luce che si spegne* (romanzo), 1934; *L'India* (prosa diaristica), 1934; *Cantiere* (romanzo indiretto), 1935; *Gli uligani* (romanzo, 2 vol.), 1935; *Signorina Christina* (romanzo), 1936 (tr. it. 1984); *Il serpente* (romanzo) con *Incontro e L'avventura* (racconti), 1937 (tr. it. del rom. 1982); *Nozze in*

di quegli anni, in cui bisognava „fare in fretta”, Eliade scriverà : „Io prevedevo, fin dalla mia prima adolescenza, che il tempo ci sarebbe mancato. E ora, io sapevo che non soltanto il tempo ci era misurato, ma sarebbe diventato fra breve un tempo terrificante, quello del Terrore della Storia”⁴. In questo periodo lo scrittore conosce, fin dal suo secondo romanzo, *Maitreyi*, pubblicato a ventisei anni, „il pericoloso successo”⁵ e dà corpo, con un romanzo ancora „atipico”⁶ come *Signorina Christina* e poi soprattutto con *Il serpente*, al filone „fantastico” della sua narrativa, che da allora in poi diventerà esclusivo. La scelta della narrativa „fantastica” instaura un rapporto ‘definitivo’ tra l’attività scientifica e l’attività letteraria, in una situazione in cui la „feconda dualità”⁷ si fa, per così dire, ancora più pregnante e che Eliade ha sempre visto, pur sottolineando la specificità della creazione letteraria, in una prospettiva di sostanziale e necessaria complementarità.

„Un giorno forse riuscirò a farmi conoscere come autore di un’opera, e non come storico delle religioni, esegeta del mito, o semplice romanziere”, annotava nel *Giornale* il 30 gennaio 1977, constatando con sereno distacco il successo che aveva ottenuto in Francia e in Germania il romanzo *Il vecchio e il funzionario*, dopo la delusione per l’insuccesso della *Foresta proibita*, pubblicato in traduzione francese nel 1955. Da quest’ultima opera, il suo romanzo più complesso, un romanzo ‘totale’, in cui si fondono le diverse istanze della sua „vocazione” alla narrativa — la prosa epica e di analisi psicologica e la prosa fantastica — aveva sperato, sia pure con lucido disincanto, di potersi affermare in Occidente anche come scrittore⁸. Accanto a questa aspirazione alla totalità dell’opera, vi è anche, come testimoniano parecchi frammenti del *Giornale*, la constatazione che gli riesce difficile „*esistere simultaneamente in*

cielo (romanzo), 1938 (tr. it. 1983); *Il segreto del dollò Honigberger* (romanzo) e *Notti a Sarampore* (romanzo), 1940 (tr. it. 1988 — con il racconto *Un uomo grande* — e 1985). Cfr. sulle tr. it. una mia nota: M. E. narratore. Le traduzioni italiane, „România orientale”, I, 1988, Roma, pp. 151—158.

⁴ *Mémoire I, 1907—1937, Les promesses de l’équinoxe*, Gallimard, Paris 1980, p. 406. Nel *Fragment autobiografic* cit. (p. 11) E. scriveva : „Ho avuto la fortuna di appartenere alla sola generazione ‘non condizionata storicamente, ed ho approfittato quanto ho potuto di questa fortuna. Quello che Petru Comarnescu chiamava il mio esperienzialismo’ non era che la traduzione in un barbarismo stridente (che solo lui aveva il talento di inventare) del mio bisogno profondo di conoscere il più possibile e il più in fretta possibile. Soprattutto questo: il più in fretta possibile, perché da molto presentivo che non avremmo avuto il tempo che la libertà di cui godevamo era provvisoria e illusoria la nostra sicurezza perché, molto presto, la Storia ci avrebbe di nuovo confiscati”.

⁵ „Avendo conosciuto da giovanissimo quello che si chiama ‘successo letterario’, non l’ho desiderato e non ho fatto nulla per farlo durare. Al contrario, dopo il pericoloso successo di *Maitreyi* ho pubblicato parecchi libri duri (uno di essi illeggibile: *La luce che si spegne*), per scoraggiare i miei ammiratori” (*Fragment autobiografic*, p. 13).

⁶ Così lo definisce E. nelle *Considerazioni preliminari dell’autore, premesse alla tr. francese* e riprese nella tr. italiana per differenziarlo dalla tecnica narrativa impiegata nel *Serpente* e nelle opere successive, che consisterà nello „svelare progressivamente il ‘fantastico’ dissimulato nella banalità quotidiana”.

⁷ V. Ierunca. *L’aure littéraire*, in AA. VV., Mircea Eliade, cit. p. 217.

⁸ *Fragments d’un journal II, 1970—1978*, Gallimard, Paris 1981 (20 juillet 1974; 30 janvier 1977). Le cit. da *Fragments d’un journal I, 1945—1969*, ivi, 1973 sono tratte dalla tr. it. *Giornale*, Boringhieri, Torino 1976.

due universi spirituali: la letteratura e la scienza" (3 novembre 1949), quello dell'uomo „notturno" e quello del uomo „diurno", con il conseguente conflitto tra le esigenze del lavoro scientifico e quello del lavoro letterario, considerato sempre come liberatorio: conflitto che comincia a manifestarsi in India e che si fa particolarmente acuto durante la lunga stesura (1949 — 1954) della *Foresta proibita*⁹. E soprattutto nei primi anni dell'esilio che „il sentimento del distacco, reale, fisico, dalla letteratura" (16 dicembre 1945) sembra farsi più dolorosamente inquietante: „Questi ultimi anni in cui di letteratura ho fatto così poco mi hanno diminuito e impoverito. Ma l'idea che il romanzo o la novella che scriverò dovranno restare chiusi in una cartella mi paralizza" (10 ottobre 1946). E il 12 ottobre 1946, dopo la lettura del diario dell'amico Mihai Sebastian, morto a Bucarest l'anno precedente, annota: „Questa lettura mi ha improvvisamente svelato la mia infedeltà alla mia vera vocazione, quella di scrittore romeno. Per qualche ora ho avuto la sensazione che questi ultimi sei anni passati all'estero mi avessero allontanato dalle fonti della mia capacità creativa, e sviato dalla mia traiettoria naturale".

Eliade cedette alla „tentazione della letteratura", alla „gioia" di abbandonarsi alla letteratura, pur sentendosi a volte „uno scrittore romeno postumo"¹⁰. La „frenesia" di creazione del decennio antebellico si tramutava ora nella necessità di „resistenza", di „sopravvivere attraverso la cultura", come dirà in seguito nella *Prova del labirinto* (tr. it., p. 75), commentando l'affermazione del *Giornale* del 16 dicembre 1949: „Oggigiorni 'fare cultura' è la sola politica efficace a portata degli esuli". La produzione letteraria del periodo francese e americano, a cui si deve aggiungere la letteratura memorialistica, raggiungerà dunque una consistenza almeno pari a quella del periodo romeno¹¹.

2. Sul rapporto tra l'attività letteraria e l'attività scientifica Eliade si espresse pubblicamente per la prima volta nel *Fragment autobiografic* del 1953, scritto su richiesta di Virgil Ierunca per la rivista dell'esilio „Căete de dor", ora tradotto in francese¹², sulla cui importanza per una interpretazione globale dell'opera di Eliade mi limito qui a richiamare l'attenzione. Desidero invece proporre una testimonianza più recente che costituisce, per quanto io ne sappia, anche l'ultima presa di parola su tale questione. Si tratta della prefazione, datata Parigi 1980, alla raccolta di prose fantastiche *În curtea Dionis*, pubblicata a Bucarest nel 1981, di cui riporto la parte conclusiva:

⁹ Cfr. nel *Giornale* (passim) i numerosi frammenti del periodo 1949--1954.

¹⁰ Cfr. *Giornale* (20 luglio 1946, 13 luglio 1947 ecc.).

¹¹ La produzione dell'esilio comprende i seguenti volumi: a) *Narrativa*: *Forêt interdite*, Gallimard, 1955 (tr. di *Noaptea de Sânziene* (romanzo), pubblicato in rom. solo nel 1971; tr. it. *La foresta proibita*, 1986); *Nușele*, 1963 (racconti); *Pe strada Mintuleasa* (romanzo), 1968 (il titolo nella tr. fr. 1977, diventerà *Le Vieil Homme et l'Officier*, 1977; tr. it. *Il vecchio e il funzionario* 1979); *În curtea Dionis*, 1977 (racconti); *Nouăsprezece trandafiri* (romanzo), 1980 (tr. it. *Dieciannove rose*, 1987). I racconti (alcuni pubblicati solo sulla rivista dell'esilio „Ethos") sono tradotti, per ora solo in francese in 4 voll. di Gallimard: *Uniformes de générale*, 1981; *Le Temps d'un centenaire suivi de Dayan*, 1981; *Les Trois Grâces*, 1984; *A l'ombre d'une fleur de lys*, 1985. b) *Memorialistica* (tr. fr. Gallimard): *Fragments d'un Journal*, 1, 1973; *Fragments d'un Journal*, 2, 1981; *Mémoire*, 1, 1907—1937, 1980; *Mémoire* 2, 1938—1960 (postumo).

¹² Cfr. nota 1.

„I corsi che, a cominciare dal 1945, ho tenuto alla Ecole des Hautes Etudes (Sorbona) e dopo il 1956, all'Università di Chicago, mi hanno costretto a ridurre sensibilmente la mia attività letteraria; soprattutto perché avevo deciso di continuare a scrivere letteratura (come pure il *Giornale* e, in seguito, l'*Autobiografia*) in romeno. Ora, dopo la conclusione del romanzo-affresco *La notte di San Giovanni* (...) non ho scritto che romanzi brevi e racconti fantastici. Ci sarebbe molto da dire su questa concentrazione, quasi esclusiva, sulla prosa fantastica. Nel *Giornale*, oltre che in alcuni testi (il più elaborato rappresenta la mia comunicazione a una 'décade' di Cérisy dell'estate del 1978), ho commentato quella che oserei chiamare la mia concezione della letteratura fantastica. La quale si differenzia ad esempio, da quella dei romantici tedeschi, da quella di Edgar Allan Poe o da quella di J. L. Borges. Sarebbe inutile cercare di riassumerla qui. È sufficiente ricordare che essa è solidale con la mia concezione del pensiero mitico e gli universi immaginari che fonda, universi paralleli al mondo di tutti i giorni, e che si distinguono in primo luogo per una diversa esperienza del tempo e dello spazio. Il che non vuol dire, ovviamente, che le prose fantastiche che scrivo siano ispirate dalle mie ricerche di storia comparata delle religioni e neppure che potrebbero essere comprese solo da lettori che abbiano familiarità con simili studi. Non ricordo di aver mai usato documenti mitologici e il loro significato simbolico scrivendo letteratura. In realtà, scoprivo l'argomento del romanzo o del racconto a mano a mano che scrivevo. Gli universi paralleli che il racconto svelava erano il frutto dell'immaginazione creatrice, non dell'erudizione e neppure dell'ermeneutica che padroneggiava lo storico delle religioni comparate"¹³.

Ho indugiato su questa lunga citazione, perché mi pare che essa abbia il pregio di porre i termini essenziali dell'argomento che intendo sviluppare e che possono essere distinti in tre punti: 1) solidarietà tra la concezione della letteratura fantastica e la concezione del pensiero mitico; 2) differenza tra il fantastico eliadiano e altre esperienze di letteratura fantastica; 3) autonomia della prosa fantastica delle ricerche storico-religiose e dalla loro ermeneutica.

3. Questa indagine, tesa a ricomporre da sparse e frammentarie riflessioni (neppure il testo indicato da Eliade come „il più elaborato” — si tratta di *Luce e trascendenza nell'opera di Eugène Ionesco* — presenta caratteri di organicità) la concezione eliadiana della letteratura fantastica si muove sul terreno della „poetica” dello scrittore, che rappresenta il punto di massima convergenza tra le due 'anime' eliadiane. Si può dire, anticipando alcune conclusioni, che se la poetica del narratore discende dalle concezioni dello studioso e dell'ermeneuta, altra cosa sarà, invece, la „pratica del testo”. Osserva C. Segre a proposito della poetica: „Legata all'ideologia non letteraria, la poetica non ne costituisce comunque un'ap-

¹³ M. E. *În curte la Dionis*, Cartea Românească, București 1981, pp. 9-10. Il vol. a. c. di Eugen Simion, contiene una *Premessa dell'Autore* e una *Postfazione del curatore*; comprende *Nunche* del 1963. *In curte la Dionis* del 1977 e *Pe strada, Mântuleasa*. In ordine di tempo, rappresenta il terzo momento del parziale recupero editoriale dell'opera narrativa dell'esilio, iniziato alla fine degli Anni Sessanta, nel periodo di liberalizzazione culturale con *La figuranță și alte povestiri*, EPL, 1969 (contiene oltre all'importante studio introduttivo, *La dialettica del fantastico*, di S. Alexandrescu, i 4 romanzi fantastici degli Anni Trenta e 7 racconti dell'esilio) e con *Maitreyi - Nuntă în aer*, EPL, 1969 (con uno studio introduttivo di D. Micu).

plificazione alla pratica del testo : perché la poetica è anche concezione del mondo e della vita, pertanto indica i punti di riferimento per quell'opera di modellizzazione che costituisce il culmine della costruzione del testo letterario"¹⁴. La funzione di intermediazione, che la poetica così intesa svolge tra lo studioso-ermeneuta e lo scrittore, invece di garantire una presunta linea di simbiotica continuità, rende tale simbiosi assai problematica e incerta, fino a cancellarla del tutto, e non solo nei termini che Eliade ha precisato alla fine del frammento citato. Concordo perciò con Sorin Alexandrescu che recentemente ha sottolineato i pericoli di confusione di certa critica, proponendo di intendere la „dualità“ eliadiana come „contraddizione creatrice“¹⁵. Da una parte, infatti, abbiamo una scrittore il quale, a livello di poetica e forte delle concezioni dello studioso-ermeneuta, elabora una concezione dell'opera narrativa fantastica che esaurisce, per così dire, le potenzialità nelle premesse, dall'altra uno scrittore il quale, nella pratica del testo, tende a seguire, come preciserò nelle mie conclusioni, un percorso creativo sempre più autonomo.

4. Per chiarire il significato che Eliade attribuisce al termine „solidale“, occorre rifarsi alla sua concezione del mito, desumendola, ad esempio, dal *Saggio di una definizione del mito* che troviamo in *Mito e realtà* (1963) : „I miti descrivono le diverse, e talvolta drammatiche irruzioni del sacro (o del 'soprannaturale') nel mondo. È questa irruzione del sacro che fonda realmente il mondo e che lo fa così com'è oggi“. (tr. it., 1974, p. 10). Il mito è, in altre parole, racconto, di una „ontofania sacra“, la cui funzione principale è quella „di rivelare i modelli esemplari di tutti i riti e di tutte le attività umane significative : tanto l'alimentazione o il matrimonio che il lavoro, l'educazione, l'arte o la saggezza“¹⁶. In questo il mito è per l'*homo religiosus* delle società arcaiche e tradizionali, „vivente“ (in quanto, vissuto e creduto dall'uomo, „fornisce modelli per la condotta umana e conferisce, con ciò stesso, significato e valore all'esistenza;“ (p.6) e „creatore“ (in quanto spinge l'uomo a creare : „in virtù del modello esemplare rivelato dal mito cosmogonico, l'uomo diviene anch'egli creatore. Mentre i miti sembrerebbero destinati a paralizzare l'iniziativa umana, presentandosi come modelli intangibili, essi in realtà spingono l'uomo a creare, aprono continuamente nuove prospettive al suo spirito inventivo“ (p. 161).

Ma il mito, quando non è più accolto, quando ha perso la sua esempio plarità, è destinato a „degradarsi“. Fin dal *Trattato*, nel paragrafo *Degradazione dei miti*, Eliade enuncia questa tema : „Il mito può degradarsi in leggenda epica, ballata o romanzo, oppure sopravvivere nella forma diminuita di 'superstizioni', abitudini, nostalgie ecc. : non per questo perde la sua struttura e la sua portata.“ E ancora : „L'archetipo continua a creare anche quando è degradato a livelli sempre più bassi“ perché l'uomo „è irriducibilmente prigioniero delle sue intuizioni archetipali, create nel momento in cui prende coscienza della propria posizione nel cosmo“ (tr. it., pp. 448 ; 450 - 451).

¹⁴ C. Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino 1985, p. 172.

¹⁵ S. Alexandrescu, M. E. *La narrazione contro il significato*, in AA. VV. *Mircea Eliade e l'Italia* a.c. di M. Mincu e R. Scagno, Jaca Book, Milano 1987, p. 311.

¹⁶ *Struttura e funzioni dei miti*, 1953, tr. it. in *Spezzare il tetto della casa* (a cura di R. Scagno), Jaca Book, Milano, 1988, p. 60.

Possiamo dunque dire, schematizzando, che il mito, non più „vivente“, come era per i „primitivi“, continua a essere „creatore“, vale a dire a esplicare la sua „funzione creatrice“, sia pure in forme degradate, anche nell'uomo „storico“ delle società secolarizzate. Negli ultimi due capitoli di *Mito e realtà*, intitolati rispettivamente *Grandezza e decadenza dei miti* e *Sopravvivenze e travestimenti dei miti* lo studioso descrive il processo di erosione delle „creazioni del pensiero mitico“, che svuota a poco a poco i miti del loro significato originario ma, nel medesimo tempo, la sopravvivenza di tracce di „pensiero mitico“ o di „comportamenti mitici“ che si prolungano fino ai nostri giorni. Dal *Trattato* in poi il binomio decadenza-sopravvivenza (degradazione, comuffamento, mimetizzazione, laicizzazione ecc.) ricorre costantemente. E, a proposito dei „comportamenti mitici“ che sopravvivono sotto i nostri occhi, Eliade precisa: „Non si tratta propriamente di ‘sopravvivenza’ di una mentalità arcaica, ma certi aspetti e funzioni del pensiero mitico entrano nella costituzione dell'essere umano“ (p. 205). Il che, se non attenua la frattura esistente tra l'*homo religiosus* primitivo, che „si dichiara il risultato di un certo numero di avvenimenti mitici“, e l'uomo moderno desacralizzato, che „si considera formato dalla storia“ (pp. 17–18), ne individua anche un aspetto di continuità. Quando Eliade parla di „miti del mondo moderno“, siano essi miti di massa o miti d'élite, non usa dunque una semplice metafora. Non perviene ad una omologazione tra due situazioni per molti versi antitetiche, ma nel medesimo tempo ammette che non soltanto il mito degradato sopravvive, per così dire, per forza d'inerzia a livello culturale, staccato dall'uomo che lo produsse, bensì che l'uomo mantiene in sé, pur degradata, un barlume della creatività mitica originaria più o meno inconscia, ad uno stadio larvale o di potenzialità. Se, infatti, i vari aspetti del „comportamento mitico“ che sopravvive sono per lo più inconsci, a mano a mano che ci si addentra nei territori che svolgono, secondo Eliade, una funzione privilegiata in relazione alla continuità in forma degradata, vale a dire l'arte e la letteratura, la riflessione di Eliade si fa indubbiamente più sfumata e più problematica.

5. La letteratura e l'arte svolgono dunque, in questo senso, un ruolo privilegiato: „Se l'uomo diurno è dissacrato, l'uomo notturno' è ancora in rapporto con le zone misteriose“ (4 ottobre 1961); l'uomo moderno „soddisfa la propria vita religiosa inesistente (inesistente *al livello di coscienza*) attraverso gli universi immaginari della letteratura o dell'arte“ (1° settembre 1964); o ancora: „In un mondo desacralizzato, quale il nostro, il 'sacro' è presente e attivo soprattutto negli universi dell'immaginazione. Ma le esperienze dell'immaginazione sono parte dell'essere umano nella sua totalità, non meno importanti delle sue esperienze diurne“¹⁷. Queste affermazioni costituiscono, per un verso, il punto d'arrivo della letteratura (gli universi dell'immaginazione consentono l'accesso al 'sacro', sia pure degradato) e, per un altro verso, il punto di partenza per la sua concezione della narrativa fantastica. Da un lato, infatti, con la sua opera ermeneutica di „demistificazione a ritroso“ („a ritroso“ rispetto a Marx e a Freud),

¹⁷ *La nostalgia delle origini* (1969), tr. it., Morcelliana, Brescia, 1972, p. 143.

Eliade si propone di identificare la sopravvivenza del sacro, di una „sacralità' ignorata, camuffata o degradata" ¹⁸, negli universi dell'immaginazione; dall' altra — fornendo i precedenti più diretti alla sua poetica incentra la sua riflessioni sulla narrativa, stabilendo una analogia tra il „racconto mitico" e la sua forma degradata che è il romanzo.

Una delle principali funzioni del mito „vivente" era quella di abolire il tempo profano: „Vivendo' i miti (vale a dire, per Eliade, „recitando i miti" vissuti, accolti), si esce dal tempo profano, cronologico e ci si inserisce in un tempo qualitativamente differente, un tempo 'sacro', quello stesso tempo primordiale e indefinitamente recuperabile". (*Mito e realtà*, p. 24) La stessa funzione, nel contesto moderno desacralizzato, è svolta dalla narrativa: „Bisogna sottolineare che la prosa narrativa, soprattutto il romanzo, ha preso, nelle società moderne, il posto occupato dalla narrazione dei miti e dei racconti nelle società tradizionali e popolari" (pp. 214—215). E ancora: „L'uscita dal tempo operata dalla lettura, particolarmente dalla lettura di romanzo, è quella che avvicina di più la funzione della letteratura a quella delle mitologie. Il tempo che si vive leggendo un romanzo non è senza dubbio quello che si reintegra, in una società tradizionale, ascoltando un mito. Ma in ambedue i casi si 'esce' dal tempo storico e personale e si viene immersi in un tempo favoloso, transstorico" (p. 216). Se „il romanzo non ha accesso al tempo primordiale dei miti", esso è pur sempre, come Eliade annotava nel *Giornale* (5 gennaio 1952), „la formula riadattata alla coscienza moderna del mito e della mitologia". Ammesso che la letteratura abbia avuto la funzione di preservare i miti („Varrebbe la pena — osserva Eliade in *Immagini e simboli* (1952) — di studiare la sopravvivenza dei grandi miti per tutto il secolo XIX e si vedrebbe in che modo, umili, sminuiti, condannati a cambiare incessantemente d'insegna, essi abbiano resistito a questa ibernazione, grazie soprattutto alla letteratura"); a che, nell' ambito della letteratura, il romanzo abbia svolto un ruolo ancora più importante („Impresa esaltante sarebbe rivelare il ruolo spirituale del romanzo del XIX secolo che, ad onta di tutte 'formule' scientifiche, realiste, sociali, è state il grande serbatoio di miti degradati!") (tr. it. 1981, p. 15), dovrà essere proprio la narrativa, la narrativa „fantastica" ad assumere consapevolmente un ruolo 'attivo'. Sono queste le premesse della „teoria del romanzo" eliadiana. Se il romanzo dell'Ottocento aveva avuto un „ruolo spirituale" 'passivo', limitato alla funzione di essere il serbatoio di „miti degradati", al romanzo contemporaneo, che deve porsi nell'alveo della grande tradizione ottocentesca, spetterà un compito assai più arduo. Le riflessioni di Eliade esprim, in consonanza con il romanzo che sta scrivendo, *Foresta proibita*, la necessità di riabilitare, in polemica con l'anti-romanzo novecentesco, quello che egli definisce il „romanzo-romanzo". Il 30 settembre 1951 parla dell'impossibilità di rimpiazzare il romanzo di tipo narrativo, il romanzo-romanzo che, nel mondo moderno, supplisce i miti". E il 5 gennaio 1952, a proposito di *L'urlo e il furore* di Faulkner, annota:

„Conosco anche troppo bene le seduzioni, le insidie, gli inganni del monologo interiore o del film mentale per averle utilizzate nella *Luca che*

¹⁸ *Ibid.*

si spegne (sempre verso il 1930). Ma dove mena siffatto procedimento? All'universo cabalistico dell'ultimo Joyce: cifra, solidarietà mistica dei suoni degli spazi, delle luci; universi seminali, pluridimensionali. Ci sarebbe da scriverci sopra un lungo articolo che si potrebbe intitolare „Della necessità del romanzo-romanzo”, nel quale mostrare la dimensione autonoma, gloriosa, irriducibile della narrazione, formula riadattata alla coscienza moderna, del mito e della mitologia. Bisognerebbe spiegare anche con l'uomo moderno, esattamente come l'uomo delle società arcaiche, non possa esistere senza miti, senza ‘racconti’ esemplari. Parlare anche della dignità metafisica della narrazione, ignorata beninteso dalle generazioni realiste, ‘psicologizzanti’, che hanno innalzato al primo rango l'analisi psicologica prima, spettrale poi, per sfociare nelle facili ricette consistenti nel filmare gli autonomatismi psicomentali”.

Sono riflessioni, come ho ricordato, sottese all'esperienza della *Foresia proibita*, con la quale Eliade vuol dimostrare la possibilità di resurrezione del romanzo che rispetta „tutte le regole del ‘romanzesco’, quello del XIX secolo”, camuffando però nella „trama epica” il „trans-storico”. Da allora in poi, Eliade abbandonerà il „romanzo-affresco” e tornerà, definitivamente, continuando le prime prove degli Anni Trenta, al „romanzo breve” e al „racconto fantastico”, in sostanza a una letteratura più „libera”, di cui sono esiti insuperati il romanzo breve *Il vecchio e il funzionario* e il racconto *Dalle zingare*. Significativamente dirà del primo: „E l'opera più libera che abbia mai scritto”¹⁹.

6. E veniamo ora a un secondo aspetto della concezione eliadiana del fantastico che, per il fatto di avere le sue radici nella teoria della „irriconeoscibilità del miracolo”, si differenzia in modo sostanziale da altre esperienze di scrittura fantastica:

„La mia concezione del fantastico nella letteratura (...) ha le sue radici nella mia teoria dell'‘irriconeoscibilità del miracolo’ o nella mia convinzione che dopo l'incarnazione, il ‘trascendente’ si mimetizzi nel mondo e nella storia e diventi ‘irriconeoscibile’. Nel *Serpente*, un'atmosfera banale e dei personaggi mediocri si trasfigurano gradualmente. Ma ciò che veniva dall'aldilà, così come tutte le immagini paradisiache della fine del racconto, vi erano già presenti all'inizio, sebbene mimetizzate dalla banalità di tutti i giorni e come tali irriconeoscibili”, (25 giugno 1963).

Teoria, sarà bene ribadirlo, che appartiene all'ermenauta e allo studioso, anche se alla „risoluzione del problema” aveva contribuito un'opera letteraria:

„L'esperienza del *Serpente* mi convinse di due cose: 1) che l'attività teoretica non può influenzare *coscientemente e volontariamente* l'attività letteraria: 2) che l'atto libero di creazione letteraria può, al contrario, rivelare determinati significati teoretici. In vero, solo dopo aver riletto *Il serpente* in volume, compresi che in questo libro avevo risolto, senza rendermene conto, un problema che mi assillava da tempo (dai *Soliloqui*, 1929 – 1932) e che solo nel *Trattato* ho esposto in certo qual modo sistematicamente. Vale a dire il problema dell'irriconeoscibilità del miracolo, il fatto che l'intervento del sacro nel mondo è sempre camuffato in una

¹⁹ *La proba del labirinto* (1978) tr. it., Jaca Book, Milano, 1980, p. 165.

serie di 'forme storiche', di manifestazioni che non si differenziano, apparentemente, in nulla dai milioni di manifestazioni cosmiche o storiche". (*Fragment autobiografic* pp. 9-10).

La teoria dell' „irricoscibilità del miracolo" trova dunque il suo correlativo nella poetica : ciò che per l'ermeneutica è il „sacro" (degradato, camuffato, irricoscibile) per lo scrittore sarà il „fantastico". Ecco un altro passo rivelatore, dove il trapasso dal „sacro" al „fantastico" e dal „profano" al „quotidiano" („naturale") viene ulteriormente ribadito : „Senza saperlo e senza averlo voluto, ero arrivato, grazie al *Serpente* a illustrare un'idea che avrei sviluppato più tardi nelle mie opere di filosofia e di storia delle religioni, vale a dire che in apparenza il sacro non si distingue dal profano, che il fantastico assume la maschera del naturale e che il mondo, continuando ad essere quello che ci appare, è nello stesso tempo cifra e codice. E' la stessa dialettica — in un contesto completamente diverso di un affresco più vasto — che si ritrova nella *Foresta proibita*, che scrissi 12 anni più tardi nel 1949. Ma qui non si trattava più di ricercare il significato più profondo del Cosmo, bensì di decrittare la cifra degli avvenimenti storici. Il travestimento del fantastico in quotidiano serve anche da tema in parecchi racconti che scrissi in seguito, come *Dalle zingare*, nel 1959, e *Il ponte*, nel 1954. In fondo, potrei quasi dire che questo costituisce la chiave di volta di tutti i miei scritti dell'età matura". (*Mémoire*, I, p. 446).

Alla dialettica sacro/profano si sostituisce, a livello di poetica, la dialettica fantastico/quotidiano, che ha come esito la scelta consapevole del „travestimento", del „camuffamento". Si tratta però di una consapevolezza, per così dire, creativa, che vuole „svelare", „rivelare", quasi un voler forzare il reale a manifestare le sue valenze misteriose. Dalla convinzione sulla sopravvivenza degradata del sacro negli universi dell'immaginazione si passa ad un uso consapevole degli universi dell'immaginazione in funzione epifanica :

„Nelle mie novelle mi sforzo sempre di camuffare il fantastico nel quotidiano. In questo romanzo (si tratta della *Foresta proibita*) che rispetta tutte le regole del romanzo 'remanesco', quelle del XIX secolo, insomma, ho voluto camuffare un certo significato simbolico della condizione umana. Il camuffamento è riuscito, penso, del momento che questo simbolismo non nuoce affatto alla trama epica del romanzo. Penso che sempre il trans-storico è camuffato nello storico, lo straordinario nell'ordinario. A. Huxley parlava della visione che dà l'LSO come di una visio beatifica' : in quella situazione egli vedeva le forme i colori come Van Gogh vedeva la sua celebre sedia. E' certo che questo reale grigiastro, questo quotidiano dissimula qualcosa d'altro. Di questo sono profondamente convinto. Bisogna cercare di trasmettere ciò nel 'romanzo-romanzo' e non soltanto nel romanzo e nel racconto fantastico" ²⁰.

E ancora :

„In tutti i miei racconti la narrazione si sviluppa su svariati piani, allo scopo di svelare progressivamente il 'fantastico' dissimulato sotto la banalità quotidiana. Così come un nuovo assioma rivela una struttura

²⁰ *Ibid.*, p. 182.

del reale fino a quel momento sconosciuta — in altri termini, *fonda* un nuovo mondo — la letteratura fantastica rivela o, meglio, crea degli universi paralleli. Non si tratta di un'evasione, come ritengono taluni filosofi storicisti: poichè la *creazione* — su tutti i piani e in tutti i sensi del termine — è il tratto specifico della condizione umana²¹.

Ma è soprattutto commentando, in due „frammenti” del *Giornale*, la novella *Dalle zingare* che Eliade chiarisce le valenze, la portata della sua letteratura fantastica:

„Ho l'impressione che non si sia colto l'essenziale: quella storia non 'simbolizza', non trasforma nulla, non trasforma la realtà immediata in cifra. La novella *fonda* un mondo, un universo indipendente dalla geografia e dalla sociologia della Bucarest degli anni 1930—1940. Non bisogna cercare a che cosa si riferiscano i diverse episodi nella realtà che ci è accessibile né ciò che tale o tal altro personaggio rappresenta. Si tratta della presentazione di un universo nuovo, inedito con leggi proprie: è proprio questa presentazione che costituisce un *atto creativo* e non soltanto nel senso estetico del termine. A chi in questo universo, imparando, a conoscerlo, ad assaporarlo, qualcosa viene rivelato. Il problema che si pone al critico non è quello di decifrare 'il simbolismo', ma — ammettendo che il raccolto l'abbia *ammaliato*, convinto — d'interpretare il *messaggio* nascosto dalla *realtà* del racconto (più esattamente quel nuovo genere di *realtà* svelato dall'avventura di Gavrilescu)” (5 marzo 1986).
E il 10 marzo:

„Una tale letteratura fonda il proprio universo: esattamente come i miti ci svelano il fondamento dei mondi, dei modi d'essere (animale, pianta, uomo ecc.) delle istituzioni, dei comportamenti ecc. In questo si può parlare di una continuazione del mito nella letteratura: non soltanto perché certe strutture e figure mitologiche si ritrovano negli universi immaginari della letteratura, ma soprattutto perché in ambedue i casi si tratta di *creazione*, cioè della 'creazione'. (= rivelazione) di certi mondi paralleli all'universo quotidiano nel quale ci muoviamo. Nella mia novella, come in un mito polinesiano o nordamericano, c'è e non c'è un mondo „reale”, ossia un mondo in cui l'uomo di tutti i giorni può vivere. Ma, come in un mito, *Dalle zingare* (e altre novelle dello stesso genere) rivelano significati insospettati, danno un senso alla vita 'di tutti i giorni’.

La creazione letteraria che „fonda” universi immaginari è, per Eliade, „rivelazione” di „significati insospettati”: nella creazione letteraria „qualcosa viene rivelato”, „svelato”. Di qui la sua fiducia nell' „avvenire della letteratura fantastica”, così intesa, che sarà non una letteratura d'evasione, ma „come una finestra aperta sul senso”, una „nuova mitologia”:

„In un certo senso credo all'avvenire della 'letteratura fantastica'. Per il momento almeno, il romanzo 'classico', realista e psicologico, non interessa più: anzitutto non interessa più le generazioni dei giovani. Ma nemmeno la *nouvelle vague* può durare più. Non vedo proprio come le ultime produzioni potrebbero soddisfare questo bisogno d'arte e di conoscenza artistica, il bisogno di 'crescita' e di 'metamorfosi' che spinge istintivamente il lettore verso certe creazioni letterarie. In qualunque modo

²¹ *Ibid.*, p. 163.

si esamini e si 'valorizzi' la produzione contemporanea detta d'avanguardia, non vi vedo la possibilità di cambiare e di migliorare, nel lettore, la sua visione personale del mondo. L'uomo contemporaneo ha imparato tante di quelle cose (non sempre *assimilandole*) — per mezzo della psicoanalisi, dell'etnologia, della storia delle religioni, e soprattutto (le giovani generazioni) attraverso le esperienze paranormali delle droghe allucinogene — che potrebbe manifestarsi una nuova letteratura fantastica, intelligibile e significativa connessa con tutto ciò che gli ultimi cinquant'anni ci hanno rivelato. Non si tratterà, credo, di una letteratura fantastica come quella praticata dai romantici del diciannovesimo secolo o dai „decadenti” e „simbolisti” del genere Barbey d'Aureville, Edgar Poe, Meyrink ecc. Non sarà una letteratura 'd'evasione', senza rapporto con la realtà e la storia, dato che s'inserirà nella stessa traiettoria vitale tracciata dalle esperienze e scoperte degli ultimi anni. E questa letteratura leggibile, significativa 'affascinante' sarà come una finestra *sul senso*, per tutti i giovani rinchiusi oggi nel proprio vuoto. Ritroveremo così l'epica la narrazione abolita della *nouvelle vague*. Leggeremo storie appassionanti e vere, senza ch'esse tuttavia riflettano la realtà immediata il concretismo dalla storia contemporanea e i suoi messaggi escatologici. Ritroveremo finalmente il mito, il simbolismo, i riti che hanno nutrito tutte le civiltà. Certo, non li si riconoscerà come tali sotto la loro mimetizzazione. Sarà una nuova mitologia; quella di cui sentono nostalgia, per esempio, le giovani generazioni, soprattutto qui, in America” (14 aprile 1966).

La pagina è indubbiamente della 'poetica' eliadiana del fantastico; essa non troverà però esiti concreti sul piano della realizzazione testuale o, almeno, verrà smentita dall'ultimo Eliade. In essa, per altro, si chiarisce ulteriormente il senso della sua esperienza del fantastico. Ancorata com'è a una 'poetica' che affonda le sue radici nelle convinzioni dello studioso e dell'ermeneuta sulla sopravvivenza del sacro, la sua letteratura fantastica non potrà mai essere letteratura „d'evasione”, come egli considera, invece, sia la letteratura fantastica „romantica” sia quella „decadente” e „simbolista” sia, nella testimonianza citata all'inizio, certe esperienze contemporanee come quella di J. L. Borges. I racconti fantastici di Eliade non potranno mai essere, come quelli borgesiani, „costruzioni logiche e impossibili che sono di immaginazione filosofica” o „fantasie metafisiche” o ancora „esercizi di incessante intelligenza e di immaginazione felice”²². Il fantastico eliadiano vorrebbe avere, come abbiamo visto, perfino una funzione 'pedagogica', salvifica. E in queste considerazioni trova risposta il secondo punto che ho proposto all'inizio.

Il fantastico come lo concepisce e in parte realizza Eliade ha qualche affinità con la definizione proposta da Roger Caillois: „Il fantastico è dunque rottura dell'ordine riconosciuto, irruzione dell'inammissibile all'interno della inalterabile legalità quotidiana, e [non sostituzione totale di un universo esclusivamente prodigioso reale”²³ Caillois ha viva-

²² J. L. Borges, S. Ocampo, A. Bioy Casares, *Antologia delle letteratura fantastica*, Ed i tori Riuniti, Roma, 1983, pp. X, XVI.

²³ R. Caillois, *Nel cuore del fantastico* (1965), tr. it., Feltrinelli, Milano, 1984, p. 92.

cemente polemizzato, come osserva Almansi, „contro il fantastico del partito preso e il fantastico d'istituzione”²⁴; il fantastico dell'Eliade scrittore inclina sempre più verso il fantastico ambiguo, insidioso, insinuato, che il saggista francese predilige.

7. Le conclusioni a cui perviene Eliade nella sua poetica del fantastico sembrano trovare esatta corrispondenza nella sua concezione della missione „pedagogica” della storia delle religioni e dell' „ermeneutica creativa”. In *Nostalgia delle origini* lo studioso esprime la convinzione che „l'ermeneutica creativa cambia l'uomo. (...) Ciò è vero soprattutto per l'ermeneutica storico-religiosa. (...) Presentando e analizzando i miti e i rituali australiani, africani o oceanici, dando un commento sugli inni di Zarathustra, sui testi taoisti o sulle mitologie e le tecniche sciamanistiche, lo storico delle religioni rivela alcune situazioni esistenziali che sono sconosciute al lettore moderno: l'incontro con questi mondi estranei non può avvenire senza conseguenze” (pp. 76-77). Nello stesso libro parla di „nuova umanesimo”, di *renovatio ecc.* Abbiamo visto che, almeno nelle sue riflessioni di poetica, anche alla nuova letteratura fantastica sembrano destinati compiti simili. La „nuova mitologia” di cui parla Eliade è quella che potrebbe nascere dall'incontro con le tradizioni mitologiche arcaiche:

„Goethe, Rilke, e tutti gli altri grandi che hanno ripreso i temi e i personaggi della mitologia greca li hanno rivalorizzati, reinterpretati. Ammirabile. Sento che noi non possiamo più fare la stessa cosa, non possiamo più ritornare alle mitologie classiche, a ciò che si riferisce esclusivamente alla Grecia e all'Europa. Il dovere di noi — scrittori, saggi, filosofi — consiste nel reinterpretare, per la coscienza occidentale moderna, le altre tradizioni mitologiche, e innanzitutto le tradizioni arcaiche. Orfeo e Euridice. Benissimo. Ma questa volta il poeta deve conoscere anche, e prendere in considerazione le mitologie sciamaniste siberiane, polinesiane, amerinde che anticipano o presuppongono la discesa di Orfeo agli Inferni per 'salvare' la propria anima. (...) Non si tratta di lasciarsi 'ispirare' da questi miti o leggende esotiche, bensì di creare poeticamente in una prospettiva nella quale il significato e la bellezza dei miti polinesiani, per esempio, si rivelino al lettore con forza pari a quella con cui rivelarono a Rilke il senso del mito di Orfeo” (16 settembre 1964).

8. Se ora tentiamo una lettura necessariamente sommaria dell'opera narrativa dal *Serpente* in poi (e con questa asservazione conclusiva darò una risposta al terzo punto), tenendo presenti le premesse della sua poetica, possiamo constatare come nella pratica del testo fantastico Eliade tenda sempre più a discostarsi, in un processo di progressiva divaricazione, dalle sue convinzioni teoriche. In tale processo possiamo individuare, seguendo la dialettica sacro-profano, tre momenti. Nel primo momento, il „sacro” irrompe nel „profano” in seguito all'intervento di un operatore privilegiato: Andronico nel *Serpente*, Suren Bose e Swami Shivananda in *Notti a Serampore*, il dottor Zerlendi nel *Segreto del dottor Honigberger*. Nel secondo rappresentato dalla *Foresta proibita*, *Dalle zingare*, *Il vecchio e il funzionario*, non esiste più uno specialista, ma piuttosto un interprete

²⁴ G. Almansi, *Postfazione* a R. Caillols, *op. cit.*, p. 113.

via via più 'degradato' del „sacro”, o, meglio, dei suoi „segni”: dall'antieroe Ștefan Viziru, uomo comune, ma consapevole che occorre cercare i „segni” perché „forse esiste da qualche parte una possibilità aperta di miracoli, un mistero irriducibile, un segreto che noi non riusciamo ancora a decifrare”, fino all' „inconsapevole” professore di pianoforte Gavrilăscu, che „non comprende” e „crede di sognare”, e al vecchio maestro Fărîmă, prigioniero della sua mitologia, che si dipana senza attingere mai il significato ultimo. Questo secondo momento potrebbe costituire, teoricamente, un 'progresso', un allargamento delle prospettive, se non esistesse, infine, un terzo momento, quello dei racconti dell'ultimo periodo, pubblicati sulle riviste dell'esilio e raccolti nei quattro volumi dell'edizione francese²⁵, in cui si assiste a una divaricazione sempre maggiore tra le „certezze” dello studioso, trasferite nella 'poetica', e il narratore che, nella 'pratica del testo', appare sempre più „inghiottito”, come ha acutamente osservato Sorin Alexandrescu a proposito del racconto *All'ombra di un giglio* del 1982. „nel suo mondo intermedio tra il sacro e il profano, sulla soglia di un significato presentito ma inaccessibile per sempre e incomunicabile”²⁶.

Gli „universi dell'immaginazione” a cui sembrava destinata una rinnovata funzione fondante e rivelatrice, si opacizzano: il „reale grigiastro” non apre più finestre sul „senso”; nulla si „svela” più; il „codice” è illeggibile perché la „cifra” è sconosciuta. Questo sembra essere il messaggio estremo di Eliade narratore, che non dipana più, come pareva ancora consetito al suo personaggio Fărîmă, una presumibile „nuova mitologia” salvifica, ma aggroviglia enigmi sempre più indecifrabili. Un narratore che è passato, per usare lo schema di approccio al „fantastico” proposto da Caillois, da una situazione in cui „il messaggio è chiaro per chi lo trasmette, ma oscuro per chi lo riceve” — e quindi, potenzialmente, rivelatore — a una situazione in cui „il messaggio è contemporaneamente oscuro per chi lo trasmette e per chi lo riceve”²⁷.

²⁵ Cfr. n. 11.

²⁶ *Op. cit.*, p. 311.

²⁷ *Op. cit.*, pp. 28, 31.

PÈRE CREANGĂ, LE ROUBLARD*

MIHAI VORNIC

(Paris)

Une quinzaine d'années après la mort de Creangă, Maiorescu a remis à l'éditeur G. T. Kirileanu quelques feuillets contenant des explications de mots et d'expressions utilisés dans *Souvenirs d'enfance*, de la main même de l'auteur. Le glossaire avait été rédigé à l'intention d'une adolescente, Livia, fille de Maiorescu, à laquelle les trois premières parties des *Souvenirs*, parues dans « Convorbiri literare », étaient dédiées. Et là, il est ahurissant de voir que ce « talent primitif et rustre », qui était celui de Creangă pour les « junimistes »¹, a recours aux outils du lettré, afin de gloser ses propres termes. Sur 91 entrées, on trouve : 10 traductions en français, dont deux à travers le dictionnaire de Cihac² (lequel est d'ailleurs cité à trois reprises), un gallicisme (*cozerii* 'causeries') et, qui plus est, un verbe conjugué — *tu boudes* pour *mă mोगorogești* ; 2 noms scientifiques d'animaux, en latin : *Falco peregrinus* et *Mustella vulgaris*. Une fois il invoque *Le renard et le corbeau* de La Fontaine, pour nuancer *a lua cu măguelèle* 'flagorner'. Chose encore plus étourdissante, même en laissant de côté deux explications *ad usum delphini* d'images un peu osées il reste 6 gloses roumaines erronées, d'après l'éditeur ; dans deux cas, l'écrivain prend la précaution de mettre un bémol — « je présume », dans trois autres, il dit carrément : « je n'en connais pas le sens ».

Par ailleurs, on sait que, s'adressant à l'administration, Creangă écrivait la langue de tout le monde à l'époque, fourmillant de vocables et de tournures néologiques. Nul doute donc que la paysannerie épaisse de Creangă soit costume de scène, masque littéraire choisi délibérément. Il joue ses personnages et soi-même en tant que personnage, tel l'autre histrion de génie, Caragiale. Car, si l'on regarde au-delà de la couche superficielle qu'est le milieu social — le village chez le premier, le faubourg chez le second —, les deux illustrent la même attitude foncièrement comique, la même perception de l'univers des humains à travers le langage : pour eux l'organe suprême est l'oreille. Les personnages existent dans la mesure où

* Communication présentée à Ruhr-Universität, Bochum, en décembre 1980.

¹ Cf. J. Negruzzi, *Amintiri din „Junimea”*, Bucarest, Ed. Viața românească, 1921, p. 212.² Paru à Francfort — Berlin — Bucarest, en 1870 — 1879.

ils parlent, et le flux des paroles est l'action même. Le Picală³ de Creangă, héros matois au parler ambigu, vaut bien le Mitică de Caragiale. Ils ne peuvent pas s'empêcher de jouer des mots afin de ne rien dire — du verbiage à l'état pur. Chez Creangă, un marchand qui parcourt le pays à pied, pour son commerce, tombe, près d'un pont, sur Picală :

Le commerçant, voulant apprendre quelque chose de lui — comme tout commerçant — s'approcha et lui demanda :

— D'où es-tu, mon brave ?

— Voyons, du village de chez nous, répondit Picală.

— De quel village de chez vous ?

— Ben, de là-bas : juste dessous cette berge — et il tendit la main en direction d'une colline.

— Bon : mais c'est quel village ? Je ne le connais pas.

— Allons donc ! Comment que vous le connaissez pas ? C'est notre village, et moi, j'en venons.

— Mais non, grosse bête ; je te demande, sur les terres de qui il se trouve, ce village et comment il est baptisé ?

— Boudiou ! Vous ne savez donc pas que les terres sont aux nobles et celle-là est à notre seigneur, qui habite à Bucarest ! Et le village, c'est le curé qui le baptise, dans un petit seau d'eau comme il est écrit dans ses livres à lui.

Alors le commerçant, le regardant longuement, de se dire : « Bon sang ! ... celui-là, c'est Picală lui-même ! »

— Mais comment on t'appelle, toi ?

— En voilà une question ! On m'appelle comme tout l'monde : « Viens par-ci ! » ou : « Amène-toi par-là ! »

(Picală)

Même mécanisme chez Caragiale, dans un créniquis de la langue de bois :

UN MONSIEUR À L'EMPLOYÉ : S'il vous plaît, est-ce qu'il est une lettre pour moi ?

L'EMPLOYÉ : Non ... Mais d'où elle devait arriver ?

LE MONSIEUR : Est-ce que je sais, moi ? de quelqu'un.

L'EMPLOYÉ : Non.

LE MONSIEUR : Bon. (Il s'en va)

L'EMPLOYÉ (sortant la tête par le trou du guichet) : S'il vous plaît ...

LE MONSIEUR (en revenant) : Plait-il ?

L'EMPLOYÉ : Mais ... comment vous vous appelez ... ?

LE MONSIEUR : Jean Dupont.

L'EMPLOYÉ : Enchanté ... Soyez assuré qu'on vous prévient dès que quelque chose arrivera.

LE MONSIEUR : Merci.

L'EMPLOYÉ : De rien. (Il retire la tête)

LE MONSIEUR : Votre serviteur. Mes salutations. (Il s'en va)

L'EMPLOYÉ (ressortant la tête) : S'il vous plaît.

LE MONSIEUR (en revenant) : Plait-il ... ?

L'EMPLOYÉ : Mais ... où est-ce que vous habitez ... ?

LE MONSIEUR : Chez ma tante.

L'EMPLOYÉ : Merci ... (il retire la tête)

LE MONSIEUR : De rien. Salut.

(Au bureau de poste)

(Sbit dit en passant, il y a là du Ionesco dans l'herbe, sinon davantage). Il est avéré que, dans l'ordre épique, Creangă n'a rien inventé, ni même combiné différemment les trames folkloriques données. Son origi-

³ Personnage folklorique dont le nom est dérivé du verbe à passé 'berner' 'leurrer' (Creangă utilise une prononciation dialectale moldave). Il est apparenté au Flamand Till Eulenspiegel, au Turc Nasredine Hodja, au Hongrois Ludas Mathyi, au Français Le Matois, etc.

⁴ La traduction des citations appartient à l'auteur.

nalité profonde vient du sens du spectacle verbal. En cultivant l'expression jutense, bien sonnante, dont la signification exacte lui indifférait, puisqu'il lui en forgeait d'autres, Creangă fait ressortir le contour du dessin à coups de couleur. Tel art poétique frôle le modernisme. Deux générations plus tard, Tudor Arghezi, autre grand paysan et défroqué, déclarait sans ambages : « J'ai recherché les mots qui sautaient et les phrases qui marchaient, autonomes, j'ai remplacé leur nature par une nature surajoutée et leur ai mis des ressorts, pour qu'ils puissent rebondir »⁵.

L'œuvre est donc conçue comme acte purement philologique, et la technique reproduit la minutie de l'artisan. Le filon solide de la littérature roumaine surgit de la polychromie musicale des sons, créatrice de ses nouveaux. Caragiale et Creangă feignant l'expression orale — Arghezi, Ion Barbu, Sadoveanu ou Călinescu dans la lignée livresque, ils ont tous le goût du style affiné, lourd d'arômes, même lorsqu'ils font, comme ce dernier, de la haute voltige idéologique. Ainsi, une histoire des chefs-d'œuvre roumains dresserait, à peu d'exceptions près, l'inventaire des variantes possibles du *poeta faber*.

On a souvent vu dans le Père Ion Roată de Creangă l'incarnation même du bon sens paysan. Mais le personnage, c'est Picală à la tête chenue, sorte de Socrate habillé en villageois moldave, qui, sous des dehors d'humilité, s'acharne à renverser les vérités millénaires, par une dialectique à lui. Il réduit en poudre l'adage vieux comme le monde « l'union fait la force », tout en jouant sournoisement la bêtise. L'orgueil de l'intelligence individuelle va toujours à l'encontre du sentiment commun. Le conte *Cinq pains*, habituellement négligé coule de la même source que *Père Ion Roată et l'Union*, et cette fois-ci le paradoxe mis en scène est du domaine arithmétique. Deux compagnons de route sont rejoints par un troisième voyageur, avec lequel ils partagent leur repas et qui leur laisse, en les remerciant, cinq lei. Or, le premier avait eu deux pains, l'autre trois, ce qui aurait donné droit à chacun au montant correspondant. Ne tombant pas d'accord, ils s'en vont devant le juge. Celui-ci, autre masque de Picală, réussit à démontrer que le mécontent, qui n'avait reçu que deux lei, devait encore en rendre un à son adversaire.

Avec cela, Creangă est un costaud bonhomme et polisson, qui s'enivre à chaque pas de la matérialité épaisse des choses autant que de celle des mots. Sa consubstantialité avec Rabelais a sauté aux yeux. Comme l'autre, il se complait à enfiler les noms des ustensiles d'industries domestiques, aime la bonne chère et s'adonne à la grivoiserie raide. Que ce soit en tant qu'humains ou sous des déguisements animaliers, ses personnages mijotent toujours un joli gueuleton, aussi bien la chèvre pleurant la mort de ses petits, qu'Ivan la Musette faisant la java aux enfers ou les brus avant d'occire leur harpie de belle-mère. Cette sensualité de l'estomac voisine avec toutes les autres ; de là aux contes dits « corrosifs », ceux où l'on appelle un chat — un chat, il n'y a qu'un pas, et Creangă le franchit avec délices, tel Rabelais ou certains nouvellistes licencieux de la Renaissance italienne.

Mais Picală au parler rusé distille les parfums poisseux de l'anecdote franchement éhontée, de salle de garde, en des odeurs plus subtiles, toute la volupé étant de ne rien dire et de tout laisser sous-entendre. De cette

⁵ *Ars poetica*, dans la revue « Adevărul literar și artistic », Bucarest, VIII, (1927), 367.

pétulance tenue en bride il résulte un chef-d'œuvre véritable, l'histoire du *Père Nikifor le Roublard*, voiturier de son état et loquace de sa nature. Il doit emmener une jeune mariée juive depuis chez ses beaux-parents jusque chez son époux, qui l'attend avec amour et impatience. Le chemin menant à travers une forêt, Père Nikifor s'arrange pour qu'il faille y passer la nuit. Et là, il arrive des choses. Les touches en sont fines, soigneusement entortillées, de sorte que l'on ne devine l'exploit galant du vieux vert et futé que par le biais de ses propos apparemment déçousus sur la forêt, les oiseaux ou bien sa vieille femme. Caragiale s'est attaqué, lui aussi, au sujet, et sous le même angle, dans un faux conte de fées, *La monture du diable*. Là, les rôles sont inversés. Une vieille clocharde héberge à la belle étoile un jeunot de passage, lequel ne peut être que le diable en personne, puisqu'il a une queue qu'il cache. Le récit va sur le fil du rasoir. Chez Creangă comme chez Caragiale, la technique de la suggestion par ricochet — la différence d'attitude entre *avant* et *après* — constitue le but réel de l'histoire. Il est curieux d'observer qu'un poème de Baudelaire, *Les métamorphoses du vampire*, est bâti sur le même schéma. Néanmoins, là où le poète français clame son dépit et son goût du macabre, les conteurs roumains ne mettent qu'un clin d'œil fripon.

Très probablement, avec l'archiconnue *Petite bourse aux deux sous*, Creangă se faisait la main pour ses histoires « corrosives » voilées, s'arrêtant toutefois à mi-chemin, peut-être parce qu'en 1876, lorsque le conte est publié, il venait à peine d'entrer à la « Junimea ». Dans toutes les variantes du thème retrouvées sur d'autres méridiens, il ne s'agit que d'une pierre précieuse ou d'une pièce de monnaie. C'est donc Creangă qui en fait deux comme les attributs essentiellement mâles allant par deux et dont le coq symbolise le superlatif, ce qui lui vaut d'acquérir les richesses du monde. Qu'il eût été sous l'aile du bon Dieu ou bien de l'autre côté de la grille, en train de faire ripaille chez messire Belzébuth, Père Creangă le défroqué devait se tordre de rire d'avoir légué l'histoire du gaillard gallinacé aux recueils de lectures pour enfants !

C'est de ce même esprit burlesque que vient une autre astuce de l'ancien diacre, innocente cette fois. *Le conte de Stan l'Echaudé* est fondé, aussi cocasse que cela puisse paraître, sur le thème faustien du pacte avec le Malin, muté au village. Le Méphistophélès qui hante la campagne moldave et qui, s'il ne rend pas la jeunesse à son maître humain, du moins il l'enrichit et lui trouve femme, s'appelle Kirică, diminutif du prénom Kiriac, dérivé du grec *Kyrié* 'Dieu' : (Père Nikifor, d'ailleurs, porte — lui aussi — un prénom qui en grec veut dire 'Le Victorieux').

Comme on le voit, l'art de Creangă commence là où celui du folklore s'arrête. S'il a longtemps passé pour un écrivain populaire, la méprise est due au caractère profondément rural de son œuvre. Nul doute que le lecteur non cultivé ne distinguerait point entre lui et, disons, un Petre Dulfu, conteur aujourd'hui complètement oublié, et même lui préférerait le second. Car le texte de Creangă doit être dégusté lentement, avec des papilles exercées, comme le grand cru qui a condensé toutes les essences du terroir et du soleil. Ainsi, il tire sa force de ce sol moldave ondoyant et boisé, aux

* Voir la liste chez Jean Boutière, *La vie et l'œuvre de Ion Creangă*, Paris, Librairie J. Gabner, 1930.

angles arrondis, où les gens cultivent les sons doux, faits d'échos et de silences. Lorsque, en 1855, Creangă était en âge d'aller aux écoles de Iassi, il s'entêtait à rester chez lui, au village. Un siècle et demi plus tôt, le chroniqueur Neculce, devant s'exiler en Russie après la bataille de Stănilești, se lamentait à mort. Paysan et boyard ont la même horreur de changer de place : au fil d'innombrables générations qui se sont relayées obscurément à extraire les fruits de la terre, suivant le cycle des astres, le règne végétal a fini par transférer ses racines aux humains. *L'homo rusticus* est réfractaire à l'invention, redoute la nouveauté : en politique, il est farouchement conservateur, et, s'il pratique les arts, il y apporte la trame des traditions, du rituel, qui ont figé une fois pour toutes sa manière d'envisager l'univers. Le monde rural est ancien comme le temps, immuable. Avec les mots d'Eminescu :

• Ci noi locului ne ținem.

Cum am fost, așa rămânem. •

(Or, nous nous tenons sur place

Et restons tels que nous étions.)

La littérature de Creangă, tout comme la sculpture de Brancusi, avale d'un bond toute la distance qui sépare la plaine du folklore des plus hautes cimes de l'art culte, grâce à des moyens qui tiennent du miracle individuel.

On n'ose même pas imaginer ce qu'aurait pu être la civilisation roumaine si elle avait pris un pareil chemin, donnant naissance à un État naturellement issu de la société rurale. Car le latin agreste des bords du Danube a placé à jamais notre destin spirituel sous le signe du village, dont nous traînons un peu partout où que nous soyons et même à notre insu le rêve inavoué.

LES LETTRÉS ROUMAINS ET LES COSMOGRAPHIES OCCIDENTALES *

CĂTĂLINA VELCULESCU

D'entrée de jeu je rappellerai, comme chaque fois il faut le faire lorsqu'il s'agit d'un débat autour d'un thème, que tard encore la culture roumaine resta dominée par les beaux-arts et l'expression orale. L'écrit n'était appelé qu'à retenir un petit nombre de données aptes à déclencher, par leur présence, la reconstitution de certains événements dans la mémoire des lecteurs et des auditeurs. Ainsi, encore à la fin du XVII^e siècle, un érudit roumain, humaniste, tel que Miron Costin — élevé dans un de ces collèges jésuites si florissants à l'époque en Europe —, pouvait affirmer que le souvenir d'un certain personnage bénéfique à la Moldavie ne manquera pas de se perpétuer à travers temps, transmis d'une génération à l'autre « de bouche à oreille », même si son nom et ses exploits eussent, ou non, été consignés dans la Chronique. Dès lors, l'évolution et la diversité des attitudes manifestées par les érudits roumains vis-à-vis des cosmographies s'expliquent précisément par l'influence toujours plus forte à partir du XVII^e siècle de la culture écrite sur l'orale. Afin de comprendre la complexité de ces rapports, je propose l'analyse de trois situations fondamentales :

1. La polémique implicite ou explicite des chroniqueurs et historiens roumains des XVII^e — XVIII^e siècles avec les cosmographies et les géographies occidentales ou centre-européennes *avant* que celles-ci soient traduites en roumain.

2. Les traductions roumaines de quelques-unes de ces cosmographies, parues *après* le déclenchement des polémiques susmentionnées.

3. L'attitude des traducteurs, des copistes et, éventuellement, des lecteurs roumains à l'égard de ces traductions.

Ci-après, chacun de ces trois points, présenté plus largement :

1. Le désir des lettrés roumains de *corriger* les erreurs qui s'étaient glissées — et que eux découvraient — dans les cosmographies et les histoires étrangères fut le point de départ des premiers écrits se référant à la genèse de leur nation et aux contrées qu'ils habitaient.

*. Cette communication a été présentée au Colloque « Romanité et Roumanité » (France, Europe, Latinité) (Paris, Sorbonne, 22-26 avril 1991). Placé sous le Haut Patronage de la Délégation Générale à la Langue Française, du Recteur des Académies de Paris, du Conseil Scientifique de l'Université de la Sorbonne Nouvelle. Co-organisé par le C.I.R.E.B. (Centre Interuniversitaire de Recherches et d'Etudes Roumaines) de l'Université de la Sorbonne Nouvelle — Paris III et l'Union Latine. Avec le concours du Département de Langues Romanes de l'Université de Bucarest et le soutien du Ministère de la Culture (D.A.L.), de l'Association Dialogue entre les Cultures (A.D.E.C.), du Ministère de l'Éducation Nationale (D.R.E.D.), D.A.G.I.C.), du Ministère des Affaires Étrangères (sous-direction du Livre et de l'Écrit), de la Délégation Générale à la Langue Française, de l'Association Latine d'Etudes Roumaines.

Pendant longtemps, jusqu'alors, l'expression orale avait été considérée comme la forme normale de diffusion et de perpétuation de la culture. C'est pourquoi, bien que des témoignages écrits de petites proportions eussent existé tout de même, des ouvrages de plus grande étendue n'apparaissent qu'au XVII^e siècle seulement. Chose explicable, parce que ce sont précisément les érudits de ce siècle, qui connaissaient déjà une ou plusieurs langues européennes, qui réalisèrent à quel point les erreurs contenues dans les cosmographies et les histoires étrangères exerçaient une influence néfaste sur des domaines de beaucoup plus étendus que la culture. Il suffit de prendre comme exemple l'ouvrage du Stolnic Constantin Cantacuzène, *Istoria*, pour y trouver, clairement formulée, son attitude vis-à-vis de pareilles erreurs. Il les partage en deux groupes : les unes sont dues à une connaissance des réalités forcément limitée ; à cet égard, Cantacuzène — qui avait fait ses études à l'Université de Padoue — se montre indulgent. D'autres découlent du parti-pris et, cela étant, jettent l'opprobre volontairement, délibérément, pour tout dire calomnieux, tuent à bon escient la vérité ; face à ce deuxième groupe d'erreurs, l'érudite et l'homme politique propose deux modes d'y remédier : soit répondre par les moyens rudes de la force brutale, soit répondre par l'érudition et l'intelligence créative.

C'est à cette dernière modalité que se décidèrent les lettrés. Par exemple, l'ouvrage *De neamul moldovenilor* de Miron Costin, l'*Istoria* déjà citée du Stolnic Cantacuzène — qui traite des débuts des Pays Roumains — et *Descriptio Moldaviae* de Démètre Cantemir offrent, de ce point de vue, des chapitres analogues à ceux qui se réfèrent aux pays occidentaux et aptes dans ce sens à être inclus dans l'une de ces cosmographies. Il est vrai que la *Cosmographia* de Sébastien Münster (tant dans ses éditions allemandes, que française du XVI^e siècle) citait déjà la Valachie aux côtés de la Lituanie comme l'une des parties importantes de l'Europe, mais les renseignements concrets qu'elle donnait à son sujet restaient absolument pauvres, parfois même erronés.

2. *Traductions roumaines de quelques cosmographies.* Paraissant seulement après que les érudits aient formulé leur attitude critique et polémique, ces traductions furent destinées à répandre les cosmographies parmi ceux des lecteurs autochtones qui ignoraient ou ne connaissaient qu'un peu les langues étrangères.

A retenir, dans cette catégorie, deux types différents de traductions. Du premier type, un manuscrit de Transylvanie des dernières années du XVII^e siècle peut servir d'exemple¹. On y trouve la description de quelques pays d'Asie réalisée par la juxtaposition de deux variantes différentes. Les textes que ce manuscrit contient proviennent d'écrits datant de l'Antiquité ou du Moyen Age, analogues à ceux de « L'Image du Monde » (du XIII^e siècle français). On y raconte que la Terre a trois continents : l'Asie (le plus vanté), l'Europe et l'Afrique (en fait, seulement la partie septentrionale de cette dernière). L'Asie serait peuplée de monstres zoo- et anthro-

¹ Ms. r. 1436 de la Bibliothèque de l'Académie Roumaine, f. 49 — 75. Le texte a été publié partiellement — avec une modification injustifiable de l'ordre de certains fragments — par M. Popescu-Spineni, *Un manuscris românesc de geografie din secolul al XVII-lea*, « Studii și cercetări bibliografice », V, 1963, p. 319 — 333. L'auteur du présent article s'est attardé sur ce manuscrit dans son étude *Animale fantastice și „Tara preolului Ioan”* (sous presses pour la revue « Manuscriptum »).

pomorphes ainsi que de populations bizarres. Les passages traduits en roumain laissent souvent voir une des multiples sources utilisées par Münster; bien plus, la source dont s'est servi le traducteur s'approche visiblement de celle qu'a employée la variante française de Münster imprimée en 1567 à Bâles, qui diffère fréquemment de l'édition allemande parue en 1562 toujours à Bâles.

(Je souligne que mes références concernent en permanence ces éditions mêmes, les seules qui, parmi les nombreuses rééditions parues, se trouvent dans le fonds du « Livre Ancien » de la Bibliothèque de l'Académie Roumaine de Bucarest).

Comme le traducteur roumain vivait en Transylvanie, il se peut qu'il ait utilisé un écrit rédigé en latin ou allemand, de même qu'il est possible — du fait qu'il travaillait dans un centre de culture orthodoxe comme l'était, à Braşov, le quartier de Schei — qu'il ait eu à portée de main une source de rédaction slave (certains détails linguistiques semblent l'indiquer). Les spécialistes russes soutiennent par exemple qu'au XVII^e siècle circulaient chez eux des traductions de cosmographies où l'on peut reconnaître quelques-unes des particularités du texte roumain (ainsi, l'association déjà mentionnée de deux variantes différentes). Mais même les chercheurs de Moscou et de Leningrad avouent n'avoir pas identifié les sources ouest-européennes des traductions². De toute façon ce genre de traductions se rattachent aux ouvrages que Olshki appelle « géographies idéologiques » dans sa *Storia letteraria de le scoperte geografice*.

Passant maintenant au second type d'écrits géographiques traduits en roumain, on constate qu'il est substantiellement différent du premier. En effet, Giovanni Botero Benese s'était efforcé dans ses *Le relazioni universali* (1^{re} édition, Rome 1591) d'éliminer les « histoires » au profit d'une géographie proche de ce que l'on nomme aujourd'hui « l'exactité scientifique », tout en conservant des informations historiques, ethnographiques et autres. La traduction roumaine de la première partie de cet ouvrage, faite d'après un supposé écrit intermédiaire en langue polonaise, date du XVIII^e siècle³. En la comparant aux éditions connues, on y reconnaît par endroits des ajouts empruntés aux « histoires » qui caractérisaient la cosmographie de Münster. D'ailleurs, pour l'ouvrage même de Giovanni Bottero, les Roumains continuent d'utiliser l'ancien titre de « Cosmographie » au lieu de celui de l'original intitulé *Le relazioni universali*.

3. *Attitude des traducteurs, des copistes et, éventuellement, des lecteurs roumains, face aux cosmographies transposées en langue roumaine.*

Je vais commencer par le type le plus ancien que représente le manuscrit de Schei Braşovului de la fin du XVII^e siècle. Il a circulé jusqu'au début du XIX^e siècle, comme en témoigne une copie rédigée à Bucarest par un pelletier — tout à la fois chantre d'église et chroniqueur — prenant de l'intérêt aux suites de la campagne napoléonienne en Russie⁴.

² D. M. Lebedev, *География в России XVII в.*, Москва, 1949, p. 208—218; O. A. Beloborova, *Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вторая половина XIV — XVI в.*, p. I, p. 493—494, Leningrad, 1988. Pour Sébastien Münster, voir *Călători străini despre ţările române*, vol. I, édition Maria Holban, Bucureşti, 1968, p. 501—515.

³ Ms. r. 1556 Bibl. Acad. Roum., N. A. Ursu, *Versiunea românească necunoscută a geografiei universale a lui Giovanni Botero*, « Cronica », XIV, 1979, n^o 38 (12), p. 7.

⁴ Ms. r. 3404 Bibl., Acad. Roum., f. 9—10. Gabriel Ştrempele, *Catalogul manuscriselor româneşti*, Bucureşti, 1987.

Les fragments de cosmographie contenus dans ce manuscrit sont associés à l'un des livres populaires les plus affectionnés, soit *Floarea Darurilor* (Flore di Virtù), de même qu'au *Fiziolog* (Le Physiologue), à *Sindipa* (Les Sept Sages) et à *Viața lui Esop* (La Vie d'Esop). Ce rapprochement de textes, vraisemblablement bizarre, démontre que le copiste et sans doute aussi les lecteurs roumains envisageaient les fragments extraits des plus anciennes cosmographies européennes comme des descriptions adéquates des régions où arrivaient les «histoires» et se passaient les exploits racontés dans les livres populaires susmentionnés. Se trouvaient donc localisés quelque part en des pays dont l'existence était réelle autant qu'imaginaire, auprès de peuples aux usages étranges, tous ces animaux dont parlent le *Physiologue* et les *Floare*, chargés de valeur symbolique (phénix, licorne, salamandre). Copistes et lecteurs reconstruisaient ainsi un monde imaginaire et projetaient leurs rêves et aspirations vers l'Asie, non pas l'Asie des dictateurs mais celle du fabuleux, du bien-aimé « pays du prêtre Jean », le commandant des armées que les Croisés espéraient voir s'élançer à leur secours. . . Personne ne savait au juste (et ne s'inquiétait même pas de l'apprendre) si le royaume de celui-là se trouvait en Inde ou bien quelque part plus au nord, peut-être dans l'Empire des Mongols ou, sinon, sûrement alors en Ethiopie !

Fait significatif, si on le compare aux sources occidentales, le texte utilisé par le traducteur roumain renferme aussi des pages qui vantent les Tatares d'au-delà des Monts Oural. Comme les habitants de l'Europe orientale connaissaient bien, pour l'avoir subie durant les invasions, la cruauté des Tatares établis en réalité tout près, à l'Est des Pays Roumains et de la Pologne, rien de plus naturel que les interpolateurs des cosmographies aient localisé les récits sur les Tatares (présentés genre « bon sauvage ») : quelque part, loin au-delà de la Volga ou de l'Oural (f. 61 — 62), plus ou moins là où auront vécu les salamandres — ces tisserandes de vêtements merveilleux —, les hommes à tête de chien, les monstres horribles à la voix séduisante⁵ . . . Remarquables aussi, les légendes sur le calife de Souza (f. 53), sur les pierres précieuses du Ceylan (f. 56), sur l'église Saint-Georges de Georgia (f. 61), etc.

En ce qui concerne le second type d'écrits géographiques transposés en roumain, je vais m'occuper maintenant de la traduction de l'ouvrage de Giovanni Botero Benese, *Le relazioni universali*. Ayant comparé le texte roumain avec les éditions conservées à la Bibliothèque de l'Académie Roumaine j'ai constaté qu'il ne correspond entièrement à aucune d'elles quoique la majorité des passages soient communs. L'intermédiaire dont s'est servi le traducteur roumain contenait des ajouts ayant trait tant aux animaux fabuleux (tel le *phénix* qui apparaît aussi chez Münster) qu'à des légendes — aucunement bienveillantes — sur l'origine des Roumains. A côté du paragraphe qui vante l'Asie — commun aux cosmographies anciennes — Botero a introduit aussi un ample passage d'éloges à l'Europe (*laus Europae*).⁶ C'est donc normal que le traducteur roumain l'ait préféré puisque l'éloge fait à une Europe humanitaire et rationnelle coïncidait avec les vues et les options des érudits roumains du XVIII^e siècle.

⁵ Claude Kappler, *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen Age*, Editions Payot, Paris, 1980; A. Riese, *L'idéal de justice et de bonheur . . .*, Paris, 1883.

⁶ Pour plusieurs détails voir Cătălina Velculescu, *Intre scriere si oralitate*, București, 1988, p. 96 — 111 et idem, *Cărți populare si cultură românească*, București, 1984, p. 22 et autres,

de. Du reste, on retrouve cet éloge, développé, dans les écrits des évêques de Rimnicul Vilcea également.

Le traducteur roumain ou le copiste du texte de Botero a bien fait lui-même des interventions. Elles sont de trois types :

- introduction de passages de petite étendue ;
- introduction de certains écrits qui modifient l'équilibre d'importance accordé aux diverses zones de l'Europe ;
- introduction à la fin du manuscrit de textes en apparence sans rapport avec la cosmographie copiée mais en échange reliés à d'autres variantes de ce genre d'ouvrages.

Dans le manuscrit roumain de 1766, le copiste, ou peut-être le traducteur, de l'intermédiaire polonais, poursuit avec évidence de répondre aux affirmations erronées concernant les Roumains et, dans ce but, ajoute (conformément à l'usage des polémiques implicites) quelques pages de description correcte de la Moldavie et de son histoire⁷. Sont particulièrement intéressantes pour nous ses informations sur la zone d'entre le Prouth et le Dniestr, encore réunie à l'époque au reste des contrées roumaines. Très significatif également, aujourd'hui surtout le commentaire de l'annotateur roumain en marge de la conquête de la forteresse de Hotin et du démembrement de celle-ci du corps de la Moldavie : « une plaie toujours brûlante — dit-il — dans le corps de la Moldavie ». Ces ajouts ont comme source l'expérience personnelle de l'annotateur ainsi que des pages écrites par des lettrés l'ayant précédé et qui, eux aussi, avaient mené leur polémique autour des erreurs parues en d'autres cosmographies.

Le second type d'interventions est illustré par une copie rédigée à Rimnicul Vilcea⁸ dans le milieu d'intellectuels qui entouraient l'évêque du lieu, Chesaire, celui-là même dont Nicolae Iorga affirme qu'il a été le fondateur d'une époque nouvelle dans la culture roumaine. Au beau milieu de l'œuvre de Botero, notre copiste introduit le texte intégral de l'*Istoria* de l'écuyer Contacuzène, ce qui représente une autre preuve de polémique implicite attendu que cet ouvrage avait été écrit par le dignitaire valaque précisément comme réponse aux affirmations erronées de quelques érudits européens. Rappelons entre autres que le *stolnic* n'a même pas pris en considération les livres remplis de « histoires » du genre de celui de Münster qui contenait aussi des relations tirées de l'*Alexandria* (Le Roman d'Alexandre), autre livre populaire très goûté.

Ensuite, toujours dans le manuscrit de Rimnic, à la fin de la première partie de la cosmographie de Botero (dont manque la description consacrée à l'Amérique), le copiste a transcrit la *Chronique des Sloènes* de Brancović. Envisagé du point de vue de la mentalité, ce texte — notamment dans les pages qui se réfèrent à l'histoire ancienne des Slaves — s'approche du chapitre dédié par Münster à la descendance des Français de Franc, le fils (ou le neveu) d'Hector, ou des rescapés de Troie errant dans les terres tatars avant d'arriver en France.

⁷ Les fragments ajoutés concernant la Moldavie ont été publiés par G. Nicolaiasa dans « Revista arhivelor », I, 1924 — 26, n° 1—3, p. 373—377. Les fragments extraits de Botero, qui se réfèrent aux pays roumains, étaient déjà parus dans « Arhiva Societății Științifice și literare din Iași », V, 1894, n° 12, p. 666—669 (Voir aussi *Călători străini despre Țările Române*, vol. IV, édition Maria Holban, M.M. Alexandrescu-Dersca Bulgaru, P. Cernovodeanu, București, 1972, p. 570—577).

⁸ Ms. r. 1267 Bibll. Acad. Roum.

Ces amplifications du manuscrit de Rimnicul Vilcea (1774) instaurent un autre rapport des pages qui décrivent les différentes zones géographiques de l'Europe. De là, l'image de l'ensemble est elle-même autre : c'est comme si, sur une carte, on avait refait un coin tout froissé, dans tous les cas plein d'imprécisions initialement ... On a ainsi la preuve qu'à Rimnic une optique neuve était en train de naître sur la relation des Roumains avec le reste du continent, un continent dont *ils se savaient partie intégrante*, d'où leur amertume de se sentir si peu et si mal connus des érudits européens.

Enfin, le troisième type d'interventions apparaît encore dans le manuscrit de Rimnic : tout à la fin du recueil sont rassemblés des extraits racontant des choses étonnantes, étranges, qu'il est possible de rencontrer en divers endroits de l'univers. Un de ces extraits ajoutés provient du *Mundus subterraneus* d'Athanasius Kircher (ouvrage paru à Amsterdam entre 1665 et 1668) et concerne la lycorne qui, selon les affirmations de certaines cosmographies, aurait existé en Inde ou en Ethiopie (pays souvent confondus) et d'où quelques exemplaires auraient été, semble-t-il, amenés à La Mecque (autrement dit en ... Arabie Saoudite!).

Pour conclure, la recherche des rapports entre les lettrés roumains et les cosmographies occidentales démontre une fois de plus que la littérature roumaine ancienne ne peut être comprise hors du contexte culturel et mental dans lequel elle est apparue.

EINIGE ASPEKTE DER AUFNAHME DES FRANZÖSISCHEN BUCHES DES XVIII. JAHRHUNDERTS IM WESTEN SIEBENBÜRGENS

RODICA ELENA COLTA

Eine der Forschungsrichtungen der Soziologie der Literatur stellt die Untersuchung der Aufnahme des literarischen Produktes dar, der Kauf und Konsum durch Lektüre.

Orten wir dieses Problem auf dem Gebiete des alten Buches so ermöglicht die gegenwärtige Evidenz des bibliophilen Patrimoniums eine Vielzahl von Stichproben bezüglich der fremden Bücher die in unserem Lande im Umlauf waren, sowohl als spezifisches Produkt einiger Jahrhunderte, Epochen und Strömungen, als auch als Produkt einiger linguistischer Blocks; Länder, Buchdruckzentren, wobei die erreichten Resultate die europäische bibliologische Forschung von allen Standpunkten aus interessiert.

Eine Analyse dieser Art haben wir uns vorgenommen bezüglich der Aufnahme des französischen Buches des XVIII. Jahrhunderts in der Stadt Arad und Umgebung, eine Gegend die nebst Rumänen auch von fünf nationalen Minderheiten bewohnt ist (Ungaren, Deutsche, Serben, Slowaken und Bulgaren) und die zwischen 1741 und 1918 zu Ungarn gehörte. Die Hinweise sind nötig da die kollektive Aufnahme geschichtlich, politisch, sozial und wirtschaftlich bedingt ist. Auf dieses Problem werden wir jedoch noch zu sprechen kommen im Kontext des kulturellen Niveaus der Rezeptoren.

Für das statistische Examen benützten wir eine Stichprobe von 1500 Titeln aus dem alten Inventar¹ der ersten öffentlichen Bibliothek der Stadt, welche durch öffentliche Donationen im Jahre 1881 ins Leben gerufen wurde².

Vom Standpunkt des Rezeptors aus ist die Produktion nur insoweit von Interesse als sie Ausbreitung und Konsum beeinflusst. Dementsprechend haben wir versucht, bevor wir untersuchen was und wieviel französisch gelesen wird an der Ostgrenze Europas, festzustellen welches ungefähr die Buchproduktion Frankreichs im XVIII. Jahrhundert war.

¹ Aufbewahrt im Archiv des Kreismuseums Arad — Fond Kőlcsey.

² Bibliothek der Kulturgesellschaft Kőlcsey; siehe auch C. Petreanu, *Muzeu din Transilvania, Banat, Crişana și Maramureş, Bukarest, 1922.*

Der Soziologe R. Estivals schätzt in seiner Studie „Intellektuelles Schaffen, Konsum und Produktion“³, dass während des „Ancienne Regime“ die Jahresproduktion sich auf einige hunderte von Titeln beläuft. Nehmen wir die jährlichen Schwankungen des Lektürestocks unter die Lupe, so können die Jahre 1720, 1740, 1760 und 1780 als wahre „endpunkte“ betrachtet werden. Den Berechnungen des Autors nach ist die Zeitspanne 1760 – 1770 jene des wohl wichtigsten Aufschwunges der Verlags- und Buchdruckproduktion, Periode in der die Anzahl der Titel brüsk von 500 – 600 auf 1400 pro Jahr steigt, also ein Anwachsen von 233%. Das Anwachsen der Buchproduktion findet seinen sofortigen Niederschlag auf Ebene des Konsums, in einem Bereich mit einem relative kleinen Prozentsatz von Lesern wächst der Konsum gleichermassen spektakulär an⁴. Es wird also mehr produziert, mehr angeboten, mehr gekauft. Beziehen wir jedoch die Analyse auf die ganze europäisch-französische Buchproduktion des XVIII. Jahrhunderts so verliert die nur für Frankreich fest gestellte Dynamik an Gültigkeit.

Die Aufnahme ist ihrerseits von der Option des Lesers bestimmt.

Die erste Option des Lesers gilt, laut Statistik, einem bestimmten Herstellerland. Von 1500 Titeln, das heisst genau so viele gekaufte Bücher, stammen 39,6% aus Frankreich, 20,6% aus Holland, 6% aus England, 9,6% aus Deutschland, 4,6% aus der Schweiz, 2,4% aus Belgien, 1,3% aus Österreich und 0,4% aus Polen. Es handelt sich dabei aber kaum um die Vorliebe für ein Herstellerland an und für sich, Frankreich zum Beispiel. Der Leser kauft in Holland gedruckte Bücher nicht weil diese besser oder billiger seien als andere, von Interesse ist der Inhalt. Die Tatsache zum Beispiel, dass es sich ein Staat wie Holland erlaubt Bücher zu drucken die im katholischen Frankreich untersagt sind, beeinflusst die Aufnahme sicherlich und führt von diesem Standpunkt aus zu einer wachsenden Sympathie und zu einem besonderen Interesse für ein bestimmtes Herstellerland.

Eine zweite Option des Lesers gilt dem Bereich welchem das Buch angehört. Die Vorliebe für einen bestimmten Bereich, welche den Bibliotheken ein klares Profil vermitteln würden, wird durch einen besonderen Appetit für ein weites Spektrum von Kuriositäten ersetzt, nebst dem Zeitalter der Aufklärung spezifischen Themen. Es ist ja bekannt, dass in unserer Gegend noch zu Beginn des XIX. Jahrhunderts die Ideen der Aufklärung weiterleben. Dementsprechend ist nicht ein besonderer Bereich von Interesse, sondern alle Bereiche und daher der enzyklopedische Charakter der Bibliotheken.

Theologische Traktate und philosophische, geographische Handbücher, liederliche Romane, Geschichten verschiedener Völker, Zeitschriften, Arbeiten pädagogischen Inhaltes und Traktate internationalen Rechtes sind nur einige Beispiele für die sehr breite Interessensphäre wobei zu bedenken ist, dass eigentlich jeder dieser Bereiche Ausgangspunkt für eine Fachbibliothek hätte sein können.

³ Robert Estival, *Creație, consum și producție intelectuală*, in *Literar și social*, Bukarest, 1974, S. 102–204.

⁴ Untersuchen wir das Verhältnis Produktion-Konsum in der Zeitspanne bis 1700 und nachher, so erhalten wir eine quantitative Differenz in Bezug auf den Buchkonsum von 173 Büchern.

Von der Tatsache ausgehend, dass sich verschiedene Titel wiederholen, ist auch eine dritte Option in Betracht zu nehmen — der Titel des Buches.

Statistisch gesehen sind 6,8% der 1500 Bücher „Briefe“ betitelt, 5,6% „Memoiren“, abgesehen davon ob sie geschichtlichen oder romanesken Charakters sind, 4,6% „Geschichte“ und 1,6% „Reisen“. Der Prozentsatz weist auf eine gewisse Vorliebe des Publikums für Briefwechsel, Erinnerungen und abenteuerliche Geschichten hin, eine Vorliebe die sicherlich von Verlegern und Buchhändlern ausgenutzt wurde. Aus der Vielzahl der möglichen Beispiele führen wir folgende an: „Lettres philosophiques“ — Voltaire, „Lettres athéniciennes“ — Crébillon fils, „Lettres à Sophie“ — Mirabeau „Lettres du Cardinal d'Ossat“, „Lettres chinoises des Marquis D'Argens“ usw. Die Beispiele können weitergeführt werden mit Titeln die zur Reihe der Memoiren und Reisebeschreibungen gehören, wir wollen es jedoch dem Computer überlassen ein Listing der Titel und Autoren auszuführen.

Wir beschränken unsere Untersuchung auf den Bereich der Literatur, wobei wir die folgenden Optionskriterien festgelegt haben.

Jede Generation hat ihre Vorliebe für gewisse Genres. Das von uns in Betracht gezogene Leserpublikum weist schwaches Interesse für Lyrik und dramatische Texte auf.

Von den Dichtern des XVIII. Jahrhunderts gelangen nur Claude J. Dorat mit seinen „Poesies fugitives“ und Florian mit den „Fables“ in die Bibliotheken des Bezirkes. Dramatische Texte sind, in Abwesenheit einer lokalen Schauspieltruppe, auch schwach vertreten. Trotzdem begegnen wir Autoren wie: Marivaux, Sébastien Mercier Carmonfelle, Charles Colle.

Die Titel weisen auf ein besonderes Interesse für Prosa hin vor allem für den Roman. In der von uns untersuchten Stichprobe sind alle Romantypen des XVIII. Jahrhunderts vertreten: der „Ich-Roman“, der Briefroman, der Frauen- und Pseudofrauenroman usw.

Die letzte in Betracht gezogene Option gilt den Autoren. Was diese betrifft lassen sich mehrere Gruppen differenzieren.

Der ersten Gruppe gehören die Klassiker an, griechische und lateinische. Ihr Auftreten in den Bibliotheken unserer Gegend ist eher zufällig und daher kaum massgebend von quantitativen Standpunkt aus. Die Verleger des XVIII. Jahrhunderts verlieren das Interesse für das während des Klassizismus, so beliebte Altertum, was im Rückgang der Anzahl der Übersetzungen und desgleichen der Leser seinen Niederschlag findet. Der Leser aus Zentraleuropa ist auch gar nicht so sehr daran interessiert eine gute Übersetzung aus Cicero, Seneca oder Platon zu kaufen sobald er selbst das Latein beherrscht.

Eine zweite Gruppe von Autoren, die in grösserem Masse Anklang finden, ist jene der Autoren des XVII. Jahrhunderts, deren Werke (ausgewählt, vollständig oder posthum) neu herausgegeben werden. Zu einer ersten Kategorie gehören in dieser Hinsicht die „universellen“, die „ewigen“, Grössen: Corneille, Racine, Molière. Einer zweiten Kategorie gehören die Autoren an die Dank eines gewissen Werkes in die europäische Kultur eingegangen sind, ein Werk welches weiterhin von Interesse bleibt und somit zum Klassiker geworden ist. Es ist der Fall der Essays von Montaigne,

der Fabeln des La Fontaine, der Charaktere La Bruyères, der Korrespondenz der M-me Sevigné, der Abenteuer des Telemach von Fenelon oder des Bürgerlichen Romanes von Furetière.

Der letzten Gruppe gehören die weniger wichtigen Autoren an, deren Werke wieder in Umlauf gebracht werden. Es handelt sich dabei um einen La Calprenede mit seinem Roman „Cleopatra“ (12 Bände) oder um den dramatischen Autor Michel Baron mit seinem Komödie: „L'Homme à la bonne fortune“ und „La Coquette et la fausse prude“.

Für die Autoren des XVIII. Jahrhunderts können auch ein paar Interessengruppen festgelegt werden. Einer ersten gehören die Schriftsteller der Aufklärung an: Rousseau (13 Titel, 19 Ausgaben, 3 Textkritiken), Voltaire (15 Titel, 2 Textkritiken), Diderot (2 Titel, davon einer vollständige Werke).

Einer zweiten Interessengruppe sind die grossen Romanschriftsteller einzuordnen: Prevost mit „Les mémoires et aventures d'un homme de qualité qui s'est retiré du monde“, Marivaux mit „La vie de Marianne“ und Laclous mit „Les Liaisons dangereuses“, alle in mehreren Ausgaben.

Es folgt die Gruppe der Romanschriftstellerinnen: M-me Grafigny mit „Cécile“ und den „Lettres d'une Péruvienne“, M-me Riccoboni mit „Lettres de Julie de Catesby“, „Histoire du marquis de Cressy“ und den „Lettres de miss Fanny Butler“, M-me Lussan mit „Les Veillées de Thessalie“, M-me La Roche mit ihren „Lettres de Rosalie“.

Zu einer anderen Gruppe zählen wir die sogenannten „Skandalautoren“ deren Schriftstücke zwar vielzählig sind aber, deren Wert recht bescheiden ist: Louvais de Couvray, Crebillon fils, Restif, Baculard Artaud, Marquis d'Argens, dessen hebraische, kabalistische und chinesische Brief mindestens sieben Auflagen kannten.

Einer letzten Gruppe, „last but not least“, haben wir die fremdsprachigen Autoren eingeordnet, wobei es sich vor allem um britische Schriftsteller handelt, welche durch französische Übersetzungen einem breiten europäischen Publikum zugänglich wurden. Das in erster Reihe kommerzielle Interesse für die Romane von Richardson, Fielding, Radecliff, Robinson bedingt eine rapide Übersetzung durch wertvolle Autoren und Übersetzer wie Prevost und M-me Ricobini.

Letzten Endes stellt sich die Frage: „Wer waren eigentlich die Leser dieser Bücher?“

Die ersten Besitzer und Leser bleiben leider anonym, es fehlen uns jedwelche Anmerkungen in dieser Hinsicht. Tragen wir jedoch der Tatsache Rechnung, dass das hiesige Leserpublikum erst recht spät für den Bücherkonsum, durch Lektüre und nicht als Sammelobjekt⁵, vorbereitet ist, so müssen wir annehmen, dass der Ankauf der Bücher erst während der ersten Jahre nach den napoleonischen Kriegen stattfand. In diesem Zeitraum konnte es sich nur eine einzige Leserkategorie erlauben französische Bücher zu kaufen: die kultivierte, mindestens drei Sprachen beherrschende Lokalaristokratie. Die Anzahl der Leser welche die französische Sprache auf dem Niveau der grossen wissenschaftlichen und philosophischen Taktate beherrschte war sicherlich sehr klein. Die verhältnismässig

⁵ P. Chabau, *Civiltatea Europei în secolul luminilor*, Bd. 1, Bukarest, 1986, S. 72–125.

grosse Menge von Büchern die gekauft werden, weist, nebst einem besonderen Interesse für alles Französische, auf eine gehobene materielle Lage hin. Es handelt sich dabei um eine Elite, welche, zur österreichischen Armee gehörend, Napoleon gegenüber steht, aber dabei fasziniert ist von dem grossen Feldherren und seinem siegreichen Vordringen, welches alle Grenzen, des von den Grossmächten als möglich erwägten, überschritt. Zu dieser Bewunderung gesellt sich der Kontakt mit dem neuen Geist der Zeit, welcher von Paris bis nach Russland aus strahlt und somit auch an die Ostgrenze Europas die Zeichen einer höheren Kultur bringt. Daher versuchen diese Adligen, die sehr moderne Auffassungen verfochten, in ihr Alltagsleben etwas aus dem französischen Stil einzubauen, von Gärtnerei bis zu Wohnkultur und Kleidung.

Um die Sprache Voltaires zu erlernen werden fremde Pädagogen und Sekretäre angestellt. Die Familienbibliotheken werden durch die neuen Ankäufe zur Hälfte französisch. Ein Beispiel in dieser Hinsicht liefert uns die Bibliothek des Barons Orczy, welche im Jahre 1881 dem Königlichen Gymnasium zu Arad geschenkt wurde⁶. Inhaltsgemäss stimmt diese Bibliothek mit der von uns untersuchten Stichprobe gut überein. Aufgrund einer durchaus möglichen Analogie ist zu vermuten, dass auch die anonym gebliebenen Besitzer einer ähnlichen oder gar gleichen sozialen Position angehören mussten.

Auf demselben sozial-kulturellen Niveau bleibend müssen wir sicher auch den Damen des Hauses Rechnung tragen, obwohl uns leider genau Daten in dieser Hinsicht fehlen. Es ist zu vermuten, dass die süssliche Frauenliteratur, nach simplen Rezepten zusammengestellt, gerade in dieser Welt Anklang fand.

Steigen wir auf ein nächstes Kulturniveau hinab, finden wir den recht studierten Staatsfunktionär, materiell relative bescheiden situiert, aber intellektuell doch verhältnissmässig raffiniert, den Professor, den Studenten und sicherlich auch den besser situierten Bürger. In diesen Medien findet die Expansion der französischen Kultur mit einer Verspätung von einem halben Jahrhundert statt.

In die Bibliothek der Baronenfamilie Mocsony, Kenner der rumänischen Sprache (selbst des arumänischen Dialektes) und gleichfalls der ungarischen und deutschen Sprache, gelangt das erste französische Buch, ein Reisebericht, erst 1868.

Für die Vertreter dieses Kulturniveaus, mit Studien in Budapest, Wien und Graz, ist die Kultursprache Deutsch, was jedoch kein unüberwindliches Hindernis für die Aneignung der französischen Sprache ist. Es stimmt jedoch gleichfalls, dass, so wie die englische Kultur durch französische Übersetzungen ihren Eingang in den europäischen Kulturumlauf fanden, die französischen Autoren durch Übersetzungen ins Deutsche dem Leser in Zentraleuropa zugänglich wurden.

Die Bibliotheken aus Arad umfassen, ausser der grossen Menge von französischer Literatur, Ausgaben, in deutscher Übersetzung von

⁶ Katalog der Bibliothek Orczy, Inv. Nr. 121, Staatsarchiv Arad.

Voltaire, Bossuet, oder Buffon welche gerade diesem zweiten Kultur-niveau angehörten⁷.

Für das unterste Kultur-niveau, jenes der Dorfgemeinschaften, bleibt das Vorbeiziehen der blauuniformierten Armee, mit ihren seltsamen Bräuchen, ein ver fremdendes Ereignis, welches ihren Niederschlag auch in verschiedenen Buchnotizen findet, die auf eine relative Detaschierung des einfachen Bauers deuten, sei er Rumäne oder Ungar.

⁷ Siehe Bibliothek des Franziskanerklosters Maria-Radna, Bibliothek des rumänisch-orthodoxen Bischofamt es Arad, Bibliothek des Staatsarchivs Arad (ehemaliges Archiv des Komitats Arad).

AUTOUR DU MODERNISME LITTÉRAIRE FRANÇAIS. DÉBATS DANS LA PRESSE ROUMAINE DE L'ENTRE-DEUX GUERRES

MICHAELA ȘCHIOPU

De l'« Homo europaeus » — dans l'acception définie par Paul Valéry — l'intellectuel roumain ne s'est jamais senti aussi proche qu'au lendemain de la Grande Guerre. Non seulement par une prise de conscience qu'il appartient à l'Europe et que la culture roumaine est une partie intégrante de la civilisation européenne, mais aussi, face à celle-ci, par une prise de position critique, nantie de tous les atouts d'une réflexion critique, filtrant, sélectionnant, prenant du recul. L'Entre-deux-guerres représente en effet l'époque où la fascination exercée par une culture de taille — telle, la française — n'agit plus au niveau d'une absorption totale, mais se mue en propositions de modèles et formules.

En essence, tous les débats menés dans la presse littéraire roumaine de cette époque convergent vers une autodéfinition. De toute évidence, s'y révèle le caractère même de la modernité, soit un affranchissement des complexes qui relèvent d'une mentalité quelque peu provinciale. Par ailleurs, le simple fait que l'on discute des influences exercées par la littérature française prouve de lui-même une capacité de jugement critique, objectif.

Pour commencer, la notion de « modernisme » ne se dessine pas clairement. D'après Alexandru Philippide, par exemple, ou bien d'après Cezar Petrescu, modernisme signifie une mode, une actualité éphémère, « un préjugé de l'actualité, une idolâtrie absolue de l'actualité » (C. Petrescu, « Gîndirea », 1923). Faisant un tout de Gide, Giraudoux, Paul Morand, Alain Fournier, le même Philippide considère que tous « font de la littérature confortable » (« Adevărul Literar și Artistic », 1929), une littérature gratuite et qui, pour prendre l'art au sérieux, ne prend pas pour autant la vie au sérieux ». La jugeant une parfaite expression de l'esprit français, Philippide pense que la littérature est pour les Français un divertissement. « N'oublions pas que la France est le pays de la doctrine de l'art pour l'art, du Parnasse, de Flaubert et des débats sur la poésie pure. Tous, des phénomènes plus ou moins favorables à la littérature confortable ».

Dans ce contexte, deux noms de la littérature française se disputent la notoriété, voire la publicité : Gide et Valéry. Deux noms qui reviennent à tout moment, pour être contestés ou approuvés. Proust, tout le monde le lit, tout le monde l'analyse. Proust représente une pierre angulaire que

lecteurs et critiques littéraires reconnaissent en tant que tel. Lorsque, par exemple, dans l'« Universul Literar » de 1928, Aderca rendait Proust coupable de la décomposition du roman devenu « une forêt des souvenirs confus et des nostalgies intimes », Sebastian lui répliquait immédiatement en montrant à quelle profondeur s'était implantée l'œuvre de Proust en Roumanie, quel pouvoir de diffusion sociale elle avait acquis en devenant une idée-force : « ces derniers temps Proust participe ne fût-ce que confusément à l'écrit de quiconque ayant pris connaissance, même indirectement, de son œuvre ». Il est évident que l'écho rencontré par Proust en Roumanie était immense, mais il ne provoquait tout de même pas des discussions contradictoires, comme Gide — cet éternel anxieux — ou ce distant de Valéry. En fait c'est à partir de ceux-là que sont nées en cause l'existence même de la poésie et le devenir du roman, tout comme, plus tard, à partir de Pirandello sera rediscuté le théâtre moderne.

Les concepts de « pureté » et de « gratuité » mis en circulation par Valéry et Gide sont ceux qui choquent par leur nouveauté et qui provoquent les plus de disputes. Cependant, ils ne sont pas nombreux ceux qui acceptant au total l'idée de « l'art pur » ou qui entendent envisager, à travers ce prisme les ouvrages parus sous cette égide. Tout au moins en ce qui concerne le roman, les critères d'appréciation demeurent longtemps traditionnels : le sujet, les personnages, la teneur morale, les chroniqueurs littéraires ne renonçant pas facilement à la narration, au récit, au contenu social.

C'est le cas d'Emil Coliu qui, dans son compte rendu du roman *Geneviève* d'André Gide (« Adevărul Literar și Artistic », 1937), en souligne la violation des lois de proportions et de l'architecture littéraire, la contradiction de la logique de l'intrigue. Il déplore « le manque de consistance du matériau du livre. Il faut bien que, dans un roman, quelque chose se passe. C'est tout au moins la règle du genre. Que se passe-t-il dans *Geneviève*? Rien ou presque rien ».

D'ailleurs, et comme romancier et comme homme, Gide est maintes fois considéré l'expression de l'inconstance, de l'hypocrisie, du déséquilibre psychique. Dans une série d'articles (« Universul Literar », 1927), D. Al. Nanu s'attarde sur la nocivité du romancier, cette accusation revenant du reste plusieurs fois (*André Gide et le christianisme*; *Sur la morale de A. Gide et son influence*; *La théorie de la gratuité chez André Gide*). Il relève chez l'écrivain français « un souci constant de troubler l'esprit du lecteur », souci devenu un véritable credo mental. Outrage à la raison, soit de liberté individuelle, geste gratuit ébranlant la logique — voici le fond de ses romans. Ceux-ci, écrit Nanu, « ne causant aucun plaisir, ils troublent. Ils n'apportent aucune satisfaction. Ils provoquent l'anxiété. En tout cas, c'est comme un tourbillon qui met à dure épreuve et l'intelligence et la sensibilité ».

Les reproches qu'on lui apporte sont de nature différente : Philippe, par exemple, l'accuse d'indifférence. Ainsi, dans *Les Caves du Vatican*, Lafcadio lui semble « un être aux mobiles psychiques indéterminés, se laissant guider dans la vie par le hasard ou l'inutile, toujours à la recherche de l'impossible, mais sans la souffrance de la recherche de l'impossible, toujours poussé par le caprice et, au fond, opportuniste et flegmatique ». D. Al. Nanu, on vient de le voir, souligne le trouble des cœurs causé par les

romans de Gide. Analysant *L'École des Femmes* (« Viața literară », 1929), N. Dunăreanu trouve le romancier presque anachronique, le thème du livre étant dépassé, banal, monotone et stérile, « de genre de l'autopsychologie n'intéressant plus le public d'aujourd'hui ».

Plus nuancé dans ses observations, Al. Dima définit Gide comme « un réaliste idéaliste » (« Universul Literar », 1928). Conformément à la conception de Bergson qui préside aux romans de Gide, « l'art intensifie l'existence, la réalité étant une somme de possibilités stimulées par les artistes à s'actualiser. L'imagination créative est un ferment qui fait de la réalité un maximum d'idéal ».

L'infatigable chroniqueur que fut D. Suchianu pour la littérature française également à l'*Adevărul Literar și Artistic*, manifeste certaine concession à l'égard du modernisme et lance des étiquettes suggestives : Paul Morand « a découvert l'exotisme diplomatique », Luc Durtain « est un réaliste poétique », la lecture de Maurois est « savoureuse », Roger Martin du Gard « écrit en moderniste mais son œuvre a une valeur documentaire », Cocteau — que d'ailleurs il apprécie — est accusé de « dandysme bon marché et de satanisme en carton-pâte ». Quand il s'occupe de *L'École des Femmes*, en 1930, Suchianu considère Gide « un classique », doué de simplicité et sans cabotinage de style. S'approchant en quelque sorte de la formule de Dima, Suchianu affirme que la réalité de Gide « n'est pas de chair et d'os » mais « spirituelle ». Gide ne décrit pas des individus mais des destiniées morales.

Du classicisme ou du néoclassicisme d'André Gide, Fundoianu s'était occupé dès 1921 (« Adevărul Literar și Artistic ») : « avec Gide prend fin l'anarchie sentimentale et triomphe l'intelligence », « Gide met en jeu une conscience complexe, tout un mécanisme de la nuancé et toute sa vie intérieure ». Quant à *Paludes* — dont le véritable sujet, le même Fundoianu l'avait défini finement comme « l'histoire de quelqu'un qui écrit *Paludes* », ce n'est pour Zarifopol (« Adevărul Literar și Artistic », 1926) qu'un pamphlet poétique de la médiocrité et de la monotonie fondamentale, « la pensée et la parole neuves d'un artiste qui regarde avec les yeux et l'esprit mais surtout avec le rire du jeune homme ». Selon lui, la lecture du roman laisse « un goût original, âpre et frais, qui se détache de l'auto-ironie du livre ».

Emil Gulian (« Revista Fundațiilor », 1934) se porte aussi vers Gide, styliste, allant même jusqu'à voir en lui l'écrivain qui « a saisi les lois intérieures gouvernant la création », qui prend de l'intérêt pour le côté irrationnel de la création, qui enfin — au-delà d'un réalisme confortable et sans horizon, au-delà des apparences — aspire à révéler des valeurs intrinsèques.

Dans ses notes en marge du commentaire de Gide aux *Four Monnaieurs*, c'est-à-dire du *Journal des Faits Monnaieurs* — tout juste l'ouvrage qui avait déclenché l'enthousiasme de Demostene Botez parce qu'il lui avait permis d'entrer dans le laboratoire de création du romancier (« Adevărul Literar și Artistic », 1926) —, A. Weiss avoue que la technique compositionnelle lui cause certaine décontenance : Gide n'a aucune méthode de composition, « on dirait d'un alchimiste qui combine ses éléments au hasard, à la recherche de la pierre philosophale ». Faisant tenir ce manque de

composition d'un certain morale précise (celle de la totale liberté du geste dans le cas de Gide), Weiss est d'avis que l'écrivain « offre délibérément à ses personnages un mouvement arbitraire, qui se déploie sur un plan unique issu de nombreuses superpositions », l'absence de sujet, l'accumulation de faits divers étant des innovations qui, fatalement, mènent à un « amalgame peu digérable ».

Mais le vrai procès de Gide sera intenté par Camil Petrescu dans « Revista Fundațiilor » en 1934. Aucune des œuvres de Gide ne justifie à ses yeux l'immense prestige auquel accède l'écrivain au lendemain de la première guerre mondiale. « Son influence empreinte de nervosité sur la littérature européenne, la théorie de l'acte gratuit, l'aventure, la nécessité de vivre le mal en tant qu'acte nécessaire au salut (ces termes relevant, tous, d'une métaphysique *ad hoc*) — écrit C. Petrescu — ont conduit dans l'art à la primauté de l'expérience brute, et non de la connaissance envisagée comme finalité ». Gide, pense-t-il, ne pourra s'imposer en son siècle étant trop asservi à soi-même et son œuvre ne lui semble pas destinée à durer.

Nicolae Steinhardt, pour qui Proust est vraiment le peintre d'une fresque sociale, le compare à Gide et trouve que celui-ci reste, par rapport au premier, un écrivain « fécond mais inégal, appliqué mais dépourvu d'inspiration, intéressant mais malsain » (« Revista Fundațiilor », 1936). Beaucoup plus tard, en 1945, toujours dans « Revista Fundațiilor », Steinhardt reviendra au problème de Gide-romancier et l'accusera de banqueroute, d'incapacité à créer des personnages vivants et, comme tel, des romans valables, manquant de « sens moral », de « sens social », de sympathie envers ses personnages : « Les êtres sans valeurs humaines essentielles ne sont pas viables et ne peuvent former une société ». Si jamais, toutefois, Steinhardt admire Gide pour quelque chose, c'est bien pour le drame de la création technique d'un roman, soit pour le roman d'un roman (formule que Steinhardt était loin alors de supposer qu'elle allait devenir si fréquente avec l'apparition du métaroman, de la théorie de « la mise en abîme », du roman de l'autoprésentation »).

En se penchant sur les divers aspects du modernisme littéraire, Ion Biberi arrive à expliquer avec pertinence les mutations socio-spirituelles se produisant au lendemain de la Grande Guerre, sources de structures culturelles nouvelles (*Critica literară și noua structură*, « Revista Fundațiilor », 1938). Selon lui, à la fin du réalisme, le roman se trouve dans une impasse ; le modernisme amène une émancipation du rationalisme en annexant la vie subconsciente à la structure de vie intérieure des personnages d'un roman et créant ainsi une diversité de plans d'une apparence chaotique. Le cadre du récit linéaire éclate, apparaît le monologue intérieur, en alternance avec des pages de journal intime (voir Gide), la technique devient souple. L'univers concret s'enrichit par conséquent de « prolongements subjectifs » (nouvelle formule pour le réalisme idéaliste relevé par Dima). Et Biberi d'expliquer de ce point de vue non seulement l'œuvre de Proust mais aussi celle de Gide : la gratuité, l'indéterminisme et la négation de toute causalité psychique sont inhérents à un monde qui nie la rigidité, du monde physique et les limitations de la logique. En fin de compte, Biberi constate l'existence d'une divergence entre l'instrument analytique de la critique littéraire et le plan irrationnel, les sens symboliques

de l'art moderne. De même que Paul Souday n'a pu comprendre Proust — d'où sa polémique avec l'abbé Brémond —, de même n'importe quel critique traditionnaliste ne peut que refuser ce qui transgresse certaine symétrie, certaine simplicité intérieure.

Celui qui va tenter une classification du roman plus proche de sa structure même sera Dinu Pillat en 1943 (*Note despre romanul modern*, « Revista Fundațiilor »). Se contentant de catégories bien précises — roman-romantique, roman psychologique, roman du réalisme social, roman moderne —, Pillat est d'avis que Gide se définit par l'apport de procédés nouveaux dans la technique du récit. Gide, nous prouve Pillat, témoigne d'une structure inédite : « En premier lieu, l'action du roman ne va plus se dérouler sur une ligne continue et dans un esprit de suite, de manière à ce que ses chapitres s'engendrent l'un l'autre organiquement. Pour Gide, chaque chapitre doit amener une nouvelle orientation, imprévue, et leur succession doit suivre le plan d'une subtile discontinuité ». Cet aspect avait déjà été saisi par D. Botez en 1926 à la parution du *Journal des Faux Monnayeurs* (« Adevărul Literar și Artistic ») qui lui dévoila une nuance d'ambiguïté dans l'œuvre de Gide : « Son roman fait en effet l'impression d'une gerbe de sujets, de petits romans, une gerbe d'épisodes se défaisant vers la pointe. Par la suite et conformément à cette conception, le roman se présente dépourvu d'unité stricte, de personnage central ou d'action centrale. A se dire que Gide entend offrir à la critique un point de vue, plutôt qu'une réalisation ».

Quand il s'agit de « poésie pure », les débats de l'entre-deux-guerres, par ailleurs eux aussi passionnants, se superposent au fond, en Roumanie, à la discussion sur le modernisme. Tout comme pour le roman que l'on faisait tourner autour de Gide, en particulier, « poésie pure », « poésie moderne » signifient moins Rilke, Eliott ou les surréalistes (peut-être, tout de même, les hermétiques italiens) qu'en premier lieu Paul Valéry, ce Valéry que certains respectent, que certains autres acceptent difficilement, que personne en réalité n'aime vraiment (sauf, semble-t-il, Ion Pillat pour lequel il est « le poète des poètes »).

Dès 1926, tout de suite après la dispute entre l'abbé Brémond et Paul Souday sur le thème de la poésie pure identifiée comme un état mystique, Paul Zarifopol déclare (« Adevărul Literar și Artistic ») que le problème est en fait une réaction littéraire proprement française : « Depuis Mallarmé à ce jour, la poésie française se passionne farouchement et nettement pour la musicalité ». D'après Zarifopol, l'explication consiste dans « la monotonie sans pareil » de leur versification, dans « l'affreux prosaïsme de l'alexandrin » qui a provoqué cet « assaut désespéré des hommes de lettres français sur la musicalité ». « Mais, quant à nous, en quoi cela peut-il nous profiter en théorie ? » — se demande Zarifopol prenant ses distances . . .

Lorsqu'il est question, comme c'est le cas maintenant, de présenter l'accueil fait à Valéry en Roumanie, il convient d'établir une démarcation entre Valéry-théoricien de la poésie et Valéry-poète lui-même. Sa grande vogue fut ici comme théoricien ; comme poète il fut trop peu apprécié, traduit et même compris.

Une série de commentaires parus dans « Adevărul Literar și Artistic » en 1929, sous la signature de Ioan D. Gherea, signale l'embarras ou l'ina-

adhérence du public devant l'obscurité» de Valéry. «Mais — précise-t-il — Valéry est obscur par excès de précision et par haine du vague; il s'agit donc d'un manque de clarté diamétralement opposé à celui des symbolistes» (*Introducere la m. o. l. a lui Paul Valéry: Cernălia intelectuală; Obscuritate la Valéry: (f. o. s. s. e.)*). En matière de contradiction, si toutefois il en est une chez Valéry, ce serait alors celle d'entre son ardeur pour la raison et sa curiosité passionnée pour la moitié obscure de la connaissance, son attrait pour les abîmes ténébreux du flux conscient. De là, une formule qui lui semble définir Valéry : il est «le poète de la théorie de la connaissance», «La conscience généralisée, le fait d'épier ou de courir après le moi pur, le désir logique de l'unicité, tout cela n'est-il pas paradoxal et dramatique?» — se demande l'exégète roumain.

La formule même de «poésie pure» exige d'être éclaircie. On essaie de la définir en traduisant de l'œuvre de Valéry (*Variété — Poesia pură*) ce qui peut le mieux expliquer les buts du poète moderne : non pas d'exploiter, de fixer ou de prêter vie à une notion, mais de faire naître un «état» et mener cet état jusqu'à la joie parfaite. Poésie pure? se demandait Paul Valéry lors de l'interview réalisée par Zoé Gartène («Adevărul Literar și Artistic», 1929) : «Nous comprenons par ce terme la poésie qui résulterait de la suppression de n'importe quel élément prosaïque — et est élément prosaïque toute existence prise indépendamment, tout ce qui peut exister sans l'aide de la chanson — c'est une limite, vers laquelle tend la poésie».

À la même époque, Tudor Vianu souligne le génie commun qui caractérise la nouvelle poésie et la philosophie de Bergson, en l'espace ce besoin de s'abîmer dans les profondeurs de la vie psychique («Universul Literar», 1926), et George Calinescu, pareillement, explique Valéry par «un bergsonisme esthétique» («Viața literară», 1926), tandis que Cioculescu («Universul Literar», 1945) est au contraire d'avis que «la position intellectualiste de Valéry n'a rien à voir avec l'intuitionnisme bergsonien et les obscurantismes mystiques». «Dans l'après-guerre si trouble spirituellement, Valéry affirme la primauté de l'intellect et de l'universalisme de la pensée areligieuse» — déclare Cioculescu à l'occasion du 60^e anniversaire de Valéry («Vremea», 1931) —, sa lyrique est une poésie philosophique comme la prose dont, cependant, il extirpe la rhétorique et en sensibilise les idées. Valéry ne comprend pas la poésie du subconscient, du délire musical, du beau dépourvu de sens, mais il conçoit une osmose du sensuel et de l'intellect.

Toujours dans «Vremea» (1935), Comarnescu commente aussi Valéry en avançant l'idée que sa poésie serait, aux termes de sa théorie, «une espèce de clarification, de fixage, de détermination de l'intériorité d'un instant, une émotion profonde et pénétrante, un état de sensibilité profonde».

En échange, Constantia Fintineru se montre particulièrement réceptive à la poésie pure. Il publie deux articles dans l'«Universul Literar» de 1939 : *D. i. p. e. p. o. e. z. i. a. p. u. r. a.* et *V. e. r. s. și O. b. s. c. u. r. i. t. a. t. e.*. Se référant à l'influence de Mallarmé et à son hermétisme dans la littérature roumaine, Fintineru considère Ion Barbu comme un adepte de l'idée de la dureté en poésie, de recherche de l'absolu : «Autour de 1930 on n'écrivait à Bucarest que des vers hermétiques». Selon Fintineru, la poésie pure aurait signifié en Roumanie «la recherche de l'absolu, la nécessité infinie d'une vérité fondamentale» parce

que, justement, sa formule promettait cet absolu. On attendait tout de la poésie pure, note l'exégète roumain, tel que d'une réalisation complète de l'esprit, tel que de la seule méthode sûre de déchiffrer les énigmes de l'existence ou tout au moins de les rendre inoffensives. « Quelques-uns des repères les plus sûrs de la modernité n'étaient pas l'obscurité, la lucidité, l'assurance du vocabulaire, mais bien la réputation de l'éloquence, de la récitation, des passions communes, que trop humain qui avilit tant de poèmes ». « Imaginer le langage attire derrière soi, aussi, la réalité de la pensée poétique », explique l'intérim, et de la sorte « de souvi de trouver la forme unique, irremplaçable, a engendré l'obscurité ».

L'obscurité — voilà la nouvelle obsession de l'époque. Elle cause débats et contestations, se fait des partisans et des négateurs. En fait, même ceux qui ont admis l'art poétique de Valéry ne l'ont pas tenu pour un grand poète. Le sentiment qu'il ne s'était pas réalisé, qu'il demeurait inadhérent, avait été visible dès le commentaire de Mia Frollo (« Viața nouă », 1922) qui, en marge de *Charmes*, décrit en termes révélateurs la sensation née de la poésie de Valéry : « Vous vous sentez comme porté entre de froides murailles que seule une petite fenêtre transperce. Sa poésie est de glace, sans exubérance. Quelque chose de compressé, d'alambiqué, d'abstrus ». C'est presque la même impression que l'on retrouve avec Vladimir Străniș, pour lequel Monsieur Teste est « fait de silex et d'amadou », ou bien aussi avec Philippide (« Universul Literar », 1942) qui, à propos de Mallarmé, trouve que Valéry ne manifeste avec celui-ci qu'une superficielle analogie de ton, car, au fond, « sa poésie n'est qu'un mouvement mais lourd, froid, stérile ». Et même Ion Barbu — considéré par les uns comme ayant de vagues ressemblances avec le poète français — déclare dans une interview publiée à « Viața literară » de 1927 : « L'essayiste, en Valéry, me semble plus important que le poète même des *Charmes*. On ne peut que s'étonner en fin de compte que Valéry qui proclame l'autonomie du Poème en regard de tous les autres genres littéraires, déploie dans ses vers, le volet protecteur d'une rhétorique à peine compensée par l'or dont elle est faite ».

Pour Dan Botta (« Revista Fundațiilor », 1934), la poétique de Valéry s'inscrit dans un univers de cristal, dans un classicisme suspendu dans le vide. Un état de lucidité exceptionnelle, de limpidité éclaircissante, une « poésie-exercice » qui mène à l'obscurité n'est en fait — selon Botta — qu'« une sorte de naïve métaphysique de la forme laborieuse » (« Vrenea », 1930). « J'avoue — dit-il — que la théorie de la difficulté pour la difficulté m'attriste. Être volontairement difficile, contraindre vos lecteurs à un effort pour aboutir après coup à une joie plus intense, signifie vous prévaloir habilement d'états extérieurs à votre œuvre, signifie rechercher des effets que vous ne méritez pas. La seule difficulté possible est celle que suppose la qualité rare de vos propos, la nature exceptionnelle de votre intelligence, l'ésotérisme de la culture ». Une fois de plus se manifeste cette stérilité que presque tout le monde, dans les milieux de l'intelligentsia roumaine de l'entre-deux-guerres, trouve chez Valéry comme poète. Par ailleurs, Dan Botta ne l'apprécie ni comme théoricien, ni comme essayiste : « Le héraut de la poésie pure est notre plus intéressante déception (« Vrenea », à propos de *Variété II*), chaque page est remplie de platitudes rares, joliment exposées, dans un style d'hieroglyphe, se donnant la pose d'un oracle qui dévoile ses mystères et le voit devenir un mythe ».

Enfin, Holban et Blecher entreprennent (« Vremea », 1934, 1935) une véritable campagne de démystification de la « légende Valéry ». Par une lecture à clé et analysant le poème *Le cimetière marin*, Holban entend prouver qu'il suffit au fond de découvrir certains petits secrets biographiques, de surpasser certaines petites complications grammaticales, pour comprendre ensuite facilement que le poète ne fait rien d'autre que méditer sur l'éternel et troublant mouvement de la mer et sur le tout aussi éternel repos des morts. Arrivé là, le poème n'éveille en vous aucune autre curiosité. Et la charade une fois résolue de la sorte, il n'est plus question que d'aimer les vers, Valéry érigeant de cette manière « en dogme le fait de poser toute la valeur d'un vers rien que sur le métier ». « Charade » chez Holban, « rébus » chez Blecher, l'idée est pourtant la même. Tous ces symboles, tous ces concepts-type de la poésie valéryenne, composés en rébus intellectuels, toute cette « inutile préciosité » finiront avec le temps à paraître désuets parce que, précisément, « ils manquent d'abandon intérieur », de spontanéité.

On est saisi aujourd'hui de constater combien les prises de position ont pu être différentes : Tudor Vianu qui, passionnément, expliquait la poétique de Ion Barbu et de Saint John Perse d'après la version roumaine de Ion Pillat ; George Călinescu qui accusait les profanes de manque de culture — « les protestations contre la poésie difficile ne viennent généralement pas d'une difficulté réelle mais bien à cause de l'insuffisance de culture des lecteurs » (*Curs de poezie*, « Adevărul Literar și Artistic », 1938) —, mais n'admettait pas l'œuvre de Perse (*Anabase* restant pour lui « un poème vivant d'échecs ») ; Philippide qui était d'accord qu'il puisse y avoir une lecture sans « recherche de sujet ou d'enrichissement de l'esprit », une lecture qui puisse ne supposer que la « toute pure contemplation », mais qui, néanmoins, considérait que dans ce tout dernier cas la poésie pure demeure « une sorte de poésie ne voulant rien prouver » (« Adevărul Literar și Artistic », 1932) ; Vladimir Streinu enfin qui admirait les vers de la fin du *Cimetière marin* (« *Le vent se lève! ... Il faut tenter de vivre!* »), mais déclarait ironiquement ne pas les comprendre et s'essayait de prouver leur évidente fausse profondeur ... Qui plus est, Lucian Blaga, tranchant dans ses opinions, qualifiait Paul Valéry de créateur d'« ersatz de mystères », de « mystères de laboratoire », produits par le remplacement d'un objet par une catachrèse. De cette manière, la métaphore supplée un objet mais ne vient rien ajouter aux faits en soi, elle n'est qu'« un double destiné à transformer un objet, de toute façon concret et d'une clarté sensible, en une espèce de mystère, par le moyen d'une algèbre d'images ».

Il se peut que, dans l'époque, ces mises au point fussent nécessaires, surtout lorsqu'il s'agit de ces « poètes de formules » comme Streinu (« *Revista Fundațiilor* », 1935) désignait ceux qui se mouvaient dans la zone des influences de Valéry. Car celui-ci était déjà devenu un critère « qui, à l'instar de tout autre, dépersonnalise la poésie roumaine » — remarquait Emil Galian (« *Revista Fundațiilor* », 1935). En somme, ni la pureté prônée par Valéry, ni la gratuité manifestée par Gide ne se sont fait des adeptes fanatiques parmi les critiques roumains de l'entre-deux-guerres. Ainsi, malgré qu'elle fût tant discutée, la fameuse lucidité de Paul Valéry n'est jamais devenue un mythe. On le voit bien à lire les conclusions de George,

Călinescu analysant son art poétique : « sa poésie discursive et rhétorique étudiée et classique, de même que la littérature surréaliste, nous laissent froids par manque de sens, de noyau émotionnel, parce que l'arbitraire systématique fatigue l'esprit et la poésie demande du sens » (« Viața literară », 1926). Pareillement, l'effort de réaliser de l'épique tout pur, de purifier volontairement de tout contenu la poésie — le geste étant épique mais les faits n'étant qu'absurdes (tel chez S. J. Perse) — ne peut, d'après le même Călinescu, attirer des suites esthétiques, parce que « normalement, que nous soyons conscients ou inconscients, nous avons du contenu ». Et Mircea Eliade d'écrire dans « Vremea » (1935) : « L'épique pur est une niaiserie tout comme la poésie pure », du moment qu'une grande œuvre reflète pour une bonne part et les moyens de connaître d'une époque, et le sens existentiel, et la valeur humaine, « les conquêtes scientifiques et philosophiques du siècle ». Paul Zarifopol, dans son article de l'« Adevărul Literar și Artistic » (1926), note à son tour sous le titre *Poezia pură* : « Les mots resteront toujours impurs, le vers qui est fait de mots ne saurait jamais être pur de tout sens ». La même opinion, argumentée sur le mode scientifique, chez Biberi (« Revista Fundațiilor », 1945, *Poezia mod de existență*) : « La double fonction du mot, de signifier et de suggérer, ne peut être dissociée. Le poète opère avec ces deux valeurs et construit son poème sur deux plans ».

Enfin, Vladimir Streinu (« Revista Fundațiilor », 1935), envisageant l'évolution de la poésie qui a réduit son champ du social à l'individuel, à l'époque romantique, puis de l'individuel au caprice, à l'heure du modernisme, constate en dernière instance la formation d'un courant s'efforçant de grouper la poésie moderne autour de l'anti-social, strictement sur le caprice de la sensibilité et de la fantaisie ; aussi, tous ces jeunes épigones, adeptes de la poésie pure, Streinu les compare-t-il à « la colombe qui croit pouvoir voler à son aise si l'air vient à manquer ! »

Par contre, fait intéressant, ni Vianu, ni Călinescu, ni Cioculescu ni Biberi ne refusent dans leurs exégèses l'expérience de l'hermétisme. Bien plus, ils pensent que « proprement, la sensibilité lyrique est d'ordre intérieur et d'expression hermétique » (Cioculescu, *O privire asupra poeziei noastre ermetice*. « Revista Fundațiilor », 1938). « L'hermétisme — précise Călinescu — est intellectualiste, mais non aussi rationaliste. L'hermétisme représente une poésie de la connaissance mais par là elle ne devient pas une poésie de l'idée » (*Curs de poezie*). Tudor Vianu, avec la rigueur d'historien de la littérature qui le caractérisait, circonscrit à une tradition la poésie moderne, à « la grande tradition de l'hermétisme » qui a décliné l'ante, Pétrarque, M. Scève, le chevalier Marin, Hélieran et même Mallarmé. « Le jeu de la dissimulation — comme il appelle l'hermétisme (« Revista Fundațiilor », 1944) — a toujours un caractère d'adversité face aux autres », dénote « une certaine méfiance du milieu ». Pour l'hilijpède, la littérature moderniste est, bien pis, « une forme neuve d'invraisemblable, une forme agressive et violente, nantie d'un caractère autocratique d'utopie d'orientation ». Or, s'explique-t-il, « l'invraisemblable poussé à l'extrême est tout aussi odieux que le naturalisme photographique » et mise en fin de compte d'une certaine façon la banalité.

Evidemment, au lendemain de la seconde guerre mondiale, en '44-45, quand vient se ranger sur le premier plan le problème de l'artiste citoyen et de l'abolition de « la tour d'ivoire » (M. R. Paraschivescu dira à ce moment-là : « préférons Bolintineanu à Mallarmé »), le débat que nous venons de brosser s'éteint de lui-même. Les suggestions historicistes de Viana deviennent alors des points de vue historiques! Tant et si bien que P. Pandrea en tire une conclusion catégorique : « le modernisme roumain n'aura été que la révolte des intellectuels contre les états sociaux de leur temps, prouvant leur manque de bienveillance et d'adhésion à s'engrener dans un mécanisme social odieux : à tout dire une protestation, parfois larvaire, souvent consciente, contre la bourgeoisie roumaine ». « Ainsi vues les choses — continue Pandrea —, le poète roumain authentique, ayant de la vocation, n'a rien à apprendre de Mallarmé. Celui-ci est un maître le guidant non pas vers le jardin des délices poétiques mais vers le désert amer de drames intellectuels propres à certain moment historique » (« Revista Fundațiilor », 1944).

RITUAL DRAMA OF APPEASEMENT: A COMPARATIVE STUDY OF SOYINKA AND NOH

E. EMEKA NWABUEZE
(University of Nigeria, Nsukka)

Soyinka's *Death and the King's Horseman* is a good example of ritual drama of appeasement. Critics and researchers have therefore discussed various aspects of this play. Owing to the fact that Soyinka's plays are deeply rooted in Yoruba tradition, and employ the elements pertinent to the total theatre, there is the erroneous impression often left in the mind of the reader that Soyinka is influenced by Noh. The reason for this impression is that there are no related researches on Soyinka and Noh, not to mention researches dealing with comparative studies of the Yoruba world and the Oriental worldview. This paper, therefore, seeks to compare Soyinka's *Death and the King's Horseman*, a typical Yoruba traditional play which explores the world as conceived in the Yoruba mind, with Zeami Motokiyo's *Birds of Sorrow* and *Atsumori*. The aim of this comparison is to show that the similarities between the two dramas are natural, not artificial or contrived. We shall also examine and compare the effect of music, transcedance, constant movements to and from the middle passage as well as mysticism and the world views of both the Yorubas and the Japanese.

Recent studies on Noh drama have been geared towards finding out how important world playwrights and dramatists have been influenced, one way or another, by the Japanese Noh, or how the dramatists have tried to imitate Noh but failed. For instance, Yasunari Takahashi¹ and John K. Gillespie² examine the impact of Noh on Samuel Beckett and Paul Claudel, respectively. The plays of these dramatists are closely compared to the Noh plays as so as to show the similarities between the Japanese Noh and their works, thus establishing a strong influence of Noh on these playwrights. Sheng-chuan Lai³ on his own part examines O'Neill's plays in his article, "Mysticism and Noh in O'Neill". In this article, Lai shows that although O'Neill's plays contain mystical elements and other Noh qualities, the playwright has failed because he seemed not to have

¹ See Yasunari Takahashi, *The Theatre of Mind: Samuel Beckett and the Noh*, Encounter, 68 (April, 1982), 66-73.

² John K. Gillespie, *The Impact of Noh on Paul Claudel's Style of Playwriting*, "Theatre Journal", 35, 1 (1983), 58-73.

³ Sheng-chuan Lai, *Mysticism and Noh in O'Neill*, "Theatre Journal", 35, 1 (1983), 74-87.

understood the intrinsic qualities of Noh. Lai opines that O'Neill has approached Noh from the western point of view.

Similarities abound in both the Japanese and Yoruba worldviews. Both worldviews involve the worlds of the living, the dead and the unborn. Although the three worlds are not explicated in Japanese literature as Soyinka has done in Yoruba worldview, it is obvious that they exist, and that they form the essential components of Japanese (or, in a larger sense, Oriental) worldview. This point can be confirmed from an examination of a popular phrase from the Buddhist Scripture which says: "In the *three worlds*, there is no quietness of rest"⁴. It should be pointed out that the Buddhist scripture influences Japanese Noh substantially, and that most of the Noh plays serve as tools for the propagation of Buddhist tenets.

According to Buddhist scripture, there is neither quietness nor rest in the three worlds. This succinct phrase can also be used to examine the nature of Yoruba worldview. What the phrase says is that there is a constant interaction between the three worlds through different passages. The passages between the worlds are what Soyinka calls "the numinous passage which links all: transition"⁵.

There are constant intrusions to each of the worlds. Both the Yorubas and the Japanese have great regard for a traveller going into or coming from the passage. It is believed that the living, the dead, and the unborn are interrelated one way or another. Thus, if there is trouble in any of the three worlds, there will be trouble in all. Similarly, if any being is annoyed, especially from the world of the dead, he has to be appeased immediately, otherwise the passage will get dried up of passengers and blessings from the other worlds. Below is a characteristic Noh description of human life showing its transmigration between life and death:

Life and death, past and present —
 Marionettes on a toy stage.
 When the strings are broken,
 Behold the broken pieces⁶.

This poem, credited to an unknown Zen master, shows that when life on earth terminates, the illusions of the world go with it. Compare this, then, with Iyaloja's last words to Elesin Oba's young bride in Soyinka's *Death and the King's Horseman*:

Now forget the dead, forget even the living.
 Turn your mind only to the unborn. (p. 76)

Iyaloja tells the bride that the unborn is now more important than both the living and the dead, since the dead might like to punish the living by sending down a diabolical child.

According to Donald Keene, death and the world of the dead feature prominently in the Noh plays. This statement by a Japanese scholar

⁴ Takahashi, p. 67.

⁵ Wole Soyinka, *Death and the King's Horseman* (London: Eyre Mathuen Ltd., 1975), author's note. Further references to this edition are bracketed in the text.

⁶ Donald Keene, ed. *Anthology of Japanese Literature* (New York: Grove Press, 1955) p. 259.

also shows exactly what happens in real traditional Yoruba drama. In *Death and King's Horseman* some elements, especially death and the world of the dead, feature prominently. The whole play, in fact, is about the preparation of Elesin Oba to go into the middle passage. To clarify this point further, it is necessary to understand the role of the Oba in the Yoruba traditional society.

The Oba is a formidable lord of the people. He even rivals Orisa, god of divination, in his power over man. Related to the Obas' position is the Elesin Oba. The Elesins are the *Abobakus* — those who die with the king. Originally, the Elesins were slaves who had found favour with the king. The Elesin Oba was supposed to be the king's coveted slave who has now become the king's favourite. His role of meeting the king in the middle passage is what makes him very popular in Yorubaland. The blood of servitude flows in the veins of the Elesin Oba. Hence, after faithfully serving the king on earth, he has to continue the service in the world beyond.

In *Death and the King's Horseman*, the Alafin, who is now in the middle passage, appears to Elesin Oba twice to remind him that he (Alafin) has been waiting at the gate since his death. He wants Elesin to come over quickly or send his horse and dog. The playwright masterfully shows the dialogue between the dead Alafin and Elesin Oba in the words of the Praise Singer to Elesin. There are two of such exchanges in the play. The first one comes during Elesin Oba's preparation to go into the middle passage :

- PRAISE SINGER : If you cannot come, I said, swear
You'll tell my favourite horse, I shall
Ride on through the gates alone.
- ELESIN : Elesin's message will be read
Only when his loyal heart no longer beats.
- PRAISE SINGER : If you cannot come Elesin, tell me dog.
I cannot stay the keeper too long
At the gate. (p. 42)

Alafin's second appearance is more of a rebuke. It occurs after the elders had performed the ritual of slaying the king's dog as well as his favourite horse. As we can notice, Elesin had neither gone to the middle passage to meet the Alafin nor sent a message either through the king's favourite horse or his dog, as the king had requested. Thus the implications of the king's anger and disappointment are clear. Hence, he laments through the Praise Singer :

Elesin Oba ! I call you by this name only this last time. Remember when I said, if you cannot come, tell my horse. (Pause) . . . I said if you cannot come whisper in the ears of my horse . . . I said, if there are boulders you cannot climb, mount my horse's back, this spotless black stallion, he'll bring you over them (Pause) . . . Oh, my companion, if you had followed when you should, we would not say that the horse preceded its rider. If you had followed when it was time, we would not say the dog has raced beyond and left his master behind. If you had raised your will to cut the thread of life and the summons

of the Oba, we would not say your mere shadow fell across the gateway and its owner's place at the banquet. (pp. 74-75)

Elesin Oba's eventual death is neither ritual death nor sacrificial death but suicide. As Iyaloja says, "He is gone at last into the passage but oh, how late it all is." (p. 76).

In Noh drama, the presence of death or someone from the world of the dead is usually evident. While the Egunguns which the ignorant District Officer, Simon Pilkings, arrests symbolize the presence of men from the world beyond, the strangers who arrive in Noh drama, the Shites, are

the ghost of the dead who are compelled from time to time to come out of the Buddhist purgatory in corporeal forms which were theirs in their life-time and visit the world of the living in order to alleviate their torments by telling someone the stories of their agonies, somewhat in the manner of Coleridge's *Ancient Mariner*.⁷

Sometimes, the presence of beings from the other worlds means impending doom for the living. When this happens, the spirit in the god concerned has to be appeased. In Yorubaland, for instance, before the advent of christianity, twins were regarded as rebels from the world of the unborn who want to destabilize the world of the living. They were thus killed or thrown into the evil forest as soon as they arrived, and important sacrifices performed to clean the land of their ominous presence.

In the Noh, the wandering spirit, usually the Shite, needs "the Buddhist prayers by the living which serves to alleviate or shorten the period of the torments of the dead"⁸. In *Birds of Sorrow*, for instance, the Monk prays that the spirit of the dead hunter might end its endless journeys between heaven and hell. He expresses his desires in the following prayer:

Hail, O spirit! May you be delivered from endless round of incarnations. May you attain the instantaneous enlightenment of Buddhahood.⁹

Ritual drama of appeasement takes a slightly different form in Yorubaland. Unlike the Noh, someone from the world of the living has to carry the prayers and other rites from the living to meet the dead in a passage way. Yasunari Takahashi believes that "the origin of the Noh drama is closely connected with the ancient Japanese belief in the unappeased spirit of the dead"¹⁰. Invariably, the origin of Yoruba ritual drama is closely connected with the Yoruba belief in the unappeased spirit, especially when it is the spirit of the Oba. It is the rite of appeasement of the spirit that both Noh and Yoruba dramas try to capture.

⁷ Takahashi, p. 87.

⁸ Takahashi, p. 87.

⁹ Zeami Motokiyo, *Aisaboshi*, translated by Arthur Waley, in *Anthology of Japanese Literature*, p. 278.

¹⁰ Takahashi, p. 87.

In *Atsumori*, the priest, Rensei, attempts to appease the spirit of Atsumori from the beginning of the play. Later in part two of the play when the ghost of Atsumori comes up he (the ghost) begs the priest to pray for him after he had re-enacted the events of his life until the hour of his death. A similar event happens in *Birds of Sorrow* where the Buddhist Monk prays for the spirit of the dead hunter to attain Buddhahood — a state of spiritual freedom and perfection.

Like in the Noh drama, the major motivation of Soyinka's *Death and King's Horseman* in the attempt to send a necessary messenger to the dead king in order to make him settle down comfortably in the other world. If this is not done, the people might incur the wrath of the angry spirit who might decide to be visiting the world of the living. Such visits are generally ominous: they do not bring blessing but the anger of the inhabitants of the other world.

Ritual drama of appeasement manifests in different stages in both the Noh and Yoruba dramas — the spiritual re-enactment of past life as in the Noh, and the presence of the ancestors in the form of the *Egunguns*, as in Yoruba drama; the arrival of someone from the middle passage as in the Noh, and the departure of someone into the middle passage as in Yoruba drama. It is through these activities that our experiences of the aesthetic dramatic spectacle, deep traditional wisdom and the trace dance, are realized. Soyinka, commenting on *Death and the King's Horseman*, stresses that the play "can be fully realised only through an evocation of music from the abyss of transition" (author's note, *Horseman*). It is the sublimity of experience in the dance and the physical and spiritual beauty in the experience that the theory of *Yugen* tries to portray in Noh drama. According to Keene,

Yugen is considered to be the mark of supreme attainment in all the arts and accomplishments. In the art of Noh in particular, the manifestation of *Yugen* is of the first importance. When *Yugen* in the Noh is displayed, it is generally apparent to the eye, and it is the one thing which audiences most admire ...

The physical and spiritual beauty in both Noh and Yoruba dramas give the audience a sublime experience — a kind of emotional and spiritual satisfaction. It is through the evocation of the mystical music and the dance that accompanies it that the rite of appeasement is fulfilled. The re-enactment of the Hunter's past life in *Birds of Sorrow* is realised through the evocation of this mystical music. In the same way, the ritual of meeting the King in the passage way is supposed to have been realised through the evocation of the mystical music and dancing to its rhythm. Oscar Brockett, commenting on the dance aspect of Noh drama maintains that

Noh is essentially in dance-drama in which the script serves to create a setting for choreographic movements. It is not primarily concerned with dramatic action;

¹¹ Keene, p. 260.

rather, it seeks to express a situation in lyrical forms. All Noh plays reach their fulfilment in a dance¹².

Since the evocation of this music is not just meant to entertain the audience but to capture a spiritual situation, it is necessary to examine the protagonists of Noh and Yoruba dramas to discern how the spiritual situation is realised through music. The success or failure of a ritual performance depends on the protagonists. They are like actors in African ritual drama who have to cut the neck of a sacrificial animal in one stroke of the machet. They are made prominent by the outstanging thing they are supposed to perform. Such is the case with Elesin Oba who is getting ready to fulfil his duty to his king and his community. The hunter in *Birds of Sorrow* is also made prominent because of the re-enactment of the events in his life and his experience in hell.

In the dance into transition, nobody kills another. The dancer or the protagonist "will simply die" (*Horseman*, p. 27). This statement by Joseph, the servant of Mr. Pilkings, shows the type of characters that are involved in the ritual activity. They are supposed to be forceful minds. They are not just ordinary individuals dancing for emotional satisfaction or for entertainment. They are more than that. Hence, the concept of tragedy, as it relates to the appeasement of the gods and dead spirits, is a profound activity. African heroes do not die because they are frustrated with their societies, or because they want to demonstrate their love for a lady. They do not die because of major tragic flaws in their characters. They die to justify societal cause, or sometimes because there is need for someone to sacrifice his life. The protagonists are the minds that link all powers. Zeami Motokiyo describes "the one mind linking all powers" in the following words:

Sometimes spectators of Noh say that the moments of 'no action' are the most enjoyable. This is one of the actor's secret arts. Dancing and singing, movements on stage, and the different types of miming are all acts performed by the body. Movements of 'no action' occur in-between. When we examine why such moments without action are enjoyable, we find out that it is due to the underlying spiritual strength of the action which unemittingly holds the attention¹³.

Motokiyo maintains that it is the appropriation of the spiritual strength of the moment of 'no action' on stage that causes the audience to experience both emotional and spiritual satisfaction. As he further states, the intervening action during the moment of 'no-action' "must be linked by entering the state of mindlessness in which the actor conceals even from himself his own intent"¹⁴.

¹² Oscar G. Brockett, *Theatre: An Introduction* (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1974), p. 297.

¹³ Zeami Motokiyo, *The Art of Noh* trans. by Hyusaku Tsunoda and Donald Keene, in *Anthology of Japanese Literature*, p. 258.

¹⁴ Motokiyo, p. 295.

What Motokiyo calls the "state of mindlessness" here is a kind of trance, almost like a dream. This kind of trance functions as a passage way between the worlds. In the case of *Death and the King's Horseman*, what Elesin Oba has been preparing for is more than mere trance. He is to dance and enter the passage where he is supposed to lead his king to the ancestors and make necessary rites on the way. Already before the intervention of the District Officer, Elesin had started responding to the mystical rhythm of the music which calls him into the passage. Elesin, in a drowsy voice, realises this when he says:

... A child

Returning homewards craves no leading by the hand.

Gracefully does the mask regain his grove at the
end of day ...

Gracefully. Gracefully does the mask dance

Homeward at the end of day, gracefully ... (*Horseman*, p. 43).

At the end of the Praise Singer's reply, the playwright tells us, through stage direction, that the trance in Elesin Oba deepens, and that his steps are heavier. The trance ought to have continued until Elesin's soul gets out of his body and journeys into the middle passage.

In all Noh plays, the Shites exhibit great will-power as they powerfully link all artistic powers and at the same time respond to the music 'with one mind'. Elesin's failure to die after the trance is as a result of his inability to link all these powers together with one mind as he is supposed to have done. His passion is divided between his duty to the king and the community and the material things of this world symbolized in the young bride. The division of the mind makes him inaccessible to the *Oshugbo's* music and the strange voices which guide his feet. He blames the white man, then the gods for deserting him, and finally the young bride whose youth and warmth brought new insights of this material world to him. Elesin was double-minded and therefore incapable of strong spiritual decisions.

The success of dancing into transition depends absolutely on the mind of the protagonist. The principal actors in both Noh and the traditional Yoruba drama usually have a long-term union with the spirit worlds through dance and practice, coupled with the strong will-power of the protagonist. Almost all these actors are born to act the major roles. The first born of Elesin Oba, for instance, is by divine right the horseman of the new king after the death of the old one. The mystical power of the horseman's lineage is therefore passed over to the new Elesin who, throughout his life until the king dies, keeps the spirit mediumship of the race. He learns all the rites involved in his profession, and through dance, fulfils his duty to the king by joining him in the middle passage.

The effect of the trance dance cannot be fully realised in a written text as it would be on stage. The drumming, the dance, the blending of aural and visual elements crystalize in complex mystical experience which Sheng-chuan Lai describes as "the ineffable quality of mystical experience, an experience that cannot be explicitly communicated verbally or through demonstration". Sheng-chuan Lai goes on to say that "no amount

of verbal vividness can recreate the mystical experience itself.¹⁵ And it is this inability to describe what is experienced that makes the mystical qualities of both Yoruba and Noh unique.

Discussing the problem of communicating the ineffable experience in this type of drama, John Gillespie opines that it is only in performance that the sublime experience of Noh can be rendered. This statement is also true not only of Soyinka's *Death and the King's Horseman* but of such other Yoruba tragedies like Duro Ladipo's *Oba Koso* and *Oba Waja*.

When a strong-willed protagonist masterfully follows the mystical crescendo of the abysmal music, he gradually enters into a trance-dance after which he dies as Alesin Oba is supposed to have died, or the trance might terminate at the end of the mystical experience like in the Noh. In *Birds of Sorrow* and *Atsumori*, for instance, what is happening is less significant than what has happened and the past helps to intensify the magnitude of the tragedies experienced by the protagonists. As the tempo of this mystical music increases, the protagonist gathers cosmic energy which aids him dancing through trance into transition, as in Soyinka's *Elesin Oba*, or into past tragedy, as seen in the ghost of *Atsumori*.

From the foregoing, it is obvious that Soyinka and Noh have many things in common. It will be erroneous, however, to conclude that the structural and thematic affinities between Noh and Soyinka are as a result of the influence of Noh on Soyinka.

Having studied some Noh plays by the best Noh playwright, Zeami Motokiyo, and Soyinka's plays, one discovers that the two drama are very similar. These similarities are natural. There is no evidence that Soyinka has moulded his plays on the Japanese Noh. Rather, what one notices is the similarity between the Yoruba worldview and that of the Japanese. Soyinka is naturally responding to the world known and believed by his people just as Zeami Motokiyo naturally responds to the Japanese worldview. Believing that Soyinka is influenced by Noh is like arguing that the Yorubas acquired the knowledge of their worldview from the Japanese. While one may not doubt the fact that Soyinka might have come into contact with Noh plays, there is no evidence that he is influenced by it.

FRAGEN DER KULTURELLEN IDENTITÄT: EUROPA UND DIE RUMÄNISCHE KULTUR

In der Zeit 23. – 25. Oktober 1990 fand ein von der Friedrich Ebert Stiftung aus Bonn und dem Institut für Theorie und Geschichte der Literatur „G. Călinescu“ aus Bukarest veranstaltetes Symposium statt. Thema der Veranstaltung: *Fragen der kulturellen Identität: Europa und die rumänische Kultur*. In den drei Tagen des Symposiums wurden von rumänische, deutsche und bulgarische Wissenschaftler wichtige Aspekte der europäischen Berufung der rumänischen Kultur besprochen sei es in Referate, sei es in den lebhaften Diskussionen, die jedem Referat folgten.

Das Symposium wurde durch den Präsidenten der rumänischen Akademie, Mihai Drăgănescu, eröffnet, der die Teilnehmer grüßte und die Bedeutung der Thematik unterstrich, eine Thematik die nach den Erreignisse des Monats Dezember 1989 aus Rumänien ein neues Interesse erwäkt. Die deutsche Botschaft wurde durch den Kulturreferent, Fahrenholz, vertreten. Gh. Ceausescu versuchte den Begriff Europa zu definieren (*Der Europabegriff*) Europa ist nicht nur ein geographischer Begriff, sondern eine Zivilisation und Kultur, die durch eine spezifische Mentalität geprägt wurde, eine Mentalität die zum ersten Mal im antiken Griechenland zu finden ist, nämlich die Entfaltung der menschlichen Persönlichkeit und die Definierung der Menschenrechte: kennzeichnend für Europa ist die permanente Bestrebung für Freiheit und Wahrheit. Einige rumänische Referente analysierten verschiedene Aspekte der rumänische Literatur im europäischen Kontext. Marin Buceu zeigte, daß für Rumänien im 19. Jhd. Europa als ein Modell gesehen wurde für die Modernisierung des Landes (*Der europäische Status die Garantie für das moderne Rumänien im 19. Jhd.*). Corina Popescu analysierte die Bestrebungen Macedonskis' für die Einführung eines modernen Dramas in der rumänischen Literatur (*Die klassische Tragödie und der Modernismus bei Macedonski*). Eva Behring untersuchte die politische Manipulation der Literatur während des Totalitarismus in Rumänien (*Die Identitätsfunktion der rumänischen Literatur - Versuche ihrer Manipulation und die Folgen in der Literaturpraxis*). Mehrere Referenten haben sich als Thema die Rezeption der rumänischen Literatur im deutschen Kulturbereich gewählt (Manfred Skitschak, *Die Rezeption der rumänischen und deutsch-rumänischen Literatur in der B.R.D.*; Heinz Kahlau, *Die Rezeption der rumänischen Literatur in der D.D.R.*), und der deutschen Literatur in Rumänien (Viorica Ionescu Nişcov, *Die deutsche Literatur in der Zeitschrift „Adevărul literar și artistic“*). Alexandru Săndulescu untersuchte den europäischen intellektuellen Kontext indem B.P. Hasdeu seine Forschungen auf dem Gebiet der Sprachwissenschaft übte (*E. P. Hasdeu und seine europäische Korespondenten*) während Helmuth Frisch die Identitätsfrage der rumänischen Sprache, so wie sie in rumänischen Forschungen zu finden ist, analysierte (*Die rumänische Sprache zwischen Ost und West*). Mihai Moraru unterstreichte die Rolle des europäischen Humanismus für den Fortschritt der nationalen Sprachen (*Der philologische Humanismus und die Übersetzungen in den nationalen Sprachen*). Mircea Anghelescu zeigte „die Entdeckung“ Europas durch Dinicu Golescu (*Das europäische Modell? Dinicu Golescus' Vorschlag*). Rumiana Stanceva wählte sich als Thema Rumäniens Bild in der bulgarischer Literatur (*Ein literarisches Bild Rumäniens*). Frau Zoe Dumitrescu-Busulenga untersuchte eine nicht genug zu schätzen Etappe in der Europäisierung Rumäniens, nämlich die Gesellschaft „Junimea“ (*„Junimea“ und die Europäisierung Rumäniens*), indem sie die katalytischen Rolle des deutschen kulturellen Einfluß unterstreichte.

Das Symposium ist die dritte deutsch-rumänische Veranstaltung indem die europäische Berufung der rumänischen Kultur analysiert wurde (die anderen zwei: 1984, München, 1985, Bukarest – in Zusammenarbeit mit der Südosteuropa Gesellschaft aus München); Wir sind sehr dankbar den deutschen Kollegen und den deutschen Institutionen, daß sie uns in schweren Zeiten geholfen haben die kulturellen Kontakte aufzubewahren. Denn ohne Kontakte kann eine Kultur im europäischen Sinne nicht existieren.

Gh. Ceausescu

ZOE DUMITRESCU-BUȘULENGA, *Eminescu și romantismul german*, Ed. Eminescu Bucharest, 1986, 286 p.

There are subjects everybody talks about, though nobody has read enough. Such cultural ghosts haunt the world of letters and end up as commonplaces that are easily vellicated: few are those actually familiar with the topic, who would refer to readings of their own — pencil in hand and possibly in the original language. That Eminescu's thinking is stamped by the German culture has long been a widely accepted fact, and a true lemma of any research-work since his lifetime. However, should we like to have more detailed, specific reference to that subject from authoritative sources, we may be surprised to see how little accurate information is available and how vague its wording is.

Out of a polemic drive, the opponents of *Junimea* literary circle were the first to accuse the poet of being philo-Germanist. Bibliographic evidence made Eminescu's early commentators take the Germanism of his inspiration for granted. It was only with the early 20th century generation (Gh. Bogdan-Duică, G. Ibrăileanu, E. Lovinescu) that comparative investigations were undertaken and problems awaiting solution were stated — often vaguely and on the basis of similarities that literary memory would supply. The truth spread by word of mouth and in writing has been such that we may be surprised to realize that Eminescu had been dead for a century when the first reliable, thoroughly documented research, *Eminescu și romantismul german* (Eminescu and German Romanticism) by Professor Zoe Dumitrescu-Bușulenga, was published. The author brings the arguments to settle a matter that was apparently settled according to the *oui-dire* system and by so doing she sets a landmark.

However, it would be unfair to overlook that pretty many attempts have been made to give vague institutions a more concrete character: we would not refer to Tudor Vianu's or D. Caracostea's remarks which are now regarded as essential, but to a coherent comparison of texts brought by the enthusiasm of casual discoveries. There is a throng of German names that G. Călinescu gives in his book on Eminescu: Novalis, E.T.A. Hoffmann, Tieck, Jean-Paul Richter, A. von Chamisso, Hauff, H. Heine, etc. Other exegetes concentrated on special topics as does for instance, N. Teaciu-Albu in his *Heine's influence on Eminescu work*, 1942. But no one ever attempted a systematic approach or a general discussion of the vast material that had been accumulated. The authoress of this book did that for the first time — and I daresay, she did it excellently.

By taking a close, systematic look at every Romanian-German linkage in Eminescu's work, Zoe Dumitrescu-Bușulenga often breaks new ground in the inter-text relationship a work is made of. The more than relevant similarities between Jean-Paul's *Hesperus* and Eminescu's *Cezara*, and the identification of other traces of *Titan's* author are no doubt the first comparative insights of the kind. Parallels between Hölderlin and Eminescu or between Eichendorff and the Romanian poet are set in the same field of hitherto unnoticed similarities, and so does the large number of remarks in the last chapter of the book. As far as the newly found sources or connections are concerned, this book furnishes many new elements, some of which were only hinted at before, and some are the obvious result of text comparison. A flower motif used by Tieck shows striking similarities with Eminescu's forest images, because it makes us hum the same tune; in Heine's *lieder* realm, the analogies come up steadily, etc. However, whatever poetics is used to re-assess Eminescu's poetry in a different perspective, Professor Zoe Dumitrescu-Bușulenga's parallels will have to be remembered by any fantasy-prone mind: before abyssal explanations, reference to the German text shall be taken into account because a text is above all based on another text.

The researchers of this topic have been unanimous in referring only to the great names of German literature in their studies on Eminescu. A monograph in its own right, the book strays from a course that was set over the past century to bring second-hand sources such as a wide segment of serialised fiction and easy-reader literature that young Eminescu used to devour (see *Argument*, pp. 15–21); on the other hand, an epigonic Romanticist poetry could bring about true masterpieces as shown in the last chapter — which is also one of the most interesting — *Eminescu and Spät-Romantik*. The map representing the poet's German empathy will be drawn in detail, and will not be confined to heights alone. In a strict historical order, this is an event because the border area proves to be far broader than was expected.

Synthesis, XVII, Bucarest, 1990

In ordering the huge German material, the exegete chose a chronological treatment of Romanticism — a hard-to-criticise historical standpoint. The result of this undertaking are chapters in which the poetical vein is identified, doctrinal and historical information get the upper hand (such as *Eminescu and the School of Heidelberg*). We would have liked the two sets of “influences” or “similarities” to have been treated separately — not only because the historical doctrinal sphere is of lesser interest, but also because repetitions could have been avoided.

Novalis' work is a case apart in this possible diagram: no wonder that a full chapter was devoted to him by the author. Novalis is a “case”: a comparative glimpse can easily show the essential affinities between him and the Romanian poet; and yet, the name of the first German Romanticist is not to be found in any of Eminescu's manuscripts. That explains the author's cautious approach: praising Viorela Nisecov's study, this chapter, which we regarded as the core of the book, discusses the “blue flower” motif in general. We ourselves have tried to show many years ago that the absence of written evidence on Novalis only shows that the main name is never referred to. It is a normal psychological reaction which can be traced back to pre-psychoanalysis. On the other hand, Novalis' influences on Eminescu's poetry go beyond the central “blue flower” motif to cover a far broader spectrum: the ultimate meaning of the prose writer's quest in *Sărmanul Dionis* and *Abatarii Iordanului Tio* (Abatars of Pharaoh Tia) is comparable with the essential approach in *Die Lehrlinge zu Saïs*, and there are striking similarities between Eminescu's and Novalis' prose on all levels. However, in speaking of literary history, let us note that besides Viorela Nisecov's quoted studies, a pioneering work by M. Markel, *Motivul “florii albastre” la Eminescu și Novalis* (The “blue flower” motif with Eminescu and Novalis), 1965, may have been recalled here as the first Romanian contribution on that topic. Anyway, Novalis remains a typical possible case for a foreign literature bearing on Eminescu: it casts light on vague literary motifs, harmony and an intimate common spirit — all this in the absence of text evidence. Here is the paradigm for a model in which the Romanian poet absorbs cultural motifs!

While observing that the essential merit of the book is the wealth of the material it discusses and its original parallelisms, another less conspicuous aspect cannot go unnoticed — its contribution. Literary-historical discoveries appear to be remarkable, even sensational in some cases, in our opinion, and the screen against which Eminescu's personality stands out is now mounted in nearly all his works. However, there is also the essential exertion towards a deep comparative thrust which guides the author — in terms of the spirit and of general creative typology in which text comparative insights ought to be just a first step toward the truth. The book is a quest for the spirit that Eminescu and the German Romanticists had in common, a quest for something that cannot be easily found or named. The book's Argument, a preface as much as a creed, foretells of this new kind of comparativism, antipositivist in spirit — the only one in Eminescu's case.

Highly familiar with the poet's work and having a good command of German Romanticism, Zoe Dumitrescu-Busulenga must have been struck by a paradox: judging from the atmosphere, isolated lines and thematic-stylistic topoi, Eminescu is like very many German Romantic poets; however, if we try to narrow the scope of the demonstration and attempt a traditional parallel to clearly assess the “influence” Eminescu's text is fairly slippery. Written by an author of genius, it forbids direct filiations. The best pages of the synthesis (especially the chapters *Argument*, *The Jena-Period* and *Eminescu and Spät-Romantik*) focus precisely on an in-depth relationship, on a similar mental structure which may not always be put in worded form. This is a view that can be the basis for future research in the “stylistics of depth” which ought to be set on a comparative view of the poetic structure of the two languages — Romanian and German.

In this respect, the remarkable last chapter opens most attractive stylistic prospects. No good stylistic research on the original character of Eminescu's poetic model can be written before the present monograph is thoroughly studied: the suggestions made in *Eminescu and Spät-Romantik* will probably provide a basis for future studies that should attempt to depict Eminescu's specificity in a truly European context.

At the end of this incisive, musical reading (the beauty of German Romanticists has hidden melody and its transition must have raised many a problem to the author) we are overwhelmed by melancholy: could there be another book like this written in this country today? Exhaustive first-hand information has become scarce and its competent commentary — an adventure. *Eminescu and German Romanticism* is a kind of increasingly rare research work in which scholarship goes hand in hand with enthusiasm, like in classical comparative works at its best. Certainly, this book does not come out of nothing: for many decades the author has given us interesting studies on Eminescu, but this monograph honours a vocation and crowns an achievement.

FELIX KARLINGER, *Heilige Ereignisse-Heilige Zeiten. Weihnachtserzählungen aus der mündlich Überlieferung. Raaber Märchen — Reihe Wien, 1988* (Im Selbstverlag des österreichischen Museums für Volkskunde), 114 p.

Wundersame Geschichten vom Engeln. Gesammelt und Übertragen von Felix Karlinger, Insel Verlag, Frankfurt am Main, 1989, 434 p.

Dans les deux volumes susmentionnés, Felix Karlinger publie — en traduction allemande — des récits dont la circulation est orale et écrite, concernant des personnages et des aventures compris dans les écrits religieux.

Les histoires traduites qui font l'objet du premier volume s'accompagnent de brèves présentations dont le rôle est de les situer dans la suite des attestations écrites et d'exposer les méthodes de narration ainsi que le caractère fonctionnel propre à la culture orale.

Récueillies à la littérature des Arméniens, Biélorusses, Arabes, Syriens, Espagnols, Portugais, etc., ces histoires sont présentées de manière à ce que le lecteur puisse les accepter comme des faits de culture encore vivaces, pouvant lui-même en devenir participant et non comme des sujets d'étude, vides de toute vie, dans le seul but d'une dissection scientifique aussi minutieuse que possible.

Ce souci de sensibiliser le lecteur apparaît davantage encore dans le second volume où Felix Karlinger, en sa qualité d'auteur du choix établi, renonce aux notes de présentation pour se résumer aux seules indications des sources de provenance des histoires relatées.

Les témoignages puisés aux Juifs, Arabes, Indiens, Litوانيens, Macédonnains (Aroumains), Ukrainiens, Arméniens, ou bien aux Mexicains, Haïtiens et autres peuples sont groupés par thèmes et ont de toute évidence le rôle d'agir beaucoup plus profondément sur le lecteur que ne le ferait une recherche littéraire comparative si érudite fut-elle.

Völkbuch-Spiegel seiner Zeit, vol. 7 de la série *Romanisches Völkbuch*, éditée par Angela Birner, Abakus Verlag, Salzburg, 1987, 214 p.

Ce volume reprend la série intitulée antérieurement *Berichte im Auftrag der Internationalen Arbeitsgemeinschaft für Forschung zum romanischen Völkbuch* fondée par Felix Karlinger.

Dans le but de trouver une réponse à la question posée dès le titre, le présent ouvrage met côte-à-côte des recherches sur les écrits populaires français, italiens, roumains, espagnols, brésiliens dont les sujets relèvent de divers domaines. De ceux qui pourraient être englobés dans une espèce littéraire que désigne — le mieux, à notre avis — la dénomination italienne de « *cronaca nera* » s'occupent : Angela Birner (*Die „canards“ : französische Sensationsberichte des 19. Jhr.*), Idelette Fonseca dos Santos (*L'Enfant assassiné... dans la tradition orale et la littérature de colportage brésilienne*), Alberto M. Sobrero (*La cronaca nera nella letteratura popolare italiana*).

Au pôle opposé se situent les écrits populaires encore fortement marqués par l'imaginaire traditionnel : Francesca Neuma Fechine Borges (*Estórias do imaginário tradicional na literatura do cordel brasileira*), L. C. Chifimăia. (*L'interdépendance des livres populaires avec le folklore*), Peter Stockinger (*Considérations sur « Robert le Diable »*), C. Velculescu (*Die Welt des Oprea-Procopie aus Sălaj*).

La recherche d'une autre série d'écrits peut contribuer à une meilleure intelligence du processus de transformation plus ou moins rapide en légendes des récits ayant comme thème des faits et personnages réels. Ainsi : Jean François Botrel, *Les « Historias » de colportage et l'histoire du temps présent en Espagne au XIX^e siècle*; Francisca Mendoza Diaz-Maroto, *Dos pliegos sueltos españoles de fines del siglo XVII*; Wolfgang Pöckl, *Blinde Spiegel...* (se réfère à la survivance de la figure de Villon dans les plaisanteries et les facettes); Elisabeth Schreiner, *Die „Historia del General D. Baldomero Espartero“ als Spiegel der Zeit*.

L'éveil et la croissance de l'intérêt pour les livres populaires dans la péninsule Ibérique sont analysés par Luis Urrutia (*Pío Baroja y Julio Caro Baroja frente a la literatura de cordel*), tandis que Brigitte Winklbner se penche sur l'exploration des écrits astrologiques.

Un ensemble de thèmes aussi varié prouve que la réponse à la question *Volksbuch-Spiegel seiner Zeit?* ne peut pas être une seule, mais différente, selon les situations, car chaque cas pris à part nous met devant d'autres nuances des relations existant entre l'imaginaire traditionnel et la réalité temporelle changeante.

C. Velculescu

Studien zur rumänischen Sprache und Literatur, édités par Dieter Messner et Johann Pögl

Heft 8. JOHANN PÖGL, *Die Geschichte von Sindipa dem Philosophen. Eine rumänische Volksbuchversion des Sindbad-Name*, Institut für Romanistik der Universität Salzburg, 103 p.

Johann Pögl met à la disposition des spécialistes la traduction en allemand du texte roumain de l'édition publiée en 1834 du livre populaire *Istoria Sindipei Filosofului*, texte identique à celui de la première édition, de 1802, publiée chez l'imprimeur Ioan Bart de Sibiu.

Une forme différente du texte de cette « histoire », comparativement à celui publié à Sibiu ultérieurement, se trouve dans le manuscrit du recueil de livres populaires établi par Costea Dascălu de Braşov (fin XVII^e siècle).

L'édition actuelle, en allemand, rédigée d'après le texte roumain de l'édition 1834, comprend aussi quelques pages fac-similées en caractères cyrilliques de cette dernière, jointes à leur transcription en caractères latins.

Très utile pour la poursuite des recherches est également le registre des types et motifs des narrations comprises dans la traduction roumaine (éd. 1834) de l'histoire de *Sindipa*.

Heft 9 : *Rumänische Sprache. Literatur und Kunst*, Institut für Romanistik der Universität Salzburg. 1988, 109 p.

Sous le rapport de la littérature, ce volume comprend trois études concernant des péri-

odes et des phénomènes très différents :

1. *Fortleben von Apokryphen des Neuen Testaments in der Erzähltradition Rumäniens*, dont le P^r Felix Karlinger choisit cette fois les histoires qui se réfèrent à la « Fuite en Egypte ». Il est remarquable de constater qu'il centre la discussion sur des textes enregistrés d'après les relations de quelques Arméniens de Roumanie réfugiés en France, ou bien de Roumains émigrés de la Roumanie contemporaine ou des contrées roumaines occupées par l'Union Soviétique. S'y ajoutent des témoignages fournis par les Macédo roumains (Aroumains) de la Grèce septentrionale. La recherche est donc faite sur des matériaux pour lesquels la simple sauvegarde de l'oubli compte comme un mérite particulièrement important.

2. C'est aussi sur la culture populaire que s'arrête l'article de C. Velculescu, en l'espèce sur celle écrite et notamment sous le jour dont elle a été envisagée par le savant *Bogdan Petriceicu Hasdeu*.

3. Sur un autre thème se dirige Reinhold Werner : *Fremdsprachliche Vorlagen und Vorbilder Caragiales*. S'appuyant sur une documentation solide et des analyses subtiles, R. Werner identifie les nombreuses sources livresques (françaises, américaines, russes) de quelques-uns des plus notables écrivains roumains pour aboutir à une conclusion digne d'être retenue, à savoir que : « Die Art, wie Caragiale/aus den Werken anderer stammende Elemente verwertet, gleicht der Art, wie er Beobachtungen aus der Realität des Alltags in Bestandteile künstlerischer Texte umsetzt ».

Dans ce même Heft 9 se trouve aussi une étude de linguistique : *Zur Stellung des attributiven Adjektivs in Rumänischen* signée par Wolfgang Pöckl.

Enfin, deux autres travaux s'attardent sur les Macédo roumains : Max Demeter Pezfuss présente des illustrations de livres imprimés par les Macédo roumains (Aroumains) à Moschopoli, alors que M. Caragli-Mariojeanu rend compte du livre publié par G. Carageani à Naples : *La subordinazione circostanziale ipotattica nella frase del dialetto aroumeno (macedoromeno)*.

Heft 10 : FELIX KARLINGER, *Rumänische Legenden aus der mündlichen Tradition. Fragmentarische Skizzen und exemplarische Texte*. Institut für Romanistik der Universität Salzburg, 1980, 160 p.

Toute l'activité de romaniste et folkloriste du Pr Felix Karlinger témoigne d'une compréhension constante, inaltérée par les circonstances politiques changeantes, pour la culture écrite et orale des Roumains — soient-ils de la rive gauche ou droite du Danube, comme de la rive gauche ou droite du Prouth, ou bien soient-ils demeurés dans leur pays ou se trouvant dispersés dans le monde.

Dans ce contexte, il est évident que ce n'est pas fortuitement que l'intérêt de celui qui a fondé à Salzburg en 1980 la série des « Studien zur rumänischen Sprache und Literatur » s'est orienté tout juste vers la littérature sur thèmes religieux, ce genre de littérature ayant été longtemps difficilement ou nullement accessible à la recherche sur le territoire même de la Roumanie. Les légendes roumaines, traduites en allemand et publiées dans le volume que nous présentons, sont placées dans le cadre large des textes religieux canoniques ou apocryphes qui ont circulé dans toute l'Europe. Elles se réfèrent à la Genèse, aux événements ou à des personnages de l'Ancien et Nouveau Testament, à des Vies de Saints, à des histoires dont les sujets sont liés à la religion.

Le Professeur Karlinger offre ainsi aux générations futures de chercheurs de la culture roumaine des matériaux littéraires fascinants se trouvant au confluent de l'écrit avec l'oral.

C. Velculescu

La Révolution Française et l'hellénisme moderne. Actes du III^e Colloque d'histoire (Athènes, 14 — 17 octobre 1987), Athènes, 1989, 598 p. (Centre de recherches néohelléniques. Fondation nationale de la recherche scientifique)

Cette « Contribution hellénique à l'occasion du bicentenaire de la Révolution Française » a pratiquement épuisé les différents aspects de l'impact que la grande révolution a eu sur l'idéologie et la culture des Grecs. Trois sections y ont groupé les sujets traités : la diffusion des idées, la cristallisation dans les institutions et le droit et les projections culturelles. Si nous en ferons prochainement un compte rendu complet dans la « Revue des études sud-est européennes », nous nous arrêtons, dans ce qui suit, uniquement aux thèmes littéraires de la troisième section. Parmi des « projections culturelles », qui ont surtout en vue l'historiographie et l'enseignement, nous en trouvons cinq traitant des thèmes littéraires.

Dimitris Spathis — connu pour ses ouvrages concernant la dramaturgie néohellénique et tout spécialement l'époque phanariote — y signe un texte ayant trait au XIX^e siècle : *Les théories des Lumières sur le drame et « le Basilic » d'Antonios Matessis*. Il s'agit d'une pièce représentée en 1832 et publiée en 1859, qui connut un véritable succès à partir de 1930. D. Spathis y trouve la plupart des idées qui ont été à l'origine de 1789 et, en premier lieu, les revendications essentielles des Lumières au sujet de la justice et de l'égalité, de la tolérance religieuse, etc. L'auteur place cette pièce dans le contexte de l'évolution du drame en Europe, en rejetant certaines comparaisons des historiens du théâtre néohellénique avec l'œuvre de Schiller et en suggérant plutôt l'influence indirecte de Diderot. D. Spathis s'occupe aussi de l'influence du romantisme dans l'œuvre de Matessis, ainsi que de celle de la tradition satirique des Îles Ioniennes et de la comédie européenne (Molière, Goldoni).

C'est au même domaine qu'appartient l'analyse d'Anna Tabaki sur *La résonance des idées révolutionnaires dans le théâtre grec des Lumières (1800 — 1821)*. Nous y trouvons une interprétation originale et subtile de la manière dont la Révolution française « réactualise » l'Antiquité. Comme pour son édition récente des traductions grecques de Molière, une bibliographie française mise à jour permet à A. Tabaki d'abandonner certains lieux communs de l'historiographie littéraire et d'approfondir les causes de ce phénomène, tant pour l'Europe, que pour la Grèce. Nous y trouvons également d'utiles commentaires pour un répertoire dramatique familier au public roumain des Principautés, comme, par exemple, au sujet d'Achille d'Ath. Christophoulos, qui représente « une tentative d'adapter des épisodes de l'Illiade à l'ambiance du „despotisme éclairé“ cultivé par la haute société phanariote, en corrélation avec le „didactisme“ prédominant de la période prérévolutionnaire ». Tout aussi intéressantes pour nous sont ses réflexions sur l'œuvre dramatique de Iakovos Rizo Néroulos en tant que partisan de l'esprit néoclassique des Lumières grecques. *Phèdre* de Racine, traduite par I. Rizo Rangabé et représentée à Bucarest en 1820 s'inscrit dans la même catégorie. Elisabeth Papagéor-

jiou-Provata, en traitant de *La Révolution Française dans les livres d'enseignement français* diffusés en Grèce au début du XIX^e s., constate que les chrestomaties reflètent l'esprit de la Révolution Française et qu'elles ont joué un rôle considérable à la diffusion des pensées modernes. On y cite le témoignage de Costis Palamas sur l'impression puissante qu'elles produisaient dans le cœur des jeunes élèves grecs! Eugénie Képhaliniou découvre la présence inattendue des *Lumières et de la Révolution Française dans les dialogues des morts*, catégorie d'écrits destinés plutôt à critiquer la Révolution Française et même de protéger la Nation grecque assujettie contre la large diffusion de ces principes. Créés par le philosophe cynique Ménippe et continués par Lucien de Samosate, ce genre a servi de modèle, dès l'époque byzantine jusqu'aux dialogues des morts de l'époque des Lumières, dont ceux de Polihios Kondos, si lus dans les Principautés Roumaines.

L'image de la Révolution Française dans la littérature grecque moderne est analysée par Ioanna (Constantoulaki-Chantziou), dans le cadre d'un ouvrage plus large qu'elle consacre à la naissance des légendes qui transmettent une image amplifiée par l'imagination à travers les siècles. Les deux porteurs du message de la Révolution semblent être Robespierre et Napoléon Bonaparte. Les exemples littéraires choisis sont à la fin du XIX^e siècle: les différentes Odes à Napoléon, à La Fayette, etc. L'auteur remarque un phénomène intéressant au XX^e siècle, en constatant que la survivance de la Révolution Française dans le mouvement surréaliste — qu'André Breton proclame en France — existe en Grèce aussi, où le pionnier du nouveau courant, Nikitas Baidos s'intéresse vivement à Robespierre, qu'il admire aussi, en 1943, N. Engonopoulos, dans son poème *Bolivar*.

Le père G. D. Metallinos s'occupe de *La Révolution Française dans le sermon populaire du XIX^e siècle*, sujet qui lui semble d'autant plus important, que ce genre littéraire, « à la différence du dogmatisme terne du sermon liturgique... touche directement les couches populaires (urbaines et agricoles) contribuant beaucoup à modeler leur conscience religieuse.

C. Papacostoi-Danielopolu

Slovari knižnikov i knižnosti drevnei Rusi (storaja polovina XIV—XVI vv.) 2. J. 1—1A), Leiningrad, 1989, 528 p.

L'Institut de littérature russe ancienne (Pouchkinskii Dóm) de St. Pétersbourg poursuit la publication (sous la direction de l'académicien D. S. Lichatchiov qui en assure l'édition) de cet ouvrage de grande envergure qu'est le *Dictionnaire des livres et des lettres de la Vieille Russie*... dont les articles sont rangés en ordre alphabétique.

Les Biographies des lettrés et des travaux écrits quant à eux forment un nombre considérable de titres! Parmi les plus importants on compte Maxime le Grec (Michaïl Trifon) (1470—1555), traducteur et lettré, né à Arta (Grèce). Retiré au monastère athonite de Vatopedi en 1504, il vint en 1516 à Moscou, sur l'ordre de Basile III, afin d'y traduire le Psautier expliqué. En 1522, lorsque la traduction était achevée, il voulut rentrer au Mont Athos mais cela ne lui fut pas permis. Les années suivantes, il s'est vu accusé d'hérésie et d'erreurs commises dans l'œuvre qu'il avait traduite, ce qui lui attrista l'emprisonnement au monastère Iosif-Volokolamskii; ensuite à Tverskii Otroci, après quoi — au cours des dernières années de sa vie — il put rentrer au monastère Sergheïev où il fut enterré. Ses traductions, il semble qu'il les aura faites du grec en latin, puis — aide par des collaborateurs — transposées en russe; quant à ses propres écrits, il les a également rédigés en grec. Avec une activité particulièrement féconde, ses ouvrages à ténite encyclopédique ont eu une grande influence sur la culture de la Russie.

A mentionner aussi de la même période quelques autres lettrés: Nil Sorskii (1433—1508), connu pour avoir mis sur pied le skite de la zone de Beloozer et célèbre auteur de beaucoup de livres et d'enseignements destinés à ses disciples; Pavel Vysokii, higoumène de grande autorité du monastère Dionysos Suzdalskii (mort en 1383), tout comme cet autre higoumène demeure notoire. Paisios Jérusalem (1501). Le métropolite Photios de Kiev (mort en 1431), né en Monembassie (Grèce) a laissé un héritage livresque immense, surtout grâce à l'échange de lettres à thèmes divers avec d'autres lettrés ainsi qu'avec différentes institutions ecclésiastiques; Philippe Petrov est l'auteur d'une relation sur le Concile de Ferrare, d'autres (comme Philothée) sont auteurs de liturgies et d'offices religieux, telle la liturgie dont le canon est consacré à la Vierge de Girsik.

Une autre catégorie d'articles traite des écrits de la même période dans la mesure où ils se sont gardés ou sont mentionnés dans les sources plus tardives. La série des *Letopisei* (p. 17 — 69) contient des chronographes qui se constituent en une longue suite de rédactions importantes pour l'historiographie par les relations souvent directes des contemporains et par leur réelle contribution à la création d'un véritable style (cf. A.S. Lurie, *Genealogiceskaïe shema Letopisei XI^e—XVI^e vv.*, TORDJ. 1985).

Les *Povesti* (l'Histoires) renferment des récits hagiographiques reliés à la vie de certains personnages, des relations concernant quelques établissements monastiques, des chroniques sur des batailles demeures fameuses: ils forment une grande section du Dictionnaire (p. 195 — 293). Méritent d'être cités: le récit de l'union avec la ville de Novgorod, celui des batailles de la rivière Voïa ou de la plaine de Kulikovo, les relations sur les monastères athonites de Valopéd et Pskov-Peeterska, sur le grand incendie de Moscou en 1547, sur la destruction de Novgorod par ordre d'Ivan IV le Terrible, enfin sur le second mariage du tsar Basile III et sa mort.

Entre les *Povesti* et la *Skazanie* (une autre catégorie d'écrits) il y a certaine différence dans le sens que cette dernière présente des aspects stéréotypés plus marqués. On y trouve des descriptions de voyages, contenant des remarques ethnographiques assez poussées, ainsi que des relations directes (le cas de la *Skazanie o svyatoi gori Afone* qui est un véritable historique des établissements athonites dont la rédaction remonte aux années 1560 — 1562).

Le Dictionnaire présente aussi des traductions de littérature occidentale en russe, ouvrages qui apparaissent pour la première fois à la même période. Ainsi, au XV^e siècle, est traduit le plus ancien roman chevaleresque, *L'Histoire de Bone Antoine*, garde en plusieurs versions, tout comme *L'Historia destructionis Troiae* de Guido delle Colonne (datant des années 70 du XIII^e siècle) traduite à la fin du même siècle d'après un prototype assez proche de l'édition strasbourgeoise de 1485.

On constate que *Stefaniti et Inhilat* (recueil de narrations traduites du grec) a circulé seulement dans le monde slave. La traduction en roumain, beaucoup plus tardive, est réalisée directement du néogrec.

Les écrits religieux sont les plus répandus dans tout l'Orient orthodoxe. Par exemple, le *Leasbitza de Jean le Sinaitole* s'est répandu en Russie dès le XII^e siècle, sans compter que rien que de la période des XII^e—XV^e siècles sont conservés plus d'une centaine de manuscrits. Citons également *Margarit*, des miscellanées d'enseignements, aphorismes et entretiens de Jean Zlataoust, traduits du grec; lesquels ont pareillement été fort répandus en leur temps, voire même des plus répandus.

La rigueur scientifique et la richesse des informations prêtent à ce Dictionnaire une valeur durable. L'équipe des auteurs est large, contenant quelques noms nouvellement introduits, mais ce sont toujours les rédacteurs D.M. Bulanin et G.M. Prohorov, comme les signataires des comptes rendus — A.A. Akkseev et O.A. Belobrova — qui assurent l'unité des différents articles du point de vue de la rédaction, ce qui fait que l'ouvrage représente un véritable traité d'histoire de la culture écrite de la Vieille Russie aux siècles susmentionnés.

Raison de plus pour attendre avec une impatience hautement justifiée la continuation du Dictionnaire pour les siècles suivants.

Paul Mihail

GERO VON WILPERT, *Sachwörterbuch der Literatur*, 7., verbesserte und erweiterte Auflage, Alfred Kröner — Verlag, Stuttgart, 1989, XI + 1054 p.

First published in 1955, Gero v. Wilper's *Sachwörterbuch der Literatur*, of which a seventh revised and enlarged version was put out in 1989, has long been an invaluable reference book for the layman and the specialist alike. The author chose as comprehensive a formula as possible for his dictionary which lists not only specifically literary terms (generally covering composition and stylistics) but also a very large number of words which are used whenever more or less casual reference is made to literature and which often convey meanings that are very close to those in everyday use. Words are listed and explained in connection with their acceptance in literature from diverse fields that range from fine arts, music, drama, choreography, the graphic arts and techniques — old and new — to librarianship, grammar, psychology, sociology, philosophy, religion and many more. This is for the benefit of a broad spectrum of readers who may find therein words in wide or narrow use that pose various problems of understanding, a brief explanation which, although error-free, is unconcerned with

shades of meanings, and short bibliography (where we were pleased to find studies published in our journal).

Gero v. Wilpert's dictionary with its about five thousand entries is not a compendium of literature arranged alphabetically: it is an explanatory index (occasionally supplying the etymology and a few relevant examples) of all the words that today's reader of a critical edition, of an interpretative work may come across. This, along with relatively untranslatable words and the cosmopolitan character of the discipline, explains the large number of foreign words in wider or more narrow use borrowed from English (black-out, comedy of manners, cross reading, cut-up, feature, happening, Lake poets), French (art pour art, comédie larmoyante, comédie rose, engagement, envoi, ensemble, point de vue), Spanish (entremes, ensalada, genero chico, gracioso), Italian, Latin and, certainly, Greek. Furthermore, the author carefully covers the literary phenomenon in less familiar geographic areas: hence the many Arab, Japanese, Chinese and other technical terms in the *Dictionary* that are used to explain phenomena that are not only geographically and historically particular, but also specific by their structure, composition and paraliterary implications. And if some of these foreign words may not always seem necessary (e.g. the Serbian *Nadrealismus* for *Surrealism*, as a variant of the European movement, whereas the Russian, English and other variants are not listed), the extension is certainly welcome. Less understandable is the expeditious treatment of a term like *Byronismus* that sends the reader to *Pessimismus*, hardly a perfect equivalent, while comparable words like *Marinismus*, *Euphuismus*, *Philhellenismus*, *Dandysmus*, etc. are entries in their own right. Since the *Dictionary* concentrates on words describing particulars of literary history (*Junges Deutschland*, *Jung Tirol*, *Junimea*, *Georg-Kreise*, *Gruppe 47*, *Gruppe 61*, *Nobelpreis*, a.o.) rather than on literature in general, similar coinages like *Voltairism*, *Sadism* (in literature!), *Freudism*, etc. may have found their way in it. For *Poporanism* and *Semănătorism*, early 20th century Romanian literary schools, the definitions of which are almost the same, the point may have been made that the former was the literary product of an ideological and political trend, while the latter was only the literary expression of a strong sympathy towards the old country traditions.

The dictionary, with its easy-of-access entries supplies a wealth of data and explanations, and is updatate not only in its references, but also in the interpretation of phenomena that have not always remained unchanged in 35 years since its first edition.

Mircea Anghelescu

JAN BAUDOIN DE COURTENAY, *Materiali IV (Testi popolari in prosa e in versi raccolti in Val Natisone nel 1873. Inediti pubblicati a cura di Lillana Spinozzi Monai, con commento folklorico di M. Maticev, Trieste, 1988, 244 p.*

Con la presente pubblicazione vedono in luce per la prima volta i testi dialettologici conservati a Pietroburgo che Boudouin de Courtenay (1845--1929) raccolse personalmente in alcune località delle Valli del Natisone (prov. di Udine) comprese nella Slavia Friulana nel corso della sua prima spedizione scientifica fra gli Slavi meridionali, compiuta negli anni 1872 e 1873. Il valore di questo materiale manoscritto è notevole, qualunque sia il modo in cui lo si riguarda. Esso riflette almeno due orientamenti cui si ispirò il suo raccoglitore: linguistico e folklorico. Il duplice intendimento è provato dalla trascrizione in cui i testi sono stati redatti, che offre un esempio di fedeltà „fotografica” al parlato; come pure dal genere dei testi, che comprendono raccolti popolari, fiabe, aneddoti, indovinelli, appunti sui modi di vita di un ambiente rusticano, la cui eco, che sarebbe andata diversamente perduta, è pervenuta fino ai nostri giorni. Il complesso di testi che costituiscono il corpus rappresentano un apporto significativo alla valorizzazione del patrimonio culturale proprio di questa popolazione. Anche muovendo da un'ottica diversa, che tenga conto in primo luogo dell'attività scientifica globale del loro autore, i testi acquistano un significato rilevante, dato il posto tutt'altro che marginale occupato dalla dialettologia nella sfera dei suoi interessi.

Alcune note biografiche, una rapida caratterizzazione del pensiero linguistico di Boudouin, indicazioni dialettologiche ed il contributo critico del noto studioso di narrativa popolare delle Alpi orientali -- Milko Maticev -- hanno ad un tempo lo scopo di avvicinare il lettore non specializzato ad una delle personalità più rappresentative della linguistica europea, e quello di permettere una obiettiva valutazione dell'apporto rappresentato dal materiale oggetto di questa pubblicazione, la quale è resa possibile della disponibilità del materiale e dal per messo di pubblicarlo da parte dell'archivio dell'AN SSSR.

Nel Fondo 102 dell'archivio dell'ANSSSR, dove si conservano i manoscritti originali di Baudouin, sotto la segnatura *Opis*.

Avvertenze sulla pubblicazione dei testi. Ciascun foglio del *corpus* è accompagnato da un corredo di trascrizioni e versioni, che vengono a costituire, insieme al primo, un complesso comprendente: 1) la riproduzione fotografica dell'originale; 2) la trascrizione diplomatica, dove i pochi errori materiali dell'originale sono stati eliminati, mettendo tra parentesi angolate la forma corretta, e dove non si sono riprodotte le varie numerazioni, risalenti ad epoca diversa e in parte sovrappontenti, dei fogli dell'originale; 3) la versione nel *nadiško* d'oggi, riprodotta secondo l'uso grafico che si è venuto consolidando nella stampa locale; le eventuali varianti lessicali vengono date separate tra loro da una barra obliqua; 4) Il corrispondente nelle sloveno letterario; 5) la traduzione italiana dove, così come nella slovenam gli elementi presenti nell'originale, ma superflui traduzione, sono stati isolati in parentesi quadre e scritti in caratteri tondi, mentre quelli assenti nell'originale ma richiesti per maggiore chiarezza dalla versione figurano sempre in parentesi quadre, ma in corsivo. Nelle versioni in sloveno standard e in italiano si è preferita una resa quanto più vicina all'originale, che ne rispetti il registro popolare e le peculiarità linguistiche, anche se ciò ha comportato talora soluzioni grammaticalmente e stilisticamente meno valide.

Zamfira Mihail

MIRCEA ANGHIELESCU, *Introducere în opera lui Petre Ispirescu*. Ed. Minerva, Bucarest, 1987, 143 p.

Avec ce volume, auquel le format minuscule prête un aspect presque fragile, Mircea Anghiescu réussit à démontrer par une argumentation bien documentée, construite clairement, que Petre Ispirescu, loin d'être un simple collectionneur de contes, est effectivement un écrivain. Mais ses ouvrages sont en fait les « parties d'un livre d'enseignement aux multiples facettes où les contes, avec leurs développements et suggestions parfois inattendus, peuvent être envisagés comme une métaphysique ou comme une ontologie, les recueils (sélection de pro-, verbes et devinettes) comme une éthique et les récits historiques et de voyage comme une „physique”, peut-être même un manuel de pragmatique où l'homme apprend à distinguer et comprendre les faits essentiels du monde et leurs rapports ».

Du livre de Mircea Anghiescu, à retenir non seulement cette réponse donnée aux questions que se posèrent les générations précédentes d'historiens de la littérature, mais aussi des questions nouvelles: quelle est, parmi les contes du monde, la place du tant discuté conte *Jennesses sans vieillesse* *? quelle est la signification du prestige majeur qu'avait « le livre » aux yeux de ceux qui, tout en vivant la culture par ses traditions orales, ne connaissaient pas moins, dans le même temps, et l'*Esopie*, et *Arkirie et Andan*, et l'empereur des « sages nus » du *Roman d'Alexandre*? dans quelle mesure « la nécessité de l'écrit littéraire » apparaît comme un paradoxe, ou bien comme un produit tout naturel chez un lettré du XIX^e siècle, tel Ispirescu, qui véhiculait lui-même « tant de structures caractéristiques de la culture orale »?

En réalité, Ispirescu ne figure pas un cas isolé — ni dans la civilisation roumaine, ni dans le cadre plus large des autres civilisations sud-est européennes. Recueillir des textes folkloriques (des vers populaires aux proverbes et devinettes et jusqu'aux contes), décrire usages et coutumes (en les groupant selon leur déroulement lié au calendrier ou par cycles de thèmes), voici ce dont s'occupaient de nombreux autres lettrés du siècle passé, sans doute incités par des modèles de l'étranger mais, avant tout, désireux de sauvegarder cette partie de la culture orale que l'écrit, la littérature en général, repoussaient progressivement vers l'oubli.

Mircea Anghiescu vient de prouver que par ses recueils (proverbes, devinettes, jeux d'enfants) de même que par ses pages de description des usages, Petre Ispirescu était un folkloriste. Mais, en ce qui concerne les contes qu'il a mis sous presses, ce même Ispirescu a fait autre chose qu'un simple travail de collectionneur. Les contant à son tour, parfois longtemps après les avoir entendus, cet imprimeur autodidacte n'offre pas une variante folklorique de plus: il exprime, à travers leur schéma traditionnel, sa propre personnalité d'écrivain. Mircea Anghiescu le dit explicitement: « Ainsi qu'il s'en est plaint lui-même maintes fois, n'ayant pas les moyens d'exprimer ses univers imaginaires sous la forme d'une littérature de fiction, ou par des

* Voir, par exemple, le volume paru pratiquement en même temps que celui que nous présentons ici-même: Felix Karlinger; *Zauberschlaf und Entrückung*, Vienne, 1986 (voir aussi le compte rendu qu'en fait Viorica Nişcov dans « Synthesis », XV, 1988).

viers, etc., l'ispréscu n'a tout de même exprimés dans les formes de la littérature traditionnelle qu'il a enrichies de sens et de valeurs insoupçonnées.

Il convient, nous semble-t-il, d'accentuer deux aspects. D'abord : l'ispréscu n'appartient ni au monde rural des porteurs de folklore, ni à celui des philologues et des folkloristes. Il est, lui, artisan, un artisan lettré, autodidacte même, élevé dans un faubourg bucaréstois, vers le milieu du siècle passé. Mais, ces quartiers périphériques de Bucarest d'antan possédaient pourtant tout une littérature orale diverse et vivace (tant la leur proprement originaire que celle qui s'y était implantée avec quantité de banlieusards de date plus ou moins récente, venus de la campagne) et, d'autre part, facilitaient — et plus d'une fois — à ceux qui désiraient s'instruire le contact avec « le livre » par le truchement de l'école du quartier et des écrits populaires. Or, c'est bien cela qui l'ispréscu nous aide à comprendre plus exactement, cet horizon du citoyen de petite condition, ayant fréquenté l'école de sa banlieue — école dont le rôle n'est pas à ignorer — telle celle de Stăn Lupescu du faubourg Dădăleşti.

Deuxièmement : qu'ayant en effet recueilli du folklore, l'ispréscu a, de plus, compris qu'il fallait assurer au porteur de folklore (fut-il citadin ou paysan) l'accès à des écrits qui lui fussent appropriés, c'est-à-dire non pas seulement simplifiés de manière fruste mais transposés dans son propre registre de valeurs et d'expressions (sans oublier avec cela qu'ispréscu a encore eu en projet d'établir une chrestomathie de la littérature roumaine, restée cependant non réalisée). C'est ainsi qu'ont pris naissance ses « histoires — du pépère disert » aux thèmes variés : récits sur les héros illustres dont parlent les chroniques (Michel le Brave, Etienne le Grand, Vlad l'Empaleur, etc.) ; reprises des mythes de l'Antiquité (les « contes païens ») ; narrations au large souffle mais à la fois dûment documentées sur la Guerre d'Indépendance de 1877. Tous ces écrits, de même que ses « souvenirs d'école » (rédigés sous l'influence des *Souvenirs* du célèbre Ion Creangă mais s'écartant substantiellement de ceux-là) ou son « journal » de 1865 à 1870, qu'encre ses « descriptions de voyage » nous dévoilent un écrivain effectif qui illustre et transmet l'esprit authentique de la création populaire.

Relevons pour finir qu'à travers Petre Ispréscu, Mircea Anghelescu définit toute une catégorie d'auteurs (catégorie spécifique des littératures qui maintiennent tard entière primauté du niveau oral) lorsqu'il souligne qu'un écrivain du genre d'ispréscu ne doit en aucun cas être apprécié sur le critère de son originalité, parce que : « C'est un écrivain dépourvu d'invention mais non d'imagination qui crée des situations imprévues en disposant la réalité, quelle qu'elle soit, dans l'angle du regard innocent et bienveillant de la sagesse traditionnelle. » C'est là une attitude qui lui permet de « passer outre les formes pour se saisir des essences ».

Le livre de Mircea Anghelescu a retenu non seulement notre attention mais aussi celle de Cădălina Veleulescu, l'éditrice de *Cădălina Veleulescu* (Cădălina Veleulescu, 1989, 251 p., Association pour l'étude des Lumières en Grèce ; Les Presses de l'Université de Montréal).

NIKOLAOS MAVROCORDATOS, Φιλοσοφία (Les loisirs de Philothée). Texte établi, traduit et commenté par Jacques Bouchard. Avant-Propos de C. Th. Dimaras. Athènes, Montréal, 1989, 251 p. (Association pour l'étude des Lumières en Grèce ; Les Presses de l'Université de Montréal).

Cette précieuse édition que C. Th. Dimaras a confiée à l'un de ses plus proches disciples, a droit à un large compte rendu, que nous nous proposons de donner ailleurs, nous bornant ici à une simple présentation de son importance.

Importante elle l'est, tant par les mérites de l'auteur, que par la compétence bien connue de l'éditeur. C'est ce qui a déterminé C. Th. Dimaras de souligner dans son Avant-propos les conditions dans lesquelles ce texte fut rédigé en grec classique par le prince cultivé et le fin homme politique qui devint en 1709 le premier hospodar grec dans les Principautés roumaines. Le moment est particulièrement significatif et il marque l'affirmation de la caste phanariote dans le cadre de l'Empire ottoman, quelques décennies après la chute de Constantinople. Car, on le sait, c'est en accédant aux trônes des Pays Roumains que les Phanariotes atteignent à un pouvoir et un statut qui demandaient d'être ratifiés par tout ce que la culture pouvait offrir à ces nouveaux dynastes. C. Th. Dimaras, après avoir mentionné les lacunes de la première édition de Gr. Constantas, voit dans la présente édition de Jacques Bouchard « une étape essentielle dans le domaine technique de la littérature néohellénique ». Non seulement ce dernier a réussi à localiser une douzaine de copies manuscrites, mais il a même donné, en parallèle, la traduction française du texte, ce que lui seul pouvait rendre dans toutes les subtilités, une fois le texte établi.

L'Introduction de Jacques Bouchard, commentée par un exposé sur la vie et l'œuvre de N. Mavrocordatou, étaye sur une riche bibliographie critique roumaine et étrangère, qui

représente le dernier mot sur un sujet qui a donné lieu jadis à des confusions et inexactitudes. Il continue par une étude textologique, en décrivant les 12 copies manuscrites dont le provenient de Bucarest et en établissant trois familles de manuscrits, selon la méthode des fautes communes, de la filiation des corrections et des amendations successives. L'éditeur pense que d'autres copies restent à être découvertes, car certaines dont l'existence avait été attestée autrefois, demeurent introuvables. D'intéressantes considérations sur les états du texte nous font connaître les corrections, les retouches, les variantes. Notons ses remarques sur des modifications particulièrement importantes dans les passages où il est question des Ottomans. Il les attribue à l'intention de l'auteur de dissimuler les dignitaires de l'empire, tendance qu'on peut attribuer aussi aux progrès de l'esprit de tolérance.

En exposant sa méthode pour la présente édition critique, J. Bouchard avoue avoir hésité pour le choix du texte de base, entre la spontanéité de la première forme, qui malgré ses imperfections garde toute sa verve, et le texte final, émendé et censuré. Cette préférence ultime de la volonté de l'auteur. C'est aux manuscrits de la seconde famille qu'il s'est arrêté, surtout qu'ils sont les plus proches de l'édition princeps, c'est-à-dire du texte le plus largement diffusé. L'éditeur déclare avoir conservé des particularités orthographiques en usage au XVIII^e siècle, mais il a allégé la ponctuation, rationalisée selon l'usage moderne. L'apparat critique est celui de Jean Trigoïn pour la série grecque de la Collection des Universités de France.

L'analyse textuelle établit le caractère fragmentaire de l'ouvrage, ce qui ne veut pas dire qu'il s'agit d'un débris, mais plutôt d'un fragment achevé, conçu et réalisé comme tel, dans le but de représenter « un exemple de culture hellénique ».

Une intéressante discussion porte sur le caractère littéraire de l'ouvrage, sur le genre littéraire auquel il appartient. Selon Bouchard, le texte de *Mayrocordatos* s'inscrit dans une tradition textuelle en grec littéral. Sa langue était comprise par un public très restreint, ce qui nous éloigne « de la socialisation de l'œuvre qui caractérise la littérature ». Le texte appartient donc aux belles-lettres et il a été considéré, depuis Jean Boivin et l'abbé Bignon comme « une espèce de roman ». Dernièrement, G. Th. Dimaras y voit « le premier roman néohellénique ». L'éditeur propose de ranger temporairement « Les Loisirs de Philothée » parmi les « romans philosophiques occidentaux » qui ont précédé les chefs-d'œuvre de Montesquieu et de Voltaire.

Tout aussi édifiant nous semble la discussion portant sur la traduction du titre, dont nous notons qu'on peut supposer l'intention de faire un rapprochement anti-thétique, lorsqu'il a choisi le nom de Philothée, s'inspirant du « Théophraste des Caractères » de La Bruyère.

Enfin, de suggestives et érudites considérations sur le fond de la pensée de l'auteur pharariote — qui se désolidarise de la société ottomane, tout en critiquant l'Occident aussi — ainsi que sur la modernité de l'ouvrage, qui passe de la sagesse traditionnelle à la philosophie, contribuent à guider le lecteur et le chercheur surtout, dans l'interprétation de ce texte. J. Bouchard y voit une certaine forme de la découverte de la liberté et il note à ce propos : « Il manque pour les Balkans une étude similaire à celle de J. Starobinski : *l'invention de la liberté 1700-1789* (Genève, Skira, 1964) ».

C. Papacostea-Danielopolu

„I QUADERNI DI GAIA” n° 1. 1990, 134 p.

Il primo numero della presente rivista semestrale di letteratura comparata e di cultura transdisciplinare, apparsa nel 1990 a Roma (Carucci editore), si propone di promuovere i lavori degli studiosi della letteratura „da un punto di vista generale, internazionale e transdisciplinare”, con la specificazione di istituirsì come „un laboratorio aperto a prove saggistiche, informazioni e discussioni”. Il direttore dei quaderni, Arnando Gnisci invita dunque alla collaborazione gli „spiriti aperti, tolleranti, giovani e comparativi”, avendo come punto di partenza il gruppo dei laureati e degli studenti presso l'Università di Roma „La Sapienza”.

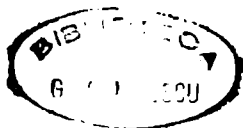
Anche dal primo saggio si fa palese il bisogno di iniziare i dibattiti su una base scientifica, come una sintesi e nello stesso tempo un reso conto di ciò che si è pensato e definite fin ora nel campo della letteratura comparata. Come tutte le altre scienze umanistiche, anche il comparatismo deve definire i suoi strumenti di lavoro. Antonio Cammarota ci propone appunto nel suo studio : *Una rassegna delle bibliografie, dei manuali e dei periodici principali*, un ampio elenco dei più importanti libri e periodici apparsi dall'inizio del secolo XX, con le opere di Betz e van Tieghem, continuando con i contributi di Guyard, Pichois e Simone Jeune, la scuola americana di Owen Aldridge o gli studi di Jost, Weisstein, Dyserinck e Kaiser. L'infor-

mazione ampia e esatta di questo saggio, in cui sono elencate le principali riviste di letteratura comparata, segnala anche „Synthesis”, come organo del Comitato nazionale rumeno di Letteratura comparata. Un cospicuo interesse per le bibliografie spunta anche dal saggio del Gyorgy M. Vajda: *Una cronologia delle opere letterarie del XX secolo*, professore di Letteratura comparata all'Università tedesca di Bayreuth, e direttore di un gruppo di ricerca all'Università di Szeged, che sta preparando una *Cronologia della letteratura universale*. Si sottolinea in questo modo che le bibliografie non sono elenchi di fatti e date solamente, ma che possono riflettere vari e interessanti problemi, come l'apparizione della letteratura dell'America Latina a partire degli anni 40, o della letteratura africana sud sahariana negli ultimi decenni. Si nota l'importanza dell'anno 1922, in cui apparsero tante opere d'avanguardia della letteratura universale.

Luisa Valmarin ci fa una sorpresa. Attenta alla commemorazione del centenario della morte di Eminescu nel 1989, essa fa una breve presentazione della singolarità della sua opera poetica, accennando al convegno internazionale „M. Eminescu e la cultura europea”, svolto a Roma e Milano, nel periodo 9-13 ottobre 1989. Com'è normale, i dibattiti intorno alle traduzioni di poesia di Eminescu, hanno messo sul primo piano l'urgenza di tale azioni, la necessità di avere „traduzioni che non solo vadano oltre una decorosa correttezza, ma che siano anche capaci di circolare in un pubblico quanto più vasto”. Per esemplificare, la professoressa Valmarin ci propone una versione italiana di *Luceafărul (Espero)*, dovuta ad una sua studentessa Fiammetta Ricci, versione in cui, ci si spiega, si è cercato a rispettare il metro rumeno (alternarsi di ottonari e settenari), dunque il ritmo, optandosi per un verso bianco. „Una traduzione possibile”, dice Luisa Valmarin. Forse non è impossibile, diciamo noi però il risultato è scarso e più tosto delusorio.

Un ultimo saggio che ci attira vivamente l'attenzione è lo studio del nostro noto comparatista Adrian Marino: *La letteratura europea, oggi*, che fu inviato, si specifica, pochi giorni prima dell'insurrezione rumena cioè il 21 nov. 1989. L'intero studio è una difesa chiara e appassionata del concetto di una letteratura europea, intesa al livello continentale e non solo a due o tre grandi letterature occidentali. Contro l'idea dell'eurocentrismo, di un modello letterario europeo occidentale, superiore, Marino proclama il diritto di tutti gli altri scrittori dell'est „in quanto europei dalla personalità ben distinta, di circolare, di pubblicare, in modo naturale, dappertutto in Europa o nel mondo in generale”. Crediamo che Marino fosse uno di questi esempi, che lui stesso sostiene. La rivista è ricca in presentazioni di libri recenti, dedicati al comparatismo, tra cui anche il lavoro di A. Marino, *Comparatisme et théorie de la littérature*, apparso a Parigi, 1988, di riviste e di notizie su vari Congressi e Convegni. Notiamo per agosto 1991, il prossimo Congresso della A.I.C. (Associazione Internazionale di Letteratura Comparata), che si svolgerà a Tokio, e sarà incentrato sul tema: „La force de la vision”.

Michaela Şchlopu



**REVUES PUBLIÉES
AUX ÉDITIONS DE L'ACADÉMIE ROUMAINE**

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 DE LINGUISTIQUE

SYNTHESIS, XVII, BUCAREST, 1990