

P297

ACADÉMIE ROUMAINE

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

COMITÉ NATIONAL ROUMAIN
DE LITTÉRATURE COMPARÉE

SYNTHESIS

MODÈLES
STRUCTURES
FONCTIONS

XXIV 1997



ÉDITIONS
de l'ACADÉMIE
ROUMAINE

COMITÉ DE RÉDACTION

Directeur : ZOE DUMITRESCU BUȘULENGA

Rédacteur en chef : MIRCEA ANGHELESCU

Membres : AL. CĂLINESCU

AL. CIORĂNESCU (Tenerife)

AL. DUȚU

MIHNEA GHEORGHIU

DAN GRIGORESCU

EVA KUSHNER (Toronto)

ADRIAN MARINO

V. NEMOLANU (Washington D.C.)

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, 76117, Calea 13 Septembrie, nr. 13.

Les articles seront mis 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 sera adressée à:

EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE, Calea 13 Septembrie, nr. 13, sector 5, P.O. Box 5-42, București, România, RO-76117, Tel. 401-411 90 08, Tel./Fax 401-410 39 83; 401-410 34 48.

RODIPET S.A., Piața Presei Libere nr. 1, sect. 1, P.O. Box 33-57, fax 401-222 64 07, tel. 401-618 51 03; București, România

ORION PRESS IMPEX 2000, P.O. BOX 77-19, București 3 – România, Tel. 653 79 85, Fax (401) 324 06 38

©, 1998 EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE

Calea 13 Septembrie, nr. 13, 76117, București, România

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

SYNTHESIS

BULLETIN DU COMITÉ NATIONAL ROUMAIN
DE LITTÉRATURE COMPARÉE ET DE L'INSTITUT
D'HISTOIRE ET DE THÉORIE LITTÉRAIRE
«G. CĂLINESCU» DE L'ACADÉMIE ROUMAINE

XXIV - 1997

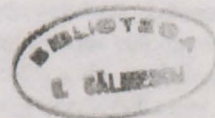
MODÈLES, STRUCTURES, FONCTIONS

SOMMAIRE

D. H. PAGEAUX (Paris), De l'expérience poétique à la théorie littéraire	3
ADRIAN MARINO (Cluj), Subliterate	25
ANCA CRIVĂȚ-VASILE (Bucarest), La retórica del retrato: modelos y funciones	41
ROMANIȚA CONSTANTINESCU (Bucarest), Anschauungsformen des Rollenspieles und kategoriale Differenzierung in den frühromantischen Ansätzen	57
DOINA POPA-LISEANU (Madrid), Elementos para una poética común en <i>Kyra Kyralina</i> y <i>Don Segundo Sombra</i>	69
CORIN BRAGA (Cluj), Lucian Blaga's Concepts of Mystery and Magic.....	83
MONICA SPIRIDON (Bucarest), Un Européen du vingtième siècle.....	99
ANDREEA DECIU (Bucarest), The Myth of Rationality: Rhetoric, Dialectics and Detective Stories.....	113

Comptes rendus

Comparative Literature Worldwide, Ed. by Tania Franco Carvalhal (M. Anghelescu); D. Grigorescu, <i>Introducere în literatura comparată</i> (M. Anghelescu); V. Popovici, <i>Lumea personajului</i> (Monica Spiridon); Carlos Garcia-Romeral Perez, <i>Bio-bibliografia de viajeros españoles</i> (M. Anghelescu); <i>Itinéraire de cultures croisées: de Toulouse à Tripoli</i> (M. Anghelescu).....	133
--	-----



DE L'EXPÉRIENCE POÉTIQUE À LA THÉORIE LITTÉRAIRE

DANIEL-HENRI PAGEAUX

(Paris)

«Homme de la plaine, pourquoi gravis-tu la montagne?
Pour mieux regarder la plaine.»

André Malraux citant Ch. De Gaulle,
Le Miroir des Limbes II, Folio, 230.

Quand en 1870 cet effrayant génie qui s'appelait Comte de Lautréamont s'exclamait: «Il existe une philosophie pour les sciences, mais pas pour la poésie», il avait raison et il a toujours, me semble-t-il, raison. L'idée formulée par l'auteur des *Chants de Maldoror* sera reprise en 1938 par Rolland de Reneville dans un livre plutôt oublié de nos jours, intitulé précisément *L'expérience poétique*. Or, c'est bien d'expérience poétique dont je veux parler. Du moins j'entends partir de cette réalité, sensible et intellectuelle à la fois, pour déboucher sur une perspective théorique.

En liant ainsi expérience poétique et théorie, j'établis (ou je rétablis) un lien, un rapport entre processus créateur et réflexion critique, puisque celle-ci procède d'une expérience qui place la création, littéraire ou non, au centre, et même au début de toute spéculation poétique ou esthétique. Tandis que la critique, en se tournant à nouveau vers la création pour l'interroger, se fait critique créatrice, la création s'ouvre à la réflexion et, sans cesser d'être ce mystère en pleine lumière, devient objet d'étude théorique.

Par expérience poétique j'entends la rencontre, fortuite ou non, avec une œuvre, littéraire ou non, qui s'avère aussitôt nécessaire. La rencontre n'est pas forcément positive, enthousiaste. J'ai étudié l'exemple du poète Philippe Jaccottet qui parle d'une «expérience poétique» (*La promenade sous les arbres*, Neuchâtel, 1983), d'abord suscitée par la fascination pour un poète métaphysique, George William Russell, et qui s'achèvera par une déception, mais aussi par une volonté de redéfinir ce qu'il faut entendre par poésie: non point l'élaboration de symboles, mais l'enquête obstinée dans l'épaisseur du réel, incompréhensible et contradictoire.

Synthesis, XXIV, 1997

Cette rencontre, fortuite et nécessaire, fera peut-être penser à l'un des axes les plus fascinants de la poésie surréaliste, illustrant la théorie du hasard objectif. A quoi l'on répondra simplement que ce mouvement de pensée apparaît, avec le recul, comme l'une des dernières tentatives (avec les existentialismes) pour penser l'homme dans sa totalité. La rencontre change le plus souvent en effet l'œuvre inconnue en réalité de vie; œuvre évidente. L'œuvre s'impose par une évidence qui ne pourra jamais être totalement expliquée. Mais, pour que l'expérience poétique soit complète, il faut qu'à cette rencontre qui est déjà expérience sensible, vécue, et intellectuelle, s'ajoutent la compréhension et la contemplation, c'est-à-dire ce mélange d'admiration et de méditation indéfiniment suscité par le texte, la toile, la matière plastique ou sonore.

Pour passer du choc de la rencontre à l'intellection de l'œuvre, par l'esprit et la sensibilité, il faut procéder à une lecture, une suite de lectures. De fait, ce que nous appelons étude d'un texte est avant tout l'expression ou le résultat plus ou moins systématique des lectures. Mais il serait naïf de borner la compréhension d'un texte à la fréquentation, plus ou moins familière ou intime, qu'est la lecture. Celle-ci, lorsqu'elle se veut critique, ne peut se passer de bases théoriques ou du moins d'une certaine méthode.

Ainsi se dessinent trois temps de réflexion si l'on veut pleinement rendre compte de ce qu'est l'expérience poétique. D'abord, dégager des principes de lecture; puis élaborer ce que j'ai nommé, en démarquant non sans malice Descartes, puisqu'il s'agit de poésie, une poésie «par provision», de la même manière qu'il définit, dans son *Discours de la méthode*, une morale par provision, entendons provisoire, pour pouvoir continuer à agir, à réfléchir et à avancer (*Les ailes des mots*, l'Harmattan, 1994). En troisième lieu, une approche théorique non plus du texte littéraire, mais de la littérature, et mieux encore de la création du point de vue littéraire.

Je me propose d'examiner ces trois temps, mais de façon inégalement poussée et détaillée, en renvoyant, chaque fois que faire se peut, à des réflexions ou des études déjà publiées.

I

J'ai eu l'occasion de préciser ce que j'entendais par lecture d'un texte (*Le bûcher d'Hercule*, Champion, 1996 : 21-26). Celle-ci s'est toujours fondée sur des connaissances historiques les plus diverses et précises: savoir «des choses» pour ne pas les dire, pour éviter de grossières erreurs, non pour survoler le texte, mais pour donner à l'exercice de la lecture des bases sûres.

Plus précisément, Gaston Bachelard, Jean-Pierre Richard, Jean Rousset et Jean Starobinski et dans une moindre mesure Georges Poulet, ont offert des

exemples stimulants de lectures qui participent, chacune à sa manière, de cette critique créatrice que je tente de définir, c'est-à-dire, encore aujourd'hui, de construire.

Dans *La Psychanalyse du feu* (1938), des formules éveillent l'esprit analytique et critique. Jé cite, presque au hasard, le cheminement «linéaire» du rêve opposé à la «rêverie en étoile», à la «rêverie centrée» qui importe en littérature, l'intérêt de suivre «les harmoniques» d'un mot, formule que l'on retrouve chez Marguerite Yourcenar, mais qui était déjà chez Valéry (*Variétés* III). Je retiens l'idée selon laquelle un «esprit poétique» est «purement et simplement une syntaxe de métaphores». Ou celle, à la limite de la provocation, que chaque poète donnerait lieu à un «diagramme qui indiquerait le sens et la symétrie de ses coordinations métaphoriques». Ou l'intuition qui porte à découvrir en chaque œuvre sa «logique intime», démarche qui définit au plus près le principe premier de la lecture telle que je l'entends et la pratique. Quant au lecteur, changé en «rêveur de mots», il doit moins lire qu'explorer avec l'oreille la cavité des syllabes qui constituent l'édifice sonore d'un mot» (*La flamme d'une chandelle*, PUF, 1970 : 42), principe poétique qu'il importe de mettre en pratique.

Du mot qu'il faut goûter on peut passer, selon une même pratique, à des unités du texte plus larges, et découvrir un autre principe de lecture énoncé par Jean-Pierre Richard (*Poésie et profondeur*, Seuil, 1955 : 10) : «Lire c'est sans doute provoquer ces échos, saisir ces rapports nouveaux, lier des gerbes de convergence». On appréciera le passage anagrammatique de lire à lier et l'on peut s'interroger alors sur la nécessaire coexistence de cet acte de lier avec l'acte critique, fondé sur l'analyse et le crible (Georges Blin, *La criblouse de blé*, Corti, 1968).

Il faudrait pareillement reprendre les pages introductives à *Forme et signification* (Corti, 1962) de Jean Rousset. Là aussi, certaines formules sont de véritables discours de la méthode en réduction. L'œuvre littéraire? «L'épanouissement simultané d'une structure et d'une pensée, l'amalgame d'une forme et d'une expérience dont la genèse et la croissance sont solidaires.» «L'œuvre existe "dans la symbiose d'une forme et d'un songe." La lecture doit s'attacher à relever des "lignes de force", une "figure obsédante", "la trame de présences", ou d'"échos", un "réseau de convergences", autant de réalités qui sont appelées indifféremment, de façon significative, "structures" ou "constantes formelles."».

La lecture de Jean Starobinski convainc du bien fondé d'une certaine érudition, d'une exigence de savoir, qu'il s'agisse de Montaigne ou de Rousseau. Je souhaiterais retenir des textes plus brefs, mais tout aussi denses: les préfaces données à *Études de style* (Gallimard, 1970) de Léo Spitzer, à *l'Esthétique de la réception* (Gallimard, 1979) de Hans Robert Jauss, l'hommage adressé à Albert Béguin et Marcel Raymond dans *Table d'orientation* (L'âge d'homme, 1989) et la

brève synthèse «La littérature, le texte et l'interprète» dans le recueil de Jacques Le Goff et Pierre Nora (*Faire de l'Histoire*, éd. Folio, 1974, II : 225-244).

La lecture y est justement présentée comme «rencontre» et «dialogue», deux mots qu'affectionne le comparatiste. L'idéal critique serait que le lecteur se fasse intermédiaire, truchement. Pour se faire, il lui faut éviter à la fois l'«adhésion identifiante» à laquelle tend Georges Poulet (*La conscience critique*, Corti, 1971) et la trop grande distance qui écarte toute possibilité d'interprétation. Ce juste milieu, que j'ai pu comparer à la «phylie» de l'imagologie ou dialogue égalitaire (1994 : 75), renvoie dos à dos l'approche critique dans laquelle «la loquacité de l'essayiste forme barrière» et le fétichisme de la restitution du sens premier du texte. Il s'agit d'une «relation critique», au sens où elle est illustrée dans le recueil d'études qui porte ce titre et aussi celui de *L'œil vivant* (Gallimard, 1970).

Ainsi, lire un texte, c'est de bout en bout entrer en sympathie avec ce texte, écouter des suggestions verbales et oser s'approcher du mouvement créateur que l'on essaye de cerner, de lire, d'écouter. C'est toujours interpréter, choisir un sens, c'est toujours élire: décrire, repérer des récurrences, saisir des convergences, choisir. C'est oser être à la fois global et sélectif. Mais par où commencer la lecture ou plutôt ce qui sera présenté comme lecture et qui est relectures?

Jean-Pierre Richard cherche justement des «points», des «prises», non pas arbitraires, mais qui permettent de dégager des convergences, des réseaux. La notion de «convergence» est en effet essentielle. Elle appelle celle, complémentaire, de cohérence. Il faut chercher un centre, ou plutôt des points focaux, des échos, une composition cohérente et dynamique à la fois. Chercher des principes d'organisation, ce que Georges Blin nomait «la ligne intentionnelle».

La lecture s'engage dans une reconstruction du texte, entreprise qui relève de l'architecture et de la musique. Lecture interprète, transparente et recréante. La lecture idéale serait bien une sorte de double du texte quasi paraphrastique, à la fois schématique et dynamique, une impossible image, en deça de tout tracé caricatural et au delà de tout reflet redondant. Lire, sans oublier les relations du texte étudié avec un social souvent révolu, faire dialoguer des formes avec une matière qui est l'imaginaire du créateur. Mais la définition vaut aussi pour l'écriture, tant il est vrai qu'un texte a pour premier lecteur celui qui l'a écrit. Nous sommes ici dans ce qui est l'enjeu même de toute critique créatrice. La lecture, expérience poétique, tend à se confondre, ou plutôt a la prétention de se confondre avec ce que fut l'aventure créatrice.

II

Ce qui peut se concevoir au plan individuel (expérience poétique, lecture) peut-il être envisagé au niveau d'une réflexion théorique? L'entreprise apparaîtra sans doute empreinté d'ambition démesurée ou pire d'idéalisme et de subjectivité ?

Il faut alors alléguer, en une sorte de *captatio benevolentiae*, les dernières pages de *l'Homme nu* (*Mythologiques IV*, Plon, 1971:573) de Claude Lévi-Strauss (1971), dans lesquelles l'anthropologue ironise sur le «structuralisme fiction» du monde «philosophico-littéraire», né peut-être pour «servir d'alibi à l'insupportable ennui qu'exsudent les lettres contemporaines». Il préconise qu'au lieu d'utiliser l'ordinateur pour composer de la musique, on mette cette technique au service de la compréhension de la musique, déjà constituée. Par exemple, déterminer comment et pourquoi l'audition de deux ou trois mesures à peine suffit pour reconnaître le style d'un musicien. Et il ajoute :

«Ces fondements objectifs ayant été enfin atteints et exposés, la création artistique, libérée par cette prise de conscience de ses obsessions et de ses fantasmes, confrontée à elle-même, trouverait peut-être un nouvel essor».

On a bien lu: c'est un anthropologue quelque peu philosophe qui ose parler simplement, directement, de création artistique. Dans le même temps, les «littéraires» ne parlent au mieux que de «production» textuelle.

L'exemple d'un franc-tireur des lettres comme Paul Bénichou nous permettrait aussi de préciser et de conforter notre entreprise. Il vaut la peine de s'arrêter quelques instants sur un parcours intellectuel d'un demi-siècle, comme le fait Bénichou lui-même en une introspection d'une rare sincérité et limpidité. Dans *Le statut de la littérature* (Genève, Droz, 1982), il rappelle qu'il est parti d'un point de vue nettement historisant et sociologisant, inspiré par le matérialisme historique. Très vite pourtant, il a recherché dans les œuvres qu'il étudiait le point où se rencontrent l'appel social et la réponse littéraire, le lieu où, étant de nature pourtant hétérogène, ils peuvent s'avouer confondus. Mais c'est pour aussitôt faire remarquer que l'esprit humain, de par sa nature même, dépasse les conditions faites par la société et l'histoire. C'est ce qui rend aussi la littérature à la fois «circonstancielle» et «exemplaire», ou encore «dépendante» et «souveraine». Il n'est pas aisé, remarque-t-il, de penser l'homme qui écrit comme «conscience écrivante». Même dans les cas de littérature populaire et de création anonyme (c'est le chercheur sur les traditions orales du *romancero* judéo-espagnol d'Afrique du Nord qui parle et l'auteur de *Nerval et la chanson folklorique*, Corti, 1970), il faut envisager un «minimum de conscience organisatrice». Il affirme:

«Une matière sujette à des modifications mécaniques ou fortuites ne fait que mettre davantage en relief l'action décisive d'un esprit, d'un sujet agissant».

Et il s'étonne des répugnances de la critique actuelle à faire état des intentions d'un «sujet créateur». Aussi, et Bénichou le répète dans *Le sacré de l'écrivain* (Gallimard, 1973), la littérature enseigne aux hommes, elle surgit au milieu d'eux comme l'interprète de leur condition, un guide pour leurs jugements et leurs préférences. Nous découvrons ici le caractère éminemment symbolique de la littérature. Mais avant d'en arriver à ce stade, il importe de s'arrêter à ce niveau de réflexion théorique qui entend donner (ou redonner) à la création littéraire la place essentielle qui lui revient.

En suivant l'exemple du «bricolage» érigé en principe de travail par Cl. Lévi-Strauss, je proposerai comme base pour une poétique utile à notre temps et à notre discipline (littérature générale et comparée), une poétique «par provision», les trois principes suivants :

1) une poétique fondée sur une réévaluation du mot, ou mieux de la «parole» poétique (qu'il s'agisse de poésie et ou de prose) renvoyant à des approches linguistiques pré ou post saussuriennes.

2) une poétique fondée sinon sur un je créateur, du moins sur un principe organisateur du texte qui assigne à la lecture critique la tâche d'identifier le processus créateur dans ses principes et dans ses expressions diverses (images, structures, thèmes). C'est ce que l'on nommera une critique créatrice.

3) une poétique qui repose explicitement sur des fondements sinon métaphysiques, du moins philosophiques. A des entreprises critiques actuellement qui reposent plus ou moins implicitement sur des principes philosophiques tels que le rejet du logocentrisme, la désontologisation du langage ou la mort du sujet (critique de la déconstruction), on opposera une philosophie (idéaliste? romantique?) qui interprète la littérature (et plus largement la création) comme anti-destin (position, on le sait, défendue et illustrée par André Malraux), comme dépassement de la condition mortelle.

La poétique que nous tentons ainsi de définir intègre la profession de foi cratylienne de Roland Barthes (*Critique et vérité*, Seuil, 1966) qui rappelle, en prenant l'exemple de Proust, que «les écrivains sont du côté de Cratyle, non d'Hermogène», récusant l'arbitraire du signe, clé de voûte de la linguistique saussurienne, à moins de reprendre les recherches inabouties sur l'anagramme (cf. Jean Starobinski, *Les mots sous les mots*, Gallimard, 1971). Elle intègre les vues philosophiques sur la langue de Vilhelm von Humboldt, qui voit dans le mot non un produit (*ergon*), mais une énergie (*energeia*).

La poétique que nous proposons tente de donner une réponse à la question que posait Yves Bonnefoy dans sa leçon inaugurale au Collège de France en 1981: «Que faire pour qu'il y ait quelque sens encore à dire je?». Le poète et critique n'hésitait pas à prendre ses distances avec une époque, la nôtre, qui a «disqualifié toute expérience intérieure» et au cours de laquelle s'est affirmée «la déconstruction de l'antique visée ontologique». Autant dire que se profile «un risque de décomposition et de mort pour la société tout entière». Il faut donc interroger à nouveau la poésie, selon lui, et retrouver «l'inscription que l'auteur essaie de fixer dans la turbulence verbale». Même si le mot «auteur» me gêne, surtout lorsqu'il se confond quasiment avec le je organisateur du texte, le plaidoyer de Bonnefoy pour un recentrement du texte autour d'une conscience, je dirais plus volontiers d'une instance organisatrice (qui prendra quelque consistance avec l'apport de la pensée de Pareyson) me semble d'autant plus nécessaire aujourd'hui où l'on voit se

multiplier des textes «orphelins», selon le bon mot de Paul Bénichou. On retrouverait chez Claude Esteban (*Critique de la raison poétique*, Flammarion, 1987) les mêmes préoccupations.

Enfin, la poétique qui est ainsi définie repose sur une proposition simple, mais contraignante: les mots, l'écriture, l'acte créateur ne servent pas seulement à communiquer. L'œuvre, verbale ou artistique, a un pouvoir d'expression, de communication. C'est pourquoi la création, littéraire, musicale ou plastique, a une fonction, ou mieux une utilité: défier la mort, la seule réalité qui tout à la fois définit et nie l'homme, en donnant forme et sens au monde dans lequel il lui a été donné de vivre. Ou pour reprendre Mallarmé définissant la poésie:

«La poésie est l'expression par le langage humain ramené à son rythme essentiel du sens mystérieux des aspects de l'existence. Elle doue ainsi d'authenticité notre séjour et constitue la seule tâche spirituelle».

On retiendra tout à la fois les accents proches d'Hölderlin (c'est poétiquement que l'homme habite cette terre ...) et cette utilité dont nous parlions définie en termes plus éthiques qu'esthétiques: la «tâche spirituelle».

Si l'on essaye à présent de traduire en termes philosophiques cette esthétique de la création qui est aussi éthique, on proposera comme j'ai tenté de le faire (*Les ailes des mots*, l'Harmattan, 1994) une interprétation de la création comme négation de la mort, une négativité positive, à la manière de la *Negativität* hégélienne. L'acte créateur s'impose, en paraphrasant ici Malraux, comme la transformation d'un destin subi en un destin dominé. La création est donc dépassement continu de l'homme par lui-même. On retrouve alors ici l'intuition philosophique, la fulgurance, de Jean Wahl, citée et commentée par Emmanuel Lévinas dans *Hors sujet*: l'aventure humaine déborde l'humain, et l'homme est toujours «au-delà de lui-même». L'«expérience», encore elle!, trouble et exalte profondément, écrit Lévinas, pour poursuivre en compagnie de Jean Wahl:

«Mais cet au-delà de soi-même doit avoir conscience finalement que c'est lui-même qui est la source de cet au-delà et ainsi la transcendance se recourbe vers l'immanence».

Mais il reste à l'«homme précaire», cher à Malraux, pour s'affirmer, en niant sa condition, la force transcendante de la parole et du geste créateur. Il importe que la critique ne perde pas de vue ce geste et reste attentif à l'injonction de cette parole.

III

Il faut à présent examiner comment il est possible de concilier une telle fonction assignée à la littérature (et à la création) avec les rapports évidents que toute œuvre entretient avec le moment historique et avec une société donnée. Sans

oublier la nécessaire étude de la littérature en tant que forme signifiante. Avançons ici encore quelques exemples qui guideront notre réflexion.

Parti lui aussi avec des perspectives plutôt historiques et sociologiques, Antonio Cândido, auteur d'une monumentale étude sur la formation de la littérature brésilienne (*Formação da literatura brasileira*, 1975), voit cependant la littérature comme un «système symbolique» grâce auquel les velléités les plus profondes de l'individu se transforment en contacts entre les hommes et en éléments d'interprétation de la réalité.

Concluant une contribution brillante sur les rapports entre littérature et société, le comparatiste Daniel Madelénat (*Précis de littérature comparée*, PUF, 1989) propose en conclusion une vision synthétique de ce qu'est l'œuvre littéraire «vraiment représentative», et du même coup les exigences critiques nécessaires pour l'appréhender:

«Elle réalise sa nature idéaliste, elle s'édifie à distance critique du donné immédiat, elle informe la société en s'informant elle-même (c'est-à-dire que le lien entre les deux termes, essentiel, n'induit pas d'effets mécaniques de copie ou d'action déterminante), elle figure, en les transformant et en les transposant, l'architecture et les déséquilibres sociaux; elle apporte une révélation indispensable à toute vie culturelle».

On aura noté la triple nature et aussi la triple fonction de l'œuvre littéraire. On peut aussi se souvenir de la proposition du sociologue et historien de l'art Pierre Francastel qui rappelle que tout «fait culturel reflète à la fois des valeurs sociales et propose des valeurs à la société». Proposer, révéler: les mots dessinent les contours d'un espace littéraire qui sans doute a des rapports avec la société et l'histoire, mais dont la fonction dépasse infiniment la conjoncture et la détermination historique et sociale.

Si nous reprenons le texte de Roland Barthes qui clôt *Sur Racine* (Seuil, 1963), «Histoire ou littérature?», publié d'abord dans la revue *Annales ESC* en mai juin 1960, il est frappant de voir comment la nécessité de repenser l'histoire non pas littéraire mais «de la littérature» aboutit à rejoindre l'historien Lucien Febvre et à définir assez clairement trois tâches essentielles: 1) établir des rapports entre littérature et histoire, de penser en historien la littérature; 2) entreprendre une étude formelle de la littérature; 2) définir une théorie ou une approche théorique de la littérature.

Ainsi se trouve tracé et justifié le cheminement qui est le nôtre: repenser la création littéraire sans oublier, comme on le verra, les rapports avec l'histoire et envisager une étude de la littérature qui parte de la réalité la plus concrète et poétique (le mot, la forme) pour aller jusqu'à identifier, à un niveau théorique, non plus la nature, mais la fonction de la littérature.

Un modèle théorique se dessine à trois niveaux pour l'étude de la littérature: niveau historique et social, niveau formel ou esthétique, niveau imaginaire ou symbolique (cf. *La littérature générale et comparée*, 1994 : 144). A quoi il convient d'ajouter un second schéma, issu d'une réflexion qui repense la communication littéraire. Celle-ci ne peut être étudiée à partir du schéma ternaire de la linguistique (émetteur, récepteur, message). La communication littéraire est une communication où le comment, la manière importent autant que la matière: elle est une communication modélisée. D'où l'adjonction d'un quatrième paramètre: le modèle. Quatre paramètres (émetteur, récepteur, message, modèle) et trois niveaux (historique, esthétique, imaginaire) composent donc ce modèle théorique qui rend compte de la majeure partie de nos approches critiques et qui surtout met en évidence la nécessaire relation du niveau 3 avec le niveau 1. Le tableau ainsi formé, lui aussi, se recourbe et propose une relation continue de 3 vers 1. Dit autrement, il signale la part prise par l'imaginaire dans l'espace social ou idéologique (cf. *La littérature générale et comparée*, 1994 : 146-8). Sans répéter la présentation déjà faite du tableau, je préfère mettre l'accent sur quelques problématiques et procédures d'études propres à chaque niveau.

IV

Le niveau 1 nous oblige à repenser les rapports entre temps historique et littérature: qu'est-ce qu'un événement littéraire? Une génération? Aux temps événementiel et structurel de l'histoire s'ajoutent, pour le littéraire et pas seulement pour lui, le temps rituel ou cyclique (étudié par Mircea Eliade), et le temps pluriel sur lequel Henri Focillon attirait déjà l'attention (*Vie des Formes*, 1943, PUF, 1993). On sait que Fernand Braudel a magistrement posé la «théorie» des trois temps: temps long des mentalités, temps moyen ou cyclique de l'économie; et temps court de l'événement politique (*Écrits sur l'histoire*, Flammarion, 1969). Mais Focillon avait attiré l'attention fort justement sur le caractère à la fois actuel et inactuel de l'œuvre d'art («l'état de la vie des formes ne se confond pas de plein droit avec l'état de la vie sociale», l'artiste habite une contrée du temps qui n'est pas forcément l'histoire de son temps», «l'œuvre promulgue tout à coup avec empire une actualité nécessaire», 1945 : 98-100). Il avait pareillement déjà ironisé sur le découpage en siècles un peu trop commode, sur la mystique des siècles et il nous faut aussi, en littérature, réfléchir à la notion de siècle, de «fin de siècle» et à tant de «ismes» qui peuplent les histoires littéraires et les chronologies. Bref, il nous faut penser littérature à la fois avec le temps long et le temps pluriel. Sans omettre le temps symbolique créé, instauré par l'œuvre, mais qui n'est plus, on le voit, du ressort du niveau 1.

On peut pareillement éprouver la validité de la notion philosophique d'*épistémé* de Michel Foucault (*Les mots et les choses*) comme «ensemble des relations pouvant unir à une époque donnée les pratiques discursives qui donnent lieu à des figures épistémologiques, à des sciences, éventuellement à des systèmes formalisés». On peut alors mettre en parallèle ces systèmes de pensée avec des formes esthétiques, ce que fait très poétiquement Severo Sarduy dans *Barroco* pour élucider le phénomène baroque. Le rapport aléatoire non causal est nommé ici «retombée». Il y aurait bien sûr à procéder, en suivant Foucault, à une archéologie de la littérature: isoler des strates, instaurer des séries, affiner des critères de périodisation, mettre en place des systèmes de relations.

Autres questions qui ressortissent encore de cette confrontation entre temps et littérature: qu'est-ce qu'une transition (on pense à la «crise de conscience» chère à Paul Hazard)? Une rupture? Une époque? Et l'on souviendra du début du *Siècle de Louis XIV*. Une ère? Et l'on reviendra à Bossuet pour préciser qu'une ère suppose un repère avec événement ou personnage remarquable. On reprendra dans le même esprit l'alternative tradition/innovation, l'ancien et le nouveau. On pourra aussi réfléchir sur ce que le philosophe Yvon Belaval (*La recherche de la poésie*, Gallimard, 1947 : 73) nomme «l'alternance de périodes productives» et «reproductives». Mais pour faire remarquer aussitôt que le «renouveau poétique» passe toujours par «l'imitation d'un modèle» et que l'imitation est «créatrice»:

«Toute période féconde commence par l'imitation (...) Ce n'est pas hier qu'on imite: c'est un autrefois qu'on restaure».

Il y a une histoire à penser, à écrire: celle des œuvres, des textes en tant que modèles. Dans *Tel Quel I*, Valéry faisait remarquer qu'il y a une durée discontinue des œuvres: pendant des siècles Virgile «ne sert à rien».

A ce niveau historique la littérature est vue comme institution et est à étudier pour reprendre les termes de Pierre Bourdieu et son école, comme «champ littéraire», cf. *Actes de la Recherche en sciences sociales*, septembre 1991 et *Les règles de l'art*, Seuil, 1992). L'étude du champ passe par l'analyse de réalités comme le phénomène éditorial. L'activité littéraire s'inscrit dans ce que F. Braudel nomme «civilisation matérielle». On peut aussi interroger la littérature en fonction de cette notion (cf. dans le cas de l'étude d'images ou imagologie) et mettre en rapport la littérature avec de grands courants de mentalités et de sensibilités (travaux de l'historien Maurice Agulhon à adapter à la littérature) ou confronter la littérature avec le «processus de civilisation», notion proposée par Norbert Elias.

Les recherches de P. Bourdieu ont attiré l'attention sur des phénomènes non de critique mais de légitimation de la littérature: d'où la réflexion sur la notion de «canon» ou la littérature canonique, soit le corpus de textes dont les valeurs esthétiques, idéologiques, culturelles jouent et valent, dans une société déterminée, comme des paradigmes de sa culture: ce sont des «classiques».

S'il faut insister sur la fonction symbolique de la littérature (niveau 3 de la réflexion), on ne saurait pour autant oublier qu'au niveau 1 la littérature est à étudier comme un lieu d'investissement idéologique. Il y a en effet une littérature d'accompagnement, d'intégration (roman, littérature populaire, littérature pédagogique, enfantine) où se fabriquent et se multiplient des convenances, des stéréotypes: une littérature de convention, d'amplification, au sens rhétorique, caisse de résonance des problèmes du moment et du lieu social. Mais cette littérature, déterminée par le sens idéologique, politique, diffère d'une littérature qui construit une représentation et propose un sens. On sait, avec Sartre, que l'écrivain n'a pas affaire à des choses, mais à des mots, c'est-à-dire à des significations, à des microvisions du monde. C'est moins le spectacle du monde qui lui importe que la force des mots.

Art happens... Oui, l'art fait irruption. On peut dire que c'est même sa fonction au sein de l'espace social, entre les hommes. Le mot est du peintre Whistler. Borges le cite (*Livre des préfaces*, Gallimard, 1980 : 210) et fait justement remarquer que l'idée selon laquelle nous n'en finirons pas de «déchiffrer le mystère esthétique» ne «s'oppose pas à l'examen des faits «qui l'ont rendu possible». Considérons que cette tâche et ce paradoxe définissent le niveau 1 de notre réflexion, tout en le rendant dépendant des autres niveaux, singulièrement du troisième.

V

Avant d'en venir au niveau 2, observons que le passage du niveau 1 à 2 est illustré d'étonnante manière par les travaux de Mikhail Bakhtine qui ressortissent à une «poétique historique».

Là encore, notre point de départ peut être Henri Focillon, même si nous ne parlons pas ici de formes sensibles, plastiques, mais de formes «intelligibles». Par forme, il faut entendre, dans un texte, un principe dynamique complexe qui n'exclut ni les tensions ni les contradictions. Mais la forme artistique «signifie», précise Henri Focillon. Elle se signifie par elle-même. A la même époque, Boris de Schloezer (*Introduction à Jean-Sebastien Bach*, Gallimard, 1948) insiste sur le fait que la musique n'a pas de sens, ou qu'elle est à elle même sa propre signification alors que les signes qu'utilise la littérature signifie le sens du texte est donc toujours à la fois dans le texte et au delà. Octavio Paz, dans *Corriente alterna*, note lui aussi qu'en art seules les formes possèdent une signification et il va précisément au cœur du problème qui nous occupe ici: «Le fond jaillit de la forme et non l'inverse».

A partir de mots qui viennent chargés d'histoire et de sens, le texte s'élabore. Les mots, en se regroupant, composent, tracent, configurent des formes qui,

chacune, contient un fragment d'une vision du monde, rend compte à sa manière d'un rapport entre le texte, monde second, et le monde d'où sont venus les mots, celui de l'écrivain comme celui du lecteur. C'est en se groupant en formes (en motifs, en thèmes) que les mots acquièrent un sens nouveau dans l'espace du texte. C'est le réagencement des mots en formes que nous devons comprendre, saisir, à la fois dans le texte, tels qu'ils s'offrent à la lecture, mais peut-être, aussi tels qu'ils ont pu s'ordonner, *in statu nascendi*, selon un principe qu'il appartient au lecteur d'entrevoir, de saisir, de comprendre. Il appartient à celui qui écrit d'arracher les mots à leurs sens séculaire, à leur histoire, à leur généalogie et de les doter d'un sens nouveau. Il n'y a que la forme qui libère les mots de la tyrannie de l'usage, du sens dit commun. C'est aussi ce que l'on appelle, pour chaque écrivain reconnu, sa langue propre, son langage, son style.

On dit volontiers: un mot en appelle un autre. Mais l'enfilage de mots, même paré de l'aura de l'écriture automatique, ne parviendra jamais au niveau esthétique, à l'œuvre. Il sera comme on le dit si bien maintenant écriture, texte, tissu, en attente d'une forme. Les mots courants, vulgaires attendent d'être mis dans une forme qui sera vraiment libératrice.

Il y a la forme du créateur et la reformulation du lecteur. Nous ne jouons pas sur les mots. Il faut qu'il y ait coïncidence entre les deux, sans redondance ni reduplication. Et nous retrouvons ici le paradoxe ou le pari de la lecture dont il a été question plus haut. Henri Focillon a soin de souligner que la forme «n'est qu'une vue de l'esprit», une «spéculation tant qu'elle ne vit pas dans la matière», D'où un parcours qui nous fait obligation de lier le niveau 2 au niveau 3, d'envisager dans le même mouvement la forme et la thématique (*Stoff* est-il bien dit, en allemand), l'esthétique et l'imaginaire, dissociés ici pour les besoins de l'exposé. La forme, précise encore Focillon n'est pas un principe supérieur mais l'organisation intime de la matière. Ainsi, prendre forme c'est trouver un langage adéquat, imposer un style, un rythme. Et en suivant Focillon, nous devons dépasser les vieilles dichotomies qu'il fustige (fond/forme). Nous devons aussi bien voir à quel point les formalismes (et l'on retrouve aussi Bakhtine opposé aux formalistes, cf. la préface de Michel Aucouturier à *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, 1978 : 11) ôtent à la littérature son sens et sa place dans la culture humaine, la réduisant à «une pure fonction sans substance». Or, pour Bakhtine, l'œuvre est un «objet esthétique», à partir de signes qui restent des «faits sociaux». Comme chez Focillon, on retrouve l'idée qu'on ne peut comprendre la forme et son contenu que dans leur interrelation essentielle et nécessaire (1978 : 81). Ainsi, l'objet esthétique est un contenu doté d'une forme. Nous disons: un message modélisé.

En proposant une méthode pour l'étude de l'image (le mot, la relation hiérarchisée, le scénario, cf. *La littérature générale et comparée*, 1994 : 67-68, reprise, pour une large part, de l'article publié dans *Synthesis*, 1981, VIII, 169-185), j'ai

souligné à quel point le temps 2 de l'imagologie (relations hiérarchisées) était un temps d'analyse largement tributaire du structuralisme et sémiologie, en ce qu'il concernait l'architecture du texte. Nous ne renions rien de cette démarche, puisque vient un troisième temps, celui de l'interprétation. Ce qui se passe à l'échelle réduite de l'imagologie se vérifie à l'échelle plus large de la «théorie» que nous essayons de promouvoir. Il s'agit bien de temps (pour l'imagologie) comme de niveaux (pour la théorie) qui sont indissociables. Comprendre, c'est toujours comprendre de l'intérieur, à partir d'une liaison de la forme et de la matière, le travail poétique (formule au reste proche de la tautologie, si l'on se souvient de l'étymologie), c'est-à-dire une intention, un projet.

C'est ici que la notion de «forme» et la théorie de la «formativité» proposées par Luigi Pareyson (*Conversations sur l'esthétique*, 1966, Gallimard, 1992) m'apparaissent riches en perspectives de recherches. Pareyson ne part pas de l'œuvre finie, mais de l'œuvre en train de se faire. Il considère donc l'activité du créateur (artiste, là encore, mais le raisonnement est transposable) en fonction de l'engendrement de formes. C'est en faisant que le créateur découvre ce qu'il veut faire. Il n'y a donc ni hasard présidant au travail, ni plan préexistant ou réalisation d'un modèle préétabli (ceci serait plutôt l'affaire du critique travaillant après coup!). Il y a, dans la création, simultanément de l'invention et de l'exécution. L'œuvre découvre sa raison d'être, son principe même en se façonnant et l'artise est donc tout à la fois totalement libre et totalement soumis. On peut ici penser à l'entreprise de Montaigne, témoin de l'interaction entre l'écriture (lui, l'écrivain, l'écrivant) et l'écrit (les *Essais*).

Pareyson n'ignore pas la position esthétique de Goethe auquel il consacre un article et sa théorie du «développement organique de l'œuvre». On peut encore penser à rapprocher cette analyse de la fulgurante définition de *La jeune Parque* par son propre créateur, Valéry: «La croissance naturelle d'une fleur artificielle». L'idée de création chez Pareyson dépasse le clivage entre composition agencée et développement organique pour proposer l'idée d'une composition qui engendre elle-même son évolution. La forme est donc à la fois formée et formante. Il n'y a donc pas lieu d'opposer création et réception: l'artiste est son premier «récepteur». Précisons le corollaire contraignant: il faut que le lecteur soit aussi un double du créateur... En matière de création, liberté et nécessité ne sont pas incompatibles mais complémentaires. La forme en train de se faire a donné lieu à cette théorie dite de la formativité (*formativita*). La poétique, qui entend poser les règles d'un Faire poétique, devrait voir jusqu'où ce Faire qui, tandis qu'il se fait, invente sa manière de faire, peut servir à une réflexion poétique qui réconcilierait création et réception.

Revenons à l'espace textuel qu'il faut continuer à lire et à inventorier. Borges dans ses entretiens avec Osvaldo Ferrari (*Borges en dialogue*, éd. Zoe) se prévaut

de Stevenson pour affirmer que ce que nous appelons prose est une forme plus difficile que la poésie: il n'y a pas de littérature sans poésie, mais il y a certaines littératures qui ne sont pas parvenues à la prose. Idée qui est suggestive en ce qu'elle permet de faire coïncider la naissance du roman et la naissance de la prose. La prose est bien en effet une forme plus tardive et plus complexe que la poésie. Borges, en suivant Stevenson, soutient qu'une fois trouvée une unité métrique (octosyllabe, hendécasyllabe...) «on n'a qu'à répéter cette unité et l'on obtient un poème». Un hendécasyllabe avec treize autres... fait un sonnet... Et Borges de poursuivre :

«Au contraire dans la prose vous devez inventer continuellement des variations et ces variations doivent être à la fois inattendues et agréables. Par exemple: si vous avez écrit: "Dans un village de la Manche du nom duquel je ne veux pas me souvenir..." cela ne vous donne aucun moyen de poursuivre puisque vous ne pouvez pas répéter cette ligne. Ce qui signifie que la prose, je le répète, serait une forme plus difficile que la poésie».

L'idée proche toujours du paradoxe est quand même intéressante. Mais il n'y a aucun intérêt à trop opposer poésie et prose ou, sur un autre plan, langue courante et langue poétique. Curieusement d'ailleurs, Borges en vient à évoquer ce problème pour aussitôt de récuser comme faux problème. On retrouverait ici un thème exploité de façon vigoureuse, polémique mais salubre par Henri Meschonnic (*La rime et la vie*, Verdier, 1989). Mais la remarque de Borges est une invitation à préciser, à un autre niveau, l'activité de la lecture critique que nous souhaitons définir.

Il s'agit bien, à partir d'indices repérés (qualités sonores d'un mot, place et récurrence d'un mot, stratégie qui ne fait que reproduire l'enseignement de Roman Jakobson, attentif à la «structure phonique», au «noyau sonore» et aux répétitions, éléments d'une poétique qui vaut aussi bien pour la prose que la poésie), de reconstituer ce que le critique nomme un parcours et qui a été espace et temps de création pour le «poète». C'est cette totalité qui ne l'a pas toujours été (forme formée et formante) qu'il faut dire, après lecture, dans un discours critique tributaire, prisonnier d'une analyse linéaire, qui va découper là où il n'y a plus qu'un tout qui, par la forme a aussi acquis un sens. Comment concilier le discursif critique avec le global de la création? Tel est bien le seul problème réel qui se pose au lecteur critique.

Il lui est demandé de se dédoubler, à sa manière, comme le créateur, l'écrivain a aussi dû le faire. Toute écriture véritable est donc écriture spéculaire. Et tout créateur est aussi «créé» pour reprendre la belle idée de Valéry (*Œuvres*, Pléiade, II, 673). L'écriture est le produit d'un dédoublement nécessaire. C'est Charles du Bos qui disait (*Journal*, 2-6-1925): «A l'intérieur de moi-même nous sommes toujours au moins deux». Ou encore cette belle proposition d'Ibsen citée par Arthur Schnitzler (*Une jeunesse viennoise*): «Ecrire c'est faire comparaître devant soi-

même son propre moi». De fait ce processus de conscientisation par l'écriture ne ferait que dire d'une autre façon, l'hiatus entre vie et écrire. L'écriture vient toujours après coup par rapport à la vie, ou à côté. Elle n'a donc rien à envier à l'entreprise critique, elle aussi vouée à l'après coup ou au discours latéral. C'est que la lecture refait le travail de l'écriture (ou prétend le faire). Mais l'écriture du créateur est plus spatiale, globale, syncrétique que la lecture critique, linéaire, discursive, analytique. Le projet du créateur devient trajet de lecture qui veut rendre vie au texte. Au reste, ce que nous appelons vivre n'est-ce pas souvent (toujours?) revivre. Revivre pour comprendre la vie vécue? Relire pour comprendre ce qui a été écrit. C'est peut-être aussi cela ce que nous nommons expérience poétique, sans laquelle il ne serait pas possible de pleinement penser la vie. La penser grâce à l'écriture et, ou la lecture. Être pleinement présent à soi-même par le présent de l'écriture ou de la lecture, sans pour autant douter du pouvoir de la vie. Écriture et lecture ne sont que les deux faces d'un même problème que l'homme doit se poser: comment se comprendre. Comprendre ce qu'est le sentiment de sa propre existence. Par l'écriture et la lecture il y a un moyen de se rendre à nouveau contemporain de soi-même, observateur et aussi son propre instrument d'observation. Toute écriture en ce sens est confession et la lecture se doit de comprendre et de reconstituer cette confession, dans sa forme comme dans son contenu.

Si l'on veut à présent serrer plus précisément ce qu'oblige à faire le niveau 2, on voit qu'à la notion de «champ littéraire» (niveau 1) doit être complétée par celle de «système littéraire», issue des travaux d'Itamar Even Zohar sur la notion de polysystème (cf. *La littérature générale et comparée*, 1994 : 135-143). La littérature est envisagée, au plan formel, comme un système hiérarchisé de genres et de modèles. Mais, là encore, histoire, histoire de la littérature et approche formelle *lato sensu* s'interpénètrent. La notion de genre (cf. J.-M. Schaeffer, *Où est-ce qu'un genre littéraire?*, Seuil, 1989) suppose une prise en compte d'un contexte qui dépasse le strict domaine historico-culturel et a à voir avec l'esthétique (cf. les notions de décontextualisation, recontextualisation). La perception d'un genre est en effet indissociable de l'identification d'un contexte avec lequel ce genre dialogue, répond, ou s'oppose. Dans cette perspective, rien de plus opposés mais nécessairement liés que genre et forme. Le genre est ouvert et multiple, il donne forme à quantité de textes, il est une façon extérieure, historique, d'identifier une œuvre. La forme est du côté de la nature intime du texte, liée à une intentionnalité artistique, subjective ou textuelle à tout le moins: c'est ce qui spécifie un texte. Un texte serait donc le croisement de deux spécifications: générique et formelle.

Dans cette optique que veut dire la forme? Un schéma organisationnel obtenu par un agencement de mots, un espace (textuel), un espace poématique qui arrive à faire violence à la linéarité, la vraie fatalité de l'écriture, du langage, mais non de la peinture, de la sculpture, ni de la musique (c'est elle et non le texte qui peut en

effet pratiquer le «contrepoint», par exemple...) et, par là même créer des correspondances avec par les mots (sons, répétitions), par des images ou occurrences thématiques. D'où chez J. Starobinski ou chez J. Rousset, on l'a vu, l'attention portée à la récurrence. La structure est définie par J. Rousset (*Forme et signification*, 1963 : XV) comme «la répétition de thèmes liés dans un ordre donné». Ou encore, citant Claudel, elle est un «patron dynamique», comme pour insister sur le fait que la structure ne désignerait pas un principe d'ordre préexistant dans le texte, mais la «réponse» d'un texte à la lecture. C'est la position de Michel Charles (*Rhétorique de la lecture*, Seuil, 1977 : 215). Il faut donc admettre, avec lui, que structure veut toujours dire structuration, effet de lecture. On pense à Barthes (*Sade, Fourier, Loyola*, 1971, Seuil, 1980 : 49) parlant de la structure comme «une forme intelligente». L'intellection d'un texte passe bien par la mise en lumière de ses structures. Mais précisons encore notre démarche.

L'expérience poétique que nous cernons quand elle est lecture part de la conscience de l'écriture dans sa matérialité même. Elle est prise en compte de la «lettre», sans complaisance, ni exagération. La rêverie sur la lettre n'est qu'une variation de la rêverie sur le signifiant. On retrouve le cratylisme dont Barthes s'est fait l'avocat. Claudel, superposant l'expérience de l'écriture chinoise à celle de l'écriture occidentale, en vient imaginer, inventer des «idéogrammes occidentaux». Claudel ne doute pas, même si cela paraît un jeu, que les vocables n'entretiennent des rapports complexes avec les choses qu'ils désignent et qu'ils évoquent. Il faut se laisser porter, que l'on soit poète ou lecteur, par la «vie de la lettre» comme l'écrivit Yves Bonnefoy. C'est une autre façon de rêver les mots, comme l'avait fait Bachelard. Après tout, le métier d'homme de lettres, écrivain ou lecteur, n'est-il pas, simplement, premièrement, comme le dit avec humour Georges Pérec, de travailler avec les lettres de l'alphabet? Travail subjectif, sans doute, comme celui de Jacques Rivière qui en vient à voir, à lire, dans son roman *Aimée*, le mot ennui de cette manière: «avec sa première syllabe en forme de voûte et le reste comme des bras d'esclave doucement tordus et tendus».

Comprendre le mot, la parole par le silence qui l'entoure. Le mot, de la poésie comme de la prose, a besoin d'un espace comme la statue qui donne sens à l'espace dans laquelle elle est, à l'espace où est aussi celui qui la contemple. Le silence: paradoxe vrai là encore que celui du poète authentique, qui, selon Octavio Paz dans *Puertas al campo*, se distingue non par la sonorité des mots mais par la qualité de ses silences. Lisons la prose comme la poésie en essayant d'y redécouvrir un rythme singulier, premier, la respiration d'une voix, sa présence, ses silences. Lire avec l'oreille tout autant qu'avec l'œil. C'est là encore chercher à abolir ou rendre problématique la frontière entre écriture et oralité (cf. la notion de voix chez Henri Meschonnic ou Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Seuil, 1983). Pas d'*epos* sans *phoné*, pas de *logos* humain sans voix active,

présence et révélation par le langage de tous les jours de quelque chose qui, par une distribution, disposition propres, devient singulier, jaillissement inconnu. Le texte, comme toute œuvre d'art doit agir comme le suggère Valéry dans son *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*:

«Une œuvre d'art devrait toujours nous apprendre que nous n'avions pas vu ce que nous voyons».

Le parcours que nous essayons de refaire se précise, en fonction de trois processus que nous présentons comme successifs, là où sont, au plan de la création, confondus.

1. La poétisation au sens où l'entend Michael Riffaterre (cf. par exemple l'article ancien, «La poétisation du mot chez Victor Hugo», *CAIEF*, 1967: 178). Il précise que sous ce vocable il faut voir non la «maturation d'une image dans le cerveau du poète» mais «les relations qui s'établissent à chaque lecture du texte entre les mots (aux niveaux phonétique, morphologique, syntaxique, sémantique, etc.) à mesure que la phrase se déroule sous l'œil du lecteur, et dont la combinaison confère à certains mots un rôle exceptionnel».

2. La structuration au sens où l'entend, comme on l'a vu Michel Charles et nous sommes passés à des unités plus larges.

3. L'affabulation, ou encore ce que j'appellais pour l'image le scénario, ou ce que l'on nommerait, après Bachelard, la logique poétique d'un texte. Mais nous sommes parvenus, avec la fable, le pouvoir fabulateur (et fabuleux) de l'homme, au niveau 3.

La littérature, au niveau 1, est étudiée comme forme instituante: elle occupe une place dans l'espace social, culturel, civique. Au niveau 2 elle est, pour reprendre Pareyson, forme formante. Au niveau 3 elle devient forme instaurante. Le texte littéraire, dont on a mesuré la force poétique par l'étude du travail de structuration, devient espace du dévoilement, révélation. Non point que nous attachions quelque dimension idéaliste à l'œuvre littéraire en la replaçant dans un contexte hégélien (*Esthétique*, III), où sont étudiés non seulement le caractère utile et agréable de l'art, mais sa nature: le déploiement de la vérité). Décidément, l'œuvre d'art dit, donne, à sa façon, une nouvelle possibilité de voir et de comprendre le monde. L'écriture, à ce stade ultime, est comme une manière d'exorciser, de conjurer, de métamorphoser (donner une forme nouvelle) le monde dit «réel» et d'offrir un «autre monde». L'œuvre est nécessairement apophantique: on songe bien sûr à Heidegger réfléchissant sur la vérité que révèle l'art (*aletheia*). Toute œuvre invente, fonde sa propre réalité, instaure sa propre vérité.

Vérité, qu'est-ce à dire? Prenons le cas du roman et ce qu'en dit de nos jours Mario Vargas Llosa (*La vérité par le mensonge*, Gallimard, 1992: 14): Tout «bon» roman dit la vérité et tout «mauvais» est «un tissu de mensonge». Dire la vérité cela signifie «faire vivre au lecteur une illusion» et «mentir» être «incapable de

réussir cette supercherie». Vargas Llosa développe l'idée suggestive que la fiction est un art de société où la foi est en crise et où il est «nécessaire de croire en quelque chose». Et d'avancer que «les régimes qui aspirent à contrôler totalement la vie se méfient des fictions et les soumettent à la censure». Traduisons: censure de l'imaginaire par l'idéologie. L'art ment et se plie, ou se met au service d'une vérité du social, du politique qui est mensonge esthétique et moral.

Retrouver, comprendre, actualiser par le discours critique: cette vérité ne signifie pas qu'il faille remonter jusqu'à l'acte créateur, ce qui relèverait au choix de l'utopie ou du non sens. Ce serait aller vers ce que Marguerite Yourcenar a défini d'une étonnante formule: «la forêt sans sentiers». Mais il s'agit de découvrir, à partir de l'ordonnance intime du texte, ce qui est intentionnalité, principe logique de cohérence. Réorganiser, reconstruire, sans doute, mais en gardant la dynamique. C'est la leçon que donne Jean-Pierre Richard, par exemple dans *Paysage de Chateaubriand* (Seuil, 1967), en multipliant pourtant les entrées, les questionnements, les approches thématiques. Rappelons ce qu'il entend par thème dans *L'univers imaginaire de Mallarmé* (Seuil, 1961):

«Un principe concret d'organisation, un schème où un objet fixe autour duquel aurait tendance à se constituer, à se déployer un monde».

Le niveau 3, niveau de l'imaginaire, est celui de la thématique (pour ce qui est du message), celui de l'émetteur et du récepteur qui ne sont plus déterminés historiquement, socialement (niveau 1), ni par une catégorie de la narratologie (niveau 2), mais par instance organisatrice ou structurante. Pour l'émetteur, Proust l'a nommé «moi profond». L'approche psychanalytique est comme attendue. Mais le niveau 3 est aussi celui de l'interprétation (modèle symbolique). Plus précisément, dans le cas qui nous occupe, l'approche exhaustive d'un texte ne peut éluder l'alternative entre écriture personnelle et imaginaire collectif, pas plus qu'elle ne peut oublier l'écriture sous la dictée de l'inconscient et celle qui naît de la pression du social et du culturel.

Précisons d'abord que l'on peut utilement distinguer ce qui ressortit à une thématique personnelle, voire obsédante (cf. les travaux discutables, mais suggestifs de Charles Mauron, en particulier *De la métaphore obsédante au mythe personnel*, Corti, 1983) et ce qui relève de la thématique d'époque. Celle-ci suscite des contributions synchroniques, faisant l'inventaire d'une époque comme a pu le faire, pour la fin de siècle espagnole et européenne, Hans Hinterhäuser (*Fin de siècle. Gestalten und Mythen*, 1977, *Figuras y mitos*, Madrid, Taurus, 1980), brossant un panorama de l'imaginaire fin de siècle en privilégiant: le retour du Christ, les villes mortes, la rébellion des dandies, les femmes préraphaélites, l'amour et la mort, les centaures. Mario Praz avait contribué à faire connaître un certain romantisme avec son célèbre *La carne, la morte e il diavolo* (Firenze, 1948). Frank Bowman, pour la même époque, déterminait les contours de la figure mythique du Christ (*Le Christ romantique*, Genève, 1973).

Si l'on en croit Mallarmé, le style ne serait rien d'autre que l'organisation inconsciente de l'expérience rêvée puis réalisée. S'agissant de la dictée inconsciente, avançons simplement que l'écriture entretient des relations complexes avec le vécu, même ignoré expressément par l'écrivain, ou l'écrivant, sans pour autant que ce vécu, cet ignoré soit obligatoirement «du» refoulé. Tout inconscient n'est pas forcément frappé de pathologie ou d'anormalité: L'indicible qui cesse de l'être par l'écriture n'est pas forcément, irrédialement de l'ordre de l'inavouable, même à soi-même. Assigner à la littérature un lien irréductible avec l'enfance (de la *Recherche* de Proust à *W ou le souvenir d'enfance* de Georges Pérec, en passant par Rousseau, Chateaubriand, Stendhal, Baudelaire, le Sartre des *Mots* ou *l'Enfance* de Nathalie Sarraute) est sans doute vrai, voire fécond d'un point de vue littéraire, mais cela ne signifie pas pour autant qu'il faille obligatoirement, régulièrement creuser ou remonter à une enfance pour comprendre un texte. L'enfant est sans doute le père de l'homme, comme disait Wordsworth, mais proclamons aussi que chacun est fils de ses œuvres (avec Don Quichotte alias Cervantes) et lisons donc d'abord des textes, et non des palimpsestes encore humides du lait du biberon ou des pleurs enfantins (liste qui, du point de vue des liquides, n'est pas limitative).

Le niveau 3 est aussi celui du moment herméneutique, de la nécessaire interprétation. La forme n'a pu donner qu'une partie du sens. Avec ce que j'ai nommé «scénario», il est possible de comprendre cette logique que Paul Ricoeur appelle «mise en intrigue». Et l'on résonne au Finale de *l'Homme nu* où Claude Lévi-Strauss en vient à évaluer la méthode qu'il a employée pour étudier structurellement les mythes. Après tout, le scénario incite à penser l'œuvre comme un mythe et plus encore la littérature comme mythe. On retrouve alors l'intuition fondamentale de Northrop Frye (*The educated imagination*, Indiana Univ. 1984) selon laquelle la littérature accomplit aujourd'hui le même travail (*the same job...*) que le mythe autrefois, car la mythologie appartient au monde que l'homme construit et non au monde que l'homme voit. Construction d'un monde autre: telle est la nature et aussi fonction de la littérature et de tout art.

On pourrait d'ailleurs trouver dans trois grandes entreprises critiques l'illustration de ce parcours: Ernst Robert Curtius (*La littérature européenne et le Moyen Âge latin*, 1954), l'esthéticien Luigi Pareyson, et le philosophe Hans Blumemberg. Ce dernier, en proposant des éléments de métaphorologie ouvre des perspectives à la fois ontologiques et philosophiques sur des manières et des stratégies de penser le monde, les rapports que l'homme entretient avec le monde (cf. *Schiffbruch mit Zuschauer*, 1979, *Das lachen der Thrakerin*, 1989, *Die Sorge geht über den Fluss*, 1987). Chaque apport méthodologique définit un niveau de réflexion et un degré de complexité croissant dans l'étude de la littérature: l'histoire, dans la longue durée de *topoi*, la mise en évidence d'une forme esthétique qui est à la fois forme formée

et forme formante, et la métaphore comme expression d'un Être-au-monde, *Daseinmetaphor*).

Le niveau 3, comme nous l'avons annoncé, intervient activement dans le niveau 1. Il représente ce que l'on doit appeler la dimension symbolique de toute création. Au plan de l'écriture, de la création, il se confond avec ce désir de dépassement dont nous avons parlé. Il traverse symboliquement la mort, nie la condition mortelle de l'homme. On trouve cette dimension, cette affirmation et cette fonction de la littérature aussi bien chez Homère (Odyssée, VIII, 970) où l'aède chante «pour qu'aux gens à venir le chant demeure» que chez Ovide chantant la mort de Lucrèce (*Amours* I, 15: «les vers du sublime Lucrèce ne périront que le jour où le monde périra lui-même»... et encore: «Lors donc que le bûcher funèbre m'aura consumé, je vivrai, et la meilleure partie de moi-même aura triomphé du trépas»). Ovide réaffirme cette idée, cette foi: *Durat opus vatum*: «L'œuvre du poète est impérissable», tandis que le grammairien lettré Brunetto Latini, dans l'*Inferno* de Dante (XV, 85) apprenait pourtant «comment l'homme s'éternise» (*com l'uom s'eterna*).

Parallèlement, ou inversement, la création pour le lecteur ou le public critique est une leçon de vie, un accroissement d'être. La création ici joue pleinement son rôle de médiateur symbolique, donnant sens et continuité à la vie humaine. Que saurions-nous du XIX^e siècle sans Balzac et Dostoïevski, Schubert et Wagner, Delacroix et Turner? Au *Non omnis moriar* (Je ne mourrai pas pour tous) répond en écho la belle phrase de l'évêque dans *Un jardin sur l'Oronte de Barrès* que chacun peut reprendre à son compte:

«Il ne faut pas détester les morts ni les pleurer à l'excès, mais il convient de construire sur leurs tombeaux».

*

La question que posait Sartre («Qu'est-ce que la littérature?») a-t-elle encore quelque validité? Sauf à déboucher sur une réponse partisane, partielle et partielle, la question ne peut qu'être répétée, reprise à l'infini: la question de la nature de la littérature est aussi celle de sa fonction. L'essence de la littérature, comme celle de tout art, est aussi sa propre fin. La littérature est un processus de communication dans lequel la mise en forme est à la fois affirmation de l'écrivain, formulation et figuration, mise en forme qui ose avoir sa propre légitimité.

Ce que l'on peut étudier (enseigner, apprécier), c'est une intention qui a choisi de s'exprimer à travers une forme, une écriture qui a été prise dans une certaine forme, qui s'exprime à travers une matière, un projet qui se confond avec une forme. C'est pourquoi toute critique qui, au nom d'un parti pris idéologique ou moraliste, n'examine que le sens ou le contenu d'un message, oublie de prendre en considération l'acte d'écriture qui est ce par quoi des mots, du sens prennent une

certaine forme. Forme qui est pour elle-même sa propre fin, mais qui est aussi instauration d'une autre fin, d'une autre logique, d'une autre vie.

La littérature, comme les autres modes d'expression artistique, est une suite de formes interposées entre l'homme créateur ou lecteur ou spectateur ou auditeur et ce que ces mêmes hommes nomment réel, réalité, quotidien. Elles constituent une construction sociale, esthétique du monde qu'il est possible d'examiner, d'étudier. Ce sont des modes, des moyens de connaissance du monde dit réel que l'on peut étudier. On ne peut pas répondre au «pourquoi» la littérature. On ne peut répondre que par l'étude du «comment». Mais le propre de la littérature – et de tout art, de toute création – est de confondre en une seule et même réalité sa nature et sa fonction, sa naissance, sa raison d'être et sa fin.

SUBLITERATURE*

ADRIAN MARINO

(Cluj-Napoca)

The legitimation of *mass literature* – a notion belonging mainly to the second half of the 20th century – is the effect of a radical subversion of the traditional literary hierarchies and values in the entire “biography of the idea of literature.” However this is not, as we shall see, the only one. Different forms of challenging may at the same time be noticed, with different degrees of intensity and in various shapes, starting with the ancient times and on to the present times. Still, this time the challenge against the official literary hierarchy is led to its ultimate consequences, and is felt on all levels, in the most radical forms. It becomes more and more obvious, and more widely acknowledged, that the existing hierarchy is indeed dogmatic – therefore questionable, therefore relative, historically determined, subject to inevitable evolution. We are then confronted with a profound, and by all signs definitive within the near, predictable future, crisis of the idea of “literary value.” The demarcation line between literary “value” and “non-value” is ever harder to draw. As a consequence, the idea of “literary value” itself is undermined and replaced by a negative, opposite “value.” The ultimate consequence is a total “revolution” of the “officialized” idea of literature – an event of historical proportions.

1. In this context, the substitution of the idea of *mass literature* by the idea of *subliterature* becomes not only natural, but quite inevitable for the allegedly more and more exact definition of the new literary realities. *Subliterature* is not merely the equivalent or synonym of *mass literature*, but especially the most adequate acceptance of the existence and perfect legitimacy of “negative literature,” now in full blossom. In other words, of that literature which, when it does not directly challenge the classical criteria of traditionally recognized literature, claims for itself at least an equal and unquestionable right to existence.

* Chapter extracted from *Biografia ideii de literatură* (the fifth volume: *The XXth Century*, about to be published). The first book was translated under the following title: *The Biography of “the Idea of Literature.” From Antiquity to the Baroque*, New York, State University of New Press, 1996

Moreover: under some circumstances, as it is the case with the second half of the century, this becomes a prominent notion, which fully covers the dominant literary reality and mentality. And, as this anti-hierarchical reflex is confirmed throughout the entire literary history – i.e. in the literary history of classical, academic literature – a “history of subliterature” becomes a possible, equally legitimate goal. The conclusion is quite logical (more and more frequent attestations in the 7th decade of this century).

The term itself, with an initial purely depreciatory meaning, is first used in France, referring to the regional literature of the “felibris” (1925). It was subsequently introduced in literary studies, massively and insistently, by R. Escarpit and his school, who gave it an objective, but rather flexible status: synonymous, depending on the circumstances, to “popular literature,” “mass literature,” chapbooks, inclined towards repetition and stereotypes. The hesitation and fluctuation is apparent in most of the studied dedicated to mass literature, detective novels etc. A relatively analytical definition retains the basic elements: “A second hand product, somewhat industrial, destined to be consumed by the anonymous masses.”

The terminology is still rather hard to establish. Some believe that religious or colonial literature could also be “secondary literature” (*seconde*), i.e. of an inferior literary condition, “subliterarity,” “semi-literature.” Other consider that *subliterature* constitutes the first step of the “literary fact”: “a fertile humus for the development of historical literature,” prior to the last stage: “living literature,” that of the present day. The hesitation is in a way inevitable: there appear enough approximations and possible equivalences for different forms of devaluated, “inferior” literature, *below* the level of recognized aesthetic standards: “pseudo-literature,” “minor literature,” “counter-literature” etc. (French attestations). The same situation exists in Anglo-Saxon critique (the syntagm *subliterary literature* is “homologated” in *Theory of Literature* by R. Wellek, A. Warren, 1942), in German and Spanish critique etc. The term is effective internationally, and is used *ne varietur*: *Subliterator*, *subliteratora*, *novela subliteratoria* etc. The references are abundant and stereotypical.

2. The way in which *subliterature* dissociates itself ever more radically from *literature* fully proves not only the ignoring, of any kind, of the “consecrated” literature, but also the rejection and denial of this literature. *Subliterature* tends to substitute itself, without any inhibition, in an autonomous, new reality, independent of anything that might be called “true” literature, “genuine,” “pure,” “proper” (*tout court*). Not to mention other categories of the same rank: “noble,” “sophisticated” literature, etc. Dissociations of this type become more and more frequent in the second half of our century. By such criteria, still rigid, a (cinematographic)

worldwide celebrity such as *Gone with the Wind* by M. Mitchell has but "little to do with literature." And this is only one example from the '60.

A general outlook on the critique of the time proves the existence of this quasi-unanimous dissociation. This appears frequently not only with sociologists of literature, having the status of the detective novel as a starting point, but also with important aestheticians and critics, of different schools and orientations, like Julius Petersen (*Literatur/Makulatur*), H.R. Jauss or N. Frye (*elite standards/subliterary experience in itself*). A more elaborate schema opposes the idea of *literature proper* to three negative categories: 1. *would-be literature*, a so-called "failed" literature; 2. *sub-literature*, in the above consecrated meaning (including journal literature, magazine writing etc.); 3. *non-literature*, the purely utilitarian writings, outside any *antifact* or literary preoccupations.

Such distinctions include a large spectrum of nuances, from aesthetic indifference to aesthetic "scerosis," from literary "minus" to literary "plus." With three recurrent observations to be made, which express important evolutions and contributions in the literary conscience, especially that of Western Europe, in the second half of the century.

a. The frontier between literary and non-literary is ever-changing – an obvious premise of *anti-literature*, as we shall see in due time.

b. A certain hierarchy is reshaped even at the lowest level of *subliterature*. In other words, the prestige of "quality," of "value" is still so great, that by a process of compensation and aesthetic-literary substitution (not yet properly researched), it is transferred, at more degraded levels, to the most subliterate products. In other words, there is a "good" subliterate and a "bad" subliterate, a superior and an inferior one. Such observations, of a predominantly empirical order, and rather frequent in the last decades, say much of the invariant character of the structure of the idea of literature.

c. The direct consequence of this situation is the acceptance and progressive retrieval of products which are considered "subliterary" in the field of literature. This field now becomes more and more flexible, unrestrictive, permissive. From this follows a considerable tolerance and flexibility, quite unusual, of the idea of literature. A few phenomena, some older, but only recently researched in some detail, illustrate these new faces of literature. Displayed in a rather random order, they are:

1. The evolution inscribes itself within the frame of the rehabilitation and retrieval of genres regarded as "inferior," "subliterary." The phenomenon is not new. It belongs to literary history, and the Russian formalists (I. Tinianov, V. Shklovsky, B. Tomashevsky) have emphasized it as early as the '20s and '30s. The "simple" genres, elementary, initially "low" (the ode, the epistle, the travel diary,

the novel) are progressively accepted in literature. Thus there is a regeneration phenomenon, an infusion of fresh blood in literature, a movement from “low” to “high.” Eventually, an extensive historical-literary documentation confirms, in different literatures, a genuine change of the literary system, especially in the case of parody, chapbooks, the novel, the serial etc. However, we do not intend to give ample reference.

The consequences are important. Some genres, originally “inferior,” “popular,” e.g. the detective novel, claim not merely equal right of existence, but also a proper literary valorification. Obviously, there are “good” and “bad” detective novels. Some authors are even “classic.” Why “classic”? The answer is given by one of this category: “Classical is the text which uses up all the possibilities of its form, and cannot be surpassed” (Raymond Chandler). The notion of “classic” in the 20th century expands considerably. A notable sign of retrieval and “elevation” is the fact that the detective novel is studied by the most modern and scholarly structuralist and semiotic methods. In the same situation are science fiction, children's literature etc., which all have their “classics.” This retrieval, mixture and genre equalization is considered as being specifically “post-modern.”

2. The particular case of what is called *Trivialroman*, *Unterhaltungsliteratur* – typical examples of subliterature – fully illustrate the same recognition and *verbi gratia* “rehabilitation.” We are far, very far from the mentality of those who considered, at the beginning of this century (for instance, Jules Renard in 1903 !) that only “imbeciles” prefer “serial literature.” There are very numerous and serious studies about this literature in the last decades. The fact that the aesthetic criterion is outrun is just as significant.

Especially important are two evolutions, more and more carefully noticed:

a. The psychological necessities which inspire some authors or satisfy the readers of such novels are in reality not “vulgar” at all. They have their normality and therefore their legitimacy: relaxation, entertainment, compensation – a fully acknowledged reality in the case of *mass literature* as well;

b. More important even is the observation that numerous themes, schemata, procedures, elements etc. considered as typically “vulgar” actually penetrate all literary genres, in the modern novel and in cultured literature. The difference merely comes from the free “usage” of such procedures, in an actual “vulgar” or “poetic” sense. The dissociation is conventional or punctual, depending on the circumstance.

3. *Kitsch* literature, a phenomenon inferior by definition, totally or partially identified with “vulgar literature,” is reconsidered in the same way. Remarkable studies and monographs, starting with the '60s, even lend it some vanguard “prestige.” A series of kitsch-type satisfactions unexpectedly receive noble names.

There is talk, for instance, of a *Psychologie du kitsch. L'art du bonheur* (A. Moles, 1971), of a *kitsch* “relaxation,” “pleasure” or “hedonism” (M. Calinescu, 1977). These are unquestionable realities, verified in actual mass proportions.

The universality of the phenomenon is just as well underlined. It contaminates and degrades, on one hand, all subliterate forms. In other circumstances, on the contrary, the *Verkitschung* process “ennobles” not just a few passive, neuter elements, without any aesthetic value. In other words, it becomes an artistic substitute, an *Als-ob-kunst*; an illusion, an innocent aesthetic mystification. Of course, there is also an “eternal” *kitsch*, universal, an all-time, ubiquitous constant – which again legitimates the inevitable hierarchization. In this case there is, let us say for the “elites,” a superior, “sophisticated” *kitsch*, extremely popular and of immediate consumption. And another conclusion: the fact that there is no eternal standard of (literary) taste is verified at this level, too. Taste evolves, and art successively absorbs various *kitsch* elements, while still retaining its specificity.

4. The permanent and objective coexistence between *literature* and *subliterature* and the relationships between these two areas – with varied consequences, from interference to conflict – yields another phenomenon typical to these times: a very visible qualitative differentiation and hierarchization. The tension between “high” and “low” becomes fundamental for literature. Obviously this hierarchization is permanent and perceptible at all times. Literature and its evaluation have always oscillated between these two poles. But only now the relationship *high/low* is truly well defined, intensely researched and theorized. The hierarchy imposes itself with the strength of evidence, on the largest scale and in the entire domain of literary critique, with real and acknowledged authority.

The consecrated syntagms are quite widespread: *haute et basse littérature*, *letteratura alta/bassa*, *Haupttext/Nebentext*, *high literature/low literature*. The English expressions are more varied than the others: *first and second rate*, *primary/secondary literature*, *long-range/short-range literature*. Quite frequent is the metaphor of the corresponding social hierarchy, inspired by the image of antagonistic classes: *highbrow/lowbrow literature*, *minority/majority literature*. The contents of the typology is resumed, in fact, to the noble/bas distinction: “noble,” i.e. quality literature/“inferior” literature, of no quality. The social status translates, in imagistic terms, the qualitative aesthetic differentiation. The typology is at the same time empirical and theoretical.

The starting point is quite remote: the differentiation between *popular* and *cultured* literature, perceptible even in the antiquity, with a moment of great intensity in the romantic age. That is when the typology appears, to be ever better consituted and more often reiterated: *Volksliteratur* und *Hochliteratur* (Max Luthi, 1970), an equivalent of *hochste Kunst/Volkskunst*, subject to customary dissociation. Normally, *Hochliteratur* is opposed to and contemptuous of the widespread

Trivialliteratur. The issue is intensely studied by great names in German critique: H. Weinrich, H.R. Jauss etc. Some studies and colloquiums have an obvious tendency towards ideologization and open argument against what the disciples of the Frankfurt School call *burgerliche Kultur*. The “dichotomy,” in a negative sense, would be the effect of this class domination.

In an independent spirit, the hierarchization system, copied after the social reality (but without radical political implications), is noticeable in Anglo-Saxon critique as well. The basic scheme is the familiar one: *high art/low art*. This is constituted as early as the 19th century, as a “serious” reaction against “popular literature.” Another distinctive note is the inclusion of literature within the general hierarchization of cultural structures, from *high culture* downward. By the most elaborate pattern: *upper-middle culture, lower middle culture, low culture and quasi-folk low culture*. The two poles of the customary schematization *written/oral, creator/consumer*, i.e. norms of creation and commercial criteria, are symbolical of the literary mind of the epoch. The appearance in the competition of “popular literature,” in all its acceptions, from “folklore” to popular, mass readings, without “aesthetic” preoccupations, represent the dominant tendency.

This obviously operates with generally accepted critical clichés and conventions. Superior literature, i.e. *high literature, la haute littérature, Hochliteratur* or *mainstream literature* (when referring to dominant literature) holds the aesthetic monopoly, i.e. supremacy. It includes “the highest works in the ideal sense” of the words, as the exigencies of the Nobel prize run. Such literature, by definition “high class,” is “exemplary,” “genuine,” eminently “serious,” “qualified” (adjectives reiterated in numerous critical contexts). The German terminology directly alludes to the traditional dissociation poetry/literature: *hoche Dichtung und blosse Literatur*, “poetry” opposed to “simple literature” (H.R. Jauss). To the same effect, a French reference: *Le Haut Langage. Théorie de la poéticité* (Jean Cohen, 1979). It had been known for a long time that “poetry” devaluated “literature,” tending to eliminate it from the domain of aesthetic-literary values.

At the opposite pole, *low literature* is inferior, “base,” “secondary,” “shallow” etc. The French syntagms (*de bas étage, ce bas côté de la littérature, de seconde main*), the German ones (*Literatur zweiten Ranges, von unten*) have the same negative sense. Other depreciatory expressions emphasize the very easily accessible character of this literature, the fact that it is only readable (*high literature/purely readable*). An elementary-entertaining literature, a literary “simple form” without any content. The rehabilitation of this literary category comes once again from the same hierarchical principle, functional at all levels. In spite of its deficiencies, there is a “superior” popular literature (*science fiction*, for instance), a *hocher Subliteratur*, an *Oberklasse* and an *Unterklasse* literature: “vulgar,” detective or espionage novels, good in their own way. Just as the sociologists of

literary taste notice that an allegedly high work can still be successful under certain circumstances etc. Specialists recognize a superior and inferior oral literature in African folklore as well.

The tendency in these studies is to place on a mobile scale, "up" and "down," not literary categories and genres, but individual works, belonging to any genre, compared and evaluated depending on the case itself. A definite sign of relativization, of erosion of the hierarchical principle, is a syntagm such as "the so-called superior literature" (*sogennante hoheren Literatur*). *High literature* becomes a degrading term, more and more often placed between inverted commas, therefore approximate, vague, sensed as a convention. If literature is identified with the idea of "text," the totality of the oral and written texts (a notion which betrays an evident crisis of the aesthetic criterion), or with the result of a spontaneous selection of the popular, succesful readings, it is more and more difficult to talk legitimately of "degrees" in literature. Indeed, the notion itself was challenged (R. Escarpit, 1965). And in the actual conditions of universalization of literature, of recognition of a single *world literature*, the only possibility is that of an "unhierarchical global literature." This point of view gains new ground in comparative literature.

The general debasement of principles and dogmas, and most of all the blending of criteria through the progress of "bad taste" and the interventions of ideological priorities (these, too, of great variety and motivations) have as a result the undermining and then the direct elimination of the qualitative norms. What once was "high" goes "low" and the other way around, with various degrees of interference. Between the two planes there is a normal, legitimate connection. A reciprocal relationship, but also an intimate fusion. The opinion gains ground, that the hybridity between *high*, or *elite literature*, and *middlebrow* and *popular literature* still constitutes a salient note of postmodern writings.

4. *Subliterature* is a notion which, in the second half of the 20th century, receives a relatively great number of synonyms. In a sense, this is a sign of approximation, of insufficient assimilation and therefore terminological vagueness. In another sense, the customary phenomenon of fusion between new and old terminology is repeated – i.e., the redeeming of traditional definitions, invested with suddenly "modern" connotations. A "circular" movement, apparently even redundant, and still insufficiently emphasized, is thus perceptible. The principle of hierarchization of literature, in fact an "eternal" principle, seeks and ultimately finds, in its last historical stage, only new forms of expression and new definitions.

The alternative literature/subliterature, translated by the high/low hierarchy in literature, is frequently defined by the opposition *major/minor*. Respectively, "great"/"small" literature, well consecrated formulae. They have an intense circulation (to restrict our reference to great cultures only: *great literature*, *grande*,

haute littérature, de première grandeur, gran literatura etc.) – an inevitable commonplace, with an authoritarian, dogmatic vocation.

This has, broadly speaking, three categories of “minor” determinations and specializations. The traditional, lowest level, is the subevaluation and systematical disdain of “popular literature” of all types: Spanish *romances*, French “*felibris*,” “children’s and young people’s literature” (with numerous references). In the same category there are the themes considered to be “minor,” the “minor” (i.e. inferior) genres, “minor” works. The issue is carefully studied (e.g., at an international 1983 congress). Such a literature is written by those defined, as early as the Middle Ages, as *auctores minores*: minor authors, abundant in all literatures, according to a mobile, flexible scale of values. A universally accepted definition, and especially constant, of the “minor writer,” is however still lacking, and – as we shall see – it is not even possible, objectively speaking.

Much more important is, in the 20th century, the problem of “minor literatures,” the most important category. This is kept up by painful inferiority complexes, by the difficult geopolitical status of the respective countries, by their mediocre, inexistent or humble international “prestige,” under the crushing authority or pressure of the “great” literatures. They are by definition incomparable, superior and most of all, condescending. The term appears rather insistently and with some attempts at an analytical definition in Kafka’s *Diary* (1911), from where it will be overtaken into glossaries, studies, colloquiums. The popularization, predominantly with an advertisement nuance, yields essays of the type: *Kafka. Pour une littérature mineure* (Gilles Deleuze, Felix Guattari, 1975). This is obviously an overstatement. Much more serious and more legitimate, in the perspective of the new “comparative literature,” but also of the PEN-Club, UNESCO etc., is the recognition and validation of all “small,” “minor,” “marginal” literatures, modern or ancient, in the perspective of a unique and indivisible *world literature*. We have previously evoked it in its entire complexity. A great “advocate” of these “minor” literatures is the French comparatist Étiemble. They penetrate more and more often into encyclopaediae (e.g. *Pléiade*, 3, 1963), “histories of world literature” etc. One cannot avoid, however, the recurrent negative feeling of compilation, dry or “exotic” erudition.

The criteria, at the level of current terminology, are neither very precise, nor consistently argued. We are still crossing a field of well constituted clichés, which does not mean that they could not be legitimate as well. It is generally admitted that great literature is preoccupied with universal problems, with man’s great questions etc. There are, then, “great books,” a “great style” (there reappears the hierarchy *great style, poor style*), “great works” in the sense of the global unity, superior to constitutive parts and fragments, of the “complete” work, seen as a whole. Obviously, such a work is first of all, structurally speaking, the opposite of

popular, mass literature, of paraliterature etc. From this point of view, Jules Verne, for instance, is and remains a “minor author.”

There also intervenes the criterion of the historical verification, of the permanence of the impact on posterity. Great literature “endures.” Small literature is only limited to its time: “Great literature (is) that of all times” (T.S. Eliot). Success and permanent reception in one case, success and immediate, ephemeral or short-term reception in the other. Perhaps the most substantial and concise Western essay on this subject, T.S. Eliot's *What is minor poetry?* (1944) shifts the accent toward the dimension, quantity and quality of the work. There cannot be exclusively literary “standards.” The “minor” work appears in anthologies, is merely illustrated by a few poems out of a poet's work. The “major” one yields a “global” impression, superior to fragmented realization. For all these reasons, we (and others) have contested the hierarchization of literary genres into “major” and “minor,” which we have called (1978) “relative, transitory, a scale of extra-aesthetical values and purely historical signification.” The historical and heteronomical perspective on literature leads to no other conclusion.

5. Translated in traditional terms, the *major/minor* dispute is strictly equivalent to the classical historical dissociation *art/non-art*. The fact that it has a great comeback should not surprise us. In fact, the entire issue of the hierarchization of literature and its criteria is nothing but variations on the same theme, and the variations are often not even terminological. “Major,” “great” art is, as we all know, “authentic,” “genuine.” It is characterized, in the particular case of literature, by “literarity,” “poeticity.” All these well known attributes are very frequent, on the verge of clichéism.

The issue of *subliterature* is raised and solved, in the present, in the same way. Its essential flaw, from this perspective, is that of being *non-art*, beyond the aesthetical-literary criterion, artistically unfulfilled. “Mass literature” cannot be, on any account, “art literature”; i.e. “proper,” “true” (*vraie*), “serious” (*ernste Kunst*), the product of “the great creative fantasy” (W. Dilthey: *Grosse Fantasiedichtung*). B. Croce, too, admits “the opportunity of an empiric classification of some poems into major and minor,” according to the framework “poets, men of letters and producers of literature” (1905), “popular poetry and artistic poetry” (*D'arte*, 1933). The Italian aesthetician often reiterates it. However if *subliterature* goes beyond the aesthetic criterion and in the *mass media* type of literature the “literary” aspect is nul; if it is essentially tantamount to the idea of *non-literary*, the literary conscience of the century is confronted with three solutions: a. to continue to dissociate the two planes in a radical critical sense; b. to integrate *subliterature* into a new, much enlarged concept of *literature*, and thus to legitimate it theoretically; c. to finally admit that we are simply confronted with a culturally and historically determined convention, the effect of a very relative hierarchization. An immense

bibliography can be reduced to these three essential points. In the 20th century we are often placed in this situation: not seeing the forest because of the trees.

a. Everything that may be understood by *Kunstliteratur*, *hoch Literatur*, *Literatenliteratur* is by definition opposed to the “aesthetically disqualified,” “small literature,” “simple literature.” I.e.: “subliterary fiction,” “industrial literature” (in this category are comprised all the genres of “mass literature”), popular literature (of all types). The criterion is so strict that, for some, the true “great literature” is not even the “belles-lettres” (G. Lukacz) – a rejected, minimized category. To the literature of art and of consumption correspond “the pure taste and the barbarian taste,” mass entertainment and the satisfactions of an elite or of a cultured and demanding minority. The polarization, at this level, takes place between “popular” art and “sophisticated” art, but which is “still-born.” Some have even put forward the category of “still-born literature” (R. Scholes), with no audience and no reception.

b. The reality of *subliterature* is however so obvious, that a new statute of literature (read here “literary art”) is necessary. We are faced with a decisive alternative: either we accept and openly cultivate “non-literature,” or, by an enormous dilatation of the concepts of “art” and “literature,” we acknowledge this quality to any text which is considered “subliterary”; which is basically the same thing. There is, then, *another* literature, de-aestheticized, which in its own way participates in “literarity.” It exists in all texts. The phenomenon was perceived even by the Russian formalists, and eventually acknowledged on a large scale. There are no intrinsically and exclusively poetic and literary themes. Anything may “be” literature, without privileges or restrictions: autobiographical confessions, pure fiction, advertising texts etc. Also, any consistent theory of mimesis rehabilitates *subliterature*.

c. The integration of subliterature into literature (which modern literary theory accepts) is more feasible since there is, in fact, no strict demarcation line outside dogmatic criteria. This situation, too, was noticed by the Russian formalist poetics: “The frontier which separates the poetic work by that which is not poetic is more unstable than the frontier of the Chinese administrative territories” (R. Jakobson, 1933-1934). The observation is repeatedly made, with an insistent emphasis on the conventional, arbitrary, relative, vague character of the dissociation. One can easily note the intervention of the new parameters and the paradigm of the “letter.” All of them are extra- or supra-aesthetical: conventional-critical, social, economic, psychological. We need not only “great art” but also, for the masses, “Naive art.”

The traditional literary principles are thus outshone in this field: novelty, originality, “beauty,” the notion of “masterpiece.” The ugly and the kitsch are no

less tolerable, and even cultivated. The industrial or man-made object gains ground. That literature which is "bad," but "readable" makes its strong mark. Only the consumerist need is not necessarily aesthetical. Moreover, for some: better a "mediocre" literature, which "talks" to its public (its "people"), than a "good" literature, which is deaf to the public's voice. "Innovation and massification (are): a false dilemma" (R. Escarpit). The reversal of the traditional relation *elite/mass* is, in such demonstrations, both obvious and... Marxist-propagandistic. It contaminates large areas of Western literary theory and sociology after World War II.

6. There is a consecrated, classical term for the afore-mentioned adjectives (superior literature, good, major, artistic etc.): *canonical literature*, versus *non-canonical literature*. This term makes a strong comeback in the second half of this century. Previously, the Russian formalists had debated over – and even essentially clarified – this issue, too. In Europe, E.R. Curtius' studies on the formation of the ecclesiastical and classical canon, then the dispute over the dominant cultural and literary hierarchy under the influence of the Frankfurt School, strongly set off the pro- and counter-canonical analyses. In the USA there has been a real "canonical battle," in the extra-literary terms of *political correctness*. No canon: racial, social, cultural, literary, is "correct," i.e. admissible, tolerable, not to mention gender (the "feminine" canon versus the "masculine" canon). The specifically literary dimensions, mentioned before when talking about the canonical "ideal library," its selective lists and the typology of the existing canons, can be reduced to a few essential elements, with constant value. Often there is not even a new terminology.

The key question, which the latest studies clearly (and often aggressively and polemically) ask, is this: who sets up and imposes the literary canons? Who decides? In other words: how is literary tradition constituted and transmitted, and how does it become dominant? We will not stop for the numerous studies which emphasize the social or class "monopoly," and its equivalent, "dominant literature." The situation is recorded as early as the end of the 19th century, by the American sociologist T. Veblen, who talked about "the pecuniary canons of taste." Another classic American critic, I. Babbit, mentioned the existence of *standard literature*. (*Literature and the American College*, 1908). Such a literature is the typical product of the literary tradition and institution, in their every shape. Canon, classicization, model, code, literary dogma become, in this context, especially in the second half of the century, either implicitly or explicitly, synonymous notions. This is more than a semantic and semiological change: it is one of literary mentality and conception.

The essential, still recognized Western reference is *The Great Code*, i.e. the Bible (Northrop Frye, 1982). The exemplary, canonical book, integral and most of all symbolical model of literature. The academic literary selection, the entire scale of classicized values, the literary institution on the whole, set up and impose the

dominant literary tradition. The Russian formalists (V. Shklovsky), M. Bahtin are interested in mechanicalism. The process of inevitable, universal canonization, perceptible in any literature, is retained by the subsequent literary reflexion.

An important – for some, decisive – contribution is brought by the competent, dominant groups (with a German syntagm: *dominierender Geschmacksstrager*): the aestheticians, the men of taste, the authoritarian critics, spokesmen of the literary opinion, highly influent in modern media. In brief, “the concord of a critical minority.” Specialized studies reveal, in this field, three mechanism of canonization: 1. artists which create artistic styles and manners; 2. critics which, through the institutions of literary studies, establish canons; 3. institutionalized canons, which effectively orientate literary studies and culture. However, the most significant evolution takes place within the new concept of world literature, which dislodges “the great Western canon of literature,” the monopoly of European or Western masterpieces, in order to introduce in the (free and theoretically equal) competition, the African, Oriental, generally speaking “exotic” literatures. The change of perspective is enormous and radical. The dynamics are essentially analogous to the ascension of “low” literatures, placed on an inferiority position, towards “high,” the supreme consecration, even if aleatory or very strict, but on a literally global scale.

The anti-canonical revolt, either direct or indirect, of *subliterature*, leads, in conclusion, to the dismantling and finally total annihilation of the idea of literary canon. This contribution of the period cannot be overlooked. We are witnessing the total devaluation of the idea of elitist, “superior” literature, of “supraliterature,” replaced by the reading of officially unacknowledged literature, not ratified and not consecrated by the cultivated, exclusivist literary opinion. The sociological perspective becomes more important: “The reading of the dominated is the reading of dominant literature,” imposed by the “literary canons of the elite.” The ascension and enormous success of mass literature, of all forms of *popular literature*, alter, undermine and most of all rejects the canon considered to be elitist, *the high canon*, imposed by questioned and questionable authorities.

From a synthetic point of view, this is the most important contribution of the period to the theoretical issue of *subliterature*. The concept is “new” and fully validated by the “biography of the idea of literature.” Its introduction in the “post-modern” category is justified, too. Postmodernism rejects the classical literary norms. The previous analyses of M. Bahtin (in the case of Rabelais, who undermines, through the grotesque, the classical canon), or of I. Lotman, analyst of the constant tension of the opposite norms (*high/low*), anticipate the same conclusion. Generally speaking, the theorists of “postmodernity,” lacking in a historical perspective, do not know their precursors well. Many of the present studies on this subject give an impression of academic ramasse-miettes. Truly

positive, which indeed enrich the understanding of the issue as a whole, are the applied, detailed studies on the theory and history of the non-canonical genres. Their identification begins as early as the 16th century, and, we dare say, even earlier. Memoirs, autobiographies, personal diaries, travel notes, aphorisms, letters, essays etc. have always been non-canonical genres. There is, as the Russian formalists have noticed in their days, a double evolution, from the center towards the periphery and the other way around.

The last notable phenomenon of the period, which fully illustrates the entire mechanism of de-canonization, followed by an involuntary neo-canonization, is that of the literary vanguards. They go over an entire cycle, from the initial radical challenge of all literary models and clichés, to their transformation, initially quite unpredictable, into neo-models. The violent de-classicization is followed – generally within the timespan of a generation – by a new and unexpected “classi-cization.” The undermining thus becomes another type of “art,” with new “rules” which are still no less demanding.

7. The issue of subliterature is important, especially in the second half of the century, also because it differently challenges and redefines *literary value*. There is at the same time a “crisis” of the classical literary value and a rehabilitation of the modern literary value (to maximally schematize the entire debate). There appears an essential polarization, which strongly emphasizes the inadequation of the traditional literary aesthetical criteria. The phenomenon is not fundamentally “new,” but only now does it reach full maturity and theoretical formulation.

There is no point in giving precise references. They are numerous and conclusive: the literature considered to be “true” is essentially “good,” “valuable” etc.; subliterature is by definition “bad,” worthless. Thus is born the frequent dissociation: *good/bad books, literature* (with variants: *serious/nonserious*), *littérature des chefs d'œuvre/mauvaise littérature, bonne littérature/sous-littérature, Hoch/mindervertige Literatur*, respectively “the difference between the value of the content and the aesthetical value of literature.” All the studies dealing with “mass,” “consumption” literature, *Untershaltungsliteratur* etc., make this dissociation which seems to be self-imposing. However, the question marks are more and more numerous. What does “literary value” mean, after all? The question is reiterated periodically, at least since Kant’s *Kritik der Urteilskraft* (1790). The tendency of the 20th century, especially in its second half, is that of devaluation of the idea of literary value. Which are its criteria? Who defines and imposes it? This is the natural conclusion of the previously mentioned dispute, between *canonical* and *non-canonical* literature.

At the end of the 20th century, the problem can be, if not irrevocably solved, at least clearly formulated. To keep only to the strict domain of literature, some conclusions are self-evident. First of all, an emphatic claim of the right to existence

of this type of literature as well, which is anyway certified throughout the entire literary history. The very numerous studies dealing with this issue obviously represent such a recognition. Then, the objective existence of a *minderwertige Literatur*, of a “small time literature,” which does not necessarily mean worthless literature. Even if the value recognized as “literary” is “minimal,” reduced (*geringwertig*), “low” (*nieden*) etc., other values are still present and, in many cases, they are even legitimate.

In other words, only the exclusivism of the aesthetical value is challenged and disputed, either implicitly or explicitly. The aesthetical achievements are intertwined with extra-aesthetical elements. *Madame Bovary* is both a literary masterpiece and an implicit critique of the French provincial petty bourgeoisie. An example out of a hundred. Therefore the strict hierarchy, the radicalism of the recognition of only two literatures: “bad” (“widely read”) and good (“unread”); a quip of the French critique (J. Paulhan, J.-P. Sartre), rightfully considered by R. Wellek as “extravagant.” It is undeniable that there exists a “literary bad taste,” literary kitsch, anthologies of “bad literature,” schlechte Geschichte, mauvaise littérature etc. The proportions of the phenomenon, its causality and its effects, draw no less attention. The very numerous studies on this subject do not represent a proper justification, but the strictly objective legitimation of an incontestable reality of the period. The literary conscience becomes more flexible, more tolerant, more “understanding.” At the end of the 20th century, it includes, in variable proportions, in its very comfortable “postmodernity,” all the criteria.

The signs of relativization of the *major/minor* hierarchy, of the devaluation, denial or even ignorance of literary value could have been seen even in the very specialized field of aesthetics. B. Croce (1901), as early as his *Aesthetics* (XVII), sent out such a signal. The fundamental alternative is *art/non-art*, *poetry/non-poetry*. In the field of poetry, the art of poetics is “always great,” irrespective of the quantity of the poetical fragments as compared to the totality of the work. In their great pages, the so-called “minor” artists are neither more “minor” nor more “major” than other writers. The phenomenological aesthetics (R. Ingarden, 1931) and generally speaking, “the general science of art” eliminates from its preoccupations the idea of value, and therefore of a hierarchy in point of value. The research on *mass literature*, *Unterhaltungsroman* etc., conceived in this perspective, reach the conclusion that such a literature is indeed marginally aesthetic, not integrally unaesthetic. Therefore at the periphery of “beautiful literature,” but not completely outside it. “The popular novel,” with its great audience, provokes a true aesthetic crisis through its perturbation of the classical criteria, as early as last century. Although placed towards the bottom of the hierarchy, *popular literature* has “its own” aesthetic value, etc. This point of view is generally admitted.

We can state, as a general conclusion, the total relativization of the “aesthetics” (in the literary field: *belles lettres*, “poetic literature,” “literary art”), at

the end of the 20th century. This fully proves the historical-social character as a fundamental background of these classifications, at least in the area where such reflexions and classifications are actual and competent. The "classical" conditions (fiction, imitation etc) are also intensely questioned. The hierarchization of literature according to these traditional criteria is challenged and challengable. After all, why would G. Simenon (much appreciated by A. Gide, for instance) be at least acceptable? Four categories of arguments are currently employed. They summarize the totality of the debates and controversies previously mentioned concerning *mass literature* ("good literature"/"the great mass of writings") and *subliterature*.

1. The aesthetical judgement, or the judgement "of taste," is fundamentally biased, irrational, non-motivated. You either "like" or do not "like" a literary work. All the *a posteriori* arguments are prepossessions, conventions, judgements, cultural associations, literary education etc.

2. The aesthetical judgement, biased by definition, presupposes a preconception, which is the product of a certain cultural and literary tradition. This is modified according to the evolution and contents of these traditions, and its tendency is towards continuous dilatation. If literarity exists, in any kind of texts, even the lowest subliterate can be legitimized. A second tendency is the using up, the sclerosis, the trivialization of clichés and literary norms of any type. And finally, a third one is that to respect, at any level of literature, "the rule of the game": any work of literary genre must achieve what it sets off to do: to be a good *Trivialroman*, a good *Unterhaltungsliteratur*, and, of course, a good literary-artistic work. In other words, to respect the latent pseudo-norm of any particular work or genre. And this is perceived initially intuitively, according to the criterion of the immediate fulfilment of "pleasure." All other reasons meant to justify it are subsequent and non-fundamental. The definition of the "literary aesthetics" is then conventional and variable.

3. The organization and institutionalization of these conventions (classification, academism etc.), in the shape of canons, represents the dogmatic and repressive aspect of the "aesthetic" value. This is also a form of "censorship," which tends to impose itself with authority and is felt to be intolerant; which gives birth to the constant, endemic revolt against the canons of vanguards of all types. After World War II there intervenes a strong ideological factor: the canons represent the institutionalization of the great European books, "the European and Western pre-eminence of superior literature" (*maggiore*). The third world, the decolonization movement etc. no longer accept this spiritual domination. Polycentrism replaces eurocentrism, and thus the unique authority of the European (and generally Western) values.

4. The verification and validation of literary values is only made in time, by personal judgements of taste, of an elite, or canonical, of the literary institution. Between these two series there is no identity, usually just a contradiction. The better organized is the literary institution, the more is it rigorous and severe. Indeed, it has been said that "there is no ancient and modern literature, but only eternal and passing" (Ernst von Feuchtersleben). The "eternity" lies in the continuous "rediscovery" (and therefore capitalization) on one side or another, of a classic (of the type *Shakespeare, Our Contemporary* by Jan Kott). The process is promoted by the structural polysemy of the literary work, a well emphasized attribute in the same period.

5. The taste and readings of the masses can no longer be ignored, minimized or totally ignored. A phenomenon which tends to become global cannot be annihilated merely by theoretical-dogmatic criteria. The process of "desacralization" moves on. The literature of consumption is by definition "good" for those who "consume" it. So, again, an extreme relativization of the literary value, which tends to identify itself with any kind of communication through *media*. In the case of written literature: detective novels, spy novels, S.F., thrillers etc. The evidence ends by being acknowledged: one reads for all kind of reasons: evasion, relaxation, curiosity, intellectual arguments etc. All have their legitimacy. The mass eliminates, this way, the aesthetic, value, canonical, unique criterion. Another aspect, more and more clearly perceived, is the tendency towards equalization and levelling between the motivation and quality of the "mass"'s reading, and that of the "elite." *Mass media* inevitably levels. Even some aestheticians paradoxically claim that "good literature is common enough" (J. L. Borges). Therefore perceptible, assimilable, received on a large scale, as a phenomenon in no way exceptional.

6. Naturally, throughout the entire 20th century there intervenes a process of reactualization, and on the same time erosion, of becoming ever more obsolete of the most classical criteria of literary differentiation, *oral/written, educated/uneducated*. Broadly speaking, in the modern world (remember René Guenon, *Le règne de la quantité et les signes du temps*, 1945) the criterion of *quantity* surpasses and often eliminates the criterion of *quality*. The enormous "subliterary" circulation of so many popular series, are, in this respect, a fundamental argument. All these deeply traditional frames of literature, in fact supra- or extra-literary, are outshone, more and more undermined and "secularized." *Subliterature* becomes a constant of the footnotes on the idea of literature.

LA RETÓRICA DEL RETRATO EN LOS LIBROS DE VIAJES DE LA CASTILLA MEDIEVAL: MODELOS Y FUNCIONES

ANCA CRIVĂȚ-VASILE

(Bucarest)

Una de las secuencia recurrentes cuyo análisis aclara el estatuto y los caracteres específicos del relato de viajes dentro de la prosa castellana medieval de hechos reales es el retrato – en términos de la época, la “semblanza” – secuencia que reúne las notas características de la prosopografía y de la etopeya.

De los estudios que hasta ahora se han dedicado a dilucidar los problemas planteados por las semblanzas, ninguno se ha preocupado específicamente por su presencia en los relatos de viajes, lo que no impide que sus resultados constituyan un valioso punto de partida en la indagación del papel que dichas secuencias retóricas cumplen en el marco de las relaciones de viajes.

Dos son las perspectivas que la investigación literaria ha utilizado al abordar la semblanza: por una parte, el análisis del ideal humano propuesto por los textos de este tipo y de la tensión que éstos delatan entre la dominante tendencia conservadora a exaltar las categorías estamentales de los *bellatores* y *oratores* y la tendencia a acoger los nuevos ideales de vida del prerrenacimiento¹; por otra parte, el análisis retórico de dichas secuencias textuales que pone de manifiesto la adherencia del modelo de la semblanza a las pautas de la *descriptio personae* recomendadas por las artes poéticas medievales, a su vez herederas de una extensa tradición antigua².

Por nuestra parte, analizaremos en lo que sigue las pautas retóricas que conforman la semblanza dentro de la prosa castellana medieval, para identificar el modelo asumido por los relatos viajeros y las funciones específicas que este modelo cumple en el marco de dichos relatos.

¹ José Luis Romero, “Sobre la biografía española del siglo XV y los ideales de vida”, *Cuadernos de Historia de España*, I-II, 1944, págs. 115-138 y “Fernán Pérez de Guzmán y su actitud histórica”, *Cuadernos de historia de España*, III, 1945, págs. 117-151. Carlos Clavería, “Notas sobre la caracterización de la personalidad en *Generaciones y semblanzas*”, *Anales de la Universidad de Murcia*, vol. X. no. 4. 1951-1952, págs 481-526.

² Francisco López Estrada, “La retórica en las *Generaciones y semblanzas* de Fernán Pérez de Guzmán”, *Revista de Filología Española*, XXX, 1946, págs. 311-352. Asimismo, Carlos Clavería, *art. cit.*, págs. 488-500.

En primer lugar, se ha observado, en los más tempranos textos prosísticos castellanos, la presencia de un tipo de retrato elaborado a base del texto de las *Vitae XII Caesarum* de Suetonio³.

Al comparar, por ejemplo, el retrato del emperador Tiberio de Suetonio⁴ con el de la *Primera Crónica General*⁵, hemos notado que se trata de una traducción fiel al modelo, que se limita, por una parte, a eliminar del original los detalles anecdóticos que para el lector medieval no se habrían considerado interesantes y, por otra, a medievalizar algún contexto (“Artes liberales *utriusque generis*

³ Carlos Clavería, *art. cit.*, pág.490 se refiere de paso a este aspecto y a la bibliografía aferente que nos ha sido, desgraciadamente, inaccesible. Nos basamos, en lo que sigue, en nuestras propias observaciones.

⁴ Suetone, *Vies des douze Césars*, ed. Henri Ailloud II, Paris, Les Belles Lettres, 1989, *Tiberius*, caps. LXVIII-LXX, págs. 53-54. Señalamos en cursivas las partes que no son comunes de ambos textos, el latino y el castellano: “Corpore fuit amplo atque robusto, statura quae iustam excederet; latus ab umeris et pectore, ceteris quoque membris usque ad imos pedes aequalis et congruens; sinistra manu agilior ac validior, articulis ita firmis, ut recens et integrum malum digito terebraret, caput pueri uel etiam adulescentis talitro uulneret. Colore erat candido, capillo pone occipitium summissiore ut cervicem etiam obtegeret, quod gentile in illo uidebatur; facie honesta, in qua tamen crebri et subtili tumores, cum praegrandibus oculis et qui, quod mirum esset, noctu etiam et in tenebris uiderent, sed ad breuem et cum primum e somno patuissent; deinde rursus hebescebant. Incedebat ceruice rigida et obstipa, adducto fere uultu, plerumque tacitus, nullo aut rarissimo etiam cum proximis sermone eoque tardissimo, nec sine molli quadam digitorum gesticulatione. Quae omnia ingrata atque arrogantiae plena et animaduertit Augustus in eo et excusare temptauit saepe apud senatum ac populum professus naturae uitia esse, non animi. Valitudine prosperrima usus est, tempore quidem principatus paene toto prope inlaesa, quamuis a tricesimo aetatis anno arbitrato eam suo rexerit sine adiumento consiliorum medicorum. Circa deos ac religiones neglegentior, quippe addictus mathematicae pleniusque persuasionis cuncta fato agi, tonitrua tamen praeter modum expauescebat et turbatiore caelo numquam non coronam lauream capite gestauit, quod fulmine afflari negetur id genus frondis. Artes liberales *utriusque generis* studiosissime coluit.”

⁵ Alfonso X el Sabio, *Prosa histórica*, ed. de Benito Brancaforte, Madrid, Cátedra, 1990, págs. 73-74: “E sabet que era Tiberio ancho de cuerpo, et muy ualiente, et era luengo más de quanto conuinie, et auie grant anchura en los hombros et en los pechos, et de todos los otros miembros era egual et qual conuinie fasta en los pies. Auie mas ligera et mas ualiente la mano siniestra que la diestra, e los arteios de las manos muy firmes, assi que tomaua una grant maçana sana et uerde et daua con la punta del dedo, et passaua la de part a part. Los oios auie muy grandes, et lo que es grant marauilla, auie los tan claros que ueye de noch a lo lobrego, mas no mucho. Traye siempre la ceruiz rezia et yerta, et auie la cara luenga et sonducha. Las mas vezes siempre estaua callando, por que auie la fabla muy uagarosa, et por ende fablaua muy poco con sus amigos, et en fablando, fazie un gesto uagaroso con los dedos todo lleno de desden. No adolescio mas de una vez en todo su emperio. Trabaiauasse mucho de aguero por que asmaua que todas las cosas uinien por auentura. Auie del trueno grand miedo sin mesura; cada que uey el cielo annublado, numqua estarie sin corona de laurer en la cabeça, et esto por quel fazien entender que numqua el rayo firie en ramo de laurer. Estudiaua mucho en las siete artes; e era muy cobdicioso dauer, et con la grant cobdicia que auie de llegar tesoro, enuio por muchos reyes de muchas tierras, et fizo los uenir a Roma, et no los dexo yr ende fasta que le dieron todo quanto el quiso.”

studiosissime coluit.”/ “Estudiaua mucho en *las siete artes liberales*.”); la última parte resume de forma bastante aproximada el capítulo XLIX de la biografía suetoniana, completando el perfil imperial con un rasgo caracterológico (la rapacidad) que refleja el interés de los cronistas medievales por un componente esencial del retrato caballeresco: la actitud positiva (recomendada)/negativa (censurada) con respecto a la generosidad. Notemos, por consiguiente, la poca libertad que los compiladores alfonsíes se han permitido con respecto a su modelo que, por lo demás, se revela ser de uso limitado: efectivamente, se ha podido comprobar que las crónicas alfonsinas cuentan con dos maneras distintas de enfocar la caracterización de la personalidad individual: por una parte, los ya mencionados retratos de los emperadores romanos basados en las *Vitae XII Caesarum* de Suetonio; por otra, los retratos de los personajes históricos españoles; hemos visto que en el primer caso, se trataba del trasvase fiel de la materia descriptiva de Suetonio al castellano; llegando en este punto, el investigador esperaría poder notar en los retratos de las personalidades de la historia de España la actuación del modelo latino y, por consiguiente, la utilización, por parte de la crónica castellana, de por lo menos algunos de los procedimientos del biógrafo de los Césares; nada más decepcionante: los retratos genuinamente elaborados en castellano, son de una exasperante parquedad descriptiva⁶, manifestando un notable contraste con los retratos elaborados por medio de la traducción del latín; este segundo tipo de caracterización que ignora todo repertorio y orden tópico de la *descriptio personae* utiliza sólo algún detalle – generalmente físico – más llamativo, que, eventualmente, incluso puede justificar un apodo. Esta manera primitiva de redacción demuestra que el modelo antiguo no ha tenido suficiente eficacia en tan temprana época como la de la elaboración de las *Crónicas* alfonsinas.

Otro posible modelo de la semblanza castellana medieval ha sido identificado por Francisco López Estrada⁷ al analizar la galería de retratos redactada por Fernán Pérez de Guzmán, *Generaciones y semblanzas* (1450-1455): se trata de los preceptos retóricos concernientes a la *descriptio personae*, presentes en las artes poéticas medievales de las cuales selecciona, como modélica, a la de Matthieu de Vendôme, en la cual se identifica el orden de las partes recomendado por el *De inventione* de Cicerón (I, 24-25): *nomen, natura, (ab anima, corpore, natione, patria, aetate,*

⁶ Carlos Clavería, *art. cit.* pág. 491, reproduce algunas cuantas muestras, muy ilustrativas, asimismo, para nuestro estudio:

“Este rey Don Sancho era muy gordo sin guisa, de manera que non podía caualgar si non a gran trabajo et a gran affán de sí, et por ende le dixieron este sobrenombre don Sancho el Gordo”.

“Garci Fernández era gran caballero de cuerpo et muy apuesto et auie las más fermosas manos que nunca fallamos que otro omne ouo”.

“Et assí cuentan todos que desta razón fablan que este rey don Alfonso era caullero muy fremoso, tanto que lo tenían los omnes en mucho...”

⁷ *Art. cit.*, págs. 322 y sigs.

cognatione, sexu), convictus, fortuna, habitus, studium, affectio, consilium, casus, facta, orationes; asimismo, anota que el presentar la “relación entre la descripción física y la moral, [...] *effictio* y *notatio* (según términos retóricos) que traban con una fuerte armazón psicológica la ordenación descriptiva...” deriva de la utilización de las recomendaciones de la *Rhetorica ad Herennium*.

Por nuestra parte, señalamos otra posible fuente de las semblanzas medievales: el modelo del panegírico, que tenía detrás una larga tradición griega trasvasada a la retórica latina y heredada por el Medievo occidental mediante los gramáticos latinos de la Antigüedad tardía; ejemplificaremos con el caso de los *Praeexercitamina*⁸, traducción al latín de los προγυμνάσματα de Hermógenes efectuada por Prisciano, autor fundamental en el estudio de la gramática y de la retórica durante bastante avanzada la Edad Media⁹. Creemos que, por lo menos en el caso de las dos colecciones de semblanzas del siglo XV, las *Generaciones y semblanzas* de Pérez de Guzmán y los *Claros varones de Castilla* (1486) de Hernando del Pulgar, el modelo del panegírico explica mejor la génesis retórica de la secuencia que estamos analizando, identificándose con más precisión el esquema de ésta con la del panegírico; incluso se puede matizar más: Quintiliano había ya configurado dos posibles esquemas del elogio, uno que seguía el orden biográfico (al que corresponde también el modelo recomendado por Prisciano) y otro basado en la enumeración de las cualidades personales reducidas al marco de las cuatro virtudes cardinales¹⁰. Por supuesto, no podemos no observar la coincidencia

⁸ Priscianus, *Praeexercitamina*, en Henricus Keil, *Grammatici latini*, III, Hildesheim, Georg Olms Verlagsbuchhandlung, 1961, pág. 436. El capítulo *De laude* de esta obra presenta las siguientes rúbricas del desarrollo de un elogio (suprimimos, por no interesantes en esta situación, los ejemplos ilustrativos de cada rúbrica): *loca vero laudis vel vituperationis haec sunt, gens, [...], civitas, [...], genus, [...]. dices autem etiam, siquid in nascendo evenit mirum, [...]. deinde sequitur victus, [...]; hinc educatio, quomodo eruditus est. nec non etiam natura animi corporisque tractetur, et eorum utrumque per divisionem. dices enim de corpore quidem, quod pulcher, quod magnus, quod citus, quod fortis; de animo vero, quod iustus, quod moderatus, quod sapiens, quod strenuus. postea laudabis a professionibus, id est quod officium professus est philosophum vel rhetoricum vel militare. in omnibus autem est exquisitissimum de gestis dicere [...]. laudabis etiam vel vituperabis extrinsecus, id est a cognatis amicis divitiis familia fortuna et similibus. praeterea et a tempore, quantum vixit, multum vel parvum [...]. ad haec a qualitate mortis, ut pro patria pugnans, vel siquid mirabile in ipsa morte evenit [...]. et exquires etiam quae secuta sunt post mortem [...]; si filios habuit laudabiles [...].*

⁹ Ernst Robert Curtius, en *Literatura europeană și Evul Mediu latin*, Univers, București, 1970, pág. 66, señala que Donato y Prisciano se excluyen definitivamente de los programas de estudio en el siglo XIV. Sin embargo, es legítimo considerar que a pesar de esta tardía exclusión, las normas de elaboración del panegírico debían haberse ya trasvasado a las *Artes* medievales e informado ciertas áreas del campo de las letras romances.

¹⁰ Quintilianus, *Institutio oratoria*, ed. Ludwig Radermacher, Tomus I, Leipzig, Teubner, 1959, III, 7, 15, pag. 161: “Namque alias aetatis gradus gestarum rerum ordinem sequi speciosius fuit, ut in primis annis laudaretur indoles, tum disciplinae, post hoc operum, id est factorum dicatorumque contextus; alias in species virtutum diuidere laudem fortitudinis, iustitiae, continentiae ceterarumque ac singulis assignare quae secundum quamque earum gesta erunt.”

bastante marcada de los dos esquemas, no haciendo muchas veces el último sino imprimir una perspectiva moralizadora a los moldes retóricos del primero.

Efectivamente, las semblanzas de Pérez de Guzmán y las de Fernando de Pulgar proponen una fórmula superior a la utilizada para la caracterización de las figuras de la historia de España en las crónicas alfonsinas, fórmula que, por la recurrencia de rúbricas fijas, remite a la utilización de la codificación retórica. Las rúbricas que en común utilizan los dos autores son: el linaje/ la descripción física/la descripción caracterológica basada en la oposición de vicios y virtudes/la muerte. A este esquema sencillo, los *Claros varones* añaden constantemente, en el marco de la última rúbrica, la mención de la descendencia de cada uno de los biografiados; además, se valen de modo frecuente, aunque no regular, de amplias digresiones morales ejemplificadas por episodios narrativos y discursos caracterizantes, según el modelo vigente en la historiografía clásica; también es de notar la repetida utilización del tópico *taceant*, que ocasiona sendas secuencias de loor dedicadas a las figuras evocadas y que relaciona de forma explícita los esbozos biográficos de Pulgar con figuras ejemplares manejadas por la historiografía clásica.

Analizando de forma más concreta las dos colecciones de semblanzas, observamos que los autores dedican predominantemente su atención a las descripciones caracterológicas, las *descriptions corporum* limitándose a anotar, en todos los casos, la altura y la impresión general que produce la contemplación del cuerpo¹¹, el color y el aspecto del rostro (consecuencia de las teorías fisiognómicas del tiempo¹²); de forma ocasional se observa algún detalle individualizante de una fisonomía¹³; se

¹¹ Fernán Pérez de Guzmán, *Generaciones y semblanzas*, ed. de J. Domínguez Bordona, Madrid, Espasa-Calpe, 1979 (sexta ed.); indicamos, entre paréntesis las páginas: "de mediana altura" (12, 35, 41, 103, 105, 111), "alto de cuerpo" (69, 71, 77, 117), "alto de cuerpo (e delgado) e de buena presona (forma)" (38, 55,57,61), "(muy) pequeño de cuerpo"(44, 51, 99, 83, 99, 131)", de (muy/asaz) buen cuerpo e gesto" (73, 75, 109), etc. Fernando del Pulgar, *Claros varones de Castilla*, ed. de Robert B. Tate, Madrid, Taurus, 1985: "alto de cuerpo" (82,121, 132,134, 136, 146), "de mediana estatura" (92, 96, 105, 120, 122, 123,138,145), "delgado (y alto) de cuerpo" (114, 117, 122), etc.

¹² *Generaciones y semblanzas*: "descolorado en el rostro" (55) "el rostro blanco e colorado" (99), "el color del gesto çetrino" (105), "blanco e (colorado) e ruuio" (12, 19, 61, 117) etc. *Claros varones de Castilla*: "fermoso de gesto" (82, 122, 143), "fermoso en las facciones de su rostro" (96, 109, 117), etc. Compárense, por ejemplo, con las descripciones de las diversas "conplisiones" en Alfonso Martínez de Toledo, *Arcipreste de Talavera o Corbacho*, Madrid, Castalia, 1985, págs.181-184: "el onbre sanguino" es "fresco en la cara, en color bermejo e fermoso, sobejo..."; los coléricos "son de color blanquino en la cara"; los flemáticos "la color tienen como de abuhados"; los de temperamento melancólico "color tienen de cetrinos".

¹³ *Generaciones y semblanzas*: "la nariz alta e gruesa",(53) "calvo e romo"(79), "los ojos pequeños"(87), "el cuello muy corto" (49), "el viso turbado e corto" (105) etc. *Claros varones de Castilla*: "un poco corto de vista" (89), "cervices torcidas y los ojos un poco viscos" (92), "la lengua ceceosa" (114) "la nariz larga" (120), "los cabellos roxos" (123), etc.

mencionan, en muchos casos, las características de la voz, como reveladoras del carácter, o ciertos defectos del habla¹⁴.

Podemos deducir, por consiguiente, que se respeta, en cuanto a los objetivos puntuales de la descripción física, la “receta” de Suetonio que orientaba su atención, igualmente, hacia la conformación del cuerpo y de la cabeza, con sus detalles más obvios. A pesar de seguir este ilustre modelo, los textos que estamos analizando presentan la misma escasez informativa que habíamos notado en el caso de las crónicas alfonsíes; hay que observar, asimismo, que sus recursos estilísticos se limitan a un reducido inventario de epítetos enmarcados en sintagmas estereotipados. Lo que no equivale con afirmar que, accidentalmente, no se pueda encontrar en la prosa de andadura bastante inhábil de este siglo, alguna muestra de estilo descriptivo más preocupado por los detalles que pudieran componer una figura menos convencionalmente trazada y menos esfumada, como en el caso de la semblanza de don Álvaro de Luna, en la *Crónica* redactada por Gonzalo Chacón (segunda mitad del siglo XV), notándose en ésta la intención de alcanzar cierta exactitud “pictórica”¹⁵, siempre en el marco de las pautas suetonianas de la descripción física.

En cuanto a la descripción caracterológica que obligatoriamente forma parte de la semblanza, diremos que, desde el punto de vista del tipo humano ejemplar que proponen, demuestran las dos galerías de retratos una estrecha solidaridad con los ideales humanos vigentes a lo largo de toda la Edad Media, el del caballero y el del clérigo. Desde el punto de vista del esquema retórico, se sigue el mismo tipo de redacción por rúbricas generalmente recurrentes, enunciadas por medio de fórmulas estereotipadas y organizadas en torno a las cuatro virtudes cardinales que, aunque no mencionadas en cada caso, forman el trasfondo que el biógrafo tiene en cuenta y al cual se refiere, mentalmente, de forma constante; en las dos colecciones

¹⁴ *Generaciones y semblanzas*: “la fabla uagarosa e floja” (22, 87) “la boz rezia e tal que mostraua bien la audaçia e rigor de su coraçon” (57), “la fabla un poco arrebatada” (117). *Claros varones de Castilla*: “gracioso y palanciano en sus fablas” (102), “la lengua ceceosa” (114), “ceceava un poco” (122).

¹⁵ *Crónica de don Álvaro de Luna, Condestable de Castilla, Maestre de Santiago*, ed. por Juan de Mata Carriazo, Madrid, Espasa Calpe, 1940, pág. 207: “Don Álvaro de Luna, maestre de la Orden e caballería de Sanctiago, e condestable de los reynos de Castilla e de León, avía la forma del cuerpo e disposición de la persona en esta guissa. El cuerpo pequeño e muy derecho, e blanco, gracioso de talle en toda la su edad, e delgado en buena forma, las piernas bien fechas, las arcas grandes e altas, segúnd la mesura de su cuerpo, el cuello alto e derecho en buena manera, los ojos alegres e sienpre vivos; avía el acatamiento reposado, tardaba los ojos en las cosas que miraba más que otro hombre. Traya la cara sienpre alegre e alta, avía la boca algúnd poco grande, la nariz bien seguida, las ventanas grandes, la frente ancha; fué tenprano calvo. De buena voluntad reya e buscaba cosas de qué. Dudaba un poco en la fabla; era todo vivo. Sienpre estobo en unas carnes e en un talle, tanto que paresça que todo era nervios e huesos.”

de semblanzas, los rasgos caracterológicos que se tienen en cuenta con regularidad o con más frecuencia son: las capacidades militares¹⁶, la generosidad¹⁷, el habla como elemento del comportamiento social¹⁸, la religiosidad¹⁹, las cualidades intelectuales²⁰, el comportamiento sensual²¹, la actitud en cuanto a la justicia²², la actitud en cuanto a la honra²³, las capacidades administrativas²⁴.

Se observa, en el marco de un repertorio de rúbricas más amplio que el de la *notatio* y a pesar de la estereotipia de los recursos estilísticos, la intención de matizar los perfiles caracterológicos y de conseguir cierta variedad de la expresión, sobre todo en los *Claros varones*.

¹⁶ *Generaciones y semblanzas*: “muy esforçado e de grande trabajo en las guerras” (31), “de grande esfuerço” (35, 63), “de su esfuerço no se pudo mucho saber porque en su tiempo non ouo guerras” (44), “de poco esfuerço” (61), “de buen esfuerço” (69), etc. *Claros varones de Castilla*: “cavallero esforçado” (89, 97, 102, 107), “fama de esforçado” (115), “de gran esfuerço” (120, 124), “osado en las batallas” (129), “gran prudencia en el gobierno de las armas” (98) etc.

¹⁷ *Generaciones y semblanzas*: “asaz franco” (22), “no fue franco” (31), “por muy franco no fuese auido” (45), “muy franco e muy acojedor de los buenos” (61), etc. *Claros varones de Castilla*: “franco y liberal” (89), “generoso y magnánimo” (96), “liberal” (105) “fama de ombre magnífico, porque fue muy franco en el distribuir” (116), etc.

¹⁸ *Generaciones y semblanzas*: “de muy aspera conuersaçion” (13), “de dulce e amigable conuersaçion” (31), “(asaz) gracioso en su dizir” (35, 44), “de buena conuersaçion” (38), “muy mesurado e llano en su palabra” (117), etc. *Claros varones de Castilla*: “fablava con buena gracia” (92), “gracioso y palanciano en sus fablas” (102), “fablava muy bien y se delectava en recontar los casos que le acaescian en las guerras” (126), etc.

¹⁹ *Generaciones y semblanzas*: “muy catolico e deuoto christiano” (22, 83), “temía mucho a Dios” (38), “buen christiano” (56), “buen christiano catolico, (104), etc. *Claros varons de Castilla*: “ombre piadoso” (83), “temeroso de Dios” (92), “oservantísimo en su religión” (132), etc.

²⁰ *Generaciones y semblanzas*: “de muy sutil ingenio” (44, 55), “entendía razonablemente” (51) “grant dotor e ombre de grant entendimiento” (57), “de buen seso e buen entendimiento” (65), “tan sutil e alto ingenio auia” (100), “de gran engeño” (105), etc. *Claros varones de Castilla*: “de buen entendimiento” (89, 102, 138), “agudo e de grant prudencia, florecian en él las virtudes inteletuales” (106), “buena memoria” (118), “tovo el juizio muy bivo” (120), “de buen seso” (121, 135), etc.

²¹ *Generaciones y semblanzas*: “amo mucho mugeres” (39, 41, 71, 109), “bien regido en comer e beuer” (69), “comia mucho e era muy inclinado al amor de las mugeres” (101), etc. *Claros varones de Castilla*: “muy templado en su comer y beber” (97, 107), “vencido de la luxuria” (107), “vencido de mugeres y del apetito de los manjares” (120), “vencido del amor de las mugeres” (122), etc.

²² *Generaciones y semblanzas*: “de grant celo en la justicia” (57). *Claros varones de Castilla*: “ombre de verdad e inclinado a justicia” (92), “piadoso en la justicia criminal” (107) “fazia guardar la justicia entre la gente que tenía” (111), “inclinado a justicia” (114).

²³ *Claros varones de Castilla*: “siempre pospuso la cobdicia del guardar thesoros a la gloria que sintia en los gastar para ganar honrra” (89), “ombre que por ganar honrra deseava fazer cosas manificas” (94), “ombre deseoso de alcançar honrra” (105), etc.

²⁴ *Generaciones y semblanzas*: “ombre de grant rigimiento e administraçion en su casa e fazienda” (55), “de poca administraçion e hordenança (77), “nigligente e de poca administraçion” (88), etc.

Si se comparan estos retratos con el más temprano (1330/1343) de las estrofas 1485-1490 del *Libro de buen amor*, se puede apreciar cómo la obra de ficción se permite el uso de las pautas retóricas coercitivas (la misma división *res corporis/res animae*, los mismos puntos de mira que se enfocan en el marco de la descripción corporal) con la desenvoltura requerida para construir un personaje y no un esquema estereotipado y generalmente laudativo, como en el caso de los retratos que aparecen en la prosa cronística; es verdad, por otra parte, que lo que Juan Ruiz se propone en esta secuencia es componer el retrato ficticio de un amante sensual, con lo cual le están permitidas libertades impensables en textos en principio encomiásticos, destinados a delinear tipos humanos ejemplares o, por lo menos, presentar a sus biografiados como tales. A pesar de los distintos propósitos de cada uno de los dos tipos de textos mencionados, pasar revista el inventario retratístico utilizado por Juan Ruiz no deja de ser interesante por la propuesta de otro tipo de enfoque literario que se hubiera podido constituir en modelo para la redacción de la secuencia textual que estamos analizando²⁵. Observaremos que, aunque el epíteto es, en este caso también, el “material” esencial de la descripción, su selección supone mucha más variedad y su acumulación en series contribuye no poco al efecto de expresividad; por otra parte, se utilizan la comparación y la lítote, organizándose toda la descripción a base del asíndeton, con lo cual la exposición se dinamiza y se subraya la cohesión de la semblanza.

*

La dimensión informativa, esencial en los relatos de viajes reales, y la dimensión pseudo-informativa que organiza los relatos de viajes imaginarios determinan, indudablemente, la selección de los elementos componentes de este tipo de texto.

En cuanto al retrato, notaremos que en los relatos viajeros su frecuencia, comparada a la de otros tipos de secuencias, como, por ejemplo, la de la *descriptio/laus urbium* o las referentes a la descripción de los *mirabilia* es reducida, tanto la de la variante extensa que abarca la mayoría o la totalidad de las rúbricas recomendadas por la preceptiva, como la de la variante abreviada. Tal opción, manifestada en el marco de un tipo de texto en el cual lo descriptivo predomina evidentemente sobre lo narrativo, creemos que se debe al hecho de que el interés descriptivo de tales relatos se orienta predominantemente hacia la representación de la alteridad, particularizada, en la mayoría de los casos, en una imagen pormenorizada de lo exótico.

²⁵ Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, ed. G.B. Gybbon Mynpenny, Madrid, Castalia, 1988, págs. 416-417. Nos limitamos a ejemplificar con las estr. 1485-1486: “...el cuerpo ha bien largo, miembros grandes e trefudo;/la cabeça non chica, velloso, pescocado;/el cuello non muy luengo, cabel-prieto, orejudo./Las cejas apartadas, prietas como carbón;/el su andar enfiesto, bien como de pavón;/su páso sosegado e de buena rrazón;/la su nariz es luenga, esto le descompón.”

De esta forma, por ejemplo, en el retrato de Cublay Khan trazado por Marco Polo, es obvio que el objetivo principal del texto no es tanto el de ofrecerle al lector la semblanza del jefe tártaro, como el de presentarla contra el telón de fondo del enorme poder de los mongoles y de la resplandeciente fastuosidad de su corte:

En el contenido de este libro segundo trataré de mostrar la grandeza de Cublay, el muy gran rey de los tártaros... Su pujanza en riquezas, en dominio de tierras y en multitud de pueblos es evidente que excede a lo que se pueda contar de cualquier otro rey o príncipe de todo el tiempo pasado, como se verá de manera paladina en los capítulos siguientes. Desciende este Cublay Kan, es decir “señor de señores”, del linaje del rey Chinchis, y es el sexto Kan... Comenzó a reinar en el año de nuestro señor Jesucristo de mclvi y alcanzó el reino por su sabiduría y valor, pues algunos de sus hermanos y parientes trataron de impedir que reinara, aunque por derecho le correspondía el trono. Es varón esforzado en las armas, robusto en virtud, aventajado en el consejo y avisado y prudente en el gobierno del ejército y del pueblo (libro II, cap. I).

El gran rey Cublay es muy apuesto, de estatura mediana, ni muy grueso ni muy flaco; tiene la cara redonda y blanca, los ojos negros, la nariz muy hermosa, y en toda la complexión de su cuerpo está muy bien proporcionado. (libro II, cap VIII)²⁶.

Notemos, de paso, que la misma preceptiva retórica está vigente en todo el ambiente literario medieval románico. El texto redactado por Rustichello da Pisa a base de la relación de Marco Polo, a finales del siglo XIII, se conforma, en cuanto a la configuración literaria del retrato, a las mismas normas que las que iban a seguir, en el siglo XV castellano, los autores de las dos colecciones de semblanzas que acabamos de analizar.

En cuanto a la función que esta semblanza desempeña en el texto poliano observaremos que no está enfocada por el valor de ejemplaridad que tal tipo de secuencia suele cumplir en los textos historiográficos, sino como un elemento subordinado al proceso descriptivo más amplio cuyo principal propósito es el de trazar la imagen exótica de un poderoso imperio hallado en los confines del legendario continente asiático; de esta forma, se relatan en los primeros siete capítulos del libro II los sucesos militares precedentes a la obtención del poder por Cublay, capítulos encabezados por la presentación del linaje y de la semblanza moral del Khan; desde el capítulo octavo del mismo libro, capítulo encabezado por el retrato físico de Cublay, se presenta su vida privada y el ambiente de fasto oriental por el cual éste está rodeado. El propio hecho de segmentar la semblanza subordinándola a las dos secuencias sucesivas – vida político-militar/vida privada – demuestra que su fin no estriba tanto en representar una figura ejemplar, como en utilizar el valor emblemático de ésta para ilustrar, con un elemento más, el

²⁶ *El libro de Marco Polo anotado por Cristóbal Colón. El libro de Marco Polo, versión de Rodrigo de Santaella, ed. de Juan Gil, Madrid, Alianza Editorial, 1987, págs. 69 y 73.*

ambiente de grandeza y magnificencia exóticas. Ejemplificamos con un pasaje del capítulo XIV, para ilustrar la insistencia con la cual se encarece este ambiente:

Así pues, en la fiesta de su cumpleaños el rey Gran Kan se pone un indumento precioso de oro, que es de valor infinito. Tiene en su corte a barones y caballeros en número de xii mil, que se llaman "los fieles del rey más allegados". A todos estos los viste consigo siempre que se celebra una fiesta, que son trece al año, y les da también en todas las fiestas susodichas cinturones de oro de gran valor y calzados de camocán recamados en plata de manera muy primorosa, de modo que cada uno de ellos, revestidos de este atuendo regio, semeja un gran rey. Aunque el ropaje del Kan sea el más rico, los trajes de los demás caballeros valen tanto, que muchos de ellos sobrepasan la estima de diez mil besantes de oro. Así, pues, da todos los años a sus barones y caballeros sin excepción vestidos preciosos adornados de oro, perlas, y otras piedras preciosas además de los cinturones y los calzados susodichos por un total de clvi mil.²⁷

Por lo demás, en otros relatos de viajes reales, la posición que se le concede al retrato es incluso menos reducida. El relato de fray Odorico de Pordenone (1330) no cuenta con tal tipo de secuencia; Juan de Plancarpino, mensajero de Inocencio IV al Khan de los mongoles que presenta al papa el informe de su misión en 1247 se vale del retrato en una forma abreviada:

Cerca de la puerta de la tienda se halla situada una mesa sobre la que están dispuestas bebidas en vasos de oro y plata. Jamás Batu ni ningún otro príncipe de los tártaros bebe, sobre todo en público, sin que se cante o se haga sonar la cítara. Cuando cabalga, lleva siempre sobre su cabeza un parasol o un pequeño dosel fijado en la punta de una lanza. Ocurre así con todos los grandes príncipes tártaros y sus mujeres. Batu es bastante benevolente con los suyos, a pesar de ser muy temido; pero es muy cruel en el combate; es muy hábil y también astuto en la guerra porque hace tiempo que combate.

Este emperador debe tener de cuarenta a cuarenta y cinco años como máximo. Es de estatura mediana, muy sabio, muy astuto, muy grave y muy severo en sus costumbres. Jamás ningún hombre lo ha visto reír, ni hacer algo en broma, como nos han dicho los cristianos que han permanecido mucho tiempo con él. Los cristianos de su séquito nos afirmaban que se haría cristiano, de lo cual tenían señales evidentes, porque siempre tenía cerca de él a clérigos cristianos, a los que les pasaba una asignación.²⁸

Se nota que en el primer caso el retrato, en su forma abreviada, selecciona sólo rasgos caracterológicos del príncipe tártaro, insistiendo en los aspectos de su personalidad como guerrero, para que, en el segundo, el de Guyuk, la semblanza se utilice con sus dos componentes, prosopografía y etopeya, pero sin respetar las rúbricas previstas por la norma retórica; no se trata, creemos, de la ignorancia de

²⁷ *Ibidem*, pág. 80.

²⁸ A. T'serstevens, *Los precursores de Marco Polo*, Ediciones Orbis, Barcelona, 1986, págs. 129, 137.

ésta: el fraile franciscano posee suficiente instrucción como para redactar su texto en latín, lo que indica que, de todas formas, del *curriculum* de sus estudios formaba parte cierta enseñanza retórica, básica, según se sabe, en la formación intelectual medieval. El hecho de no valerse del modelo retórico completo creemos que se debe a la necesidad, ya subrayada, de subordinarlo a un propósito descriptivo-informativo considerado de superior interés: presentar el perfil guerrero de los jefes tártaros e instruir acerca de las intenciones religiosas de éstos, intenciones sumamente importantes, a la sazón, para la diplomacia europea; asimismo, lo que se ha convertido en un lugar común de todos los libros de viajes medievales, trazar la imagen del exotismo asiático. Lo mismo se puede afirmar en cuanto al texto que Guillermo de Rubruk, emisario de San Luis al soberano mongol, ha redactado y presentado a dicho rey en 1255; los príncipes tártaros se retratan de forma brevísima, siendo lo que importa el desarrollo de los trámites diplomáticos y, otra vez, el presentar la riqueza de la corte; (es interesante que ambos franciscanos retratan la misma persona – el príncipe Batu – pero enfocando aspectos distintos):

Batu estaba sentado sobre un largo asiento , ancho como una cama, enteramente dorado, donde se subía mediante tres escalones, y había una dama a su lado... Cerca de la entrada de la tienda había un banco con cosmos y grandes copas de oro y de plata adornadas con piedras preciosas. Batu nos miró con atención y nosotros a él, y me pareció que tenía la misma estatura que el señor Juan de Beaumont, que en paz descansa. Su cara aparecía cubierta de manchas de color de vino. Por fin nos mandó hablar, y nuestro gula nos dijo que nos arrodilláramos para hablarle.

El interior de la casa estaba enteramente tapizado de tela de oro; en el centro ardía, sobre un pequeño altar, un fuego de espinos y de raíces de absenta, planta que abunda mucho en la región, y también estiércol de buey. El Khan estaba sentado sobre un lecho cubierto con una piel moteada y muy reluciente, como la piel de los bueyes marinos. Es un hombre de nariz chata, de talla mediana, de unos cuarenta y cinco años de edad. Su mujer, muy joven, estaba sentada a su lado. Una de sus hijas, adulta, bastante fea, llamada Cirina, estaba sentada sobre un lecho, detrás suyo, con varios hijos suyos.²⁹

Los dos relatos castellanos de viajes reales, la *Embajada a Tamorlán* atribuida a Ruy González de Clavijo (redactada a principios del XV) y las *Andanças y viajes* de Pero Tafur (*post* 1453) representan cada uno, dentro del campo de las relaciones castellanas de viajes un caso aparte desde el punto de vista del enfoque retratístico.

En la *Embajada a Tamorlán*, igual que en los textos de Marco Polo y de Juan de Plancarpino, el retrato representa uno más de los elementos que aseguran la dimensión literaria del exotismo; no se utilizan las pautas del retrato retóricamente organizado, sino sólo algunas cuantas notas individualizantes resultadas de la observación directa que no está guiada, en este caso, por la preceptiva literaria sino

²⁹ *Ibidem*, págs.218, 238.

que se deja impresionar sobre todo por los aspectos de la indumentaria y del ceremonial, para los cuales el redactor del texto tiene una especial predilección, extendiéndose en verdaderas *ekfraseis* vestimentarias que prácticamente “devoran” el retrato propiamente dicho, reduciéndolo a anotaciones aisladas, como en el caso de los “retratos” del emperador de Trebisonda o de uno de los jefes tártaros de Tamerlán, entre otros, secuencias que dejan de ser *descriptions personae*, convirtiéndose en descripciones del ambiente y de la indumentaria:

... y con el dicho Emperador hallaron a un su hijo que estaba con él, y podía haber hasta veinte y cinco años, y el Emperador era de buen cuerpo y persona bien parecida, y estaban vestidos el Emperador y su hijo de paños imperiales, y tenían en las cabezas sendos sombreros altos con unas vergas de oro que subían arriba, y encima unos castillejos con unas plumas de grullas, y en los sombreros unos capirotos de cueros de martas, y al Emperador dicen Germanoli y al hijo Quelex.

... y el Señor tenía vestidos unos paños de sutimi azul con unas bordaduras de oro, y en la cabeza tenía un sombrero alto, y en él cosas de aljofar y piedras, y encima del sombrero tenía un castillejo de oro en el bubalax, y del castillejo descendían dos trenzas de cabellos bermejos hechos en trisne, que descendían hasta las espaldas, que llegaban hasta los hombros, y estos cabellos así hechos es la divisa del Tamurbec: y el Señor podía ser de edad de hasta cuarenta años, y era hombre bien hecho y bajo, y la barba negra.

Y el Señor estaba en uno como portal, que estaba ante la puerta de la entrada de unas hermosas casas que allí estaban, y estaba en un estrado llano en el suelo; y ante él estaba una fuente que lanzaba el agua alta hacia arriba, y en la fuente estaban unas manzanas coloradas: y el señor estaba sentado en unos como almadragues pequeños de paños de seda bordados, y estaba sentado de codo sobre unas almohadas redondas, y tenía vestido una ropa de un paño de seda raso sin labores, y en la cabeza tenía un sombrero blanco alto con un balaje encima, y con aljofar y piedras... Y el Señor diciendo que llegasen adelante, y esto cuido que lo hacía por los mirar mejor, ca no veía bien, ca tan viejo era que los párpados de los ojos tenía todos caídos.³⁰

Las notas individualizantes que hemos mencionado se “extraen” del mismo repertorio que se tenía en cuenta para los retratos extensos (aspecto general y pormenores del rostro, edad, deficiencias físicas, etc.) y los recursos estilísticos carecen, asimismo, de variedad, pero no de precisión. El esfuerzo descriptivo se dirige, según demuestran los párrafos citados (y los ejemplos podrían multiplicarse abundantemente), hacia la realización de la imagen pormenorizada del traje exótico, oportunidad con la cual creemos que se configura, por la primera vez en la prosa castellana, la descripción suntuaria, con el uso del correspondiente léxico.

Las *Andanças y viajes* de Pero Tafur ofrecen una galería de retratos más numerosa que el texto de la *Embajada*, sin embargo, no todas las personalidades políticas que el caballero había encontrado en su largo viaje – que son numerosísimas –

³⁰ Ruy González de Clavijo, *Embajada a Tamorlán*, Miraguano Ediciones, Madrid, 1984, págs. 94, 103 y 173-174.

gozan del favor de una semblanza; igual que los demás viajeros, Tafur sólo retrata a las figuras de suma importancia con las cuales entra en contacto pero, al seleccionarlas, parece actuar antes bien al azar; curiosamente, la técnica del retrato se utiliza sobre todo en la parte correspondiente al viaje occidental de Tafur³¹, mientras que en la parte dedicada al Imperio Bizantino, a Tierra Santa y al este del Mar Negro (es Cafá el punto más oriental del viaje de Tafur), la secuencia textual retratística sólo aparece en el caso del rey de Chipre y del soldán turco Murat; Tafur no se vale de ésta como de un elemento subordinado a su interés por la alteridad, como en los demás relatos de viajes a los cuales nos hemos referido, siendo otros los procedimientos utilizados para manifestar su curiosidad por la esfera “del otro” y por el exotismo. Quizás se pueda explicar tal selección por el público al cual se dirigía el texto, público perteneciente a la clase política de Castilla y, por consiguiente, más preocupado por las figuras más próximas a su esfera de interés, aunque pocas de las personalidades retratadas por Tafur vivían todavía en el momento de la redacción del libro (después de 1453); la esencial función del retrato en Tafur, sería, por consiguiente, la puramente informativa, en concordancia con el propósito fundamental identificable en los relatos de viajes.

Desde el punto de vista de la configuración literaria de dichos retratos, observaremos cierta solidaridad con la técnica de las semblanzas, que hemos detalladamente analizado. La rúbrica referente al linaje está sustituida, en la mayoría de los casos, por la mención constante del título (emperador, soldán, rey, duque, etc.) y la referente a la muerte se omite, por probable falta de información; anota los datos referentes a la descendencia, si se da el caso; la bipartición descripción física/descripción caracterológica se respeta en todas las situaciones, aunque fuera de manera abreviada; es verdad, el autor, no parece en absoluto haber conocido ningún esquema retórico: los rasgos que menciona no se organizan según un molde fijo “rellenado” con los datos de la realidad, tampoco tiene en cuenta, en lo referente a las descripciones caracterológicas, el marco de las cuatro virtudes cardinales que constituye el eje en torno al cual se organiza la semblanza en la prosa historiográfica de modelo libresco, sino que anota de forma algo desordenada los resultados de su mera observación directa:

El Rey era mozo de diez é seis ó diez é siete años, é grande de persona, aunque las piernas por el jarrete, sin dubda ninguna, tenía tan gruesas como poco menos por el muslo; gracioso onbre é, para su hedat, asaz de buen ingenio, é onbre alegre é dispuesto del cuerpo, mayormente en el cavalgar.

³¹ Pero Tafur, *Andanças e viajes de un hidalgo español*, ed. Marcos Jiménez de la Espada, Barcelona, El Albir, 1982; los retratos presentes en el libro son los del rey de Chipre, de Louis de Saint Sebastien “el comendador de Pulaque”, del soldán Murat II, del marqués de Ferrara, de los duques de Milán y de Borgoña, del cardenal de San Pedro, del “Bastardo de San Pol”, del obispo de Burgos y del emperador Alberto II de Alemania.

É éste es un gentil cavallero é onbre de grant onor, é así a avançado por valentía de la persona, que otros muchos de mayores estados quel non eran tan onrrados del Duque nin de la Duquesa é todas las damas, porque así como era gentil en toda cosa así era valiente, é por su virtud é bondat, puesto quel duque de Borgoña, en la órden que fizo del Tuson doro era vedado que nin niño nin bastardo non uviesen la órden, é éste, así fué valeroso, quel Duque é electores della gela ovieron á dar...Este cavallero es gentil de persona é cuerpo, é de buena estatura, é onbre bien discreto é muy curial; tenfa çinquenta é çinco años, es delgado é un poco amarillo, é tiene una ferida por el rostro que le fué dada en una batalla...

Este marqués de Ferrara es natural de Francia, é aun dizen que es de linaje de Galalon é que le fazen aquellas çirimonias del pan como á los otros, que es ponelle al revés en la mesa é despues tomarlo de faz...Este marqués es un grant señor, é muy heredado de muy buenas çibdades é villas é castillos, é dizen que tiene de renta treçientos mil ducados; es onbre muy alegre é bien trayente de la persona, é muy enamorado; dizen que tiene consigo continuamente diez ó doze mançebas en çiertos palaçios suyos que tiene repartidos por la çibdat. Será onbre de ochenta años, pequeño de la persona é muy grueso...Éste tiene fijos desta postrimera muger, niños, é tiene un bastardo, mançebo de treinta años...³²

No está preocupado en absoluto por atenerse al orden estricto de las rúbricas, cuya continuidad se interrumpe a menudo, en tono de conversación, para narrar alguna historia – muchas veces de las picantes – relacionada con la personalidad retratada, como sucede, por ejemplo, con el extenso relato del adulterio del hijo del marqués de Ferrara y de la esposa de éste; la inserción de breves núcleos narrativos – que recuerdan, en muchos de sus puntos, las técnicas de la *novella* y que contribuyen no poco a matizar una semblanza – proporciona al texto un carácter anecdótico que constituye uno de los encantos de este relato y, al mismo tiempo, una de sus más interesantes características en la perspectiva del desarrollo de la narrativa castellana.

En lo referente a su técnica estilística, se observa, en los retratos, la misma andadura difícil de la frase que le es característica, con el pesado plisíndeton y, además, con las fórmulas estereotipadas de caracterización basadas en el uso del epíteto (“buen cavallero”, “onbre de grant fama”, “asaz fermoso de gesto”, “onbre de mucha virtud”, etc.) coloreadas, sin embargo, por la tendencia a consignar los detalles individualizantes pero sin poder sobrepasar la escasez de los recursos estilísticos (“la nariz muy larga”, “la cabeza rapada”, “grande allende manera”, etc.).

Ahora bien, al comparar las dos maneras de realizar el retrato, la de la *Embajada a Tamorlán* y la de las *Andanças y viajes de Tafur*, nos hallamos en una situación curiosa: aquélla, en cuyo texto se observan las características claras de por lo menos un redactor de formación clerical, lo que supone el conocimiento de la norma retórica, no utiliza el esquema acreditado por la preceptiva, mientras que Tafur, cuya manera de escribir delata desde todos los puntos de vista a un no

³² *Ibidem*, págs. 122; 246-247; 223-224, 225.

profesional de las letras, lo respeta en sus líneas más generales; según hemos observado con oportunidad del análisis de otra secuencia retórica – la de la *descriptio urbis* – Tafur manifiesta cierta familiaridad si no con la preceptiva conscientemente asimilada y asumida, por lo menos con determinados procedimientos fundamentales para configurar un texto literario; se vale de dichos procedimientos según la manera de cualquier diletante, sin mostrar con respecto a ellos la fidelidad derivada de la conciencia de pertenecer estos procedimientos a una prestigiosa tradición y, al mismo tiempo, sin atreverse a ignorarlos o a innovar. Es diferente la situación de la *Embajada a Tamorlán*: su autor actúa con más libertad, por lo menos en el caso de este esquema retórico, porque puede manejar su propio estilo con bastante pericia como para permitirse un desvío – por lo demás, no muy notable – de la norma ya tradicional en los textos pertenecientes a la esfera historiográfica.

Los relatos de viajes imaginarios cuya característica fundamental – a pesar de haber gozado, en determinadas situaciones, del prestigio de verdaderas obras científicas – es la de constituirse en textos pseudo-informativos, destinados antes de todo a despertar el deleite engedrado por el asombro, se interesan preponderantemente por coleccionar los aspectos exóticos y las más atractivas curiosidades de las fuentes librescas que manejan. Para este tipo de relato viajero, la secuencia retratística no representa ningún interés; si un viajero se vale del retrato, lo hace con vistas a proporcionar información con respecto a una personalidad de interés, sobre todo, político; la dimensión informativa y testimonial siendo desde el principio descartada en los viajes imaginarios, el retrato queda también eliminado. Ni el libro de Juan de Mandeville, la más célebre relación de un viaje imaginario, ni los textos castellanos de la misma categoría – el *Libro del consçimiento* (mediados del siglo XIV) y el *Libro del Infante Don Pedro de Portugal* (finales del siglo XV) – no utilizan este molde retórico, las secuencias descriptivas de este tipo de texto presentando particularidades que no forman el objeto del presente estudio.

*

Considerados como testimonios de la dinámica de la prosa castellana medieval, los libros de viajes demuestran, por medio de la secuencia retórica del retrato, su permeabilidad: efectivamente, esta secuencia que no les pertenece genuinamente, se trasvasa a los relatos viajeros desde los textos de carácter historiográfico: crónicas, biografías, colecciones de semblanzas. De esta forma, se observa la modalidad por la cual un tipo de texto cuya configuración más sencilla e inicial es la de la guía de peregrinación, se enriquece aprovechando la aportación de otros géneros. Esta permeabilidad, analizable también en el caso de otras secuencias textuales, determina lo que se ha venido llamándose el *polimorfismo* de los relatos viajeros.

Ahora bien, si en la prosa historiográfica el retrato cumple la función de moralizar a base de la oposición dominante virtudes/vicios, en los libros de viajes, sin perderse por completo, el valor moralizador de dicha secuencia pasa en un plano secundario, cediendo el paso a la dimensión informativa concretizada sea en la configuración literaria de lo exótico sea en aspectos relacionados con la narrativa anecdótica.

Desde otro punto de vista, por medio de la “importación” de diferentes moldes textuales, los relatos de viajes reales enriquecen su inventario descriptivo y, consiguientemente, acentúan y matizan su carácter testimonial-informativo, prestigiando, al mismo tiempo, su estilo, según sucede en el caso del préstamo de un esquema retórico de amplia tradición como la semblanza.

ANSCHAUUNGSFORMEN DES ROLLENSPIELES UND KATEGORIALE DIFFERENZIERUNG IN DEN FRÜHROMANTISCHEN ANSÄTZEN ZU EINER ÄSTHETISCHEN ROLLENTHEORIE

ROMANIȚA CONSTANTINESCU

(Bucarest)

Die frühromantischen >Keimgedanken< zu einer Rollentheorie gehen aus der Beschäftigung mit der dialektischen Rekonstruktion und Entfaltung der Bedeutungsmöglichkeiten eines Werkes im geschichtlichen Verstehen hervor. Textverstehen und sozialpsychologisches Wahrnehmungsvermögen sind aber sowohl bei Friedrich Schlegel als auch bei Novalis aufeinander angewiesen. Insofern haben die ersten rollentheoretischen Ansätze in der Frühromantik eine doppelte, wesentliche Relevanz: für die moderne Hermeneutik, wie für die später entwickelten, sozialpsychologischen und empirischen Wissenschaften. Sowohl die hermeneutischen Fragmente Friedrich Schlegels wie Friedrich von Hardenbergs wurden aus der wirkungsgeschichtlichen Transformationslinie der Hermeneutik schon sehr früh ausgeblendet – die Hermeneutik Schleiermachers setzte sich mittels der Abhandlungen Diltheys als die einzig bedeutende frühromantische Synthese durch¹. Der Ausfall von frühromantischen Ansätzen und die Verschleierung des wirkungsgeschichtlichen Bewußtseins der Hermeneutik wirkte sich auf die Entwicklung der hermeneutischen Geisteswissenschaften wie auch auf die spätere Kategoriebildung in der empirischen Sozialpsychologie und Soziologie ungünstig aus:

"Einerseits müßte die ausgefallene mögliche Wirkungsgeschichte gegen die tatsächlich durchgesetzte erinnert werden, wobei spätere Verkürzungen und Vereinseitigungen deutlich würden. Dies erforderte eine besondere modale Struktur der Erinnerung und eine ebensolche

¹ Die ausgefallene Wirkungsgeschichte von Friedrich Schlegels Fragmenten zu einer kunstkritischen Verstehenstheorie ist mit einer partiellen und oft eng geführten, unterschwelligem Fortsetzung Schlegelscher Denkfiguren in der Auffassung des symphilosophierenden Freundes Friedrich Schleiermacher gepaart: "Hermeneutischen Denkfiguren wurden im späten 18. Jahrhundert vielfach unterschwellig transformiert. Und viele, die später den verschiedenen Ausarbeitungsstufen der Schleiermacherschen Entwürfe zugeschrieben wurden (1805, 1809/10, 1819, 1826/27, 1829, 1832/33), lassen sich tatsächlich auf frühere Ansätze Friedrich Schlegels zurückzuführen" (Michel, 1987, S. 33). Novalis wurde "in der Geschichte der Hermeneutik (...) gemeinhin nicht einmal mit einer Anmerkung bedacht" (a. a. O.). Er selber hat kein einziges Fragment unter den Leitbegriff "Hermeneutik" eingeordnet, man kann aber in Fragmenten der verschiedensten Phasen "einer impliziten Hermeneutik nachspüren" (a. a. O.).

reflexive hermeneutische Annäherung. Andererseits wirft jede verdeckte wirkungsgeschichtliche Struktur besondere hermeneutisch-anamnetische Fragen auf. Wenn die innere Historizität bestimmter Denkfiguren unbewußt bleibt, die tatsächlichen Transformationswege nicht durchsichtig sind, dann sind viele Formen des enklavierten Bewußtseins, der Hypostasierung eigener Ansätze, des Ausfalls von Anschlüssen, etc. möglich." (Michel, 1987, S. 34).

Die Novalissche Idee der "innere[n] Pluralitaet" des Menschen, und die Schlegelsche Idee des "inneren Roman[s]", den ein Individuum mit hochentwickelter hermeneutischer und sozialer Kompetenz in sich bergen muß, erlebten erst in den letzten zehn Jahren ihre verspätete Renaissance. Das eingeholte Interesse an die Frühmoderne ist in dem Sammelband von Ernst Beher und Jochen Hörisch (Hrsg.), *Die Aktualität der Frühromantik*, 1987 erschienen, in dem Friedrich Schlegel gewidmeten Buch von Willy Michel, *Ästhetische Hermeneutik und frühromantische Kritik. Friedrich Schlegels fragmentarische Entwürfe, Rezensionen, Charakteristiken und Kritiken (1795 – 1801)*, Göttingen, 1982, bemerkbar.

Für eine ästhetische Rollentheorie haben die Novalisschen und Schlegelschen Gedanken vom "Zertheilen" und "Zersetzen" einer Person in endlose Personenreihen, von der ästhetischen Objektivierung des Ichs anhand von heuristischen Rollen und Projektionen und vom inneren Abschied von sich selbst, den der Mensch wiederum als >Mensch ganz< einholt, eine beträchtliche Relevanz. Phänomene der Aufspaltung, der Identitäts- und Rollenschachtelungen, der ironischen und annihilatorischen Selbstbegründung des Erzählers im modernen Roman rufen einen *symphilosophischen* und *sympoetischen* Gleichklang in den frühromantischen Denkfiguren hervor: "Vielleicht würde eine ganz neue Epoche der Wissenschaften und Künste beginnen, wenn die Symphilosophie und Sympoesie so allgemein und so innig würden, daß es nichts Seltenes mehr wäre, wenn mehrere sich gegenseitig ergänzende Naturen gemeinschaftliche Werke bildeten" (Fr. Schlegel, K. A., II, S. 185, Fr. 125).

Die Grundlage von Novalis Genielehre besteht in der Auffassung der Persönlichkeit als eine mannigfaltige innere Individualisation, d. h., daß das Individuum in sich eine möglichst große Anzahl von flexiblen, vorgestellten Teil-Identitäten – bei Schlegel ist es einen "System von Personen" (Fr. Schlegel, K.A., II, S. 185, Fr. 121) – beherbergt und entwickelt, die sich unendlich wechselseitig potenzieren:

"So um seine Individualität auszubilden muß er immer mehrere Individualitaeten anzunehmen und sich zu assimilieren wissen – dadurch wird er z[um] substantiellen Individuum. Genius." (Novalis, *Schriften*, Bd. 3, S. 290, Fr. 282.)

Die Ausdehnung der "innere[n] Pluralitaet" (Novalis, *Schriften*, Bd. 3, S. 662, Fr. 598: "unsre eigne innere Pluralitaet ist der Grund der Weltanschauung") steigert seine interaktionistische und kommunikative Kompetenz, sein soziales Wahrneh-

mungsvermögen, seine Fähigkeit zur Vergesellschaftung, und befreit ihm aus der inneren wie äußeren Enklavierung und Fragmentarisierung:

"Je mannichfacher Etwas individualisiert ist- desto mannichfacher ist *seine Berührung* mit andern Individuen – desto *veränderlicher seine Grenze* – und *Nachbarschaft*. Eine unendlich characterisirtes Individuum ist Glied eines Infinitivomiu[m]s." (Novalis, *Schriften*, Bd. 3, S. 261, Fr. 113).

Die Individualisierung ist zugleich durch *Zusammenfügen* von fremden Rollen und Teil-Identitäten zu der eigenen Identität, als auch durch "*Zertheilen*" und "*Zersetzen*" der Identität in fremde Identitätspartikel zu gewinnen:

"Die ächte Analyse der Person, als solcher bringt Personen hervor – die Person kann nur in Personen sich vereinzeln, sich zertheilen und zersetzen." (Novalis, *Schriften*, Bd.3, S. 250, Fr. 63).

Der Fragmentarismus des modernen Menschen besteht bei Novalis darin (um es mit Simmels Worten auszudrücken), ein Fragment des allgemeinen Menschen, als auch seiner selbst zu sein:

"Wir sind Ansätze nicht nur zu dem Typus Mensch überhaupt (...), sondern wir sind auch Ansätze zu der – prinzipiell nicht mehr benennbaren – Individualität und Einzigkeit unser selbst." (Simmel, 1992, S. 34).

Das Fragmentarische in der Identität des Einzelnen ist in der Dialektik der >Alienation<² anhand von fremden Teil-Identitäten und objektivierten Vermittlungen und der >Production< (Novalis, *Schriften*, Bd. 2, S. 107, Fr. 3) eigener Identität zusammengefügter "Nachbarschaften" und "Berührungen" aufgehoben:

"Wir sind Ich – folglich identisch und geteilt – folglich mittelbares und unmittelbares Ich zugleich." (Novalis, *Schriften*, Bd. 2, S. 127, Fr. 32).

Das Selbstverstehen und die Selbstbegründung wird erst durch die suspensive Zuschreibung einer angenommenen Teil-Identität, d. h. durch die Partialisierung ermöglicht; das Ich versteht sich anhand von immer wechselnden Objektivationen ästhetischer Qualität³ und probiert sich in fremden Projektionen aus; es spaltet sich in mehrere fiktive Ausläufer auf:

"Um sich selbst zu begreifen muß das Ich ein anderes ihm gleiches Wesen sich vorstellen, gleichsam anatomieren. Dieses andre ihm gleiche Wesen ist nichts anderes, als d[as] Ich selbst.

² Novalis nennt sie auch "Selbstfremdmachung": "Nur durch *Selbstfremdmachung* – *Selbstveränderung* – *Selbstbeobachtung*" ist das Verstehen des Fremden und das Verstehen von sich selbst überhaupt möglich (Novalis, *Schriften*, Bd. 3, S. 429, Fr. 820).

³ Die Frage "Wie kann d[as] empirische Ich sein eignes Bild entwerfen, ohne ein objektives Medium anzunehmen" (Novalis, *Schriften*, Bd. 2, S. 169, Fr. 220) wird beantwortet im Sinne der Notwendigkeit einer ästhetischen Transposition und Objektivation des Ichs in figuralen Projektionen, wie sich das gründende Subjekt eines Romans in der Figurenkonstellation projiziert und realisiert: "Man sollte, um das Leben und sich selbst kennen zu lernen, einen Roman immer nebenher schreiben" (Novalis, *Schriften*, Bd. 2, S. 544, Fr. 97).

Die Handlung dieser Alienation und resp[ectiven] Production wird es gleichfalls nur an diesem Gedankenpräparat gewahr..." (Novalis, *Schriften*, Bd. 2, S. 107, Fr. 3).

Das sich selbst Verstehende sieht aus intermittierenden figuralen Perspektiven auf die Ganzheit seiner Identität und von konstellativen Übersichten seiner punktuellen Identitätsleistungen her wiederum auf heuristische Figuralisierungen. Der unaufhörliche Prozeß der immer neuen Teil-Synthetisierung einer Identität im Spiel mit figuralen Objektivationen und "Mannichfaltige[n] Nüancen jeder Rolle" (Novalis, *Schriften*, Bd. 3, S. 583, Fr. 208) setzt eine unerschöpfliche Dynamik des inneren Plurals voraus. Um mit Schlegel zu sprechen: gibt es eine >letzte Synthese< der Individualität im reinen Zustand nicht mehr, die Götterwelt selbst hat sich wieder >vermannichfacht<:

"Das Leben des universellen Geistes ist eine ununterbrochene Kette innerer Revolutionen; alle Individuen, die ursprünglichen, ewigen nämlich leben in ihm. Er ist echter Polytheist und trägt den ganzen Olymp in sich." (Fr. Schlegel, K.A., II. Band, S. 255, Fr. 451).

Eine figurale Objektivation wird von der nächsten "kritisiert", "erhöht" und "vermannichfacht" (Novalis, *Schriften*, Bd. 3, S. 391, Fr. 657)⁴ und bleibt nicht ein für allemal fixiert. Die punktuelle, suspensive Distanz zu eigenen Figuralismen, die dadurch in wechselseitige Kritik und Wechselannihilation treten, "die innere Selbstscheidung", "jene Operation, wodurch wir uns auf mannichfaltige Art selbst vernähmen" (Novalis, *Schriften*, Bd. 2, S. 547-548, Fr. 112) trägt dazu bei, Fixierungen, stagnationsgefährdete Verhaltensweisen und vorurteilbehaftete Abgrenzungen abzubauen, und das Individuum ubiquitär auszurichten, damit es "zugleich an mehreren Orten und in mehreren Menschen leben" (Novalis, *Schriften*, Bd. 3, S. 560, Fr. 34) und Anteil an möglichst fernen Lebensinhalten und Lebensbereichen haben kann. Ob diese Distanz zu angenommenen Rollen einen extremen Abstand zu den eigenen figuralen Entäußerungen darstellen kann, bleibt aber notwendigerweise fraglich:

"Der größte Zauberer würde der seyn, der sich zugleich so bezaubern könnte, daß ihm seine Zaubereyen, wie fremde, selbstmächtige Erscheinungen vorkämen – könnte das nicht mit uns der Fall seyn" (Novalis, *Schriften*, Bd. 2, S. 612, Fr. 407).

Die vielfältigen internalisierten Außensichten der Innensichten sind schon mit diesen so verflochten, daß die erst nur heuristische Objektivation schon eine besondere Art der Teilnahme darstellt.

⁴ Novalis spricht von der Potenzierung und Verdichtung eines Werkes durch die Interpretation, und der Interpretation selber durch neuere interpretatorische Annäherungsversuche: "Durch jede Verfolgungsarbeit werden die vorigen Arbeiten kritisiert und *erhöht* – (und *vermannichfacht*)". Das Revidieren einer Teil-Identität durch eine neuere Objektivation entspricht aber genau dieser kritischen interpretatorischen Vorgehensweise der Verdichtung und Potenzierung im Verstehen von früheren Verstehensansätzen.

Wie bei Friedrich Schlegel ist auch bei Novalis der Gedanke an die Gestaltung des inneren Plurals und an die Verstehensprozesse des Subjekts in seiner Zersplitterung – bei gleichzeitiger Selbstverwirklichung und Selbstsynthetisierung – auf die Betrachtungen über die ästhetische Erfahrung gegründet. Am Beispiel von *Wilhelm Meister* stellt Novalis wie Friedrich Schlegel fest, daß die komplizierte Figurenkonstellation im Roman sich in "Variationsreihen" (Novalis, *Schriften*, Bd. 2, S. 647, Fr. 472) anordnen ließ, welche die ästhetische und psychologische Kompetenz des Dichters ans Licht bringt, Figuren "zu verändern, gegeneinander und nebeneinander zu stellen, und zu vervielfachen, und alle mögliche Arten und Einzelne hervorzubringen" (Novalis, *Schriften*, Bd. 3, S. 689, Fr. 685). Anhand von verschiedenen figuralen und konstellativen Perspektiven entäußert sich der Autor als zerteilte und gleichzeitig totalisierte Individualität. *Das schöpferische Subjekt setzt sich, indem es sich in den Figuren zersetzt*. Die Dialektik der Individuierung und Totalisierung einer Identität wiederholt sich auch im Rezeptionsprozeß: der hermeneutische Zirkel von der Übernahme und dem Durchspielen von Projektionen und Identifikationsvorschlägen bis zu erneuten rückblickenden und vorausentwerfenden konstellativen Übersichten vollzieht sich im Leseprozeß wie im Prozeß des Schaffens. Der Leser entwickelt selbst seine eigene innere Soziabilität, d.h. er gewinnt sowohl an innerer Differenzierung durch das Ausprobieren der in dem Roman wechselnden Perspektiven und Perspektivenzusammenhänge, als auch an festerer Verflechtung und "Organisation" der verschiedenen Rollenfelder, die im Lesen aktiviert wurden. Im Leseprozeß stellt der Verstehende seine innere Pluralität auch auf die Probe, indem er im Verstehen des Werkes differenzierte Rollen³, über die er verfügt, heuristisch einsetzt – je mannigfaltiger diese Verstehensrollen, die er wechseln kann, desto tiefer seine Kompetenz im Verstehen – und sich dieser Verstehensrollen im ständigen Wechsel und in ständiger Gegenüberstellung bewußt wird, indem er sie auch tatsächlich freisetzt und kritisch entäußert.

Auch Friedrich Schlegel bemüht sich um eine ästhetische Lesetheorie: sie sieht vor, daß der Leser als Verstehender eines Werkes verschiedene Leserollen einnimmt. Er bringt sich so fiktiv in das Werk ein, um mit ihm "in das heiligste Verhältnis der innigsten Symphilosophie oder Symposie" (Fr. Schlegel, K.A., II, S. 161, Fr. 112) zu treten. Der Wechsel der Verstehensrollen bringt dem Leser gleichsam sein differenziertes Potential an Verstehensweisen nahe, er wird sich als Verstehender in seinem hermeneutischen Bewußtsein durchsichtig:

"Das künstliche Lesen besteht darin, daß man mit andern liest, nämlich auch das Lesen anderer zu lesen versucht." (Fr. Schlegel, K.A., XVI. Band, Heft IX, S. 309, Fr. 669).

³ Novalis unterscheidet Geschlechts-, Alter- Und Sozialrollen, die einen Anteil im Leseprozeß haben können: "Der Leser besteht aus einem Mädchen, einem Studenten und 2 alten, einem Professor und einem Landeedelmann" (Novalis, *Schriften*, Bd. 2, S. 237, Fr. 433).

Die fiktive Annahme möglichst verschiedener Verstehensrollen hat keinen analytischen sondern ästhetischen Charakter, die "Lecture" wird zur "Kunst" und "Wissenschaft" (Fr. Schlegel, K. A., XVIII, S. 266, Fr. 859) zugleich:

"Dies hängt für ein modernes Verständnis vor allem mit der Fiktionsbestimmtheit und der Rollenhaftigkeit des Nachvollzugs zusammen." (Michel, 1978, S. 59).

Schlegels Verdienst in der Auffassung des ästhetischen Verstehens besteht darin, daß er das Verstehen historisiert hat. Der Kunstkritiker und der Hermeneutiker überwinden die zeitbedingte >Unverständlichkeit< eines Werkes aus einer vergangenen Epoche, indem sie "den Verstehenshorizont mehrerer Epochen einholen und einbegreifen, wenn sie den ungleichzeitig denkenden und empfindenden Leser innerhalb ihres eigenen Gegenwartshorizontes ansprechen wollen" (Michel, 1978, S. 58). Der Verstehende als wirkungsgeschichtlich bewußtes Subjekt, das seine Identität, wie das ihm vorliegende Werk, als ein geschichtlich Gewordenes sieht, kommt über seine geschichtliche Enklavierung am Werk und dessen historische Vielgestaltigkeit hinaus. Dies ist aber erst möglich, weil die >innere Pluralität< des verstehenden Subjekts notwendigerweise Ungleichzeitigkeiten bewahrt. Die "*Geschichte* des Menschen in s[einem] Innern" bezeichnet Schlegel als simultane Präsenz von "*Ruinen, Fragmenten* voriger längst verfloßner Zeiten" (Fr. Schlegel, K. A., XVIII, S. 178, Fr. 662). In dem geschichtlichen Verstehen wird das Subjekt seiner eigenen Geschichtlichkeit, der Historizität seines Denkens und seiner tieferen inneren Ungleichzeitigkeit bewußt, es nimmt sich als regressionsgefährdetes und den verschiedensten Atavismen und Petrifikationen ausgesetztes Wesen wahr⁶.

Andererseits ist die Möglichkeit des geschichtlichen Verstehens nicht nur in der ungleichzeitigen, geschichtlich vermittelten Aufsplitterung des menschlichen Bewußtseins angelegt, sondern auch in dem Postulat einer Totalität in Aufspaltung des menschlichen Daseins:

"Jeder Mensch hat d[ie] ganze Geschichte in sich; sonst könnte sie nie in ihn kommen." (Fr. Schlegel, K. A., XVIII, S. 361, Fr. 489).

Diese Möglichkeit zur inneren Totalitätsbildung wird in der ästhetischen Fiktion "eines vollständigen ungeteilten Menschen" vorweggenommen, der zum

⁶ In der Schlegelschen Auffassung der Geschichte herrschen keine Gesetzmäßigkeiten und keine ableitende Stringenz des geschichtlichen Fortgangs. Die Geschichte unterliegt, wie das menschliche Wesen, fortschreitenden wie regredierenden Tendenzen. Das zeitliche Nebeneinander von Ungleichzeitigkeiten kennzeichnet die menschliche Bildung: "Das eigentliche *Problem* der Geschichte ist die Ungleichheit der Fortschritte in den verschiedenen Bestandteilen der gesamten menschlichen Bildung, besonders die großen Divergenzen in dem Grade der intellektuellen und der moralischen Bildung; die Rückfälle und Stillstände der Bildung, auch die kleineren partiellen; besonders aber der große totale Rückfall der gesamten Bildung der Griechen und Römer" (Fr. Schlegel, K. A., VII, S. 7).

hermeneutischen Subjekt hochstilisiert wird. Zum Hermeneutiker wie zum sich selbst Verstehenden "bedarf es nur eines vollständigen ungeteilten Menschen, der das Werk so lange als nötig ist, zum Mittelpunkt seiner Tätigkeit mache" (Fr. Schlegel, K. A., II, S. 140, "Über Goethe Meister").

Diese Kunstfigur, die eine *mögliche* aber nicht *zukommende* hermeneutische Ganzheit von Teilkompetenzen evoziert⁷, ist bereits als gründendes Subjekt des Romans angelegt – der Kritiker gleicht im symphilosophischen Verstehen diesem gründenden Subjekt des Romans. Die Ganzheitsforderung betrifft in erster Linie den Roman, der als paradigmatische Form der Zeit angesehen ist, welche die zukünftige "progressive Universalpoesie"⁸ in die Gegenwart ruft. Sie soll per Figurenkonstellation verwirklicht werden:

"In einem vollkommenen Rom[an] müßte auf die Totalität *aller* Individuen gesehen werden." (Fr. Schlegel, K.A., XVI, Heft V, Fr. 578, S. 133).

Im Roman tritt eine kunstvolle Figurenkonstellation auf, die in ihrem unendlichen Beziehungsgeflecht auf die Totalität des gründenden Subjekts hinweist, worauf auch die Figuren selber im Roman ihren "inneren Plural" ausbilden sollen. Anhand von Figuralisierungen im Roman gelingt diesem darstellenden Subjekt, sich als projizierte Totalität in unendlicher Individuierung zu setzen.

Diesen >nothwendigen inneren Roman< trägt sowohl der Verstehende als auch das Verstandene in sich. Er fungiert als Basis des Verstehens überhaupt. Je breiter der innere Plural eines Subjekts angelegt ist, desto größer seine kommunikativen Fähigkeiten, seine geschichtliche Relevanz und die Möglichkeit, daß dieses auch einen anderen Anteil an dem eigenen Reichtum an Projektionen und Figuralisierungen hat⁹. Kraft dieses unerschöpflichen Potentials und innerer

⁷ "Der Beobachtende muß seine hermeneutische Rolle zur Totalität ausbilden, auch wenn er als einzelner nur Teilkompetenzen aufzuweisen hat (...). Der Verstehende urteilt aus einer ihm als Individuum nicht zukommenden, lediglich im Gegenwartsbewußtsein *möglichen* Ganzheit. Der »vollständige, ungeteilte Mensch« ist bereits eine Kunstfigur, die vorgestellt werden muß. Das hermeneutische Subjekt der Philosophie ist durch und durch als ästhetische Fiktion aufzufassen, insofern Schlegel die >Ästhetik< als die >Philosophie über den ganzen Menschen< begriff" (Michel, 1978, S. 64; das Schlegel-Zitat stammt aus Fr. Schlegel, K. A., XVIII, S. 207, Fr. 132: "Die Ästh[etik] ist die [Philosophie] über d[en] ganzen Menschen").

⁸ Fr. Schlegel, K. A., II, S. 182, Fr 116: "Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie. Ihre Bestimmung ist nicht bloß, alle Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen, und die Poesie mit der Philosophie und Rhetorik in Berührung zu setzen. Sie will, und soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen, bald verschmelzen, die Poesie lebendig und gesellig, und das Leben und die Gesellschaft poetisch machen... Sie umfaßt alles, was nur poetisch ist...".

⁹ "Die Schönheit des Gedichts zu verstehen, sind wir fähig, weil auch ein Teil des Dichters, ein Funke seines schaffenden Geistes in uns lebt und tief unter der Asche der selbstgemachten Unvernunft mit heimlicher Gewalt zu glühen niemals aufhört" (Fr. Schlegel, K. A., Bd. II, S. 285.)

Soziabilität entfalten und eröffnen sich für das Werk wie für den Kritiker unbegrenzte Möglichkeitsfelder und für das Verstehen geschichtliche Reichweiten. Um mit Novalis zu reden:

"Jedes Buch, was der Mensch mit oder ohne Absicht als solcher geschrieben hat ... kann so mannichfaltig (Schlegel würde adnotieren: >geschichtlich mannigfaltig<, Anm. duch Verfass.) beurtheilt werden – als der Mensch selbst." (Novalis, *Schriften*, Bd. 2, S. 602, Fr. 358).

Die ästhetische *Vermöglichung* beweist sich als zugleich ethisch¹⁰.

Jeder einzelne trägt einen historisch angelegten inneren Plural in sich, der weder mit einer willkürlichen Häufung von permutierenden Eigenschaften, noch mit einer fixierten, kristallisierten Formation gleichzusetzen ist. Er ist analog der Figurenkonstellation eines Romans zu begreifen:

"Jeder progressive Mensch trägt einen *nothwendigen Roman a priori* in [seinem] Innem, welcher nichts als der *vollständigste Ausdruck seines ganzen WESENS* [ist]. Also eine nothwendige Organisation, nicht eine zufällige Crystallisazion." (Fr. Schlegel, K.A., XVI, Heft V, Fr. 576, S. 133).

Die Möglichkeit zur realen Freisetzung und Entäußerung des inneren Plurals ist beschränkter als die konstellative innere >Organisation< selber, sie ist dem partikularen Subjekt auch nicht völlig durchsichtig. Erst im gegenseitigen und geschichtlichen Verstehen wird die innere Pluralität des einzelnen durch vorausentwerfendes, vorahnendes und rückblickendes >symphilosophisches< Verständnis und im prozessualen Verstehen des Verstehens durchscheinen.

Den hermeneutischen Fragmenten Friedrich Schlegels wie Novalis' liegt ein innovatives Modell des rollenhaften Verstehens und Agierens zugrunde, dessen Anspruch und Geltungsreichweite bis zum modernen Roman hin eingelöst werden können. Die Identitätsdiffusion des Erzählers – wie die Rollenaufspaltung und Ausstaffierung der Figuren selber – und seine Perspektivierung in zahlreichen fiktionalen Selbstverständigungen, die seinen inneren Plural umreißen, wurden

¹⁰ "Poesie ist d[er] ursprüngl[iche] Zustand d[es] Menschen u[nd] auch d[er] letzte...Die höchste Moral wird Poesie. Nur durch Poesie kann ein Mensch sein Dasein zum Dasein d[er] Menschheit erweitern. Nur in ihr sind Alle Mittel jedes Einen" (Fr. Schlegel, K.A., XVI, Heft IX, Fr. 252, S. 274). In der Zuspitzung der ästhetischen Erfahrung zum geschichtlichen Telos wird die ethische Zweck-Mittel-Relation eingelöst. Eine ähnliche Aufhebung des kategorischen Imperatives (aus dem man in der Ethik die Zweck-Mittel-Relation abgeleitet hat: man darf nicht den einzelnen – oder die ästhetischen Objektivationen seiner selbst – nur als Mittel behandeln, sondern zugleich als Zweck) findet bei Novalis statt: "Jede Person ist der Keim zu einem *unendlichen Genius*. Sie vermag in mehrere Person[en] zertheilt, doch auch Eine zu sein" (Novalis, *Schriften*, Bd. 3, S. 250, Fr. 63). Die ethische Sublimierung der ästhetischen Objektivationen, kraft deren sich das Individuum als Identität behauptet, ist bei Schlegel wie bei Novalis auf "das denkfigurale Säkularisat der Trinitätslehre" (Michel, 1987, S. 44) palimpsestisch gegründet.

voreilig und verfremdend als "Tod des Erzählers"¹¹ oder, noch gewaltiger, als "Exekution des Erzählers" (Batt, 1974) verstanden. In dergleichen Formeln wird eher ein "als geschlossen vorgestellter, figural präsenter Erzähler" (Michel, 1978, S. 142) anvisiert. Gemeinsam haben sie "die Hypostasierung des Erzählers, einerseits zum »mythische(n) Weltschöpfer«, der sich nur die Maske eines persönlichen Erzählers vorhält, andererseits zum ästhetisch geschichtsmächtigen Subjekt, das sich substantiell mithandelnd vorstellt" (a. a. O.)¹². In den letzten Jahren hat man die angebliche >Dispersion der Erzählerinstanz< unter Berücksichtigung poststrukturalistischer Theorien wieder positiv bewertet. Damit wurde die Rollenaufspaltung und Identitätsdiffusion des Erzählers im modernen Roman aber bis zur ausufernden Fragmentarisierung des gründenden Subjekts in einem diffusen Spektrum arbiträrer figuraler Projektionen vorangetrieben. Die Zerissenheit und Gespaltenheit der Figuren sowie des Erzählers wurde nicht auch als Möglichkeit zur riskanten und riskierten Selbstvervollkommnung und Selbstrealisierung bedacht. Die Balance zwischen dem analytischen und dem synthetischen Bestreben eines Subjekts durchzieht mit unterschiedlichen Akzenten den gesamten neueren deutschen Roman: *dieses Subjekt entäußert sich im Kräftefeld einerseits zentripetalen Drängens eines totalitäts- und identitätsstrebenden inneren Plurals und andererseits zentrifugalen Fliehens eines zerteilten, rollenhaften dividierten Identität*. Das wirkungsgeschichtlich abgebrochene und erst im Nachhinein aufgenommene frühromantische Modell eines perspektivierten und teilsynthesefähigen Subjekts erklärt nicht unmittelbar das emphatische Festhalten des modernen deutschen Romans am Subjekt. Hierbei spielen auch andere wirkungsgeschichtliche Linien eine wesentliche Rolle, wie die frühe Existenzphilosophie und die Denkfiguren Kierkegaards, die mehrfach in den Romanen der 50er und bis in die 80er Jahre hinein erinnert und transformiert wurden. Das in seiner breit angelegten Applikationsreichweite noch nicht vollständig ausgelotete kategoriale Deutungsmusterpotential der frühromantischen Ansätze zu einer ästhetischen Rollentheorie bietet der Interpretation moderner Texte ein Instrumentar, das einerseits den Kategorievorrat aus der sozialpsychologischen empirischen Wissenschaften dynamisiert und andererseits zu deren Übertragung auf ästhetische Anschauungsformen beiträgt. Frühromantische Denkfiguren – wie >innerer Plural<, >innere Pluralität< oder >innerer Pluralismus< (Novalis, *Schriften*, Bd. 3, S. 571, Fr. 107), >das Sich-Versetzen und Zersetzen in verschiedenen Rollen und Teil-Identitäten<, die Distanz zu sich selbst, kraft derer sich der einzelne

¹¹ Wolfgang Kayser proklamierte 1954 : "Der Tod des Erzählers ist der Tod des Romans" (Wolfgang Kayser, 1955, S. 34) und dies im merkwürdigen Gleichklang mit dem marxistischen Kritiker Kurt Batt, der dasselbe Phänomen in Bezug auf die Romane der späten 60er und frühen 70er Jahre diagnostizierte.

¹² Die Zitate stammen aus Wolfgang Kayser, 1958, S. 98.

multiperspektivisch wahrnimmt, und die punktuelle Distanz zu einer momentanen ästhetischen Objektivation seiner selbst, der oszillierende Blickpunkt des sich Verstehenden, die sozialpsychologische >Empfänglichkeit¹³, der signalisierte >Kontrast¹⁴ zu den Rollen – korrigieren und ergänzen eine soziologische Rollentheorie, indem sie nicht nur über *role-making* und *role-taking*, sondern auch über Phänomene der lebensunmittelbaren *Rollenphantasie* Rechenschaft tragen, die die Beschleunigung und Entwicklung des im inneren Ausüben ermöglichten tatsächlichen Rollenhandelns fördert. Die alltägliche Rollenphantasie des Einzelnen könnte durchaus zum Objekt einer kasuistischen, wissenschaftlichen Untersuchung werden. Extremphänomene des fiktiven Rollenverhaltens und imaginierter Rollenzuschreibung sind im Roman komplizierter angelegt. Das Spiel mit vermöglichen Rollenentwürfen, mit fiktiven Identitätsvektoren und deren Umsetzungsmöglichkeiten muß man als eine komplizierte *psychohistorische Anamnese* möglicher Identifikationsfelder ansehen und nicht etwa als Wirklichkeitsverlust oder kompensatorischer Trieb, wie das bei einer empirischen sozialpsychologischen Untersuchung der Fall wäre: das sich zerteilende Subjekt des Romans weist, anhand von fiktiven Identitäten und extremen Situationen, auf geschichtlich verpaßte Möglichkeiten, auf unverfügbar gewordene Repertoires von Rollen und auf problematische Identifizierungen hin. Um sie zu begreifen, braucht man zusätzliche sozial-geschichtliche Kenntnisse des *realen* Rollenspieles und dessen Regeln, die lediglich die soziologische Rollentheorie vermitteln kann.

BIBLIOGRAPHIE

A. Primärtexte

Novalis: *Schriften*, hrsg. v. Richard Samuel. Zweite, nach den Handschriften ergänzte, erweiterte und verbesserte Auflage in vier Bänden und einem Begleitband, Darmstadt, 1968.

Schlegel, Friedrich: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, hrsg. v. Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean Jacques Anstett und Hans Eichner, Paderborn, München, Wien, Zürich, 1958f.

B. Sekundärliteratur

Batt, Kurt: *Die Exekution des Erzählers*, Frankfurt, 1974.

Behler, Ernst und Hörich, Jochen (Hrsg.): *Die Aktualität der Frühromantik*, Paderborn, München, Wien, Zürich, 1987.

¹³ Novalis definiert die sozialpsychologische >Empfänglichkeit< (Novalis, *Schriften*, Bd. 2, S. 440, Fr. 72), die ästhetisch vom Subjekt aufgebaut wurde, als Fähigkeit zur Unterscheidung der Individuen. Der Begriff kommt der Krappmannschen Empathie sehr nahe.

¹⁴ Novalis spricht von "Menschen die mit ihrem Metier kontrastieren, die sich nicht dazu passen" (Novalis, *Schriften*, Bd. 3, S. 583, Fr. 208), um von der modernen Terminologie Gebrauch zu machen, er ist offenbar an Intra- und Interrollenkonflikten interessiert (vgl. dazu Michel, 1987, S. 49).

Kayser, Wolfgang: *Entstehung und Krise des modernen Romans*, Stuttgart, 1955

Kayser, Wolfgang: "Wer erzählt den Roman?" In: *Die Vortragsreise*, Bern, 1958.

Michel, Willy: *Die Aktualität des Interpretierens*, Heidelberg, 1978.

Michel, Willy: *Ästhetische Hermeneutik und frühromantische Kritik Friedrich Schlegels fragmentarische Entwürfe, Rezensionen, Charakteristiken und Kritiken (1795-1801)*, Göttingen, 1982.

Michel, Willy: "Der >innere Plural< in der Hermeneutik und Rollentheorie des Novalis", in *Die Aktualität der Frühromantik*, hrsg. v. Ernst Behler u. Jochen Hörisch, Paderborn, München, Wien, Zürich, 1987.

Simmel, Georg: *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*, in Gesamtausgabe, Bd. 11, hg. v. Otthein Rammstedt, Frankfurt am Main, 1992.

Anmerkung der Verfasserin: Der hier vorliegende Essay ist Teil einer Dissertationsarbeit, die im Herbst 1998 unter dem Titel *Selbstvermöglichungsstrategien des Erzählers im modernen Roman. Von ästhetischer Selbstaufsplitterung bis zur ethischen Selbstsetzung über mehrfache Rollendistanzen im Erzählen – Robert Musil, Max Frisch, Martin Walser, Alfred Andersch* bei Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien veröffentlicht wird.

ELEMENTOS PARA UNA POÉTICA COMÚN EN KYRA KYRALINA Y DON SEGUNDO SOMBRA

DOINA POPA-LISEANU

(Madrid)

Presentación

Nos proponemos en este artículo acercar a dos escritores muy distantes, al menos geográficamente. Se trata del rumano Panait Istrati y del argentino Ricardo Güiraldes, y de sus obras, *Kyra Kyralina*¹ y *Don Segundo Sombra*², la una escrita en un francés autodidacta, la otra en un español argentino. Hay que aclarar desde un principio que no hablaremos de influencias de un libro sobre otro, o de un escritor sobre otro. Podemos suponer, por motivos que luego expondremos, que Güiraldes conocía, o al menos había oído hablar de Istrati y su obra. En cuanto a éste último es más difícil afirmar lo mismo con respecto al argentino.

Y sin embargo, *Kyra Kyralina* y *Don Segundo Sombra*, separadas por apenas unos años en su publicación (1923 y 1926, respectivamente), presentan asombrosos puntos de contacto tanto en su temática como en su técnica y poética. Pero antes de proceder a desarrollar estos puntos, nos permitiremos algunas informaciones contrastadas sobre los dos escritores.

Destinos paralelos

De la misma generación, casi contemporáneos, Istrati nacido en 1884 y Güiraldes en 1886, el rumano y el argentino pertenecen a clases y niveles socio-económicos bien distintos. Hijo natural de una lavandera de Baldovinsti y de un traficante griego de Faraclata, Panait abandona la escuela después de cuatro años de estudios obligatorios, desempeña toda clase de oficios, y después de un periplo por Egipto y el Próximo Oriente en busca de sol y calor, toma, a los 32 años, el

¹ La edición utilizada para este artículo es la que figura en el volumen *Les récits d'Adrien Zograffi*, Paris, Gallimard, 1968.

² La edición utilizada para este artículo es la que figura en la de *Don Segundo Sombra*, Edición crítica coordinada por Paul Verdevoye. Colección Archivos. UNESCO, 1988.

camino del Occidente para aprender el francés en Suiza con ayuda del diccionario y de un amigo judío, y desembarcar en el París interbélico dispuesto a compartir con la humanidad entera sus experiencias y sus sueños de redención. Descubierta por Romain Rolland a raíz de un intento de suicidio, alentado por éste y ayudado materialmente por un compatriota, Istrati vierte en francés sus recuerdos de infancia, sus vivencias de adolescencia, su experiencia de trotamundos. Este “vagabundo rumano” (J. Kessler), “genial” (E. Raydon), “vagabundo de los Balcanes” (Blasco Ibáñez), “nuevo Gorki” (R. Rolland) cuenta su propia vida y la de sus compañeros de miseria. Es lo que Vintila Horia³ llama “la literatura meridional”, “porque resulta de un contacto a plena luz y se opone, en este sentido, a la clásica literatura septentrional, hecha de sutilezas y matices encerrados en un salón, alrededor de una taza de té y entre gente culta”. Es una literatura de signo autobiográfico, que brota de las heridas de una existencia difícil; una literatura de autodidactas, que nunca pudo desembarazarse de tal complejo. Finalmente es una literatura “mestiza”, ya que Istrati cuenta el mundo balcánico en francés, engrosando de esta manera la fila de los escritores de origen rumano que han escrito en esta lengua extranjera: Anna de Noailles, Hélène Vacaresco, la princesa Marthe Bibesco, Ionesco, Cioran, etc.

Ricardo Güiraldes, como la mayoría de los artistas e intelectuales argentinos e hispanoamericanos, pertenecía a una rica familia de terratenientes y su primer idioma había sido el francés, ya que muy joven había viajado a la capital francesa y había permanecido allí varios años. Después de una infancia feliz en la estancia de su padre, “La Porteña”, en San Antonio de Areco, Ricardo realiza sus estudios secundarios en el prestigioso Instituto Libre de Segunda Enseñanza, luego empieza, sin acabar, estudios de arquitectura y derecho en la universidad. La situación económica de su familia le permite dedicarse a la escritura y al periodismo, y emplear gran parte de su tiempo a viajar por América, Europa y Asia. Se casa con Adelina del Carril, generacionalmente y socialmente vinculada a un grupo de mujeres que iban a pesar en el panorama cultural de Argentina (Victoria Ocampo, Dora de Alvear, Elena Sansinena de Elizalde, etc.), quien le acompaña fielmente en todos sus periplos personales y profesionales. La fama le llega a los cuarenta años con la publicación de la novela *Don Segundo Sombra*, pero desgraciadamente muere en París tan sólo un año después.

A pesar de unos orígenes sociales y una situación familiar tan distintos, podríamos encontrar varios puntos de encuentro entre las trayectorias vitales de los dos escritores. Los dos pasan su infancia en el campo, en los pueblos de Baldovinsti y San Antonio de Areco respectivamente. Este contacto directo con la naturaleza, con los habitantes, sus costumbres y tradiciones pesará mucho en la

³ Véase su *Introducción a la literatura del siglo XX*. Madrid, Gredos, 1976.

obra futura. En Baldovinești Istrati aprende la balada de la bella Kyra, oye por primera vez las historias de “haiduci”. El espíritu de Baldovinești se mantendrá vivo en el francés de la escritura adulta: “Eu totuși îl voi revendica pe Panait Istrati ca pe un frate al meu și fiu al acestui pamânt [...] Îl revindic, mai ales după ce am citit pe *Moș Anghel* [...] Pretutindeni însă pulsează viața acestui pamânt [...] țărani brăileni, oamenii de margine, aprigi, îndrăzneți, violenți, tari la chef și pumni, între care se găsesc tipuri ca Irimia, fecior de haiduc care pune la gură oala de jumătate de vatră s-o soarbă, apoi fărâmă-n dinți și în măsele gura oalei și-o scuipă în bucați în juru-i”⁴.

San Antonio de Areco corresponde exactamente a aquellos sentidos versos de *El Gaucho Martín Fierro*:

“Yo he conocido esta tierra
 en que el paisano vivía
 y su ranchito tenía
 y sus hijos y mujer...
 Era una delicia el ver
 cómo pasaba sus días”⁵

La materia narrada posteriormente en *Don Segundo Sombra* se ponía literalmente a la puerta del cuarto del futuro escritor: todos los días mate en la cocina con la familia y los trabajadores de la estancia; después del almuerzo, conversación con los reseros y participación en los distintos quehaceres del campo; en la cena, asado de vaca, guitarra y cuentos.

Este apego a la tierra natal, que formará la sustancia misma de las obras del rumano y del argentino, se completará con la influencia libresca, sobre todo la de la literatura francesa. Tanto Güiraldes como Istrati leen con pasión, con verdadera voracidad. Güiraldes lee a Renan, Zola, Balzac, Rousseau, destacando por encima de todo su predilección por Flaubert. Istrati, como todo autodidacta, lee de una manera muy desordenada, enamorándose de la obra de Romain Rolland, de la que extrae una verdadera lección de vida. Pero la literatura, o mejor dicho el mundo literario, se hizo presente más directamente en sus vidas. Los dos han contado con la amistad y el apoyo de conocidos e influyentes escritores franceses de la época. Romain Rolland será el mentor e introductor en el mundo literario de Istrati. Le anima para que escriba y publique, destacando la originalidad y la fuerza de su literatura: “Mes prévisions sont confirmées. Il y a de hauts dons de vie et d’art en certains de ces récits. Tels d’entre eux ont (tenez-vous bien) la valeur des meilleurs de Gorki, ou presque des récits populaires de Tolstoï”⁶. Le aconseja acerca del

⁴ M. Sadoveanu, “Panait Istrati”, *Lumea*, 4 de enero de 1925.

⁵ José Hernández: *Martín Fierro*. Buenos Aires, Ed. Losada, 1966, versos 133-138.

⁶ Carta de R. Rolland a Istrati del 24 de septiembre de 1922.

género literario en el que debía perseverar: “Je vous avertis qu’il serait sage – entre votre volonté qui poursuit un roman en dix volumes, et votre instinct qui vous fait procréer des récits complets en soi, chacun pris à part – d’obéir à l’instinct”. Le introduce en el círculo de sus amigos: Léon Bazalgette, Jacques Robertfrance, Pierre-Jean Jouve, Jean-Richard Bloch. Parece que incluso corrigió algunos de sus manuscritos. La separación de los dos amigos, producida después de la publicación de *Vers l’autre flamme* (1929), el requisitorio que Istrati tuvo la valentía de hacer al régimen soviético, es un duro golpe para el rumano.

Ricardo Güiraldes, por su lado, también se benefició de la amistad, personal y literaria, de un gran escritor francés, la de Valéry Larbaud. Desde finales de 1919 hasta la muerte del novelista argentino, en 1927, una intensa correspondencia, así como varios encuentros en París y Buenos Aires contribuyeron a afianzar su relación. Larbaud dio un espaldarazo definitivo a la obra de Güiraldes, siguiendo con especial atención su trayectoria literaria, animándole e incluso recriminándole para que la continuara. Fue él quien le presentó amigos y le introdujo en cenáculos de la capital francesa. Le incorporó al espíritu de la *Nouvelle Revue Française* y participó activamente, con ideas y escritos, a la aventura de *Proa*, la revista que Güiraldes y su mujer habían fundado en Buenos Aires para servir de “foco central de juventud en lengua española”. Finalmente, después de la muerte del escritor argentino, Larbaud fue uno de los artífices del homenaje que se le brindó, estando presente en la traducción, comentario y difusión de su obra, tanto en Argentina como en Francia.

Panait Istrati y Ricardo Güiraldes se encuentran así emparentados como beneficiarios del interés y de la curiosidad que el París de entreguerras prestaba a los extranjeros que acudían a saciarse en sus fuentes literarias. En efecto, los años veinte se han caracterizado por lo que muchos críticos no dudan en llamar “la vogue nouvelle des littératures étrangères” y de lo extranjero en la literatura francesa. Una rápida ojeada a los títulos publicados nos presenta una amplísima muestra geográfica: todos los países de Europa, así como los muy alejados, como Laponia, Tahití o Japón. Citemos como botón de muestra las siguientes obras: *Caprice espagnol* (1929) de Marcel Brion; *Nuits de fer* (1924) de Yvonne Schultz, cuadro de las costumbres laponas; la extensísima producción de Pierre Benoit, en la que sus heroínas fatales, cuyos nombres empiezan siempre por la letra A, recorren distancias enormes, desde Alemania hasta Líbano; la también extensa producción de los hermanos Jérôme y Jean Tharaud, con novelas muy cercanas al reportaje, que describen los países negros, África del Sur, Arabia, Marruecos, Palestina, Siria, etc.; las novelas del argelino Jean Vignaud: *Sarati le terrible*, *La maison du Maltais*, o las del egipcio Elian J. Finbert: *Le fou de Dieu*, *le Destin difficile* y, tal vez la más conseguida, *Le batelier du Nil*. También podríamos recordar la descripción de los espacios mediterráneos en *Les heures de Corfou*, de

A. Dubois; *Le mirage oriental, la Grèce du soleil et des paysages, le Jardin de la mort*, de Louis Bertrand, o de las regiones balcánicas: *Le paysan du Danube* de D. de Rougemont o *Domnica, fille du Danube* de L. Ch. Royer. Con razón afirma el crítico: “Aussi le roman français, pour la première fois dans son histoire s’adjuge-t-il le monde... Morand et Giraudoux utilisent au maximum leurs passeports diplomatiques; Drieu commence à penser à l’Europe; c’est à ce moment que Valéry Larbaud ‘fait son plein’; Maurois annexe l’Angleterre, tandis que Maurice Bedel conquiert la Norvège, que Pierre Mac Orlan ressuscite les exploits des ‘gentilhommes de fortune’ et que la *Madone des sleepings* devient un mythe familier même aux midinettes et aux commis voyageurs”⁷.

Es comprensible, pues, que en este clima de fuerte “dépaysement” que se vivía en el París de la época, nuestros autores hayan recibido impulsos y parabienes para escribir, puesto que sus obras iban a corresponder al horizonte de expectativas del público lector. Y así lo fue, y prueba de ello el éxito casi inmediato que consiguieron. *Kyra Kyralina*, publicada en la revista *Europe* (fundada por Romain Rolland unos años antes), en el mes de agosto de 1923, es inmediatamente retomada por la editorial Rieder y su gran aceptación por parte de los lectores hace que la misma editorial firme un contrato con Istrati para la publicación de sus futuras obras. *Don Segundo Sombra*, cuya redacción (parte de cual transcurrió en París) había tomado a Ricardo Güiraldes un total de seis años, alcanza un éxito igual de inmediato. El segundo capítulo fue publicado el 8 de julio de 1926 en la revista *Martin Fierro* y la primera edición corrió a cargo de *Proa*. Insignes autores argentinos, como Lugones o Borges, escribieron crónicas entusiastas y *Martin Fierro* publicó poco después un número de homenaje. La novela fue vista como la obra más acabada de una generación. Pero es muy interesante destacar, al lado de esta acogida por parte del público general, el entusiasmo que despertaron ambas obras en los mentores franceses, Rolland y Larbaud.

“Mon ami, escribe Rolland a Istrati el 23 de diciembre de 1922, je ne puis attendre d’avoir du temps pour vous écrire... je ne puis attendre, après avoir dévoré *Kyra Kyralina* au milieu de la nuit... Il faut que je vous le dise toute de suite: *c’est formidable!* Il n’y a rien dans la littérature actuelle qui soit de cette trempe... Mais, bon Dieu! cette force, cette passion, ce démon de vie! Ce n’est plus de notre temps, en Occident”.

Larbaud, a su vez, lee con mucho interés *Don Segundo Sombra* y su entusiasmo por el libro no es menor, ya que desde un principio planea escribir varias crónicas: “Sobre ese asunto (*Don Segundo Sombra*) tendría tanto que decir que llenaría muchas páginas, – y las llenaré, primero en un artículo y luego en la plaquette de “lettres à deux Amis” [...] pude ver toda la grandeza y lo acertado de

⁷ C.-E. Magny, *Histoire du roman français depuis 1918*, Paris, Editions du Seuil, 197, p. 44.

Don Segundo Sombra, y ahora puedo felicitar a Ud. Ricardo, por haber escrito una grande obra, que quedará como un monumento de la literatura argentina” (Carta del 21 de noviembre de 1926).

Este reconocimiento inmediato, estos elogios encendidos que comparten Istrati y Güiraldes, tienen, en ambos casos, su reverso: la etiqueta de escritores fáciles, exóticos incluso, que explotan la vena de la “couleur locale” que poco tiene que ver con la descripción e interpretación realista y seria. Monique Jutrin-Klener lo explica en el caso de Istrati: “Ainsi naît, entre son œuvre, son lecteur et lui-même, un malentendu qu’il ne parvient plus à dissiper. Il se découvre ‘exotique’ à son insu! En contant son expérience vécue, Istrati voulait avant tout exprimer un message social: il invite l’homme à se pencher sur la détresse de son frère, refusant d’être tenu pour un ‘marchand d’évasion’ parmi d’autres”⁸. Hugo Rodríguez-Alcalá habla, en el caso de Güiraldes, de una fama con dos caras: “...una que mira hacia los valores positivos del escritor como ser humano, y de su obra como logro poético; otra, que niega en el escritor sus más altas cualidades humanas y que ve la obra como una falsificación de la realidad, no exenta de innobles motivos”⁹.

Los admiradores de Istrati y Güiraldes reconocen el valor de aportar una nueva visión de la realidad – el espacio balcánico, la pampa – dando un paso más hacia la verdad dentro de una tradición ilustre, presente en las literaturas nacionales rumana y argentina; pero sus detractores les reprochan ser unos “extranjerezantes” (escritor francófono Istrati, viajero afrancesado y “cajetilla” Güiraldes). Tanto en un caso como en otro habrá que esperar la aparición de fenómenos literarios posteriores (el “boom” de la literatura hispanoamericana o el éxito de un escritor como Fănuș Neagu) o efemérides bastante tardías (el centenario de sus nacimientos respectivos) para hacer una síntesis de lo que han afirmado apologistas y detractores.

Las coincidencias que hemos venido señalando entre los destinos personales y literarios de Istrati y Güiraldes se cierran con una última, su muerte temprana (Istrati muere a los 51 años, Güiraldes a los 41), lo que ha contribuido a acentuar el parecido.

Aspectos temáticos

Si el recorrido por sus vidas nos llevaba a considerar como posibles puntos de contacto su contemporaneidad, su experiencia directa con la materia narrativa de sus futuras obras, la influencia de la literatura y de los literatos franceses, la

⁸ M. Jutrin-Klener, *Panați Istrati, un chardon déraciné*, Paris, François Maspéro, 1970, p. 258.

⁹ “Destinos”, en *Don Segundo Sombra*, edición crítica, p. 271.

dualidad de su fama y su muerte temprana, para hablar de las posibles coincidencias en sus escritos vamos a tomar en cuenta tres aspectos: la temática, la técnica y la poética.

De especial relevancia resulta en los dos textos la importancia del contexto, del marco, de los acontecimientos, de la historia. Por un lado, Istrati, siguiendo toda una tradición rumana (folklórica, pero también culta) muestra las distintas facetas orientales del mundo mediterráneo desde Turquía hasta el Oriente Próximo, desde los Balcanes hasta Egipto. Llamado por algún crítico “Charlot balcánico”, Panait, en cuyas venas se mezclan sangre rumana y griega, acumula kilómetros en un periplo que le lleva a descubrir los puertos cosmopolitas de Giurgiu y Constantza, los lugares míticos de Constantinopla y del Monte Athos, la verdadera humanidad de albaneses, griegos, turcos, sirios, malteses, judíos, rumanos. Este Oriente que latía ya en sus venas, le acoge en su seno y le brinda su comprensión y su ayuda. Según Istrati, la verdadera religión del mundo balcánico es la amistad, la amistad entre vagabundos, malhechores y pordioseros, una amistad que el Occidente, tan mediatizado y frenado por la cultura, desconoce o malinterpreta.

Por otro lado, Güiraldes, en claro acuerdo con la tradición criollista de un *Martin Fierro*, describe y exalta la situación y evolución de la pampa argentina y de sus principales habitantes, los gauchos. A través de la historia del reserito que decide cambiar de vida, seguimos el peregrinaje del gaucho por la pampa en busca de trabajo y aprendemos su modo de vivir, pensar y querer. Las dos obras son, pues, nacionales y patrióticas, al centrarse en las realidades rumana y argentina respectivamente y al ensalzar las virtudes tradicionales de los habitantes de los Balcanes o de la pampa.

Pero mientras que Istrati otorga un papel bastante relevante al contexto social, cultural e histórico (la dominación otomana y la lucha por la independencia), Güiraldes huye de la problemática cultural y social, demasiado presente en las obras de sus antecesores, Cambaceres, Larreta o Benito Lynch, situando su historia en una especie de época dorada, un tiempo abstracto, puramente espiritual en la medida en que es despojado de tensiones.

Las dos obras son igualmente próximas porque son novelas de aprendizaje y viaje: sus protagonistas viajan para aprender y aprenden al viajar. El descubrimiento de sí mismo se hace caminando. Stavro “le forain” y Fabio “el reserito” acumulan sabiduría y experiencia a través de huidas y regresos, encuentros y separaciones, verdades y engaños. En las dos obras se siguen las etapas y las crisis más importantes de un destino, que se transforman en los tiempos fuertes del relato: la ruptura con la infancia a través de la huida o de la exclusión de la casa paterna; el encuentro con el mentor (verdadero o falso); el primer amor; la iniciación al trabajo; la separación de los seres queridos y la necesidad de seguir solo por el camino trazado.

Finalmente, podríamos decir que tanto *Kyra Kyralina* como *Don Segundo Sombra* permiten una interpretación psicoanalítica. Stavro odia a su padre y adora a su madre y hermana. Su impotencia es en gran parte tributaria de esta situación inicial, que le hará presa fácil de los padres “sustitutivos” que se cruzarán en su destino. Ocurre casi lo mismo con Fabio Cáceres, pero con un desenlace positivo. Hijo natural de un rico estanciero, separado a muy temprana edad de su madre, de quien sólo guarda un recuerdo embellecido, se da a sí mismo un “padrino” en la figura del gaucho Segundo Sombra, a quien decide parecerse. De ahí su rechazo a aceptar su nueva situación de patrón, su ingreso en el mundo paterno del dinero y de la cultura. Así vemos que tanto *Kyra Kyralina* como *Don Segundo Sombra* tienen por función común esclarecer el yo, explicar el presente por el pasado (infancia y adolescencia), hacer de la escritura una confesión, un exutorio, una compensación.

Las dos historias ofrecen pues una sutil combinación de perspectivas temáticas locales y universales. Por un lado se trata de literaturas territoriales, que se inscriben para los lectores autóctonos en una tradición determinada (balcanismo, criollismo) y que renuevan, para los lectores de fuera, el interés por el pintoresquismo de lugares alejados. Por otro lado se trata de relatos que huyen de los elementos demasiado pintorescos que la tradición literaria traía como lastre, para bucear en los sustratos más hondos de sus protagonistas, en busca de la expresión artística de sus características humanas más universales.

Podríamos concluir que hay una comunidad temática entre las dos obras, comunidad que se verá reforzada por varias técnicas de escritura similares. Entre ellas, vamos a analizar la composición, el estatuto del narrador y las relaciones de éste con los personajes.

Aspectos técnicos

Tanto *Kyra Kyralina* como *Don Segundo Sombra* tienen una composición ternaria. Así tenemos, en la primera, tres secuencias principales: 1) el matrimonio trágico de Stavro con Tincoutza; 2) la infancia de Dragomir; 3) la liberación de Stavro y la amistad con Barba Yani. Se trata de una estructura lógica en la que se pasa de un hecho (1) a su explicación (2) y a sus consecuencias (3). En *Don Segundo Sombra* también encontramos tres macroestructuras, ordenadas jerárquicamente: 1) la niñez del resero Fabio Cáceres; 2) la vida en la pampa, bajo la tutela de don Segundo Sombra; 3) una nueva forma de vida. Esta vez las tres secuencias corresponden a los momentos señalados por el narrador-personaje al recordar su vida en el último capítulo: “Está visto que en mi vida el agua es como un espejo en el que desfilan las imágenes del pasado. A orillas de un arroyo resumí antaño mi niñez. Dando de beber a mi caballo en la picada de un río, revisé cinco años de

andanzas gauchas. Por último, sentado sobre la barraca de una laguna, en mis posesiones, consultaba mentalmente mi diario de patrón”.

Es significativo el hecho de que los dos relatos, centrados sobre lo vivido y los recuerdos personales, reciben una focalización idéntica, la focalización interna o “visión con”. El relato-confesión propuesto por Istrati y el relato-balance propuesto por Güiraldes están redactados en primera persona. No se trata sin embargo del personaje principal, cuyo nombre da título al relato, Kyra y Don Segundo, respectivamente, sino del personaje protagonista de la novela de aprendizaje, Stavro y Fabio. Istrati (narrador en tercera persona) cuenta en una especie de prólogo el encuentro entre Adrien y Stavro. Luego desaparece delante del personaje Stavro, el cual toma la palabra para transformarse en narrador-actor de su propia historia: “Oui, commença Stavro beaucoup plus tard, quand Mikhaïl désespérait d’entendre sa réponse. Oui, je présenterai sincèrement des excuses à Adrien... Sincèrement, mais pas humblement... Et pas de suite, mais lorsque vous m’aurez écouté”. El narrador anónimo del primer nivel narrativo deja la palabra al narrador-actor del segundo nivel, sobre la base de una expectación muy fuerte: la revelación de la historia de la perversión de Stavro. Adrien y Mikhaïl, actores en el primer nivel narrativo, se transforman en los destinatarios de un acto de discurso narrativo. En la segunda y la tercera parte de la obra los dos niveles se vuelven a cruzar. El narrador-anónimo prologa de alguna manera la confesión del narrador-actor Stavro, creando con su intervención la atmósfera de misterio y expectación que exige el guión.

En el libro de Güiraldes el narrador es el resero, el discípulo, el aprendiz, el que después de sus aventuras, merced a la vida sedentaria y acomodada como patrón podrá transmitirnos la historia de Don Segundo. Esta focalización interna aparecía incluso en un prólogo que luego fue desechado por el autor, el cual no estaba firmado por Güiraldes, sino por Fabio Cáceres, el personaje narrador. Hay dos relatos intercalados puestos en boca de Don Segundo, el cual accede de esta forma al nivel de narrador y además de excelente narrador: “Y yo admiraba más que nadie la habilidad de mi padrino que, siempre, antes de empezar un relato, sabía maniobrar de modo que la atención se concentrara en su persona”. Se trata del cuento de Dolores y Consuelo, y del herrero Miseria, ubicados de manera nada azarosa sino tal vez simbólica en los capítulos XII y XXI del libro. Se trata de cuentos con valor de prolepsis, para anticipar la decisión final que convierte al narrador principal en hombre adinerado.

Desde el momento en que Istrati y Güiraldes escogen una focalización interna en la figura de Stavro y de Fabio, la narración se somete a las leyes de la autobiografía. Los hechos narrados están alejados en el tiempo del momento de la narración y a pesar de ser Stavro y Dragomir por un lado, el resero y Fabio Cáceres por otro, una y la misma persona, un abismo hecho de conocimientos y experiencias

los separa. En el relato de Istrati estas diferencias están puestas de manifiesto por la utilización de distintos nombres para el narrador-actor: Stavro “le forain” es el desdichado marido de Tincoutza, el amigo sospechoso de Mikhaïl y Adrien, el heredero de los talentos y de la bondad de Barba Yani; Dragomir es en cambio el adorado hermano de Kyra y el ingenuo invitado de Nazim Effendi. En el libro de Güiraldes hay algo de eso también, puesto que la verdadera identidad de Fabio Cáceres, hijo del patrón, no será desvelada más que al final; a lo largo de casi toda la historia el narrador no tiene nombre propio, es tan sólo el “reserito”, “ahijado” y protegido de Don Segundo Sombra. Pero el tiempo que media entre los hechos narrados y la narración de estos mismos hechos se mide de manera distinta en los dos libros. En *Kyra Kyralina* se trata de un profundo cambio en la estatura moral del narrador-personaje. Dragomir, bajo su aparente simpatía, era insensato, ingenuo y frívolo; Stavro, duramente golpeado por la vida, es profundamente moral bajo su inmoralidad externa: “Et ce n'est pas pour me défendre que je veux parler: oh! cela m'est égal!... C'est pour vous donner, moi, l'homme immoral, une leçon de vie à vous, qui êtes des personnes morales, surtout à vous, Mikhaïl, qui ne la connaissez pas toute, comme vous le pensez peut-être”. En *Don Segundo Sombra* entre las aventuras del reserito y la narración de Fabio han transcurrido los años de aprendizaje de la cultura por el antiguo gaucho, lo que le posibilita el acceso a la escritura.

En cuanto al efecto buscado a través de esta focalización interna, tanto Istrati como Güiraldes son conscientes de que la narración gana así en vigor, credibilidad y dramatismo, implicando más directamente al lector.

A la luz de estos elementos podríamos decir que en las dos obras se vislumbran prácticas de escritura similares. Nos interesa ver ahora si se trata tan sólo de elementos comunes a un mismo código estético, el de la época, o si existe, en el orden de la poética propia, unas nuevas similitudes.

Aspectos de una poética común

El primer rasgo que podríamos destacar es la importancia que se otorga al estilo teatral. Hay en las dos obras una puesta en escena muy cuidada, sobre todo a la hora de elegir el espacio y el tiempo de la narración (la ceremonia del café o la ceremonia del mate). Hay también un gran número de diálogos o de falsos diálogos (estilo indirecto libre), así como una perspectiva decididamente dramática (peripecias, aventuras, golpes de teatro).

Resulta natural, desde esta óptica, el empleo sistemático del lenguaje oral por el que apuestan los dos escritores. El “bilingüismo” de Istrati, su manera de aprender el francés y su voluntad de escribirlo, hacen de su estilo uno principalmente auditivo. A ello se añade la exigencia de coherencia entre la vida del narrador, sus experiencias, la representación literaria de esta vida y el modo de narrar. En este

sentiendo han sido frecuentes las declaraciones de Istrati en contra del “oficio” y a favor de la espontaneidad. El resultado de esta particular cruzada es el hecho de no considerarse un profesional de la escritura, sino un instrumento capaz de vibrar y reproducir lo vivido. En *Don Segundo Sombra* el estilo oral ha sido particularmente trabajado por el autor, ya que se trata de la voluntad de adecuar la modalidad lingüística de los personajes de la obra a la del mundo campesino que crea. El reserito y la gente de su medio hacen uso de un lenguaje rústico, con muchos rasgos gauchescos en los diálogos, mientras que Fabio Cáceres adulto, el narrador, emplea la norma culta de la región pampeana. Pero la similitud entre las dos obras viene dada, más que por el hecho de usar el lenguaje oral, por la finalidad literaria de tal uso. Cuando Istrati usa giros populares rumanos que traduce ingenuamente al francés (como ese “copil din flori”/ “enfant venu des fleurs”) o Güiraldes transcribe fenómenos fonéticos especiales que se dan en el habla rural argentina, no se trata ni en un caso ni en otro de la exaltación del pintoresquismo, sino que se pretende valorizar lo rumano o lo argentino literariamente, mediante recursos expresivos apropiados.

Llegamos así a lo que pensamos representa el principal punto en el que se encuentran las dos obras y las poéticas que las sustentan: la representación de la realidad nacional no como una mera copia, sino, en palabras de Ernesto Sábato, como un “acto onto-creador, más cercano al sueño que al espejo”. Uno de los primeros calificativos recibidos por *Don Segundo Sombra* fue el de “un libro honda y bellamente argentino”. A su vez, M. Jutrin-Klener reconoce que la obra de Istrati es para muchos sinónimo de literatura rumana: “La Roumanie, thème peu exploité par l'exotisme littéraire, était mal connue. C'est Istrati qui la révèle aux lecteurs français. Aujourd'hui encore, pour beaucoup d'entre nous, la littérature roumaine, c'est Panait Istrati”. En un caso como en otro se advierte pues el afán de aprehender la realidad y transmitirla literariamente por medio de una formulación estética adecuada al ambiente que quiere mostrar.

Ahora bien, pensamos que esta formulación estética adecuada a la que llegan ambos escritores es la que, algunos años más adelante, recibirá el rótulo de realismo mágico y se empleará por parte de la crítica literaria para dar cuenta de la nueva narrativa hispanoamericana de los años 1950 y 1960. Para que no se nos acuse de anacronismo, traeremos a colación dos opiniones que hacen de puente entre nuestros autores y el realismo mágico. La primera pertenece al crítico peruano José Carlos Mariátegui, buen conocedor de la obra de Istrati, que dio a conocer en distintas revistas limeñas; este crítico afirmó haber encontrado “resonancias istratianas” en *Don Segundo Sombra*. Por su parte, Enrique Anderson Imbert, uno de los críticos que mejor analizaron el realismo mágico, confesaba: “La primera novela argentina que me asombró fue *Don Segundo Sombra*. Con un arte metafórico aprendido de los simbolistas franceses Ricardo Güiraldes idealizaba una Argentina gaucha que no existía y disolvía escenas muy naturales en una atmósfera

preternatural de fantasías, misterios y saltos en el tiempo. En comparación con las novelas del campo que entonces predominaban (las de Benito Lynch, por ejemplo) también se pudo haber dicho del capítulo XV (y de su desenlace en el XVIII) que era ‘puro realismo mágico’¹⁰.

Inicialmente utilizado por el crítico de arte alemán Franz Roh¹¹ en 1925 para caracterizar a un grupo de pintores post-expresionistas (Max Beckmann, Georges Grosz, Otto Dix), el término de realismo mágico hace referencia a una manera de ver las cosas envueltas en la luz matinal, inocente, de un segundo Génesis. Arte de realidad y magia, que recrea objetos ordinarios a través de una mirada maravillada, el nombre de “realismo mágico” fue reemplazado unos años más tarde, en 1958, por el propio Roh, por el de “nueva objetividad”. Al emigrar de las artes plásticas a las artes literarias recibió una nueva definición y participó de cierta confusión creada con otros similares como “lo real maravilloso” y la literatura fantástica. Para Anderson en el ensayo ya citado, “entre la disolución de la realidad (magia) y la copia de la realidad (realismo) el realismo mágico se asombra como si asistiera al espectáculo de una nueva Creación. Visto con ojos nuevos a la luz de una nueva mañana, el mundo es, si no maravilloso, al menos perturbador. En esta clase de narraciones los sucesos, siendo reales, producen la ilusión de irrealidad. La estrategia del escritor consiste en sugerir un clima sobrenatural sin apartarse de la naturaleza y su táctica es deformar la realidad en el magín de personajes neuróticos”.

Definido el “realismo mágico” vamos a intentar aplicarlo a las obras que hemos estado analizando. En *Kyra Kyralina* los barrios de Karakioï y Tchétatzoué, la casa de las dos Kyras, los harenes de Constantinopla son espacios reales pero a la vez mágicos puesto que son excesivos, perturbadores, producen una sensación de irrealidad: “La maison était une vaste villa située en dehors et au sud de la ville. Le grand parc qui l’entourait descendait jusqu’au Bosphore. Maison silencieuse, gémissant de richesses et remplie de domestiques invisibles” (*Kyra Kyralina*, p.106). Como también lo son los personajes de Istrati, que viven peligrosamente, rozan las peores tragedias o sucumben directamente a ellas. Son apasionados, neuróticos, excesivos. Su físico, su vestimenta, sus gestos, sus manías, todo lo demuestra. Hé aquí como aparecen, envueltos en magia, los dos tíos de Kyra y Dragomir: “C’étaient deux colosses de même taille, paraissant avoir entre quarante et cinquante ans [...] leurs grands yeux avaient un regard pénétrant, insupportable, mais clair et franc. Leurs mains poilues semblaient des pattes d’ours; ils étaient noirs comme des diables dans leurs *ghebas*, qui les enveloppaient depuis le cou jusqu’au-dessous des genoux. Ils restèrent un instant ainsi plantés, à nous regarder; moi, debout, croyant me trouver devant deux apparitions de contes; Kyra, jetée à

¹⁰ Enrique Anderson Imbert, *El realismo mágico y otros ensayos*. Caracas, Monte Avila Editores, 1976, p. 20.

¹¹ *Nach-Expressionismus (Magischer Realismus)*. Leipzig, 1925.

leurs pieds” (*Kyra Kyralina*, p. 70). Otra aparición de cuento parece don Segundo Sombra, cuando el lector lo ve por vez primera a través de los ojos maravillados del narrador: “Inmóvil, miré alejarse, extrañamente agrandada contra el horizonte luminoso, aquella silueta de caballo y jinete. Me pareció haber visto un fantasma, una sombra, algo que pasa y es más una idea que un ser, algo que me atraía con la fuerza de un remanso, cuya hondura sorbe la corriente del río” (*Don Segundo Sombra*, p. 9). Comentando la novela y a su personaje principal, Ramiro de Maeztu hablaba él también de dimensiones mágicas y míticas. “Con ello no digo que el gaucho del libro sea falso. Digo que es *mítico*. El autor ha visto su modelo no con los ojos de la cara, sino con los del poeta. Por eso no nos presenta a un hombre como los otros, sino algo que vale mucho más, un fantasma luminoso, un mito literario. No es el gaucho real, sino el gaucho ideal. No importa que se haya originado en un personaje de carne y hueso¹².”

Nos parece haber detectado en ambos escritores una misma manera de entender la realidad y de percibirla; así, por ejemplo, hay un permanente movimiento de gigantización que recorre las descripciones: “Grande y tranquilo era el campo”, “ El jinete me pareció enorme bajo su poncho claro”(*Don Segundo Sombra*); “C’étaient deux colosses de même taille”, “ Nous fûmes sur le voilier. Il était grand et neuf”. La naturaleza aparece a menudo en tonos negros, violetas, rojos, colores que evocan poderes mágicos: “J’ouvris les yeux, je fus épouvanté. Le ciel, au couchant, était rouge comme le sang. Des nuages bas, atteignant presque la terre, et de la couleur du sang caillé, se mouvaient lentement, prenant toutes sortes de formes fantastiques, l’une plus effrayante que l’autre” (*Kyra Kyralina*, p. 137). “El barro negro que rodeaba el agua parecía como picado de viruelas. Miles de agujeritos se apretaban en manada unos contra otros. Unos pocos cangrejos paseaban de perfil, como huyendo de un peligro. Me pareció que el suelo debía sufrir como animal embichado” (*Don Segundo Sombra*, p. 109). Hay escenas reales que se disuelven en una atmósfera de fantasías, misterios y saltos en el tiempo, como las fiestas en la casa de las dos Kyras o el galope de Fabio con su tropa por los pajales descoloridos que presagian hostilidad. Hay personajes que parecen embrujados y otros que realmente lo son, como el padre de Stavro o ese pobre don Sixto que vive en el sueño la muerte de su hijo.

Al término de esta comparación, podríamos concluir diciendo que hemos identificado en *Kyra Kyralina* y *Don Segundo Sombra* unos cuantos aspectos temáticos, técnicos y poéticos similares. Ello no nos ha llevado en ningún momento a suponer influencias de un autor sobre otro. Si las dos obras presentan signos comunes, sólo podemos achacarlos a unos principios estéticos similares. Aunque, último episodio de este encuentro singular: la primera traducción española de *Kyra Kyralina* no se hizo o publicó en España, sino en Buenos Aires en 1925.

¹² “Sobre Don Segundo Sombra y algo sobre Don Juan”, *La Prensa*, 26 de junio de 1927.

LUCIAN BLAGA'S CONCEPTS OF MYSTERY AND MAGIC

CORIN BRAGA

(Cluj-Napoca)

Lucian Blaga set the concept of Mystery at the basis of his metaphysical system. In different contexts, he asserted that Mystery is “the central concept the theory of knowledge should deal with” (1983: 331), and that it is “the centre of an ontology and of a metaphysics of cognition” (1985: 491). The importance of the concept in Blaga’s theory was highlighted by all analysts. “Mystery is the concept that stands in the very centre of Blaga’s philosophy, so does the Idea for Plato, the Monad for Leibniz, the Category for Kant, the Logos for Hegel, the Will for Schopenhauer”. (Drimba, 1994: 7) “The zone of the ‘mystery’ indisputably constitutes the centre of all Blaga’s endeavours and aspirations.” (Tertulian, 1968: 218) “Any exploration of his philosophy, overcharged with metaphors and speculative concepts, full of metaphysical traps and mazes, should start from what we could call the existential condition or the ontology of the mystery. Any approach conducted by the human spirit in the field of knowledge, science, art and religion – in the field of culture, generally speaking – implies a dramatic confrontation with mystery.” (Tănase, 1977: 26)

As George Ganã put it, “the sentiment of a cosmic mystery is a primal feeling, which represents Blaga’s first characteristic response to the outside world”. (1976: 8) The philosophic concept of the Mystery, which was to be worked out by the mature thinker Blaga, resumes the vague feeling of the child Lucian that he and nature is but one thing. In its intuitive roots, the concept points at the miraculous totality of the newly born child and the outside world, at the confusing stage in which the ego functions in an unsplit continuity with the whole universe. The concept acts out the sentiment of a magic omnipotence experienced by the little boy in his first years of life.

Blaga extrapolates his psychological configuration to the metaphysical structure of the universe. The original self of the child is projected by the mature philosopher in the image of the cosmic Great Whole. The position of the ego after the separation from the infantile self, and its impossibility to have direct contact with the magic material, corresponds to the position of man facing the cosmic mystery, which rejects him. The psychological mechanisms of repression used

against the unconscious infantile mind are resumed in the concept of a metaphysical censorship which protects the "anonymous cosmic fund" from man's knowledge. No longer capable of recuperating the magic whole through the positive (*cataphatic*) categories of the conscious ego, the philosopher feels like defining the Great Whole through negative (*apophatic*) categories, which focus on the unknown and undefinable attributes of the universe. The cosmic Mystery corresponds to the unspoken world of Lucian Blaga's infancy, to the famous quietness of his first four years of life. Feeding itself on this magic unconscious material, Blaga's work deals, the same as the ancient pagan mystery cults, with protecting, dangerous, beloved and feared subterranean deities.

The concept of mystery defines, therefore, the universe as a whole from which the human being is expelled. The concept of a Great Anonymous Being which protects itself through transcendental censorship couches, in a rational language, the feeling of exclusion from the Great Whole experienced by the child after his separation from the magic fusion with the mother. Man (as any other individuate being), asserts Blaga, has no longer access to the complete and instant comprehension of the whole. Just as the concept of *actual infinity* works in modern mathematics, so too the concept of Mystery catches the being as an infinite and inexhaustible object of human cognition. Through it, Blaga positioned the unknown as the ultimate object of metaphysical knowledge, joining thus the epistemological presuppositions of the late 19th century philosophers, such as Herbert Spencer (who postulated that, "although completely opposed by their respective dogmas, all religions imply, tacitly, that the world [...] is a mystery which awaits inquiry") or Max Müller (who saw in religion "an effort to comprehend the incomprehensible, to express the inexpressible, an aspiration towards infinity").

The category of Mystery has both an ontological and a gnoseological aspect.

On the one hand, the term mystery points at an ontological reference: the being as a whole. Within the ontological mystery, Blaga makes the distinction between two degrees of ontological substantiality: the central existential mystery (which he will define as a Great Anonymous Being), and the derivative existential mysteries (which constitute the universe created by the Great Anonymous Being, that is, the universe of the *divine differentials*). The central existential mystery defends itself against "any possible individual human cognition", being completely inaccessible to humankind. The derivative existential mysteries "do not defend themselves *directly* against cognition; they defend themselves *indirectly*, by the agency of the «Centre», which *protects* them" (1983: 452). The derivative mysteries are nothing more than the objects of the "created" universe, seized not individually, but from the point of view of the Great Whole. The relationship between the central mystery and the derivative mysteries lying under its "umbrella" parallels the relationship established in Blaga's psyche between the repressed

magic material and the conscious images which derive from it. The individual objects from the writer's conscious horizon of perception become mysterious when a synergic channel connects them to the magic fund.

On the other hand, the concept of Mystery has a gnoseological aspect: besides pointing out at an ontological reference, it also designates the way in which the subject constructs a representation of this reference. In this respect, Lucian Blaga needs to distinguish between Kant's "self standing thing" and "mystery": the first concept has a "realistic" reference, it points at a *numenus*, while the second is of a "phenomenological" nature, it designates the image of this *numenus* in the mind of the human subject. This image works as "an implicate immanent element of the conscious existence specific to mankind, as an *a priori* element of all the *a priori* and *a posteriori* functions specific to the complete actual human consciousness." (1987: 272) From the point of view of the cosmic totality, every object "falls into a crisis" and splits into two parts: a finite visible part, directly accessible to the human subject (the *phainic* aspect, from Gr. *phaino* – to show up, to reveal itself), and a hidden part, which hints at the infinity of the being and which remains inaccessible as such to the human subject (the *cryptic* aspect). The cognitive operation of projecting an object onto the horizon of the Great Whole is defined by Blaga as "opening a mystery." Each individual object shelters a latent mystery which, submitted to a "crisis estate," turns itself into a manifest mystery (1983: 320-321).

It would be instructive to observe that Blaga's "criticist" approach to metaphysics follows Ernst Cassirer's neo-Kantian analysis of mythical thinking. Although Blaga is eager to point out the differences between his own theory and Cassirer's, the Romanian philosopher is dependent on the concepts created by the beginning of this century's thinkers working on the morphology of culture and on the history of mentalities. Blaga does not invent new terms, he picks the "prefab" concepts used by his fellow philosophers, renames and reshapes them, and integrates them into the architecture of his own system. For example, Blaga's theory of the mystery resumes Cassirer's argument on the intransitivity of mythical language. "We are used to see the [mythical] representations as 'symbolic' material, to search behind them a second allusive meaning, which would otherwise remain hidden. Thus, the myth would become a mystery: its true meaning and soundness would no longer lie in what it is revealing through its own figures, but in what it is hiding. If this were the case, the mythical thinking would resemble a cipher, which needs a special reader endowed with the deciphering 'key.'" (Cassirer, 1972: 59) Blaga's distinction between the *phainic* and the *cryptic* aspects of all objects of human cognition should also be compared to Cassirer's allegation that "myth implies a similar 'crisis': it is the result of the emergence in the human conscience of a specific failure, which breaks the intuition of the totality of the

world" (Cassirer, 1972: 96). The impossibility of translating the mystery in a rational language leads both philosophers to the conclusion that the magical-mythical language is autonomous; but while Cassirer analyzes it indistinctly, as a way of positive cognition, Blaga divides it into magical language, which belongs to negative cognition, and mythical language, which belong to positive cognition.

The finite objects exposed onto the horizon of the Great Whole appear as mysteries only to an individuate human subject, but not to the Great Anonymous Being itself. The Great Anonymous Being has a positive knowledge of itself, it is cristall-transparent to itself. This means that, in its case, knowledge is truthful in respect to its object. On the other hand, in the case of the created beings, knowledge is no longer truthful because of the transcendental censorship through which the Great Anonymous Being protects itself against the curiosity of individual subjects. In the concept of an untamed human aspiration of revealing the mystery of the Great Anonymous Being, Blaga projects his own longing for the magic centre deeply hidden in his self. Freely generalizing from the inner experience, he considers that longing for mystery and the ability to relate to the unknown are attitudes specific for all humankind. According to Blaga, man is characterized by two "existential conditions": the existence in the horizon of the material concrete world, whose purpose is self-preservation, and the existence in the horizon of mystery, of the metaphysical whole, whose purpose is self-revelation. The upcast of the second existential condition constitutes a "mutation" in nature: mankind comes off from animality and man becomes the unique individuate being aspiring to the revelation of the Great Whole (1987: 267).

This "amphibology" of human conscience refers to two psychological conditions which we could describe, in C. G. Jung's terms, as living in the realm of the conscience, whose centre is the ego, and living in the realm of the psychic totality, whose centre, superordinate to the ego, is the self. Like the Swiss psychologist, Lucian Blaga feels the need to cast the conscious ego within the broader frame of an unconscious self. The specific human consciousness is "the consciousness who casts objects and casts itself on the background of mystery"; "the horizon of mystery participates in the very definition of human consciousness." (1987: 504-505) In Blaga's anthropology, mystery plays the same role as the unconscious in Jungian analytical psychology: it is an inexhaustible deposit of revelations and images, and a communication channel to nature and universe. The ontological mutation brought about by mankind's opening to the cosmic mystery (axiom elaborated by Blaga in his metaphysical system) corresponds to the psychological opening of the ego to the totality of the self (as experienced by Blaga in his intimate life).

But since the regression to the original self is hindered by a system of inhibitions, Blaga thinks that human knowledge of the cosmic mystery could not

end up in a display of positive (*cataphatic*) categories. As a symbol of the "magic fund", mystery is apprehensible only through negative (*apophatic*) categories, such as irreducibility, unknowability, and irrationality. In psychoanalysis unconsciousness precedes consciousness, in Blaga's system mystery does the same. It is a background for the operations of logical thinking. It is an entity prior to human consciousness and cannot be reduced to rational items. "We can't infer the mystery horizon and the existence in the mystery horizon from the concrete experience in the given world. Mystery horizon and our responses to it are not a logical result of human cogitation" (1987: 267). Mysterious material has, if compared to familiar objects, the same autonomy, pre-eminence and inevitability as the unconscious material returning into conscience.

Irreducibility to rational categories makes mysteries unknowable, despite all cognitive variations man could subject them to. Leaving Auguste Comte's positive epistemological trend, Blaga no longer aims at enlightening and reducing the unknown, but he tries to catch the unknown as such, in a self-standing category. Through a "critical" (Kantian) analysis, he processes the term of mystery, a term "suspicious of multiple meanings, floating in a vague semantic chaos," a "permanent source of confusions and impediments in philosophical thinking" (1983: 331), and enhances it at the status of an efficient philosophical concept. Mystery is the very object of human cognition, and not one of its undesirable left overs. In doing so, Blaga proclaims himself to be a forerunner, although he is only a participant in perhaps the most significant epistemological revolution of our century. For example, Émile Meyerson already asserted that "it is impossible to explain reality in a complete way, because there is something in it which resists cognitive penetration"; since the scholar proclaimed the necessity of creating new epistemologies which should include the postulate of unknowability. In this trend, in the fourth decade of our century, Blaga's "dogmatic method" goes together with the non-Aristotelian logic of Alfred Korzybski, O. L. Reiser and Paulette Février, with the negative ontology of Jean Wahl, with the negative dialectic method of Theodor Adorno, with the dynamic logic of contradictions of Stéphane Lupasco, and with the philosophy of NO of Gaston Bachelard (Bachelard, 1986: 296 sqq).

Another agnostic characteristic of mystery is its irrationality. Even if some of the derivative mysteries could be eventually reduced to a rational content, the very foundation of mystery is of an irrational nature. Furthermore, irrationality is the basic condition of the ontological mystery, which means that it has an ontological status, while rationality is a condition only of the cognitive subject and has a "stylistic" status. Irrational material cannot be processed into rational material using cognitive operations. Blaga names this axiom – the *principle of the unconvertibility of the irrational*. "We could reduce an irrational item to another irrational item, but we cannot break or decompose it into rational items. [...] This

means that 'mystery', even when it undergoes the conversion operations of comprehensive knowledge, does not lose its irrationality, it only moves towards a new 'irrationality' " (1983: 498-499). The rationality of being is a "mere subjective postulate"; rationality is a feature which applies only to the operations of knowledge, but not to the material submitted to these operations (1983: 427).

The rational way of thinking is a "stylistic" coordinate, style being, in Blaga's metaphysics, an element of the cognitive censorship set by the Great Anonymous Being in the human psyche. As such, rationality is meant as an obstacle in the apprehension of the mystery. "Rationality is not a linking element between man and the Great Anonymous Being, but rather an isolating element. More precisely: rationality is a structure which the transcendental censorship imprints upon individuate knowledge" (1883: 500) The Romanian philosopher highlights the contrast between his system and the Western metaphysics, from Plato and Aristotle to Hegel and Hartmann. All these thinkers alleged that rationality is the ultimate principle of being, which implies that this principle is accessible to human rational mind. But in fact Blaga does nothing more than integrating himself into the irrationalistic *Zeitgeist* which, starting with the Romantics, through Schopenhauer, Nietzsche, Bergson, to the philosophers of the first decades of our century, claimed that the ultimate essence of the being is of an extra-rational, unconscious, volitional, intuitive, vital etc. nature.

The personal motifs which urged Blaga to endorse such a metaphysical option derive from the writer's intimate relationship between his conscious ego and his magic unconscious. The principle of the irrational nature of the mystery transcribes Blaga's intuition that the analytical contents of the mature ego are not compatible with the global contents of the infantile self. The synergic representations of the child cannot be reduced or decomposed into logical units. From his own insight on the logical impossibility to process the infantile material, Blaga makes a thorough criticism of Lucien Lévy-Bruhl's, Ernst Cassirer's, and other anthropologists' theories, which assert that the mentality of the "primitives" is pre-logical. "The primitive man does not think using another logic than the civilized man, nor does he use some embryonic pre-logic. [...] The mind of the primitive people is structured in the same logical way and is endowed with the same categorical functions as the mind of the civilized people; the difference holds in the fact that primitive man makes a significant greater appeal than civilized man to the irrational concept of a magic power or a magic substance:" (1987: 287-288) Defending the "primitives" against the charge of a "hypothetical functional corruption of thinking," Blaga eventually protects the inner image of the child magically fused with the mother and the world.

The fascination with the infantile "magic fund," to which the writer surrenders with a staggering and delightful sentiment of danger, but also with the

sentiment of regaining a lethal safety, is the message transmitted by the poem which opens Blaga's poetic work, *I wouldn't crush the corolla of wonders of the world*. Like a musical *clef* on the staves of a score, the poem indicates the fundamental tone on which the poet tunes his inspiration. In contrast with his human fellows, who choose to live in the light of consciousness and thus "smother the charm of the impenetrable hidden/ in abysses of darkness", the poet decides upon the shades of the unconscious, which protect the unspoken and the mystery. Blaga feels that he could enjoy the "corolla of wonders of the world" only if he regained the child's capacity of mystical participation to the universe, through an *abaissement du niveau mental*, through a lowering of the censorships of the ego.

The reconstruction of the structures of the infantile self requires the desertion of the categories of the intellectual mind. The philosopher calls this leap outside the individuate ego – an *intellectual ecstasy*: "In this context, ecstatic would mean nothing more than ec-static, i.d. being outside oneself, flight of the centre outside the circle" (1983: 266). The human mind can function either en-statically, when it deals with the logical material of consciousness, or ec-statically, when it deals with the irrational material of the self. Asserting that the impulse of leaving the ego is not immanent, but it comes from an outside centre, Blaga describes, in fact, the spell power exerted on him by the magic fund. "The overwhelming drive" towards ecstasy is experienced as a revelation. It is the sentiment experienced by an ego invaded by a message coming from the infantile self. In order to assimilate this "transcendental" message, human conscience should get out of his "functional joints," and "accept hypotheses beyond human rationality" (1983: 429).

Since man apprehends the world through the images he makes on it, Blaga is necessarily driven to contrive his famous theory of the two kinds of knowledge, the *Paradisiacal* and the *Luciferic* ways of knowledge. Using the logical categories of the individuate ego, the paradisiacal way of knowledge divides the universe into finite intelligible objects. Using the synthetic categories of the self, the Luciferic way of knowledge turns each object into a metonymy of the Great Whole. The philosophical correlation between the phainic and the cryptic aspects of things, between the individuate object and the total mystery, corresponds to Blaga's psychic experience of the coupling of a single conscious image to the unconscious image of the whole. As a cognitive drive which points ec-statically to the agglutinated objects of the infantile self, the luciferic way of knowledge casts the open mystery as its specific object of cognition (1983: 316, 321).

Taking into account the *principle of the inconvertibility of the irrational*, the goal of the luciferic way of knowledge is not to reduce mysteries, but to vary their intensity, through different logical operations. Blaga tells three possible kinds of qualitative variation of the mystery: weakening, which he defines as *plus-cognition*; stabilising, which he defines as a *zero-cognition*; and enhancing, which

he defines as a *minus-cognition* (1983: 324-331). The first two processes belong to intellectual en-stasy, because they aim at the diminution (or immobilisation) of the mystery. The third process belongs to intellectual ec-stasy, because it aims at the amplification of the mystery. Overprinting these three vectors on a tripartite psychological system (sensitivity, imagination, reason), Blaga is able to produce a “topography” of the mysteries, according to the directions of transcendence from the phainic to the cryptic aspects of the objects. Rather than a planisphere of the cosmological mystery, the philosopher most likely draws up a map of his own psyche and of the highways between consciousness and the unconscious. Eventually, his approach should enable him to infer a pattern that would apply both to the psychology of the mystery and to the ontology of the mystery.

Minus-cognition, specific to the ec-static knowledge, is a regressive operation whose ultimate goal is the integration into the radical and almighty mystery. The Luciferic way of knowledge, as a huge apology of the existential mystery, endows man with only two main possibilities: positive cognition, which aims at converting the unknown into knowable material, and negative cognition, which aims at a complete integration into the mystery as such. “These two ways are the only possible ones; in fact, they cover the field of individuate cognition completely. As an instrument of apologetic conversion of the existential mysteries, individuate knowledge can even take the aspect of a dissimulating revelation, or the aspect of an integration into the mystery as such.” (1983: 488) Like a white light, positive knowledge destroys the film of existential mystery. In order to develop this film, the poet needs a black dark light, which should not decompose the object by imposing the structures of the subject on it. The poet’s moonlight should not “murder the secrecy” of the magic self but, just on the contrary, endow “the dark horizon/ with wide shudders of the holly mystery”.

It is quite easy to see how Blaga develops and creates his personal insight (regarding the possibility of a sympathetic cognition of the unknown) through a re-interpretation of his philosophical readings. The theme of negative knowledge was set up by Plato (who, in *Parmenides* 141e-142a, defines the One by negating him all his attributes) and the neo-Platonic thinkers. For example, Plotinus feels compelled, in *Enneads V, 5, 13*, to use negation in order to suggest the super-categorical nature of the One. From Greek philosophy, the theme was taken over by the Christian fathers, such as Irenaeus, Clement of Alexandria or Gregory of Nice. Pseudo Dionysios Areopagitos, for example, makes the dogmatic distinction between two ways of apprehending God: an affirmative descending (*cataphatic*) way, which starts from God and analyses the positives attributes which derive from Him, and a negative ascending (*apophatic*) way, which starts from the most remote attributes of God and ascends to Him by successively discarding these attributes. The positive cataphatic knowledge as defined by Blaga is the knowledge which

moves on from the infantile mystery and tries to decrease its irrationality. Symetrically, the negative apophatic knowledge turns back towards the "magic fund," trying to catch it as such.

"Archimedes turning point" of Blaga's concept of negative knowledge is the *idea* of mystery, the sole idea capable of transcending the horizon of the individuate conscience and of reaching the realm of the unconscious self. Shifting the debate from the ontological reference designated by the Mystery (i.d. the Great Whole) towards the sign of this reference (the *term* Mystery), Blaga develops Kantian criticism of the Luciferic knowledge, showing that man could apprehend the absolute only through negative ideas. All positive knowledge about the existential mystery is stylistically distorted by the transcendental censorship, which operates through depth categories genetically implanted in the human psyche. "The dark specific of these categories made me think that they are deeply rooted in the human unconscious mind," says Blaga (1985: 271). It appears that, as much as existential mystery is a cosmic projection of the infantile self, transcendental censorship is a projection of, the writers' psychological interdictions of regression to the "magic fund." The structural inhibitions which separate the ego from the self, respectively man from the Great Anonymous Being, could be defeated only by negative ideas, which ec-statically break through the individuate ego and penetrate into the total configuration of the self.

The idea of mystery, says Blaga, "covers the 'total object', but it covers it very much as in the fine arts the negative of a film or the moulding of a statue cover their 'object' " (1983: 491-495). The concept of mystery does not positively uncover its reference, it seizes it in its very characteristic nature – unknowability. The negative idea of mystery manages to "break through the barrier of transcendental censorship" only by assimilating and expressing the very idea of censorship. This is why the Great Anonymous Being appears as a mystery to all individuate subjects. Unlike all the previous philosophers of the apophatic knowledge (Plato, Plotinus, Pseudo Dionysos Areopagitos), who defined the absolute using a positive term (the One, the Good, the Being, God), Blaga defines the absolute using a negative term (Mystery), whose most appropriate characteristic, negativity, is a positive category. The idea of mystery is, therefore, something more than a philosophical category, it circumscribes "the whole horizon of a way of knowledge, i.d. of the Luciferic way of knowledge."

*

Mystery is the most appropriate idea for the "total object", because it "makes us aware of an *essential absence* in the object of cognition, absence we should substitute to an *accidental presence*". (1983: 492) Mystery is the pattern of all negative ideas which throw the object into a "state of crisis," sending from the

visible phenomenal aspect to the hidden unknowable essence. The pattern of the mystery moulds an entire class of negative representations, which make up a specific field of the human culture, i.d. the representations of the magic. The idea of mystery casts objects onto the horizon of the Great Whole. So do the ideas of the magic. They integrate the empirical phenomena into partial totalities, into "magical units." The magic is a prolongation of mystery or, in Blaga's words, "into the idea of the magic the mystery as such holds grip, as in a conscious tag." Very much like mystery, the idea of the magic does not try to convert the unknown material into images or concepts, but it manipulates it as a negative material. The filiation between mystery and the magic was brought to light by George Gană (1976: 11, 14): "In its primitive form, the sentiment of cosmic mystery merges with the sentiment of some unknown powers which animate things, transform beings into something different than themselves, change the aspect of the natural scenery. Briefly, it merges with the sentiment of the magic." The same as for mystery, "the praise of the magic echoes, beyond its informative and speculative aspect, the feelings experienced by Blaga in his infancy."

Rather consistent with his own insight on the "indistinct totalities" used by the child mind than with anthropologists' theories on the disfunctionalities of primitive mind, Blaga asserts that magical units are a content and not a function of the magic mentality. "Much of the categories and concepts we currently use have no correspondent in the primitives' mentality. Generally speaking, the primitives acknowledge the world using different categories than we use, but they make judgements using logical laws similar to ours. The primitive mind differs from the civilized mind as far as its contents, and not its logic functions are concerned." (1983: 260). The magical unit are image-concepts which resume chains of phenomena that the primitive mind seizes synthetically, and not analytically. The terms: witchcraft, magic, superstition, designate the "intermediate processes" through which individuals act out a psychic representation (for example, the chain of intermediate processes between "the order propelled by a hypnotist and the accomplishment of this order by the hypnotised"), or through which people infer a causal nexus between two exterior phenomena (for example, in the popular belief that "If the moon sheds an aura by night, the next day it will rain").

"We can assume, says Blaga, that the idea of the magic plays the role of a cognitive deputy: it covers, resumes and substitutes a whole mass of various unknown items." Unlike science, which asks for "a cautious examination of all components" of the "empirical complexes" of facts, the magic casts "in stead of this large number of unknown items a single component: the magical unit." It, thus, spares "the primitives and the villagers the effort of a large and difficult factorial examination, effort they couldn't even afford." (1987: 308-309, 313, 317-318) The magical thinking and the Luciferic knowledge are similar in that, unlike

paradisiacal knowledge which transforms phenomena into concepts, both of them turn phenomena into "signs of a mystery." (1882: 320) Blaga's theory converges with (or maybe even takes inspiration from) Lucien Lévy-Bruhl's anthropological analyses. The French anthropologist makes a parallel between modern logical thinking, which searches the intermediate causes of the links between phenomena inductively, and primitive thinking, which establishes mystical *pré-liasons* between phenomena intuitively. "The primitives' *pré-liasons*, which are not in the least more powerless than the modern man's drive to search for the causes of each phenomenon, establish with no hesitation a direct relationship from this or that sensitive perception to such and such invisible power" (1922: 48). The magical units as defined by Blaga correspond to Lévy-Bruhl's *pré-liasons*.

Exactly as mystery, the magic designates a whole through its "negative characteristics." Magic rituals, observes Blaga, are irrational, imageless and undescribable, because they lack figures accessible to imagination, reason and senses. Because of this "configurative deficiency," magic rituals don't enlighten mystery, on the contrary, they "fix, consolidate and maintain the horizon of mystery as such" (1987: 290). Magical knowledge does not try to convert mystery, it only reshapes it in order to make it graspable in its very essence. Unlike all paradisiac ways of knowledge, the magic does not aim at translating the mystery into positive images or ideas; it confines to a "stereotypical [i.d. ritual] semi revelation" of the mystery. This is why "the magic contributes the objectivity specific, from among all the ideas of human spirit, only to the idea of mystery." (1987: 336)

Sharing the same apophatic nature with the concept of mystery, the magic transcends the empirical reality without being distorted by the Great Whole censorships. Magic is not style-generating knowledge, it does not suffer the imprint of the depth categories. It holds a unique place among all forms of human culture, the same as Luciferic knowledge stands apart from all forms of paradisiacal knowledge. Blaga successively contrasts the default of images of the magic with the visionary configurations of mythology, with the abstract constructions of metaphysics, with the concrete intuitions of art, and with the conceptual systems of science. Because of its particular essence, the magic does not compete the mythological, religious, scientific, philosophical or artistic "explanatory scripts" of the world. While these ones fight to substitute each another, the magic tends to merge with them, to impregnate them, as an additional complementary way of knowledge. Mythology, religion, art, philosophy and even science are more or less permeated with magic. Blaga's search for magical elements in myths, in religions, in metaphysical systems, and in scientific theories, joins Bachelard's attempt to discern imaginary and sensitive elements, as epistemological obstacles, in the abstract scientific thinking. The difference is that the French philosopher proposes a psychoanalysis of the scientific thinking which should do away with all the

substantialistic and animistic projections from the abstract concepts, while Blaga has in view a conjunction of the senses, imagination and reason, in order to obtain a global epistemological approach.

The unique alternating perspective magic is competing with its empirical experience. Magic and empirical thinking are two autonomous psychic centres, which compete for "the hegemony over the perspective." Blaga's contemporary anthropologists held different views on the relationship between the primitive mentality and modern pragmatism. On the one hand, L. Lévy-Brühl thought that primitive people used a different system of representations than modern people, whence their "impermeability at learning from experience" (1922: Chapter "Indifférence de la mentalité primitive aux causes secondes.") On the other hand, Bronislaw Malinowski was of the opinion that, in the primitive mind, empirical observations join magical representations, the two of them covering the sphere of the profane, respectively the sphere of the sacred (1925: Chapter "Rational handling of the natural environment by man"). Consistent with his own way of thinking, Blaga considers that empirical experience subordinates to an immanental point of view, while magic represents a point of view which transcends the world we can see and touch. To the fragmentary perspective of pragmatism, magical thinking opposes an integrative perspective which connects things to the cosmic mystery. "Myth and magic are the most appropriate means which enable the human mind to take an easier leap from the 'part' to the 'whole'." (1983:139)

In Blaga's philosophical system, the opposition between magical and empirical thinking, seen as two "fundamental points of perspective", parallels the insight the philosopher has over his own psychic configuration. Experience is a way of knowledge which refers to an en-static ego and holds within the frame of consciousness and of the principle of reality. Magic is a way of knowledge belonging to an ec-static ego, which tends to transcend the limits of consciousness towards the realm of the unconscious. Blaga, the grown-up, feels uncomfortably within the coordinates of his individuated ego and longs for his infantile self. Magical thinking offers him a wonderful corridor of regression, the personal "subjective purpose of the magic idea" being "the creation of a world propitious to human soul". Man's magical thoughts endow things with a psychoid nature. Through such an animistic projection, man arranges nature as a live and vital *milieu*, and thus recovers the child's state of symbiosis with the mother and the world. The magical projection allows man to experience an inner regeneration, a "self induction" with power, "in the sense expressed by the phrase: Animating things, the soul animates itself" (1987: 329).

Magic is therefore the royal way to the central mystery. Blaga treats magic as the "stub" that holds together myth and science, arts and philosophy, and all the other forms of human culture. Raising magic at the dignity of "the most polyvalent

idea of human spirituality”, the writer implicitly confesses his own dependence on the “magic fund”, as a source of all creative inspiration. At the end of his treatise *On Magical Thinking*, Blaga sketches a map of the functions of the magic. They cover the main necessities of human being: ontological, cognitive, pragmatic, vital, poetical and religious. The theory that magic “pervades” the major fields of human creativity (mythology, religion, metaphysics, science and arts) is correlated to the intuition that the great themes and symbols of Blaga’s poetical, philosophical and theatrical works feed on the infantile magic material. The philosophical considerations upon the history of mentalities which close Blaga’s treatise may be read as an unwilling personal confession: “It is not surprising that having such wide implications the magic plays an important role in humankind’s spiritual life. It is quite certain that, could it be submitted to any critique, the idea of the magic would never be completely discarded by human conscience; and if it were, it is certain that it would continue to irradiate from human unconscious, and from there influence our orientation in the universe and our most distinguished feelings” (1987: 334-337).

Human culture is conceived by Blaga as a genealogical tree whose roots, represented by magic, hold grip on the mystery. “Irradiating from the unconscious”, the magic nourishes, as a placenta, the main creative concepts developed by the Romanian philosopher: the myth, the sacred, the dogma and the metaphor, and their respective cultural fields.

Conversely derived from magic, myth is the most archaic instrument of positive knowledge, from which the other ways of cognition derive in their turn. The difference between magic and myth, in spite of their great archaic age, is that myth completes the imaginary revelation avoided by magic. Magic is a “stereotypical semi-revelation” which prolongs mystery, whereas mythology is a “dissembling revelation” which stylistically represses the mystery, by substituting it with an icon. “Myth is an attempt of revealing mystery by means of fantasy. Myth converts the existential mystery, if not adequately, at least positively, into self sufficient images and figures” (1987: 219). According to these criteria, Blaga distinguishes between myths without magical motifs, magic without mythical motifs, and mixed forms of myth and magic. In other terms, myth is a way of expression which proceeds from the original magic and uses the bewitching power of the magic in order to “shed glimpses of the unfathomable mystery”. The sound, genuine myth is autonomous and inconvertible to other ways of cognition; “the logical conclusion, sums up Blaga, is that such ‘myths’ mirror transcendent mysteries deeply dissembled by our own mythical intuition or vision” (1987: 463).

The idea of the sacred also proceeds from the magic. The sacred is considered to be the central element of religious thinking: “In fact, the sacred was initially an attribute of the magic power or of the magic substance, or an attribute

of the things and of the beings carriers of a magic charge. [...] I incline, therefore, to see the sacred as a diluted, ethereal, sublimated derivative quality which was first attributed only to magic, seen as a feared and at the same time wanted power, as a conjured or prohibited substance, avoided or admired beyond all limits" (1987: 333). In order to establish the link and then the conceptual transference from magic to religion, Blaga makes use of Rudolf Otto's definition of the sacred as *a numinosum, as a mysterium tremendum* (Otto, 1926). Significantly, the Christian religion exerted a *numinous* influence upon Blaga merely as long as the writer perceived it in terms of a magic power, as a prolongation of the magic, that is during his childhood. The writer remembers in his memoirs that, until the age of ten or eleven, "my life was to be under the ever greater control of a religious feeling, amplified by unexpected outgrowths. And this went on gradually. I don't exaggerate when confessing that, for years, I spent a couple of hours in prayers every day. In internal prayers without any exterior ritual" (1965: 46). The genuine religious feeling vanished precisely when Blaga, as a rational young man, during his "socratic" adolescence, repressed the infantile magic material.

But magic was to be recovered through new cultural concepts, such as the metaphor, in poetry, and the dogma (or the transfigured antinomy), in metaphysics. Blaga defines the metaphor as a transposition of the idea of the magic into arts, as an attempt to rebuild, in the stylistic settings of poetry, "the daring links between moments and things" implied by the magical units of phenomena (1987: 317). Essentially, the definition Blaga gives to the metaphor (and especially the distinction between plastic and revealing metaphors) relies on the relationship between the phainic and the cryptic aspects which characterises the Luciferic way of knowledge. "Plastic metaphors have the specific quality of pointing to an object without showing its magic aura or power. [...] Revealing metaphors are intended to bring light about something hidden in the same object. Revealing metaphors try to uncover a mystery using the means offered by the concrete world, by sensuous experience and by fantasy" (1985: 353-354). Although the metaphor dissimulates the mystery stylistically (the same as does any other tool of the positive knowledge), Blaga considers it a substitute and a prolongation of the magic. Though in an improper manner, metaphor is still capable of projecting man onto the horizon of the mystery. This makes the philosopher confer the metaphor an anthropological and metaphysical dignity, consider it an element representative for the creative destiny of mankind.

Finally, the magic is recovered in the concept of the transfigured antinomy, which crowns Blaga's gnoseology. All kinds of "comprehensive" cognition, from the paradisiacal-scientific to the Luciferic-metaphysical, are bound to make appeal, in limit situations, to paradoxical-concepts, which are no less than transpositions of the magic into empirical and logical categories. In order to catch and resume the

chain of complex mental operations which link the psychic representation of an act to its physical enactment, empirical knowledge has to make use of the magic (which plays the role of a "cognitive deputy") from occultism, such as hypnosis, suggestion, telepathy, clear-sightedness (1987: 308-310; 1983: 464-469). We know from his "Editorial Legacy" that, at a certain moment, Blaga planned to systematically tackle the most 'problematic' and 'ill-famed' problems of the occult knowledge (parapsychology and metapsychology) (1983: 58-59). Even if, responding to a scientific spirit of rigour, he eventually disregarded them in his philosophical treatises, he used them in the fantasy narrative from the novel *Charon's Boat*.

But unlike scientific and paradisiacal ways of knowledge, bound to resort to paradoxical concepts (such as the $\sqrt{-1}$ factor from algebra) only in limit situations, Blaga's gnoseology makes extensive use of the magic irrationality. Blaga builds up an equivalent of the magic in the rational thinking: the dogma, or the transfigured antinomy. Monographically analysed in *The Era of the Dogma*, dogma is at the core of Luciferic knowledge, as an instrument purposefully developed by the philosopher in order to break an apophatic way of access (different from the magic one) to the ultimate mystery. Antinomy is a result of the transference of the magic into logic, of the translation of the magical units into analytical judgements. Describing these two ways of knowledge (which we previously defined as ec-static cognition, specific to the infantile self, and en-static cognition, specific to the mature ego), Blaga is obviously influenced by the language specific to his contemporary *Zeitgeist*, shaped for example by Bergson. Magic corresponds to Bergson's intensive, qualitative, dynamic and vital psychic moods, such as intuitions, sentiments, passions, while logic corresponds to Bergson's extensive, quantitative, inert and still psychic moods, such as the ideas, the notions and the judgements (Bergson, 1912: 22-63). The two ways of knowledge are autonomous. Therefore the magic finds the only possible rational equivalent in antinomies and logical paradoxes.

Blaga has the ambition not only of distinguishing the magical from the logical thinking, but also of finding a type of intellectual knowledge which should include the magic. To the primitive total perception of the infantile self, the philosopher opposes the metaphysical total vision of a mature self, which manages, through ec-static and apophatic categories, to reinstate the unconscious material into the conscious system. This is why dogma is a wider concept than the idea of the magic, and why metaphysics, as a philosophical image of the Great Whole, should include magical and mythical elements. "Any metaphysical thinking points at the totality of the existence, and this purpose compels the human spirit to make concessions to myth and magic. Without such spontaneous derogations, human knowledge would never be able to arise from the given elements of the concrete existence to the totality of the existence. In this respect, myth and magic are the

handiest means of leaping from ‘the parts’ to ‘the whole’ ” (1983: 139). And Blaga continues by proving that myth and magic are the “hidden but constituent elements” of any philosophy (Plato’s, Spinoza’s, Leibniz’s, Hegel’s, and so on) that aims at catching the mystery of the universe in synthetic concepts.

This is also the theoretical explanation of Blaga’s large appeal to mythic images and symbols in his philosophical narrative. The endeavour of catching the Whole should rely on the widest “methodological expansion”, on putting to work all the cognitive instruments of the human spirit. “I won’t avoid rational thinking and exact concepts when I come upon facts that unequivocally fit into precise patterns. I won’t avoid mythical thinking when I deal with misty and hidden zones. I won’t avoid ec-static thinking when the antinomies of existence will unavoidably face me. I even think that granting mythic depth to scientific-rational results, and scientific precision to mythical visions is a task we should definitely endorse” (1983: 448). The methodological impregnation of science with the spirit of mythic depths, and of myth with the spirit of scientific rigour, is a consequence of Blaga’s fascination with recovering the unrepressed magic material of childhood through a conjunction of all the stylistically repressed visions accessible to the grown-up philosopher. According to Blaga, true metaphysics is a “supreme essence” which transforms the magic events of our existence into philosophical concepts.

REFERENCES

- Bachelard, G. (1986), *Dialectica spiritului științific modern (The Dialectics of Modern Scientific Spirit)*, București: Editura Științifică și Enciclopedică.
- Bergson, H. (1912) (1993 for the Romanian translation), *Eseu asupra datelor imediate ale conștiinței (An Essay on the Immediate Data of the Conscience)*, Cluj: Dacia.
- Blaga, L. (1965), *Hronicul și cântecul vârstelor (Chronicle and Song of the Ages)*, București: Editura Tineretului.
- Idem*, (1983). *Trilogia cunoașterii (Trilogy of cognition)*, în Dorli Blaga (Ed.), *Opere*, București: Editura Minerva, vol. 8.
- Idem*, (1985). *Trilogia culturii (Trilogy of culture)*, *Opere*, 9.
- Idem*, (1987). *Trilogia valorilor (Trilogy of values)*, *Opere*, 10.
- Idem*, (1988). *Trilogia cosmologică (Cosmological Trilogy)*, *Opere*, 11.
- Cassirer, E. (1972). *La philosophie des formes symboliques. 2. La pensée mythique*, Paris: Les Editions de Minuit.
- Drimba, O. (1994). *Filosofia lui Blaga (Blaga’s Philosophy)*, București: Excelsior.
- Gană, G. (1976). *Opera literară a lui Lucian Blaga (Lucian Blaga’s Literary Work)*, București: Minerva.
- Lévy-Bruhl, L. (1922). *La mentalité primitive (Primitive Mentality)*, Paris: Félix Alcan.
- Malinowski, B. (1925) (1993 for the Romanian translation). *Magie, știință și religie (Magic, Science and Religion)*, Iași: Editura Moldova.
- Otto, R. (1926) (1992 for the Romanian translation). *Sacrul. Despre elementul irațional din ideea divinului și despre relația lui cu raționalul (The Sacred)*, Cluj: Dacia.
- Tănase, Al. (1977). *Lucian Blaga – filosoful poet, poetul filosof (L. B. – the philosophic poet, the poetic philosopher)*, București: Cartea Românească.
- Tertulian, N. (1968). *Eseuri (Essays)*, București: Editura pentru Literatură.

UN EUROPÉEN DU VINGTIÈME SIÈCLE

MONICA SPIRIDON

(Bucarest)

Le 22 avril 1986, quand il s'éteint à Chicago, où il enseignait depuis presque trente ans, Mircea Eliade était – littéralement et dans tout les sens possibles – un Idole. Ceci implique bien-sûr des avantages, mais des risques aussi. Car il y avaient, d'un côté, les Iconolâtres – des disciples dévoués et fameux, dont le savant avait été le Maître, ou si l'on veut, le *Gourou* vénéré. Mais de l'autre côté, il y avaient les Iconoclastes: ceux qui avaient mis obstinément en doute la validité et la pertinence des ses axiomes scientifiques. Maintenant, Mircea Eliade passe couramment pour le plus populaire et le plus influent historien contemporain des religions et pour le plus clairvoyant interprète du mythe et du symbole. Mais il lui arrive fréquemment d'être taxé d'interprète subjectif et arbitraire des documents empiriques et historiquement datés, toujours en quête des Sens profonds et éternels.

Dans sa carrière littéraire, il a fait aussi double jeu. La traduction de ses fictions dans le monde libre – de l'Europe occidentale et des Etats-Unis, au Japon ou aux Indes – a connu plutôt un succès intellectuel et d'estime, tirant profit des rentes d'un prestige déjà acquis par le savant. Tandis que, dans son pays d'origine, il connut dès le début le succès populaire, réussit à séduire un public fidèle des lecteurs moyens, même quand sur sa production littéraire – réputée décadente et même subversive – fut, totalement ou partiellement, mis un embargo de diffusion publique, après la soviétisation forcée du pays.

Presque chaque fois que l'on pense à Mircea Eliade, le modèle du Double s'impose, d'une manière ou d'une autre. D'ailleurs, lui-même tenait pour évidente sa vocation de la dualité, dont il parlait non sans un certain orgueil: descendance roumaine (périphérique culturellement) et respiration universelle; rigueur scientifique et fabulation débridée; exactitude aseptique et fantaisie verbale contagieuse; froideur spéculative et pathos démonstratif; europénisme génétique et acclimatation tardive en Amérique; sophistication narrative et popularité littéraire, etc. Quelquefois, un équilibre – même fragile – s'installe entre les deux pôles. Autrefois, sa créativité débordante apparaît plutôt comme un simple effet de telles oppositions explosives. De plus, dans les vastes horizons de la culture européenne moderne,

Eliade croit identifier une *Figure* idéale du rapport ambigu *Littérature/Science*, une métaphore vive du **Double**: Goethe, dont il s'érige explicitement en successeur et en émule. Voilà une allégation digne d'être regardée de plus près.

La voie féconde d'interprétation qu'elle nous suggère place les apparences paradoxales de la créativité d'Eliade dans la traînée d'une certaine tradition intellectuelle, de souche franco-allemande: l'idéalisme plus ou moins métaphysique et le romantisme, la phénoménologie dite existentielle aussi bien que la phénoménologie de réputation herméneutique: Schleiermacher, Maurice Merleau-Ponty et Paul Ricœur s'y mêlent. De plus, elle nous instruit sur une des options essentielles de l'écrivain aussi bien que du savant. Plus exactement, la critique – ou bien, pour être à la page, la déconstruction – de la culture européenne moderne et de ses valeurs-clef: l'hyper-évaluation de la rationalité, la confiance aveugle dans le progrès scientifique, dans l'historique et dans la réduction des significations spirituelles aux repères du séculier.

C'est justement pourquoi, dans ce qui suit, je vais situer Mircea Eliade dans un espace culturel particulier et le rapporter à quelques-uns des archi-thèmes, fictifs et spéculatifs, de la culture européenne moderne. Dans son intérêt pour ces étoiles fixes de la réflexion occidentale, l'écrivain roumain rejoint plusieurs auteurs européens marquants de son siècle. Parmi ceux-ci, Thomas Mann, Hermann Hesse ou Jean-Marie-Gustave Le Clézio. Pour justifier un tel rapprochement, il faudrait tout d'abord mentionner l'appartenance de tous les quatre à une certaine lignée de la prose européenne de notre siècle – intellectuelle en substance et essayiste en expression. Par un autre biais, c'est leur curiosité pour la pensée culturelle marginale – de l'Orient, ou de la tradition hermétique et des expériences occultistes – qui les réunit. (J.-M.-G. Le Clézio avec ses voyages au bout du monde et son refus de la civilisation technologique moderne; Hesse avec son *Journal des Indes* et son poème en prose *Siddharta*; Mann avec ses *Okkulte Erlebnise – les Expériences occultistes*.) Il faut y ajouter leur intérêt commun pour un rapport essentiel et exemplaire, à travers lequel deux plans différents de réalité – l'ici et l'au-delà – s'expriment, se révèlent et se cachent mutuellement. Appelons les le **Profane** et le **Sacré**. Enfin, du point de vue formel, ils gardent tous un penchant pour la fabulation et le récit, à une époque qui ne prise plus ni la narration ni la littérature d'imagination.

Sur l'échiquier allemand se retrouvent donc deux noms sacrés – Mann et Hesse. Sur l'échiquier français il n'y en a qu'un seul – J.-M.-G. Le Clézio. En tant que semblables et congénères d'Eliade, tous les trois valent l'intérêt comparatif, au moins sous deux aspects. Tout d'abord la **substance** (c'est-à-dire, les questions angoissantes qu'ils se posent et leurs réponses possibles, les thèmes et les schémas récurrents de leur scénarios fictifs.) Et puis, la **diction littéraire** (le choix des genres et des moyens formels, leurs stratégies rhétoriques).

Voyons tout d'abord le triangle Eliade-Mann-Hesse. Dans leur tentative commune de rendre sensible l'imbrication des plans ontologiques différents – la contingence, d'une part, la transcendance de l'autre – ils projettent des topographies symboliques, dignes d'être mises en parallèle. Chez Eliade, le sens profond – abandonné ou bien ignoré par l'homme moderne – ne s'est pourtant pas expatrié du quotidien. Le sacré subsiste au cœur même du profane, qu'il transforme en hiérophanie. L'espace-cadre des proses de Mircea Eliade – *Le vieil homme et l'officier*, *Forêt Interdite*, *Chez les Bohémiennes*, *Les Dix-neuf roses*, *Dayan*, *Dans la cour de Dionis* et bien d'autres – reste celui de la géographie roumaine, de préférence l'espace bucarestois. Aucune tentation utopique ne hante le Roumain, séduit par une scénographie réaliste, et même par la surenchère du pittoresque et de la couleur locale.

Dans le roman de Hermann Hesse, *Der Steppenwolf (Le Loup des steppes)* Harry Haller, le protagoniste, projette une évasion du quotidien, finalement échouée. Entre les deux plans, appelés par l'auteur allemand le présent et l'éternité, subsiste une unité ambiguë. Bien que sa porte ne s'ouvre habituellement que pour les Élus, *Le Théâtre magique*, où Harry Haller s'implique dans une expérience extatique, se place en pleine ville – tout comme l'établissement des bohémiennes bucarestoises, chez Eliade.

En échange, Thomas Mann préfère le va et vient d'une formule possible à l'autre. Dans la *Montagne magique*, la topographie joue sur l'opposition ville (**Burg**) – montagne (**Berg**) et sur la connotation discrète d'un système manichéen de coordonnées – ici, au-delà; en bas, en haut, etc. La ville suggère un horizon fermé de la compréhension, tandis que le sanatorium figure un monde sensible aux sens profonds. En revanche, dans sa tétralogie biblique *Joseph et ses frères*, ou dans le *Docteur Faustus*, le rapport entre le sacré et le profane s'avère grevé d'équivoque. Le dialogue de Leverkuhn avec le diable – épisode qui ouvre radicalement l'imaginaire de Mann vers la transcendance – se déroule dans un espace manifestement domestique: une pension bourgeoise de la petite ville italienne de Palestrina. D'une part, la scène est analogue à une illusion optique banale – le messager de l'au-delà m'est qu'une simple fantasmagorie. De l'autre, la vision de Leverkuhn a tous les attributs d'une mise en scène dramatique. (La cabotinage du diable, sa rapidité à changer de travestis – tout plaide en ce même sens).

Chez Eliade et chez Hesse aussi, des spéculations convergentes accordent à la révélation le statut d'effet optique et même de représentation dramatique. Un archi-thème du regard rapproche les trois écrivains. On le retrouve de façon obsessionnelle chez Mircea Eliade, dans *Incognito à Buchenwald*, *Mademoiselle Christine*, *Le Serpent*, *Les dix-neuf roses*, *A l'ombre d'une fleur de lys*, etc. Le Roumain énonce sa leçon du spectacle (selon ses propres termes) dans le

tryptique littéraire – *Uniformes de général, Incognito à Buchenwald, Les dix-neuf roses* – dont le protagoniste est l'acteur professionnel et le clairvoyant Ieronim Thanase. Celui-ci et ses disciples pratiquent un mélange de pantomime et d'illusion, à fonction initiatique. Les spectacles mis en scène par lui suggèrent une hypothèse troublante, concernant les rapports entre la contingence et la transcendance. Le théâtre se réserve le rôle rassurant d'un type particulier de contingent, qui jouit du luxe paradoxal de la liberté absolue (la loi suprême du monde de l'au-delà, d'où toute contrainte oppressive est absente). La morale de cette leçon s'applique surtout aux sociétés en proie à la terreur historique (pour citer une fois de plus Eliade): en espèce la Roumanie, transformée par les Soviétiques dans un vaste camp de concentration communiste. Quelle est cette morale? L'espoir d'une intervention humaine – aussi nécessaire que possible – dans le scénario préexistant; la chance virtuelle de modifier le spectacle à notre gré, grâce à la force de notre imagination créatrice. Car, au moins pour Mircea Eliade, la manifestation concrète d'un tel idéal intangible serait la création artistique. Par la portée ludique de l'initiation et par sa dépendance des effets optiques, Hermann Hesse se place tout près de Mircea Eliade. (Rappelons-nous, par exemple, chez Eliade, dans *Incognito...* et dans les *Uniformes...* la fonction réservée au miroir fascinant de la grande tante du protagoniste, dans les spectacles révélateurs mis en scène dans l'hôtel nobilier en ruine des Calomfir-Thanase.) Après une série prolongée d'intuitions propédeutiques, Harry Haller – le *Loup des steppes* – traversera, lui-aussi une expérience décisive au *Théâtre magique*. (En effet, un théâtre catoptrique, du même genre que les labyrinthes aux miroirs qu'on rencontre aux foires.)

Pour les trois écrivains dont je parle, l'art s'érige en technique et même en véhicule idéal, moyennant le passage d'un niveau de la réalité à l'autre. Les personnages d'Eliade, engagés dans un commerce plus ou moins systématique avec un plan plus élevé, font preuve d'une vocation créatrice quelconque. Il s'agit des écrivains professionnels – Ciru Partenie (*Forêt interdite*), Anghel D. Pandele (*Les dix-neuf roses*), des hommes de théâtre – soit des metteurs en scène, Bibicescu, Thanase, soit des acteurs – Catalina, Niculina, Serdaru, d'une chanteuse – Leana (*Dans la cour de Dionis*), d'un devin des pierres et même des scientifiques, plus ou moins fantasques et rêveurs – l'historien et le philologue Dominic Matei, le docteur Tataru, le docteur Zerlendi. (Eliade ne faisait, d'ailleurs, aucune distinction valide entre rêverie et imagination scientifique – mais je vais revenir là-dessous). Chez Hesse, le *Loup des steppes*, lettré et érudit, produit de temps en temps des poèmes bizarres. Dans la *Montaigne magique*, la sentence équivoque par laquelle le narrateur, Serenus Zeitblom, scelle irréversiblement, la destinée excentrique d'Adrian Leverkühn – *Es war ein Künstlerleben: Ce fut une vie d'artiste* – trahit une opposition de sous-texte entre le *Burger* (le Citoyen) et le

Kunstler (l'Artiste), autrement dit entre l'individu captif dans le contingent sans sortie et celui apte à le dépasser, par son action créatrice. Dans les fictions d'Eliade, la créativité revêt des fonctions diverses. Elle illumine, elle traduit des sens cachés, elle ouvre une voie d'accès vers l'au-delà. A la limite, elle s'érige en modèle et même en fatalité du réel. Pour les deux autres écrivains aussi, l'art et, en espèce, la littérature offrent le remède idéal de la maladie qui nous pousse à percevoir le contingent et le transcendant engagés dans une opposition dramatique. En fait, dans le *Loup des steppes* la transcendance – entrevue par Haller dans les miroirs magiques – est plutôt un empyrée culturel où regnent des dieux qu'on appelle Mozart ou Goethe.

D'après Mircea Eliade, le sacré se laisse approcher grâce à notre contact avec les schémas de la mythologie culturelle (le mythe d'Orphée et d'Euridyce – *Forêt interdite, Dans la cour de Dionis, Les dix-neuf roses*; celui de Persephone – *Les trois graces*; l'Epopée de Gilgamesh – *Dayan*; les légendes sur la Fontaine de juvance, et sur la Jeunesse éternelle sans vieillesse – *Les trois Graces, Uniformes de général*; l'histoire tragique de Tristan et d'Yseut, et celle d'Ulysse et de Calypso; le conte de fées de Cendrillon – *la Forêt interdite*, une fois de plus). Dans la nouvelle *Dayan*, une telle conduite – pan-littérisante – est simplement imposée au protagoniste, par le messager du monde de l'au-delà, le Juif Errant, une simple émanation fictive, lui aussi. Dans certains morceaux, le culturel se borne au statut de lunettes magiques, qui font apercevoir et surtout comprendre le sacré. Mais dans bien des autres proses, Eliade rend le transcendant à la taille des modèles et même des clichés consacrés par la littérature. C'est justement ce qui se passe dans *Mademoiselle Christine* et surtout dans la *Forêt interdite*, où parfois la vie devient une humble imitation des scénarios orgueilleux proposés par la création. (Dans *Mademoiselle Christine* la fonction de modèle autoritaire est partagée entre le poème *Les revenants* d'Eminescu et le conte du *Prince charmant et de l'impératrice morte*.) Et même dans ces cas-là, chez l'auteur roumain, ce processus préserve un certain faste liturgique et ne tourne jamais en mascarade, comme il arrive fréquemment chez Thomas Mann.

Les analogies entre les deux écrivains sont nombreuses. Ils s'adonnent au remaniement d'une fabulation de colportage, suivant avec un intérêt comparable le balancement rythmique qui tantôt fait descendre les scénarios du sacré sur la scène du quotidien, afin qu'ils y soient représentés. Chez Eliade, la lucidité du personnage clairvoyant nourrit le goût du ludique. Si l'on fait confiance à une note de son *Journal*, pour le savant, le masque serait l'essence même du métaphysique. Néanmoins, les représentations fictives de l'écrivain roumain sont traversées d'un frisson sacerdotal, qui nous rappelle l'atmosphère des mystères.

Tandis que le spectacle au temple, mis en scène par Thomas Mann dans ses fictions, se rapproche plutôt des normes de la farce: le tentateur infernal de

Leverkühn n'a plus de prestige qu'un gigolo. Devant une bonne femme ébahie, le chevalier d'industrie Felix Krull joue la comédie de son identité avec Hermès, le dieu patron des voleurs. Dans *Joseph et ses frères*, les confessions de Jacob au clair de la lune sont projetées dans le paradigme des récits sacrés. Mais, au cours de toute une série de révélations démystifiantes – placées, en revanche, à la lumière du soleil – la manie de certains personnages d'arranger leur vie, pour la faire coïncider avec les scénarios bibliques, est ironiquement amendée. Par leur contiguïté avec le concret, les modèles du sacré s'exposent à une usure morale inévitable. Ce détail n'échappe pas à Thomas Mann. Dans sa littérature, on saisit toujours une certaine réserve face à la familiarité du sacré et du profane. Hesse s'avère lui aussi sensible au double tranchant de cette relation, et surtout aux risques de toute sorte qu'elle implique.

C'est bien là qu'il faut chercher la différence qui sépare Eliade des deux autres. Il y a certes un fonds commun de thèmes et d'images hermétiques, qui trahit leur adhésion à un filon intellectuel, étranger à la tradition spéculative platonicienne et même à la tradition chrétienne. Mais, à part cela, les Allemands d'un côté, Eliade d'un autre, se placent sur des positions bien différentes. Les deux premiers ouvrent sur le rapport entre le sacré et le profane une perspective marquée par le tragique d'un moment historique particulier. La consécration de certains mobiles scélérats et la manipulation politique des valeurs éternelles par le national-socialisme, dans leur contemporanéité immédiate, engendre naturellement leur réticence face à tout mélange de plans. Dans son journal *Merfahrt mit Don Quijote (Traversée avec Quichotte)*, Mann avertit contre le danger de la confusion entre le circonstanciel et l'éternel. Apparemment célébrée, toute transgression des frontières entre des niveaux hétérogènes finit par être sanctionnée par les écrivains allemands. Commettant un crime symbolique, le Loup des steppes tente une extension brutale des prérogatives de la vie dans l'empire du miror, et va être déporté dans la réalité. Joseph se voit ridiculisé; Felix Krull marginalisé; pour son expérience exceptionnelle, Adrian Leverkühn doit payer le prix de l'aliénation.

Eliade s'intéresse à ce rapport d'un angle de vue plutôt cosmologique. D'où la couleur typique de sa scénographie imaginaire et ses moyens stylistiques particuliers. Alors que ses congénères allemands font systématiquement appel à des genres d'une certaine teinte didactique – la parabole, l'allégorie, l'utopie, l'apologue – Eliade préfère le récit de l'aventure et du voyage, et même l'épique sensationnel, de nuance policière occasionnelle. C'est de là aussi que découle son détachement relatif du circonstanciel historique et la sérénité sur-temporelle de sa réflexion.

C'est justement ici qu'il faut faire entrer en scène Le Clézio – son congénère français. Considéré sous un certain angle de vue, il appartient au même club que les Allemands et Eliade. Mais, si l'on change de perspective, Mann et Hesse et, respectivement, Le Clézio et Eliade se rangent des côtés différents. Commençons

par ce qui les réunit. Tous les quatre portent donc un vif intérêt à la rupture de niveau ontologique (suivant les termes d'Eliade) entre l'ici et l'au-delà, et surtout aux techniques du passage. Passage également en amont qu'en aval du temps, voyage entre l'éternité accomplie du mythe et l'ouverture virtuellement infinie des mondes possibles. Parmi ceux-ci, l'art comporte des vertus sotériologiques particulières. Il offre une chance d'évasion et parvient à esquiver la torture du concret contemporain.

Et finissons par ce qui les sépare: les axiomes qui fondent l'expérience du passage, sa phénoménologie fictive et surtout les dilemmes auxquelles chaque auteur propose des solutions personnelles. Parmi les expériences essentielles qui s'avèrent réductibles au passage il faut compter: la conversion du réel en imaginaire et même en fantastique; l'abandon de la ville moderne, en faveur de la nature sauvage. Et en somme, la sortie du temps historique et l'acheminement vers un temps mythique, le temps des valeurs éternelles, et le royaume de l'accomplissement spirituel et de l'art. Pour Le Clézio tout passage est, en fin de compte, un voyage dans le temps. Le meilleur exemple est *Le livre des fuites*, où il admet: «C'est dans le temps que je marche». Ce type de voyage s'érige finalement en quête: la recherche d'une voie d'accès vers une expérience culturelle essentielle, toute autre que celle fondée sur la raison et sur la spéculation abstraite. Ceci explique pourquoi ses voyages fictifs dépassent fréquemment les frontières du monde européen – pour aboutir au Mexique, à Bangkok, au Panama (bien qu'il y aient aussi des raisons biographiques pour ces évasions excentriques).

Les deux livres lecléziens qui trahissent leurs affinités avec la littérature de l'écrivain roumain sont surtout *Voyages de l'autre côté* et *Le Livre de fuites*. De le début, au centre du premier s'installe une obsession persistente *franchir le seuil, passer de l'autre côté*. Elle implique une vraie suite des mythes, des legends et des fictions, depuis les plus anciennes histoires concernant la condition humaine, jusqu'aux scénarios d'évasion vers des mondes extra-terrestres. A ce point, Le Clézio rejoint la science-fiction – avec *La Guerre* ou les *Géants*, deux romans qui règlent ses comptes avec le monde moderne. C'est d'ailleurs ce qui arrive chez Mircea Eliade aussi, dans quelques nouvelles de son dernier âge créateur, comme *Les Trois Grâces* ou *Le temps d'un centenaire*. Tout comme la *Forêt interdite* d'Eliade, *Le livre des fuites* se fait remarquer par une densité peu commune des schémas fabulatrices mythiques et réelles – de *L'Odyssée* à la science-fiction – qui soutiennent le rythme de la narration et font avancer les péripéties de voyage vers l'inconnu. La mise à profit du répertoire culturel – et surtout de la mythologie – rapproche sensiblement les deux écrivains. C'est une des voies royales qui mène vers le sens spirituel perdu. Il y en a aussi une deuxième, qu'ils présentent également – l'Imagination, la fantaisie, le rêve.

En effet, Mircea Eliade conçoit l'autre monde plutôt comme le résultat d'un processus d'invention, ou de ré-invention. Je cite de son *Journal* (janvier 1960): «Chaque exilé est un Ulysse en route vers Ithaque. Toute existence réelle reproduit l'*Odyssee*, le chemin vers Ithaque, vers le Centre. Ce que je découvre soudainement c'est que l'on offre la chance de devenir un 'nouvel Ulysse à n'importe quel exilé. Mais pour s'en rendre compte, l'exilé doit être capable de pénétrer le sens caché de ses errances (...): voir des signes et des sens cachés, des symboles dans les souffrances, les dépressions, les dessèchements de tous les jours. Les voir et les lire, même s'ils ne sont pas là. Si on les voit, on peut construire une structure et lire un message dans l'écoulement amorphe des choses et le flux monotone des faits historiques».

La chance de se comprendre soi-même selon les termes des modèles mythologiques c'est la fondation de l'ontologie imaginaire proposée par Mircea Eliade. Une ontologie mise en scène d'une manière captivante dans ses proses – surtout dans le roman et dans les nouvelles de ses dernières années. Eliade semble confirmer l'hypothèse de C. G. Jung, qui s'efforce de nous convaincre que le rationalisme moderne ait mis le mythe à la porte de la raison, sans pour autant le bannir totalement du règne de la conscience «L'homme moderne – notait Eliade – a oublié la religion, mais le sacré s'est finalement caché dans son inconscient». A l'aide d'une métaphore biblique, il appelle ça la seconde chute de l'homme – «la chute dans le profane».

Les fictions fantastiques d'Eliade insistent non pas sur le conflit de deux mondes différents, mais sur l'incompatibilité de deux types, également valides, de l'interprétation du réel. La tension qui en résulte est, par conséquent, *herméneutique* et non pas *ontologique*. L'interprétation démystificatrice a pour revers l'interprétation mythologisante et créatrice, qui fait appel au rêve et à la fantaisie. Mircea Eliade va ainsi à l'encontre de Gaston Bachelard: de sa *Poétique de la rêverie*, aussi bien que de ses autres essais, qui proposent une phénoménologie systématique de l'imaginaire. Eliade a personnellement connu Bachelard et l'a sincèrement admiré. Il a même emprunté une des notions-clé de la théorie bachelardienne de l'imaginaire – «la fonction de l'irréel». Je vais, une fois de plus, citer de son *Journal* (le 20 Juin, 1963): «Comme Gaston Bachelard avait raison quand il parlait de la fonction de l'irréel: laquelle, si elle n'est pas satisfaite, mène à la névrose et à la stérilité». Deux maladies de la civilisation européenne, surtout citadine, de notre temps, fréquemment diagnostiquées par Eliade.

En même temps, vue par un biais différent, cette imagination herméneutique, à laquelle s'adonnent frénétiquement les personnages d'Eliade, implique un raisonnement hypothétique de type détectif ou policier. C'est ici qu'il faut chercher la racine du mélange apparemment bizarre des genres, aussi hétérogènes et hybrides que possible, qui donne un air inimitable aux fictions de l'écrivain

roumain: l'histoire détective métaphysique, le mystère humoriste, la fantaisie quasi-chauchemaresque, le conte de fées moderne, l'alégorie poétique et en même temps parodique, etc.

Les symptômes d'une véritable «**herméneutique du soupçon**» (pour citer Paul Ricœur) pourraient y'être identifiés tout d'un coup. Chez Eliade, ce type de soupçon a deux visages narratifs, différents et complémentaires: l'un est *policier* et l'autre est *politique*. D'un point de vue purement technique, Eliade est en train de brevéter une formule originale de prose. Car il s'agit d'un policier tout à fait inédit et d'un récit à teinte politique peu fréquent, qui font naître des personnages non-canoniques, et même invraisemblables. Par exemple, le colonel Albini – qui a des apparitions dans plus d'une prose (*Dayan, Les dix-neuf roses, Les trois Graces*) et qui est en même temps détectif et enquêteur de la police politique communiste. Là-dessous, Matei Călinescu, un des interprètes les plus sagaces d'Eliade, fait une remarque autrement pertinente. D'un côté, Albini est un personnage diabolique: l'incarnation-même du soupçon répressif, dans un système politique de type policier. De l'autre côté, l'auteur lui manifeste une tolérance bonhomme et sereine, qui finit par pousser Matei Călinescu à une enquête édificatrice auprès d'Eliade. Après avoir attentivement parcouru le manuscrit du roman *Les Dix-neuf roses*, dans une lettre adressée à l'écrivain, le professeur américain d'origine roumaine ne tarde pas d'exprimer son étonnement, à propos de cette contradiction, au moins frappante. En réplique, Eliade fit remarquer à son lecteur et ami que, si dans la Roumanie communiste réelle, un personnage comme Albini est, en effet, inacceptable, en échange, dans une histoire où une luge amène ses quatre passagers dans une forêt détruite depuis vingt-cinq ans déjà, il devient tout à fait véridique. Et Matei Călinescu de conclure qu'au fond, chez Eliade, Albini est le bénéficiaire d'une **crédibilité plutôt fantastique** (si paradoxale que cette expression puisse nous sembler.)

A propos du même rapport entre le réel et le fantastique dans *Le vieil homme et l'officier*, Mircea Eliade s'expliquait franchement dans ses notes. D'après lui, la nouvelle nous instruit sur l'intrusion fortuite des souvenirs personnels d'une vieille personne dans le monde bureaucratique communiste. Dans sa tentative de se faire comprendre par les officiers de la police secrète, Farâmă, un maître d'école retraité, s'égare dans le labyrinthe d'une histoire confuse et sans sortie. Celle-ci s'efforce de récupérer les souvenirs du vieux, concernant l'école maternelle de la *Rue Mântuleasa* (le nom roumain de cette nouvelle). Pour ses inquisiteurs, cette histoire a plutôt l'air d'une légende ou d'un conte de fées folclorique. Mais, finalement, dans le processus frustrant de cette enquête policière, les deux mondes incompatibles se recourent graduellement, jusqu'au point où le monde bureaucratique commence à fonctionner fantastiquement. Ce qui résulte pourrait bien être appelé du **réalisme fantastique**. Ou bien, du **fantastique réaliste**?...

Je viens déjà de signaler chez Eliade une certaine vocation de la dualité. Regardée de plus loin (ou plutôt de plus haut), cette vocation indubitable n'est qu'un cas particulier de sa fascination pour la synthèse des incompatibles. Dans toutes ses attitudes, dans toutes ses options intellectuelles, et bien sûr dans tous les produits de son effort créateur – que ce soit dans la littérature ou dans la science – l'on peut déchiffrer une tentative de saboter les frontières couramment acceptées. Il s'était, d'ailleurs, toujours passionné pour les personnalités culturelles stéréoscopiques, qui aient réussi se projeter eux-mêmes sur plusieurs dimensions de l'espace, éventuellement du temps: Giovanni Paipini, Freud – à propos duquel Eliade remarquait une fois: „Il a commencé par être un savant, mais il a fini par être un prophète” – Jung, enfin, le sculpteur d'origine roumaine Brancusi et bien d'autres.

Dès que l'occasion se présente, Mircea Eliade met obstinément en question les dites incompatibilités entre le récit et le discours scientifique. Dans son *Journal*, il cite emphatiquement Einstein, qui faisait des confessions révélatrices, visant l'unité entre la théorie de la relativité et la poésie pure. Il invoque aussi le cas d'Isac Newton – le père de la mécanique moderne – qui s'était passionné de l'alchimie, et qui avait cherché des solutions pour faire accepter celle-ci, à titre d'égal, auprès de l'astronomie, la mécanique, et la médecine de son temps. Enfin, n'oublions pas le savant Eliade, lui-même, blâmé par ses contestataires d'ouvrir la porte de la science empirique positive au pathos démonstratif et à l'imagination herméneutique. Eliade n'a jamais cessé de projeter des ponts sur les gouffres qui séparent – à l'âge moderne – les modèles mythiques du concret historique. Il a toujours plaidé en faveur d'une déconstruction énergique des cloisons formelles traditionnelles du champ artistique. Ses propres fictions sont, d'ailleurs, un exemple parfait d'impureté formelle et de mélange générique.

Enfin, l'intellectuel Eliade se laisse lui-même surprendre en quête perpétuelle d'une voie de passage entre l'existential et le créé, entre la pure contemplation et l'action, entre le savoir et l'être. Pour comprendre une telle orientation, disons éclectique, il vaudrait mieux, peut-être, examiner de plus près le dernier recueil d'essais publiés par Mircea Eliade de son vivant, en France. Il fut réceptionné par les lecteurs du monde entier au moment-même où la destinée de son auteur prenait fin brusquement dans une clinique universitaire de Chicago. Son titre – autrement éloquent – est *Briser le toit de la maison. La créativité et ses symboles* (Gallimard, 1986). On peut donc tenir ce volume pour une sorte de testament spirituel de Mircea Eliade. La mise en scène éditoriale trahit la désinvolture, aussi bien que le calcul stratégique. L'auteur va et vient sans cesse, de la gnose de Princeton au journal d'Ernst Junger et à la littérature d'Eugène Ionesco; de l'art contemporain aux bas fonds de l'imagination collective; des mythes de la Genèse aux dialogues avec Paipini et aux entretiens avec Jung, à Ascone. L'exposé

scientifique et la tournure académique solennelle cohabitent cordialement avec des souvenirs nostalgiques du passé, avec des portraits très vifs et surtout avec de nombreuses impressions occasionnelles de lecture. Même si ce livre se réserve une liberté effrénée, glissant d'un sujet à l'autre et abandonnant un type de discours pour un autre, il tourne constamment autour du même axe: le plaidoyer passionné, en faveur d'une œcuménicité intellectuelle, qui ouvrirait les portes de l'esprit occidental vers des univers culturels différents, descendant des temps et des espaces fabuleux. Bref, en faveur de l'alliance et de la collaboration du localisme et de l'universalisme.

C'est justement ce que veut suggérer le geste symbolique de **briser le toit de la maison** – une métaphore archétypale, empruntée à la mythologie indienne. Dans le système indien de référence, ou **l'Homme, la Maison et l'Univers** se placent dans une synonymie essentielle, briser le toit veut dire dépasser n'importe quelle contrainte, vaincre tout conditionnement mutilateur. La philosophie comme la mystique indienne ont préféré, parmi les images qui pouvaient signifier la rupture ontologique et la transcendance, cette image primordiale de l'éclatement du toit, explique Eliade dans un de ses textes. Ceci veut dire que le dépassement de la condition humaine se traduit, d'une façon imagée, par l'anéantissement de la maison, c'est-à-dire du cosmos personnel que l'on a choisi d'habiter. La maison est donc la manière particulière de chacun de s'intégrer au monde. Pour l'artiste, elle signifie le système de représentations et de valeurs où il se situe, lui-même, en vertu de son libre arbitre créateur.

Le livre commence par un essai ayant pour objet d'analyse l'univers esthétique de Brancusi: un paradigme de sa propre créativité paradoxale et même un sorte de double culturel pour lui. Les exégèses consacrées à Brancusi – remarque Eliade – sont irréversiblement divisées entre deux camps belligérants. L'un identifie l'artiste avec l'univers formel et axiologique de l'avant-garde parisienne de son temps. Tandis que l'autre s'efforce, par contre, de coïtérer la vision de l'artiste dans le monde archaïque roumain d'où il descend: „Je relisais récemment le dossier de la passionnante controverse autour de Brancusi – explique Eliade. Est-il resté un paysan des Carpates, bien qu'ayant vécu un demi-siècle à Paris, au centre même de toutes les innovations et révolutions artistiques modernes? Ou, au contraire, comme le pense par exemple le critique américain Sidney Geist, Brancusi est-il devenu ce qu'il est, grâce aux influences de l'École de Paris et à la découverte des arts exotiques, surtout des sculptures et des masques africains?”

Eliade ne souscrit à aucun des deux points de vue opposés. D'après lui, l'évasion de Brancusi de son milieu originaire et son contact avec les avant-gardes devraient être vus comme une chance providentielle, accordée à l'artiste, de descendre dans son moi profond, pour y récupérer ses racines: Même si l'on accepte le point de vue de Sidney Geist, et notamment que l'influence exercée par

l'Ecole de Paris a été décisive dans la formation de Brancusi, tandis que l'influence de l'art populaire roumain est inexistante, il reste que les chefs-d'œuvre de Brancusi, sont solidaires de l'univers des formes plastiques et de la mythologie populaire roumaine. Autrement dit – conclut Eliade – les influences auraient suscité une sorte d'anamnèse, conduisant forcément à une auto-découverte. La rencontre avec les créations de l'avant-garde parisienne aurait déclenché un mouvement d'intériorisation, de retour vers un monde secret et inoubliable, puisqu'à la fois monde de l'enfance et de l'imaginaire.

Pour prouver la validité de son hypothèse, Eliade nous propose un examen de la maison de Brancusi. Ni avant-poste moderniste, ni maison tout à fait paysanne, la fameuse demeure de l'impasse Ronsin lui semble avoir des fondations traditionnelles roumaines et le toit – brisé – ouvert vers tous les horizons de l'esprit imaginaire et créateur: «Il est difficile de ne pas reconnaître le style d'une habitation paysanne, et pourtant il s'agit de quelque chose de plus; c'est la demeure de Brancusi, c'est son monde à lui, qu'il s'était forgé tout seul, de ses propres mains, pourrait-on dire. Ce n'est pas la réplique d'un modèle préexistant, maison de paysan roumain ou atelier d'un artiste parisien d'avant-garde».

Le texte sur Brancusi, comme d'ailleurs le volume entier, est un pladoyer *pro domo sua*. En étalant les paradoxes du sculpteur, Eliade nous parle de ses propres paradoxes et incompatibilités, finalement apprivoisées et forcées à coopérer. Le geste symbolique sous le signe duquel Eliade place ce dernier livre nous propose une éthique et même une sotériologie culturelle particulière. Au moment où il franchit le seuil qui sépare l'être du néant, Eliade nous incite à *briser le toit de toute maison spirituelle frustrante*: c'est une profession de foi et, en même temps, un testament qui nous enrichit.

REFERENCES

- Berger, Peter, *Facing up to Modernity*, Basic Books, New York, 1977.
 Bersani J. et al, *La Littérature en France depuis 1945*, Bordas, Paris, 1970.
 Brener, J., *Histoire de la littérature française de 1940 à nos jours*, Paris, Fayard, 1978.
 Brion Marcel, *Le fantastique*, dans *Cahiers de L'Herne, Thomas Mann*, Ed. Frederick Tristan, Paris, Ed. de l'Herne, 1973, 61-67.
 Călinescu, Matei, *The Fantastic and its Interpretations in Mircea Eliade's later Novellas, Introduction*, Mircea Eliade, *Tales of the Occult*, Routledge, 1988.
 Le Clezio, J.M.G., *Lire et s'aventurer dans l'autre. Entretien avec Jean-Pierre Solgas*, la Quinzaine Littéraire, n° 435, 15 mars, 1985.
 Duerr, Hans Peter, Hg., *Die Mitte der Welt: Aufsätze zur Mircea Eliade*, Frankfurt/M, Shrkamp, 1984.
 Eliade, Mircea, *Briser le toit de la maison. La créativité et ses symboles*, Gallimard, Paris, 1986.

Eliade, Mircea, *Journal*, I, Gallimard, Paris, 1973.

Eliade, Mircea, *Le Sacré et le profane*, Gallimard, Paris, 1963.

Fromm, Erich, *The Sane Society*, Holt, Rinehart, Winston, New York, 1955.

Hesse, Hermann, *Der Steppenwolf, Gesammelte Schriften*, Frankfurt/M, Suhrkamp, 1957.

Lorint, F. E., *L'Ouverture vers la mort dans la Forêt interdite*, International Journal of Romanian Studies, 1(1976), 101-108.

Mann, Thomas, *Okkulte Erlebnisse, Gesammelte Werke in 13 Banden*, Frankfurt/M, Fischer, 1960, 10, 135-171.

Nemoianu, Virgil, Royal R. (eds.), *Play, Literature, Religion. Essays in Cultural Intertextuality*, SUNY Press, Albany, 1992.

Nemoianu, Virgil, *Naming the Secret: Fantastic and Political Dimensions of Charles Williams and Mircea Eliade's Fiction*, Bulletin of the American Romanian Academy of Arts and Sciences, 4(1983), 50-59.

Steiner, George, *Real Presences*, Oxford University Press, Oxford, 1989.

Vaina-Pusca, Lucia, *La dialettica del grande passaggio nelle «Tiganci» di Mircea Eliade*, *Strumenti Critici*, 28(1976), 393-407.

Voegelin, Eric, *Order and History*, 4 vols, Louisiana State Univ. Press, Baton Rouge, 1956-1987.

Yourcenar, Marguerite, *Humanisme et hérmetisme chez Thomas Mann, Sous bénéfice d'inventaire*, Paris, Gallimard, 1962, 224-271.

THE MYTH OF RATIONALITY: RHETORIC, DIALECTICS AND DETECTIVE STORIES

ANDREEA DECIU

(Bucarest)

Socrates, Plato's mouthpiece, scolded rhetoricians and dismissed their profession as "the art of speech professed by one who has gone chasing after beliefs, instead of the truth," an art that is thus "a comical sort of art, in fact no art at all" (*Phaidros*, 277a-e). Ever since Plato's reproaches, rhetoric has lived in the shadow of philosophy, dialectic, and science (Gross 1990): it has been in turn looked down upon as intuitive, devoid of a specific subject-matter, unethical (Plato), unscientific, based on vague concepts, as mere ornament, seductive discourse (Locke; Bacon), manipulative and propagandistic, in short, intellectually unchallenging, when not downright dangerous. Rhetoric's counterpart, on the other hand, dialectics, has flourished throughout the history of Western thought; deductive reasoning, systematic deliberation, and the rigorous search for certainties professed by the dialectician define the myth of rationality characteristic of Western philosophy. Starting with Plato, philosophy has been conceived of as "a process of disciplined enquiry aimed towards establishing valid propositions in the sphere of enlightened understanding" (Norris 1996, 73).

Yet a disciplined inquiry aimed towards establishing valid propositions is also the work of detectives such as the well-known Sherlock Holmes. The classical detective-character mirrors the logician/dialectician: both purport to establish the truth, and in order to do so they resort to a chain of deductive reasoning, inferences, and rigorous analysis. Detective stories are "tales of ratiocination" (Roth, 1994): they describe facts, analyze data, quantify, and explain the unknown and the mysterious. Socrates assists his interlocutors with carefully addressed questions in the search for Truth; likewise, Sherlock Holmes leads his readers to the final resolution of mysterious cases by systematic rationalization, by dissipating the irrational and the illogical of the crime and reinstating the order of reason. Holmes's observations and deductions are introduced to the reader so as to appear infallible: based on them, the detective always identifies the killer.

But is the mechanism of reason that leads to these deductions truly infallible, or is it rather a set of rhetorical strategies that makes it seem so? In other words: is

philosophical and dialectical rationality as impeccably reasonable as it claims to be, or is it also based on rhetorical ploys designed to give it the authority and efficiency it needs to appear unbeatable? This is an important question. Not only does it bring up the millennia-old dichotomy between philosophy, dialectic, and science on the one hand, and rhetoric on the other hand, but it also resonates with contemporary disputes between antifoundationalist relativists and conservative epistemologists (Smith 1997, Norris 1996). Such recent intellectual developments and controversies¹ force us to re-think, reconsider, and eventually, to find a way of deconstructing this dichotomy. In this essay I address this question and attempt an answer that is very much along the lines of the relativists' position. As opposed to more extreme relativist claims, however, my goal is to identify the rhetorical strategies used in dialectical reasoning, but not to reduce the former to the latter. I have chosen an indirect way to discuss the topic: I will analyze the detective stories of Conan Doyle, my claim being that the myth of rationality underlying these narratives is built on rhetorical support. Throughout the study I will compare the Sherlock Holmes stories with the Platonic dialogues, although I will not insist too much on the latter. As most comparatist analyses, mine can be questioned in one respect: its adequacy. In other words, the issue is: can one apply my conclusions regarding detective stories to philosophy and dialectics? Is Sherlock Holmes truly a fellow-character of Socrates, or a caricature at best?

Charles S. Peirce seems to have believed the former. He was fascinated with the stories of Sherlock Holmes, and he drew many analogies between semiotics and the detective's rationales; moreover, two semioticians have demonstrated the similarity between Peirce's semiotic and the detective's methods of reasoning (Sebeok and Sebeok, 1992). Detective stories represent the popular equivalent of philosophy- and science-discourse, with the detective as a symbol, at a non-elitist level, of the philosopher (Hickenthiere 1976).

In the first section of the essay I will show why detection is conceived as a disciplined inquiry towards establishing the truth. The claim I defend in the rest of the essay is that the detective is a scientist and a philosopher only inasmuch as he is doubled by a skillful rhetor.

The science of detection

The popular genre of detective stories emerged with remarkable success towards the end of the 19th century, in a period of general enthusiasm for science.

¹ See the emergence of disciplines such as the rhetoric of science, the development of "strong programs" in the sociology of science, the disputes between relativists and epistemologists (cf. Rorty 1980, Norris 1996). The problem, however, harkens back to the 1960s and 1970s. See Scott 1967 and Scott 1976.

The scientific attitude, enhancing rationalizations and quantifications, characterized all venues of intellectual thought in the epoch; as Conan Doyle relates in his *Memories and Adventures*, Huxley, Tyndall, Darwin, Spencer, and John Stuart Mill, representatives of the trend of positivist rationalism, were leading figures in the age, known even to the average person in the street. The detective stories written in this period are imbued with the general appreciation for scientific methods: detectives are disguised scientists and philosophers, who reason, measure, experiment, compute possibilities, establish hypotheses, and design theories; science allows them to solve even impossible cases. Murders are, for Sherlock Holmes, Hercule Poirot, Auguste Dupin, and old Miss Marple, scientific problems; consequently, these detectives create problem-solving procedures in much the same rigorous and generally valid manner a scientist would do. Furthermore, they do not approach murders as individual case, but rather integrate them in comprehensive theories designed to offer solutions for categories of problems. Sherlock Holmes, for example, approaches a mystery as a scientist: first he creates a method, and then applies it to particular situations. His method, a fantastic blending of science, philosophy, and magic is explained and publicized in a volume titled *The Book of Life*. Watson, Holmes's good friend, describes it:

It attempted to show how much an observant man might learn by an accurate and systematic examination of all that came his way. It struck me [Watson] as being a remarkable mixture of shrewdness and absurdity. The reasoning was close and intense, but the deductions appeared to me to be far-fetched and exaggerated. [...] Deceit, according to him (Holmes), was an impossibility in the case of one trained to observation and analysis. His conclusions were as infallible as so many propositions of Euclid. So startling would his results appear to the uninitiated that, until they learned the process by which he had arrived at them, they might well consider him a necromancer. (*The Sign of the Four*, 75)

Hence, the Holmesian method is based on observations, deductions, close and intense reasoning. Even though in the beginning Watson questions the validity of his friend's deductions, in time he is completely subdued and confirms all of Sherlock Holmes's reasoning as solid and correct. As opposed to the average thinker, who can synthesize ideas and form an inductive reasoning, Holmes is also capable of analysis, of decomposing situations and identifying their causes and unfolding, and establishing the logical connection between causes and effects. Through analysis he manages to re-create the reality prior to a crime, to return to a stage of events existing before the mystery of the murder; analytical reasoning, considered by logicians the strongest and most reliable type of reasoning, allows Sherlock Holmes and his fellow-detectives to understand the unknown. Rationality, then, achieved by means of systematic and accurate observation, close deductions, and analysis, empowers the detective to restore the order of things, by establishing the course of events and identifying actors and their actions.

A major task for the reasoner consists in clearing away mistaken and misleading hypotheses. In other words, Sherlock Holmes not only needs to gain knowledge of what has happened, and thus, of “who’d dun it;” first he must eliminate false knowledge (usually promoted by the representatives of the police), which blocks the truth from being revealed. To prove the validity and superiority of his reasoning, Socrates deconstructs deceptive knowledge by identifying premises, and isolating implications and consequences (Hadot 1995). Likewise, Holmes follows the wrong rationales and develops mistaken hypotheses to their ultimate conclusion, tinkering with them until they are forced to reveal their invalidity.

Holmes sees his profession as identical with the one of mathematicians. He insists often on the precision and strict rationality involved in the “science of detection,” drawing explanatory oppositions between reason and the domain of imagination or emotions. Like mathematics or general science, detection belongs in the field of reason, where imagination and human affects are not welcomed. Sherlock Holmes defines it thus: “Detection is, or ought to be, an exact science, and should be treated in the same cold and unemotional manner.” (*Sign of the Four*, 81). Therefore, when Watson chronicles enthusiastically, and therefore also passionately, one of Holmes’s brilliant interventions, the detective is upset and rebukes his over-emotional friend:

You have attempted to tinge it [the science of detection] with romanticism, which produces much the same effect if you worked a love story or an elopement into the fifth proposition of Euclid. (*Sign of the Four*, 90)

Yet Holmes himself is, as a scientist, intensely passionate: in his own improvised laboratory he is fascinated with studying the effect of various criminal substances, with conducting experiments, discovering new compounds, solving chemical equations, noting and quantifying scientific facts, analyzing them and establishing novel theories that can assist him in solving cases. The detective’s passion, though, is typical of the “mad, solitary genius,” enthralled by the miracles worked by his own mind. Not only is this passion distinct from the other human emotions, but also de-humanizing in its effects. At first, Watson is almost scared by his super-, or rather non-human scientist-friend:

Holmes is a little too scientific [...] it [his scientificity] approaches to cold-bloodedness. I could imagine his giving a friend a little pinch of the latest vegetable alkaloid, not out of malevolence, you understand, but simply out of a spirit of inquiry in order to have an accurate idea of the effects. To do him justice, I think that he would take it himself with the same readiness. (*Study in Purple*, 32)

This extreme interest in science brings Holmes to transcend his human ego; specifically, just as in dialectics reasoning awakes the impersonal in the reasoner (Graf 1996), the rationalizations professed by Holmes transform him into a sort of

impersonal, objective being. Although quite picturesque and unique as a literary character, Sherlock Holmes is designed to have a generic identity. His is the identity of the scientist/logician, solely concerned with the workings of science and reason. In the Platonic dialogues the interlocutors discover a truth that is independent of their personae because they transcend their individual identities and submit to a superior authority, the one of *logos* (Hadot 1995, Gauchet 1986). Likewise, the theories and the method that enable Holmes to solve cases are components of an epistemic knowledge, the knowledge of the philosopher and dialectician, which is independent of contingent factors. As opposed to the police, who often are wrong because they base their theories on circumstantial evidence, Holmes is always right. It is precisely because his method is grounded in epistemic knowledge, the knowledge of scientific principles and universalialia, that the detective cannot and does not fail.

One can recognize in this depiction of Sherlock Holmes the usual stereotypes associated with the dialectician and the scientist. Thus, the detective dominates and explains reality with the powerful instruments of reason. He eliminates deceptive knowledge and offers instead accurate, epistemic knowledge. Because his role, i.e., to deliver the truth, is so important, the detective acts as an impersonal, objective being.

Reason and the Hermeneutics of Crime

The myth of rationality characteristic of the Western tradition of thought is also at the heart of detective stories. Although presented as scientific, Sherlock Holmes's method of solving crimes and mysteries is based on a series of common-sensical tricks and practical, despite their ingeniousness, "rules of thumb." Emphatically scientific and logical, his procedure of investigation is much closer to doxastic, than to epistemic knowledge. To support this claim, let me analyze Holmes's major ways of solving crimes.

To identify a murderer, the detective uses a set of universal principles. These, however, are not scientific principles, but rather an inventory of general and fairly trite information about things and people that allow him to make certain deductions about particular cases. In other words, he resorts to generalities that help him form hypotheses about specific individuals and situations. In *The Red-Headed League*, for example, Holmes admits to Watson that his solutions stem from an extensive erudition in the field:

As a rule, when I have heard some slight indication of the course of events I am able to guide myself by the thousands of other similar cases which occur to my memory. (47)

His reasoning, then, is based upon some intuitive understanding and conjectural knowledge of the situation, which are then consolidated and confirmed with

the theories generated by previous, similar situations. The infallible mechanism of his logic is, in fact, a matter of memory and correct retrieval of information from a huge personal archive. Hence, Sherlock Holmes is an expert in the science of deduction due to his experience in this field, rather than because of his impeccable reasoning abilities. Indeed, critics have noticed that there is less solid real deductive reasoning in Holmes's stories, than guesswork, intuition, and observation (Messac 1965; Nordon 1975). To these one needs to add experience, in the form of systematized and filed knowledge of individual instances that can be processed until conducive to a coherent theory. While Watson introduces the detective as a scientist working in his laboratory, conducting experiments and discovering new formulas and substances, in actuality Holmes should rather be portrayed as a scholar unearthing information in a huge archive: his theories and methods, his ingenious and elegant solutions are the results of massive knowledge, diligently accumulated in time. What makes the detective's reasoning infallible, therefore, is not its internal and inherent mechanism, but rather experience, doxa as theory established and confirmed empirically by a large number of practical situations. Sherlock Holmes is a great detective first and foremost because he has developed a good filing system in which to record his knowledge, and not because he is a scientist or a philosopher. Keeping files gives him knowledge and, more important, power over the murderer, who becomes just an item in a collection of prototypes. Because he is familiar with the collection, the detective can easily recognize someone who belongs to it. Watson describes Holmes's impressive filing system:

For many years he had adopted a system for docketing all paragraphs concerning men and things, so that it was difficult to name a subject or a person on which he could not at once furnish information. (*Sign of the Four*, 85)

Holmes knows so many things about people and situations in general that he eventually comes to be familiar with individuals he has never really met. For instance, the protagonist in *Scandal in Bohemia*, a woman named Irene Adler, has a "criminal record" in Holmes's "book" even before she has actually committed any crime. Once she becomes a criminal, all the detective, as book-keeper, has to do is pull out information about her and then use it to solve the case:

I [Watson] found her biography (Irene Adler's) in between that of a Hebrew rabbi and that of a staff-commander who had written a monograph upon the deep-sea fishes. (*Scandal in Bohemia*, 53)

It seems almost as though Holmes collects randomly information about all sorts of people: ideally, in the end he should be able to know everybody. For someone who knows everybody there can be no mysterious identities or enigmatic deeds; hence, it is not reasoning in itself that helps the detective solve a case, but

rather the power established through the system of file-keeping. By filing information about people, things, situations, Holmes is, in fact, able to recompose reality; his ambition is to quantify and thus master the world.

Of course, because book-keeping involves handling huge amounts of information, the reality thus recreated is a sum of infinitesimal details, each of them with its own significance and meaning. Holmes knows an impressive number of little yet vital things about what people do, how they react, or how they behave under certain circumstances: "Oscillation upon the pavement always means an *affaire du coeur*. [...] When a woman has been seriously wronged by a man she no longer oscillates, and the usual symptom is a broken bell wire." (*A Case of Identity*, 58); "My first glance is at a woman's sleeve. In a man it is perhaps better to take the knee of the trouser." (*A Case of Identity*, 66).

Details are crucial for the detective's reasoning: they allow him to form hypotheses, as well as to test and confirm them. Furthermore, they support Holmes's analytical reasoning, functioning as fundamental milestones in the play back of a crime. More important, however, the significant details are necessarily obscure ones, not available to the uninitiated. Obvious once discovered, yet abstruse and cryptic until explained to the neophyte, details represent a reality hidden within the well-known, evident, visible, common world. Holmes's solutions to crimes are so elegant because of their simplicity, which always relies on the spectacular manipulation of little, yet fundamental details. He looks at situations and people with a magnifying glass that enlarges significant details and makes their meaning explicit. By explaining such details, then, the detective untangles the "figure in the carpet," i.e., makes the logic of a particular situation clear, and thus, dissolves the mystery and the unknown.

Tracing details amounts to a reconstruction (or is rather a construction?) of a rational, comprehensible "reality." Interestingly enough, though, Holmes tries to preserve the aura of this recreated "reality" by appropriating and differentiating it from contingency, from the reality familiar to everybody. His is a special, relevant reality, subtler and somehow more accurate than the one uninitiated viewers see. In this special "reality" what seems minor proves to be major ("Indeed, I have found that it is usually in unimportant matters that there is a field for observation, and for the quick analysis of cause and effect which gives the charm to an investigation." – *A Case of Identity*, 57), what is evident turns out to be unreliable ("Nothing deceives more than what is evident." – *Mystery from Boscombe Valley*, 79), and the uncanny is apt of systematization and can lead eventually to a scientific resolution of the crime ("The more uncommon and grotesque an incident seems, the more it needs to be studied carefully, and, if it is studied adequately and scientifically, what appears to complicate a case is what will solve it." *The Baskervilles Hound*, 98). As opposed to the official accounts of crimes, given by the police, which are "bald

enough, and vulgar enough,” of a “realism pushed to its extreme limits,” Sherlock Holmes pleads for “a certain selection and discretion” that “must be used in producing a realistic effect.”

This *reality effect*² is made possible by the detective’s familiarity with relevant and subtle details, which he organizes according to a special logic; this logic is not readily apparent, but, once identified, allows one to control everything that happens and to divulge the identity of those responsible for certain acts. Specifically, the process of finding the murderer implies connecting individuals to their deeds, placing various happenings in their context, elucidating mysteries, clearing confusions. In short, the science of detection means maneuvering reality so as to make it appear logic, rational, and coherent. To achieve this purpose, Sherlock Holmes works with facts: his business is to determine what happened, how it happened, and who did it. The facts that he handles, however, have no meaning in themselves; they are fragments of reality, splinters of the order of things that have lost their initial clear interconnectedness and inner logic. By re-arranging significant details and exploring their meaning the detective creates a rhetorical reality, one that is convenient for and submissive to his inquiry for truth. In other words, he puts the common, visible world, in a different, better light, which gives him an advantageous perspective and a clear insight into things. Holmes has privileged access to things that exist, but that others cannot see. He defines his profession thus: “It is my business to know things. Perhaps I have trained myself to see what others overlook.” (*A Case of Identity*, 58). Therefore, his knowledge of abstract, scientific, theoretical principles is couched in practical wisdom, in the ability to perceive abstruse and significant details. The detective, then, is a philosopher or a scientist doubled by a skillful rhetor that can decipher the order of reality inasmuch as he can find the right viewpoint from which to gain accurate knowledge of incidents and people.

As a rhetor, Sherlock Holmes also derives information from *testimonies*. He solves many cases from the intimacy of his home, sitting in an armchair and listening to relevant narratives told to him by those who have witnessed crimes or have information about crimes and the identity of the wrong-doer. It is important to stress that these stories are testimonies, not fragments of an interrogatory. Sherlock Holmes analyzes the stories and the story tellers; he interprets gestures, non-verbal and unconscious messages, and rearranges the narratives so as to highlight precious information of which the witnesses are not even aware. In *A Case of Identity*, for example, a woman comes to see Sherlock Holmes in a matter of a missing person;

² The “reality effect” is a concept theorized by Roland Barthes (1968). In this context it is slightly distinct, yet similar to Barthes’ notion of a fictional reality constructed in the discourse of history and literature, replicating exactly, or at least trying to do, *the reality*.

after listening to her story, the detective already knows clearly who and where the missing person is.

To Watson and to the various narrators these stories seem incoherent. Because of major flaws and ambiguity of the narratives, these stories are virtually incomprehensible. Holmes's task is to give these stories narrative coherence, to organize the narrated material so that it *makes sense*. Narrative coherence functions as a test of truth in the absence of direct proof by immediate observation of the crime (see MacCormick, qtd. in Nash 1990, 27). After analyzing these narratives, structuring the information they contain, Holmes is able to establish the truth. This is a *discursive truth*, which rarely if ever gets to be checked empirically. That nobody doubts its validity is proved by the absence of such verification.

Narrative coherence is also what holds together the disparate yet significant details composing the reality effect. By listening to and interpreting stories, Holmes can find the common script to which these important details belong. The detective's method for establishing the truth, then, is clearly a hermeneutic one. I see Sherlock Holmes the same way Richard Rorty sees the hermeneut, as an "informed dilettante, [a] polypragmatic Socratic intermediary between various discourses" (Rorty 1980, 317). Yet in mediating between discourses Holmes's goal is not to preserve their difference, but to unite them. The result of this merging would be the discourse of truth. A hermeneut in procedures, the detective remains an epistemologist in intentions.

Truth is a matter of the detective's interpretation and personal decision: not only does he establish it, but he also decides when, if, and to whom to communicate it. Yet even though his solutions to crimes are introduced to the reader as scientifically rigorous and valid, Holmes admits often that his theories are largely based on probability and guesswork, on intuition and the best hypothesis. Some of his conjectures are so bald that the detective himself is thrilled when they are proven right. In *The Cardboard Box*, for instance, Sherlock Holmes performs a genuine spectacle, reading Watson's mind simply from the changes on his facial expression. In the end, although the interpretation is entirely arbitrary, a stunned and mesmerized Watson assents, thus validating its truth. It is important to emphasize, though, that without Watson's confirmation Holmes's performance would have lost its effect. In conclusion, the truth established by the detective is the result of an interpretative project. As such, it needs to be validated by its addressees. Paradoxically, the myth of rationality stresses the rhetorical dimension of the Holmesian truth: according to the detective, truth is "what is *reasonably possible*" (45, emphasis added). Another definition labels truth as "what we have" minus "what cannot be" (in *The Sign of the Four*, 76). Neither of these ways of viewing truth corresponds to the tautological definitions of truth offered by logic

and philosophy treatises. Clearly, for Sherlock Holmes truth is, despite its solid grounding in reason and logic, a matter of possibility and plausibility.

Spaces of Power

Although always successful, in the eyes of the police Sherlock Holmes is simply an “amateur, [who has] shown some talent in the detective line, and [...] with instructors, may hope in time to attain some degree of their skill.” (*Study in Purple*, 34). I must stress that Conan Doyle’s protagonist is a private detective: his investigation is triggered by a personal interest in crimes, not by a professional obligation to preserve a certain social order. Furthermore, Sherlock Holmes is forced, by not being a public, officially acknowledged authority, to establish a private truth³ with no immediate consequences (e.g., arrests, or trials).

By virtue of his personality and life style, the detective is the symbol of the private. He lives in seclusion, has no friends except for Watson, acts strangely by common standards of behavior, communicates very little or nothing at all about himself, and is completely powerless at an official level⁴. His private status is an important rhetorical strategy designed to consolidate the detective’s persona: first of all, it makes him invulnerable. Because he is solitary, Holmes has no emotional strings, no affections, and no weaknesses. Hence, he can live a life entirely dedicated to reason, and to the exercise of the mind. Privacy, as separation from other human beings and subsequent lack of emotions, is what makes the detective a symbol of the rational being. He is, by definition, the most likely to find the truth, because he lives by the Platonic dictum: “It is necessary that one who really and truly fights for the right, if he is to survive even for a short time, shall act as a private man, not as a public man.” (*Apology of Socrates*, 29e-32a).

The private detective is not officially authorized to issue truth-claims. The truth he discovers, therefore, will remain private until embraced publicly. To achieve this public relevance, truth must transcend the level of privacy. The rhetoric of detective stories is based on this subtle conversion of the private into the public. The shift, however, requires that I approach the dichotomy public/private from the perspective of the distinction between rhetoric and dialectic. Aristotle

³ By this I mean that Holmes makes his own personal investigation, completely parallel to the one undertaken by the police. As opposed to Miss Marple, who assists the officials, and even to Hercule Poirot, who is on rather amicable terms with the police, Holmes is clearly the authorities’ rival; he sees Lestrade, the police officer in charge with solving crimes, as an “imbecile,” and often pursues cases for the sake of showing him wrong.

⁴ Dupin, Poe’s hero, is even more typical for the isolated genius, since he has no family, a mysterious past, is financially ruined, and usually gets out of his house at night, when no one else is in the street.

defined rhetoric as the counterpart of dialectic, thus instituting a lasting opposition between these two fields. As a result of this opposition, dialectics has been assigned to the province of private, i.e., epistemic communication, and rhetoric to the one of public, i.e., doxastic communication (Brunschwig, in Rorty 1996, 36).

The symbolic space of the Platonic dialogue is, indeed, an eminently private, even enclosed one: the ritual of the dialogue confines the interlocutors to the mental space of the conversation, and only the defeated are allowed to leave the stage⁵. As they have a limited freedom of motion, Socrates' interlocutors also have a limited freedom of speech. Although the ethic of the Platonic dialogues states that everyone is allowed to speak up his mind and defend any position as long as he does so in a reasonable and rational manner (Hadot 1995), Socrates' partners of conversation are gradually manipulated by their friend's interrogation⁶ into abandoning their standpoints and accepting his. Socrates' elaborate and complex contributions to the dialogue are often in striking contrast with the brief, assenting, or even merely echoing responses of his partners.⁷

The plot of the classical detective story is set in an artificial space: it is not the real world, but rather an encapsulated microuniverse, in which people know each other and significant gestures or events cannot go unnoticed. Because the boundaries of detective stories are well fixed both in terms of time and space (Roth 1996)⁸, the case can be more easily analyzed and solved if it is localized and clearly defined. In other words, the detective can rationalize and quantify data more effectively once they are in a limited number and confined within specific boundaries. Moreover, this metaphorical enclosed setting of detective stories prevents the killer from escaping: in a way, he or she is a prisoner from the very beginning, and it is only a matter of time until he or she becomes one officially. The enclosed setting, however, also functions in a similar manner to Bentham's panopticon: in this restricted space everything is visible and within the control of the detective. Holmes exerts a permanent surveillance over all of the characters; aware of the gaze, they experience a sense of guilt and insecurity, which eventually leads to the disclosure of many dark secrets, among which the identity of the killer.

⁵ In *Gorgias*, the character who gives the name to the dialogue simply disappears, and thus, Socrates considers that he has run out of arguments.

⁶ Interrogating is a powerful and privileged position in conversation; the interrogator sets the course of conversation, orders questions and answers, and thus can even influence the conclusion.

⁷ *Gorgias* is a good example for the case in point. See, for instance, sections 479 (a-e) and 480 (a-e).

⁸ Often the murder is committed during the performance of an opera or play. The investigation is limited to a specific period of time, not only because of some social pressure that demands the murder be discovered, but also because of some sort of magic deadline before which the detective can perform his miraculous mental powers. Sometimes watches and clocks stop at the moment of the crime, and start functioning again when the murdered is identified. Many crimes and investigations take place on framed locations: a boarding house, a small countryside town, the Orient Express.

The symbolic space of the Platonic dialogue, as well as the enclosed setting of detective stories, are spaces of power; they are controlled and used to his advantage by an exceptional individual, invested by the others with authority and trust. The reasoners, Socrates and Sherlock Holmes, manipulate a *reality effect* within the safely confided boundaries of these spaces in order to define their own truth. Ultimately, however, this private truth needs to acquire public validity. To be embraced by the others, truth must become public, i.e., it must be disseminated rhetorically. It is important, though, that the detective, as the philosopher, act from within his private empire, because he is thus able to control everything and everybody. The analogy with the scientist working in his laboratory is significant: Holmes creates his own private reality on which he can form and test the most unusual hypotheses, which then he can promote as public truth. The one who delivers this truth, however, must be a special person.

What is a detective?

The infallibility of Holmes's reasoning triggers the infallibility of the character himself. In other words, because he is never wrong, the detective comes to represent for the readers a supernatural being that cannot be mistaken. Sherlock Holmes creates a specific rhetorical persona that can support this myth of invincibility. Thus, the situations he investigates are not ordinary, trivial crimes, but "events of rare occurrence embedded in elaborate frames" (Roth 1996, 64). Holmes is only interested in "remarkable," and "strange" murders, and complains that the world is becoming trite when he encounters minor, common felonies. The detective is destined to deal with extraordinary events, presented to the reader as "miracles" once they are solved, because they allow him to prove his extraordinary abilities. In this way, Sherlock Holmes is able to exploit the rhetoric of supernaturalism as a cover for his power trip (Roth 1996). He often speaks in enigmatic words that nobody can understand, or makes strange prophecies that are later confirmed in reality. The unusual circumstances of the strange crimes he investigates, the mystery, and the unexpected solution the detective finds surround him with a certain mystique; the other characters in the story, Watson, and ultimately the readers are mesmerized by a Holmes portrayed as prophet and hero.

Critics have claimed that the roots of detective stories go as far as the ancient Greek tragedy. Dorothy Sayers (1995), for example, believes that detective stories are structured in accordance with Aristotle's rules of tragedy, as presented in the *Poetics*. Indeed, like the ancient tragedies, these stories are based on the idea of inevitable necessity. The opening situation, usually consisting in violent and wrongful death, triggers an almost mechanical order of events, which always culminates with an ending conventionalized through usage. When we start reading

a detective story, we know that something terribly wrong will happen, but that in the end the killer will be identified and caught. The exceptions are rare and considered deviations from the pattern.

In tragedies, the hero is generally a semi-god, a person of divine origins who is always successful in his endeavors. Likewise, the detective acts as someone endowed with miraculous powers: he (almost) never fails, never is tired or without inspiration, and most of the time he intuits who the murderer is very early in the investigation. While the tragic hero has supernatural physical attributes, the detective has miraculous mental abilities. These extraordinary mental abilities are an important element in the construction of an authoritative persona. But how can the detective be authoritative, as long as he is not supported by an official mechanism of power?

Authority can be defined as property, or as relation. Consequently, there are two types of authority: epistemic and deontic (Bochensky 1990). The former is a property insofar as it belongs to certain statements and propositions that must be accepted by everyone due to their inherent validity. For example, scientific or philosophical statements claim to have epistemic authority because the fulfillment of certain truth-conditions is sufficient to endow them with this authority.⁹ In other words, epistemic authority is not dependent on contingent factors, or on the persona of a specific individual, but solely on the fulfillment of truth-conditions. Sherlock Holmes's method of solving the case is intended to have epistemic authority: it is a scientific, logical, and rational method that functions in an infallible manner.

Bochensky maintains, however, that epistemic authority becomes manifest when acknowledged by the audience. Specifically, scientific claims, although authoritative in themselves¹⁰, are acknowledged as such when the audience recognizes the competence of the expert communicating them, as well as his or her sincerity in making those claims. Holmes clearly has the training of an expert in the field, and thus, the competence to make claims with epistemic authority. Watson portrays him as a person possessing an amazing amount of information in various domains: "His studies are very desultory and eccentric, but he has amassed a lot of out-of-the-way knowledge, which would astonish his professors." (*Sign of the*

⁹ Here I follow Bochensky's argument; I do not enter, at this specific point, the debates in science studies regarding the epistemic status of scientific claims.

¹⁰ According to Bochensky's theory, a sentence like "The sum of the angles in a triangle equals 180 degrees" has epistemic authority and needs to be accepted as true. If this sentence is communicated to a neophyte, however, who has no way of checking its validity, it is vital that the communicator be deemed an expert, and consequently, trusted. The fact that the communicator is an expert does not make the sentence true, but the sentence can fail to be perceived as true if not uttered by an expert.

Four, 43). Furthermore, Holmes describes himself as master of all knowledge and ideal reasoner:

Problems may be solved in the study, which have baffled all those who have sought a solution by the aid of their senses. To carry the art, however, to its highest pitch, it is necessary that the reasoner should be able to utilize all the facts which have come to his knowledge, and this in itself implies, as you will readily see, a possession of all knowledge which is likely to be useful to him in his work, and this I have endeavored in my case to do. (*The Five Orange Pips*, 116)

No wonder that Watson has complete faith in his friend's judgment, and never even questions Holmes's bizarre proceedings, confident in their efficiency:

I had had so many reasons to believe in my friend's subtle powers of reasoning, and extraordinary energy in action, that I felt he must have some solid grounds for the assured and easy demeanor with which he treated the singular mystery which he had been called upon to fathom. (*A Case of Identity*, 68)

Epistemic authority is also conditioned by the sincerity of the expert. The detective is by definition sincere: he has no personal stakes in finding a particular solution, as opposed to another.

Clearly, all of the conditions for epistemic authority are fulfilled in the Sherlock Holmes stories: the detective operates with a scientific method, is competent, and sincere. Epistemic authority, however, adds Bochensky, also needs to be reinforced repeatedly. This kind of authority requires that it be verified in as many situations as possible, so that it can be considered credible as a rule; specifically, an expert needs to prove his or her competence and sincerity by showing them more than once, on different occasions. In the case of detective stories this reinforcement is ensured by the principle of serialization characterizing the genre: Sherlock Holmes, like Hercule Poirot, Auguste Dupin, or Miss Marple, does not make an isolated appearance. His fame and reputation are created and consolidated by multiplying the pattern of his accomplishments in several stories.

On Bochensky's account, deontic authority is a relation established between the superior, who holds it, and the inferior who acknowledges and accepts it. Hence, the main condition for deontic authority is its acceptance by someone; as opposed to epistemic authority, deontic authority is relative, depending on the people who are involved in a specific relationship. While epistemic authority characterizes the scientist/logician/philosopher, deontic authority is rather typical of the rhetor: it is an assigned, delegated power, temporarily attributed to someone who shares a certain goal with those who invest him or her with authority, and who can assist them in reaching attaining that goal. As scientist and logician, Sherlock Holmes claims to have epistemic authority. Detective stories are built upon the idea that the procedure for solving the case has the infallibility of epistemic claims. In

the second section of this essay, however, I attempted to prove that Holmes is also a rhetor, and that his scientific methodology is grounded in a rhetorical setting. The detective, therefore, has a deontic, not epistemic authority: he is not the expert, but merely the superior, whose ability to solve murders is recognized and thus assigned to him by Watson. Furthermore, he is delegated by various victims to investigate their stories, and entrusted with complete confidence in his capacity of finding solutions in the strangest situations. Holmes preaches his own infallibility: "I am the last and highest court of appeal" (*The Sign of the Four*, 45); yet his authority relies on the support of all those he has helped over the years. Significantly, those who come requesting his help have heard of him from others' testimonies and recommendations. Sherlock Holmes, then, has a reputation built in time, through repeated successes, which makes him the superior unanimously acknowledged.

In conclusion, Sherlock Holmes's authority is a deontic one disguised as epistemic. He is the superior, who prescribes solutions that have the impact and efficiency of scientific, universally valid, and thus, epistemic claims. Nevertheless, because Holmes's authority is deontic, detective stories rely on a mechanism of persuasion: specifically, the reader needs to be convinced that Holmes's reasoning is infallible, that he will always find a solution, dispel the mystery and restore the natural order of things. Ultimately, it is the reader who gives the detective the deontic authority to issue scientific claims that resolve apparently unsolvable cases.

The Detective's Assistants

Persuading readers that the detective's reasoning is infallible requires the construction of a "second persona" (Black 1978), a specific implied audience. Holmes's most faithful and enchanted audience is his good friend and assistant Watson; before he becomes the detective's chronicler he is a listener and later even a witness of his stories. In many ways, the detective's *friend* resembles Socrates' partners of dialogue: he is the competent interlocutor, but one also easy to manipulate and convince. The reader is implicitly invited to identify with the friend and share his enthusiasm for the detective. Watson plays the role of a magic mirror in which Holmes can admire his intellectual perfection. In the beginning of *The Memoirs of Sherlock Holmes*, Watson confesses that he feels compelled to record and thus immortalize the deeds of the miraculous Holmes whom he has had the honor to meet and know. The detective's observations, deductions, inferences, reasoning, are applauded by Watson as extraordinary, as evidence of how a great mind works. Because the doctor is Holmes's chronicler, the stories are inevitably filtered through his enchanted perspective. The readers, then, receive reports that are distorted by a subjective conscience; specifically, they are manipulated to assume Watson's admiration and support of Sherlock Holmes's theories and solutions.

Watson is not a fan of Holmes from the very beginning, but is trained to become one gradually. At first, he is skeptical and looks at the detective as at some sort of bizarre and fascinating character. He is amazed at the unusual combination of knowledge and ignorance Holmes has, at his far-fetched reasoning, his moments of apathy and torpor, or of melancholy and daydreaming¹¹. But after witnessing his friend in action, he is unequivocally convinced of his amazing mental abilities. Watson's enthusiasm and admiration make him volunteer as a narrator:

It is wonderful! I cried. Your merits should be publicly recognized. You should publish an account of the case. If you won't, I will for you. (*Sign of the Four*, 78)

Watson is not amazed at Holmes's infallibility of solving the most impenetrable mysteries, as much as he is fascinated by his friend's reasoning abilities. Although the detective rationalizes in order to find murderers, reasoning is not just a means to achieve a specific goal, but also a spectacle in itself. Watson and Holmes often practice reasoning exercises with no particular purpose, just for their own entertainment. Watson is always stunned at the detective's power of making impeccably correct observations and deductions; he never truly tries to verify the accuracy of these observations and deductions, never doubts their correctness them, but simply consents in awe, and thus, validates them. The mere spectacle of reasoning leaves him, and with him the readers, uninterested in judging the perceived standards of truth. They believe Holmes's reasoning, because they are subdued by the myth of rationality.

For Holmes, reason is the essence of life. According to the Cartesian dictum, this time taken literally, he lives because he thinks. Holmes loathes common life, the tedium of quotidian banality. Watson often notices the metamorphosis in Holmes's persona when he is investigating important and challenging matters: the detective turns into a ferocious, "pure-blooded, well-trained foxhound as it dashes backward and forward through the covert, whining in its eagerness, until it comes across the lost scent." (*A Study in Scarlet*, 38). When he is not involved in an investigation, on the other hand, Sherlock Holmes finds life almost unbearably boring, and fights the overwhelming torpor caused by the slumber of reason with an artificially-induced excitement of narcotics. The faculty of reasoning is literally vital to the detective:

I cannot live without brainwork. What else is there to live for? Stand at the window here. Was ever such a dreary, dismal, unprofitable world? See how the yellow fog swirls down the street and drifts across dun-colored houses. What could be more hopelessly prosaic and material? What is the use of having powers, doctor, when one has no field to exert them? Crime is

¹¹ At times, Sherlock Holmes plays the violin: the music helps him drift away from the tedium of the common and trite reality. See *The Red-Headed League*.

commonplace, and existence is commonplace, and no qualities save those, which are commonplace, have any function upon earth. (Sign of the Four, 46).

The detective is addicted to reasoning, in the same way others are addicted to drugs or drinking. Thus, the exercise of reason becomes a vivid, consuming experience. This vivacity is a strong recommendation for the reasoner. He is not just capable of reasoning, but does it passionately. In spite of the incompatibility between reason and passion espoused by the Western world, the latter is socially associated with brilliance, in matters of the mind. Thus, the detective's prestige is enhanced by his passion.

Mystery and suspense reinforce the persuasive force of reasoning as spectacle. Critics have showed that detective stories originated from Gothic ghost-tales, by changing the irrational supernatural of the Gothic story into a supernatural rationalism (Roth 1996). The fiction of the supernatural, however, emerged in a rationalistic society (historically placed in the Enlightenment) that relished conventionalized terror and mystery, while knowing that they were inexistent in "reality." The combination of mystery-irrationality at the level of the plot and reason-verities in the investigation of the detective had an interesting effect on the audience: it paralyzed judgment, hoodwinking reason momentarily. Detective stories unfold according to a well-established ritual: the reader moves progressively from the sense of mystery that encourages fearful, false ideas, to full knowledge of the facts, intelligibility of causes, means, and ends, and confirmation of the truth of reason (Clery 1995, 46). Hence, the audience enjoys a pleasurable blend of relaxation and control, license and restraint, by accepting the reasoning of the detective entirely, and abandoning their own initiatives of reasoning (Clery 1995, 86). Paradoxically, the audience's hoodwinking their own reason and yielding control and authority to the character enhances a genre that is built on the myth of rationality.

It is because they submit to someone else's reason that few readers of detective stories can predict accurately the end of the stories they read. On the contrary, readers are often led astray, deceived by details intentionally presented as relevant, which later turn out to be insignificant. Why are we, readers, so often made to believe that a character is the murderer, when that person is not? Moreover, why is the identity of the killer kept a secret to the end of the story, despite the detective's knowing it well before the story is over? Obviously, the issue of suspense is the answer. The main feature of detective stories is suspense, the ability to keep the readers' attention alive and alert, to postpone the final resolution until the very last words of the story. Indeed, no one would continue to read a detective story when the suspense is gone.

The psychological efficiency of the suspense element comes from its connection to knowledge and understanding: before they read the whole story

readers do not know who the killer is, and more important, do not understand the murder. Suspense is a rhetorical device designed to “move” them, to capture their attention by promising them knowledge and understanding. Readers, the audience of detective stories, begin in one position vis-a-vis the “facts” of a given situation--of ignorance most of the time, or of partially informed opinion--and are moved by the detective-rhetor to another position, one of informed judgment. The detective story, then, is a rhetorical discourse built upon an emplotment—the actual narrative-- of this movement from one position to another. Solving the case, through rationalizations, deductions, observation, inferences, is the rhetorical equivalent of convincing the readers of a certain thing (e.g., the identity of the murderer). Let me repeat that the detective knows, or intuits most of the time from very early in the investigation who the killer is. Holmes’s reasoning process is introduced as a confirmation of his opinions; in fact, the “tale of ratiocination” is addressed to the reader, who is thus convinced rationally that the detective’s solution is right.

Conclusion

Reasoning in detective stories is, therefore, a rhetorical act. Its main strategies, rigor and scientificity, are highly effective because they are socially constituted to appear infallible. The history of Western thought has given reason an amazing prestige, instituting it as a powerful means of making claims about the world. As I have showed in this essay, the efficiency of reason is based on a mechanism of persuasion, which functions by manipulating a special authoritative ethos of the reasoner, by assigning him or her a symbolic space of power in which he or she can control and convince the audience to accept what told.

All this certainly does not mean that there is no rationality at all in detective stories. I do not mean to imply that Sherlock Holmes pretends to be a scientific reasoner when in fact he solves cases solely by manipulating the others and resorting to rhetorical strategies. On the contrary, I claim that he does both: he reasons and uses rhetorical procedures as an aid to his reasoning and as a means to deliver the truth he discovers. Clearly, Holmes has epistemological ambitions: he aims to find a universal, objective truth. His inquiries, however, need rhetorical and hermeneutic grounding. Consequently, he designs a special rhetoric to assist his epistemological endeavors.

My argument has unfolded along the main line of one developed by Alan Gross. In his “Epilogue” to the *Rhetoric of Science* (1990), Gross claims that “sciences construct their specialized rhetorics from a common heritage of persuasion,” and thus, they “create bodies of knowledge so persuasive as to seem rhetorical” (Gross 1990, 206-207). Likewise, the detective’s epistemology resorts

to its own specialized rhetoric, designed to legitimize it and make it seem unrhetorical. Ultimately, if one comes to think about it, the classic dichotomy between dialectic and rhetoric is a subtle strategy: by overtly opposing Rhetoric, dialectic can hide its own rhetorics.

WORKS CITED

- Aristotle. *On Rhetoric. A Theory of Civic Discourse*. Oxford University Press (1991)
- Bacon, Francis. *The New Organon and Related Writings*, ed. Fulton H. Anderson. New York: The Liberal Arts Press. (1960)
- Barthes, Roland. "L'effet de reel," in *Communications*, 11, 1968, 84-90.
- Bochensky. J.M. *Einführung in die Logik der Autorität*, Verlag Herder KG Freiburg im Breisgau 1974.
- Brunschwig, Jacques. "Aristotle's Rhetoric as Counterpart to Dialectic," in Amelie Oksenberg Rorty, *Essays on Aristotle's Rhetoric*, University of California Press, 1996, 34-55.
- Clery, E.J. *The Rise of Supernatural Fiction (1762-1800)*, Cambridge University Press, 1995.
- Conan Doyle, Arthur. *The Adventures of Sherlock Holmes*, Penguin Books, 1996.
- Gauchet, Marcel. *Le Désenchantement du monde. Une histoire politique de la religion*, Editions Gallimard, 1985.
- Graf, Alain. *Les grands courants de la philosophie ancienne*, Editions du Seuil, 1996.
- Gross, Alan. *The Rhetoric of Science*, Harvard University Press, 1990.
- Hadot, Pierre. *Philosophy As A Way of Life: Spiritual Exercises from Socrates to Foucault*, ed. with an introduction by Arnold I. Davidson, transl. by Michael Chase, Oxford; New York: Blackwell, 1995.
- Andrews, Richard, ed. *Rebirth of Rhetoric. Essays in Language, Culture, and Education*, Routledge: London and New York, 1992.
- Hickenthier, Kurt and Wolf Dieter Lutzen. "Der Kriminalroman : Entstehung und Entwicklung eines Genres in den literarischen Medien," in Annamaria Rucktaschel und Hans Dieter Zimmermann, *Trivalliteratur*, Wilhelm Fink Verlag Munchen, 1976, 87-105.
- Locke, John. *An Essay Concerning Human Understanding*, ed. Peter H. Nidditch, Oxford: The Clarendon Press, 1979.
- Messac, Regis. *Le "Detective Novel" et l'influence de la pensée scientifique*. Paris: Librairie Ancienne Honore Champion, 1929.
- Nash, Christopher, ed. *Narrative in Culture. The Uses of Storytelling in the Sciences, Philosophy, and Literature*. Routledge: London and New York, 1994.
- Nordon, Pierre. *Conan Doyle*, London: John Murray, 1966.
- Norris, Christopher. *Reclaiming Truth. Contributions to a Critique of Cultural Relativism*, Duke University Press, Durham, 1996.
- Plato. *Dialogues*, transl. into English with analyses and introductions by B. Jonett, 4th ed. Oxford, Clarendon Press, 1967-1968.
- Roth, Marty. *Foul and Fair Play: Reading Genre in Classic Detective Fiction*, Athens, Ga: University of Georgia Press, 1995.
- Rorty, Richard. *Philosophy in the Mirror of Nature*, Princeton University Press, 1980.

Sayers, Dorothy. *The Letters of Dorothy Sayers: The Making of a Detective Novelist*, ed. by Barbara Reynolds, New York: St. Martin's Press, 1996.

Scott, Robert. "On Viewing Rhetoric as Epistemic," in *Central States Speech Journal*, 18.1 (Feb 1967), 9-17.

Scott, Robert "On Viewing Rhetoric as Epistemic: Ten Years Later," in *Central States Speech Journal*, 27.4 (Winter 1976), 258-266.

Smith, Herrnstein Barbara, *Belief and Resistance: Dynamics of Contemporary Intellectual Controversy*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1997.

COMPTES RENDUS

Comparative Literature Worldwide: Issues and Methods/La Littérature comparée dans le monde: questions et méthodes. Edité par/edited by Tania Franco Carvalhal, Porto Allegre, 1997, 288 p.

Rassemblant dans un livre quatorze articles qui traitent des aspects nationaux du comparatisme littéraire, de son histoire institutionnelle dans les pays des auteurs et, quelquefois, des attitudes théoriques esquissées dans le temps, l'éditeur (le professeur Tania Franco Carvalhal, ancienne présidente de l'Association brésilienne de littérature comparée) confesse qu'elle espérait surtout aboutir à une lecture synthétique du passé de la discipline, afin de mieux encourager la réflexion sur les *seuils* du comparatisme, sur les diverses voies qui s'ouvrent aujourd'hui devant lui. Ce vœu est en général exaucé, quoique l'on puisse se demander à quel point il est illustratif un tableau dans lequel manquent non seulement des cultures et des traditions entières, comme l'Afrique noire et les pays arabes, mais aussi des Européens dont la parole pèse en la matière: les Russes, les Polonais et surtout les Allemands. Mais, en dépit de ces absences et d'une assez grande diversité de conceptions quant à la présentation du matériel – ce qui était d'ailleurs à supposer – le but n'en est pas moins atteint puisque, finalement, la lecture nous laisse l'impression de pouvoir en dégager quelques idées communes et quelques points de convergence. Bien des auteurs voient, par exemple, l'avenir de la discipline dans ce que les Américains nomment «cultural studies», appellation assez vague, qui permet d'englober aussi les nouvelles orientations vers la production des minorités, vers l'étude des bandes dessinées, des procédés publicitaires ou de la mode. Les études culturelles sont mentionnées comme un terrain commun de la future littérature comparée dans la belle et riche systématisation que le professeur Gerald Gillespie offre pour le domaine américain, même si l'attitude «a-théorique» dominante de ces dernières années vient renforcer «the actual confusion and lack of coherent mission of contemporary comparative literature in America», dont fait état le Bernheimer Rapport; l'idée est acceptée aussi, avec des justifications diverses, pour le domaine portugais par Mme Helena Carvalhão Buescu, pour le Canada par Mme Eva Kushner, pour l'Argentine par Mme Zulma Palermo, pour les Pays Bas et la Belgique par MM Van Gorp et Neubauer, etc.

D'autres articles ne font pas preuve d'un tel consensus des positions, par exemple en ce qui concerne l'étude des «concordances» générales ou des «contrastes» comme base pour développer une méta-discipline de la littérature comparée, capable de tout systématiser et de tout utiliser dans une aspiration peut-être justifiée vers un «théorie de la littérature» ou vers une vraie «littérature générale». Il est toutefois vrai que les deux réponses ne se placent pas au même palier de l'enquête, et que le comparatisme contrastif préconisé par Gillespie, Palermo et les Brésiliens Maria de Souza et Melo Miranda, qui tend à dégager et à mettre en valeur «the emergence of identity», les traits les plus saillants d'une littérature nationale, ne s'opposent pas tout à fait à l'étude des concordances, à cette poétique idéale de la littérature générale dont nous parle Paul Cornea, fort de son expérience et de celle de ses collègues roumains, feu Tudor Vianu et surtout Adrian Marino. Cette dernière conception

était et s'appuie à la fois sur un comparatisme vu en son essence comme «an attempt to wrench the literary texts from a narrow national context and to re-contextualize them internationally» (Van Gorp et Neubauer, p. 244). Mais il est peu probable qu'un domaine tellement agité par des tendances centripètes et par des mouvements successifs de polarisation (le modèle linguistique dans les années soixante, celui sociologique dans les années quatre-vingts, etc) soit un jour réduit à l'unanimité étouffante, et le débat reste purement académique.

Le vrai problème de la littérature comparée, à mon avis, est encore une fois mentionné par le rapport de G. Gillespie, et il concerne la place que la littérature et les études basées sur le texte littéraire occupent, et doivent encore occuper, dans un champ de recherche qui s'est peu à peu élargi à tel point qu'il risque maintenant d'exploser. Le problème ne se pose pas de la même manière pour tout le monde, car il existe des orientations plus traditionnelles (comme c'est le cas de la France, où Y. Chevrel insiste précisément sur la littérarité, le littéraire, les frontières de la littérature dans la riche moisson des dernières années, également de la Hongrie ou de l'Espagne), qui n'encouragent pas l'extension du domaine jusqu'à la confusion avec la comparaison tout court. Mais il se dégage de la lecture de plusieurs études de ce volume, écrites non seulement avec beaucoup de science, mais aussi avec un certain sens de la responsabilité intellectuelle, l'idée que renoncer au texte (sinon littéraire, du moins au texte en soi, comme dans les études d'A. Montandon sur les manuels des bonnes manières) comme base et point de convergence de la recherche comparatiste mettra fin à une discussion aussi longue que l'histoire de la discipline. Et à la discipline même avec.

Mircea Anghelescu

DAN GRIGORESCU, *Introducere în literatură comparată. Teoria* (Introduction à la littérature comparée. La théorie), Universal Dalsi & Semne, Bucarest, 1997, 411 p.

En dépit du fait que le comparatisme roumain faisait déjà ses débuts à la fin du siècle passé, avec la thèse du normalien Pompiliu Eliade qui traitait un sujet alors à la mode (*De l'influence française sur l'esprit public roumain*, 1898), il a fallu attendre les contributions théoriques des Roumains et les synthèses plus ou moins originelles jusqu'après la dernière guerre mondiale, c'est-à-dire la très claire introduction en la matière, écrite par un comparatiste en exil et publiée en Espagne (Alexandre Ciorănescu, *Principios de literatura comparada*, La Laguna, 1964) et le petit livre d'Alexandre Dima (*Principii de literatură comparată*, Bucarest, 1969), tardivement inspiré par la méthode rigide de Van Tieghem. Laissant de côté les manuels et les recherches collectives – dont celles réunies en 1982 dans un volume publié chez les Editions Univers ne sont pas dénuées d'intérêt – le livre de Dan Grigorescu, titulaire de la chaire de littérature comparée à l'Université de Bucarest, est le troisième et le dernier en date. Il est aussi le plus équilibré et le plus riche en information, tirant tout le profit nécessaire des discussions assez bien fournies dans les dernières années sur le comparatisme et ses crises, et peut-être le plus ouvert aussi vers le dialogue, grâce tant au pragmatisme de l'auteur, qu'à ses multiples habiletés, en tant que critique et historien de l'art, qu'éditeur, etc.

Sans témoigner d'une sympathie excessive sur l'étude idéologique de la littérature et pour la psychanalyse, ni pour les orientations sociologisantes de la New Literary History par exemple, l'auteur utilise ses vastes lectures pour brosser un tableau si possible complet des différentes voies que la littérature comparée ouvre devant la recherche littéraire. Il accorde une place privilégiée à

l'étude et à la réfutation d'un mot et d'une notion clé de l'ancien comparatisme, c'est-à-dire l'influence, qui occupe non pas moins de trois des onze chapitres du livre (*Théorie des influences; «Influence» et «réception»; Influence et circulation de l'image*), et examine ensuite les domaines predilectes des études appliquées: Parallèles et affinités, Etude des genres (*Genologie*, p. 198-233), l'étude thématique (*Tematologia*, p. 234-277) et les rapports entre les arts, laissant à la fin, pour clore l'enquête, l'examen historique des précédents, des initiatives de succès ou sans lendemain, et aussi l'état actuel de la recherche dans le monde, exposé plein de suggestions et de couleur. Il manque à mon avis de ce tableau riche et dynamique, qui a le don d'introduire le lecteur dans le cœur même des plus récentes discussions et donc de lui éveiller l'intérêt, un chapitre consacré à l'étude des formes, ce que Claudio Guillén appelle «morphologie» dans son introduction (*Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, 1985), et que D. Caracostea esquissait déjà à la fin des années trente dans son étude *Le préromantisme de G. Asaki*.

Aperçu général d'une discipline en pleine mutation et qui apporte l'expérience d'une vie, le livre de Dan Grigorescu gagne par l'aisance avec laquelle l'auteur discute problèmes et œuvres qui ont trop souvent été confisqués par des érudits; il offre l'image d'un domaine de la recherche fascinant par son objet et par les possibilités d'ouverture vers le théorique et le dialogue.

Mircea Anghelescu

VASILE POPOVICI, *Lumea personajului. O sistematică a personajului literar (L'univers du personnage. Pour une systématique du personnage littéraire)*, Cluj-Napoca: La Maison d'Édition «Echinox», 1997, 200 pp.

Vasile Popovici (L'Université de Vest de Timișoara) s'est fait remarquer en Roumanie comme un comparatiste intéressé surtout par les relations problématiques entre le théâtre de la fiction et le théâtre du monde, ou bien entre l'identité du créateur et le touché unique de son œuvre. On peut même en déduire que l'Archi-thème de ses projets critiques est le rapport controversé entre l'existence et la création. Son livre récent *L'Univers du personnage*, se place dans la même lignée. Il tente une systématique du personnage littéraire et se lance dans un domaine d'étude difficile à problématiser et, de plus, marqué par les préjugés tenaces du sens commun.

Pour le lecteur de la rue, le personnage s'identifie totalement à la personne, ce qui lui garantit une réalité substantielle incontestable. Du côté de la critique théorique, presque tout ce qui touche au personnage déborde largement le domaine des études strictement littéraires et se prête à des ouvertures imprévisibles, vers les discours de la philosophie et des sciences, également intégrés dans des complexes épistémiques historiquement variables. C'est justement pourquoi les options de Vasile Popovici, quant au découpage de son objet et quant à son système conceptuel, s'avèrent décisives pour sa démarche.

L'auteur du livre choisit de rapporter le statut du personnage à la condition de la fiction et de la représentation littéraire, en empruntant alternativement le point de vue du créateur et celui du lecteur. Pour Popovici, le personnage littéraire est une entité strictement relationnelle et symptomatique. Plus précisément, il subit constamment la pression des forces transcendantes diverses et il est donc un moyen idéal d'accès vers quelque chose d'au-delà de soi-même. La systématique proposée par le livre s'appuie sur trois catégories essentielles: *le monologique, le dialogique et le triologique*. Ce schéma

théorique devient fonctionnel grâce à un passage en revue des personnages romanesques de la littérature européenne, par rapport à la fiction roumaine des XIX^e et XX^e siècles.

Le personnage qu'on appelle monologique étale une solidité presque objectuelle et se fait exprimer dans le registre formel d'une troisième personne générique: il se manifeste toujours comme un Lui. Son modèle idéal est le personnage de type balzacien, épuisé pratiquement par une catégorie typologique unique. Dans tous les romans où il apparaît – figé dans son moule typologique – Rastignac ne sera jamais que l'illustration de la vanité et de l'arrivisme triomphant. D'après Vasile Popovici, la consistance apparente de ce type de personnage s'avère illusoire. Car elle n'est qu'une pure transitivité, un signe qui renvoie à quelque chose d'autre (*aliquid stat pro aliquo*): un certain groupe social, une âge, un milicu, une passion dévorante, etc. Vasile Popovici s'applique à reconnaître les traits du personnage monologique européen, à partir de l'ainsi dit roman grec, jusqu'aux caractères des divers genres littéraires du Moyen Âge; du picaresque jusqu'au romantisme; et finalement, du réalisme précoce, jusqu'à présent.

Par rapport au monologique, qui implique la soumission totale du personnage au bon gré de son créateur, le dialogique serait en échange l'expression de sa liberté et même de son indépendance, par rapport à l'auteur du roman. Dans des architecture fictives imposantes, l'auteur peut rétrocéder à ses créatures le droit à la décision et à la parole, se délimiter explicitement d'elles, ou même faire semblant de les abandonner. Dans de telles circonstances narratives, c'est uniquement la relation dialogale qui fait possible l'expression fidèle de la subjectivité. Le Moi fictif se manifeste plénièrement par rapport à un Toi, érigé en interlocuteur. Ce type de personnage – propre aux milieux hantés par des incertitudes et par des interrogations sans réponse – est la conséquence palpable d'une vision problématisante sur l'être humain. Pour identifier les traits du personnage qu'il appelle dialogique, Popovici choisit les romans d'André Gide (un des chapitres de son livre insiste sur *Les Faux Monnayeurs*), alors qu'on s'attendait plutôt à Virginia Woolf, à William Faulkner, ou bien aux Roumains Max Blecher et Anton Holban.

C'est justement dans cette section du livre, qu'on se rend compte de certains glissements passagers du critique entre de plans hétérogènes de l'analyse (tels que le fictif et le narratif, ou l'histoire et le discours). Ceci nous attire l'attention sur la *polarité profonde*, camouflée par la *classification tripartite* explicite de Popovici. On pourrait appeler les antipodes de cette alternative la *fiction théâtralisée* et la *fiction non-théâtralisée*. Le critique roumain paraît s'intéresser surtout aux brèches par où la théâtralité réussit à s'insinuer dans la fiction romanesque. (Deux des meilleures chapitres du livre s'occupent en effet de la disponibilité dramatique des fictions de Ion Slavici et de Marin Preda, des auteurs importants du roman roumain du XIX^e et respectivement du XX^e siècle).

Pour Vasile Popovici, l'univers du spectacle est plutôt une forme mentale complexe, une représentation essentielle de la réalité individuelle, autant que de la vie sociale. Dans son livre, l'univers du personnage nous apparaît dominé par deux régimes perceptifs polaires et idéaux: appellons-les *le monologique* et *le relationnel*. Le monologique trahit la confiance généralisée dans la consistance de l'être et dans la solidité sans fissure du sujet; tandis que le relationnel nous permet de percevoir les tensions engendrées par les rapports entre le Moi et le Moi; le Moi et le Toi; le Moi, le Toi et les Autres. Dans le roman, les Autres peuvent être représentés par un vrai public, ou bien se réduire à un simple témoin. Il est évident que Popovici est fasciné surtout par le biais relationnel dans la construction des personnages. Ses analyses sagaces suivent le processus de la scission intérieure du sujet, le spectacle du Moi devant l'Autre, ou bien *le dialogue entre deux personnages, en présence d'un auditeur* (réel ou virtuel, peut importe: que ce soit l'opinion publique, un certain groupe de personnes, une foule, un milieu social, etc.)

On pourrait objecter que les types idéaux identifiés par l'auteur ne se trouvent jamais à l'état pur et que les personnages des romans ne sont que rarement ou bien monologiques, ou bien dialogiques, ou bien trialogiques. Si l'on pense à Proust par exemple, l'avant-scène de son grand roman est le lieu des manœuvres d'une conscience dialogique déchirée, qui plonge dans son passé, à la recherche de son identité perdue. Dans un plan fictif plus éloigné, il y a un tas de personnages repêchés par le narrateur dans les eaux profondes de son passé: des instances monologiques, d'une substance strictement nominale. Pour compliquer encore le réseau formel du roman, ces personnages-objet sont érigés par le Moi narrateur en témoins du spectacle de sa scission intérieure harcelante.

Je ne vais finir ce compte rendu sans insister sur l'abilité déployée par l'auteur pour maintenir l'ouverture virtuelle de son arché-typologie littéraire vers des vieilles dilemmes spéculatives, telles que la relation entre le théâtre existentiel universel. Le passage final de son étude se sert du pluriel de la première personne pour désigner *une réalité* générique: celle des personnages, de leurs auteurs et aussi de leurs critiques littéraires.

Dans son livre, Vasile Popovici présente le régime monologique du personnage romanesque comme un bouclier imaginaire, le seul que l'homme pourrait s'offrir à soi-même, contre l'agressivité perpétuelle du Monde, contre son intrusion dans le territoire du privé et d'une intimité absolue, d'ailleurs chimérique.

Monica Spiridon

CARLOS GARCIA-ROMERAL PEREZ, *Bio-bibliografía de viajeros españoles (siglo XIX)*, Ollero & Ramos Editores, Madrid, 1995, 307 p.

After having been, for two consecutive centuries, the country who set sail on the most important expeditions on the seas (starting with that of Columbus, leading to the discovery of America), Spain became itself a favourite realm for the European travellers in the romantic period, at the end of the 18th and the beginning of the 19th centuries. It turned into a target of interest for hurried tourists, whose descriptions led, everywhere in Europe, to a series of stereotypes ridiculed by Spanish authors: "Un francés viene a casarse a España – writes, toward the middle of the 19th century, Manuel Breton de los Herreros – muy persuadido por las descripciones que ha leído de algunos viajeros compatriotas suyos, que aquí gustan las damas de rondas y músicas, y de escalamientos de balcones; que se recrean en el humo de los cigarros; que todas van armados de un puñal ó navaja; que los galanes andan vestido de majo" etc.

The Spanish themselves keep on travelling in this century too, like all Europeans; moreover, travelling now becomes a fashionable pastime, for the same Breton de los Herreros finds that "español que no viaja se denigra" (*La mania de viajar*). The Spaniards do not merely travel, they also write about their journeys. Recently published by Carlos Garcia-Romeral Perez, the bibliography of the travel texts which came out in Spanish in the 19th century contains over 1200 titles: 1125 entries are texts published in periodicals and books by Spanish-speaking authors, and the rest are Spanish translations or adaptations of texts by foreign authors. Those are both famous writers like Chateaubriand, Lamartine, Dumas, Bret Harte, Edmondo de Amicis, and explorers, geographers or naturalists like Jacques Arago, Ch. Darwin, R. Burton, Livingstone, Stanley, Speke, Nórdjenskjold and other, among which the Russian Anatol Demidov, whose *Viaje por la Rusia meridional y la Crimea, la Hungria, la Valaquia y la Moldavia* was translated in 1865. I find it interesting that the

number of these travel notes is much larger in the second half of the century than in the first are, although the development of the tourism industry generally leads to the interest towards this type of literature being outrun in favour of more practical, Baedeker-type information. If we only count the volumes (articles in periodicals are dependents on many other factors besides the interest proper), only 12% come out between 1800 and 1850, whereas in the remaining 50 years (1851-1899) 78% are published. For the foreign researcher consulting Garcia-Romeral Perez's bibliography, it is important that most authors' names are accompanied by substantial biographical notes, which place their descriptive contributions against the very important background of lives often separate from the restless world of the explorers: doctors, lawyers, professors, many journalists. There are also writers among them, and it may not be irrelevant to notice that the most famous Spanish romantic writers joining in this travel „mania" are before all travellers in their own country, like Larra y Sanchez de Castro with *Impresiones de un viaje por Extramadura*, or in their own town like Ramon Mesonero Romanos, with *Escenas matritenses*, with *El antiguo Madrid* and with *Manual descriptivo*.

Although I was only able to make a rash examination, I wish to note that at entry 625 there is a mistake, probably a printing error: the publishing year of *Una excursión en diez y seis jornadas por Córdoba* etc. by Ramon Martínez García, in Madrid, is not 1837, but 1897. Also, in the records of the National Library I have found a translation from Chateaubriand which is not present among the ones mentioned at page 295: *Escrito sobre la Grecia por el vizconde Chateaubriand*, Madrid, 1828, 96 p. (call-number 2/4335), which may only be a partial issue of the one mentioned under no. 1148, in two volumes. However, the editions of works which the bibliography does not mention must also include these travel notes: *Obras completas*, Valencia, in 25 volumes, published between 1843 and 1846, *Obras*, nueva edición, published in Madrid in 19 volumes between 1847-1850 etc.

The usefulness of this bibliography is indeed exceptional, for the history of Spanish writing as well as for the foreign researchers, which will find in the Spanish notes a most interesting mirror of the history of their country. Such enterprises, for all centuries, should be published in each European country.

Mircea Anghelescu

Itinéraire de cultures croisées: de Toulouse à Tripoli, publication de l'Université de Balamand, Balamand (Liban), 1997, 250 p.

Dans un monde déchiré par des conflits réitérés, les universités française de Toulouse et libanaise de Balamand (orthodoxe), Saint-Joseph de Beyrouth (catholique) et arabe (musulmane) de Beyrouth ont eu la bonne idée d'organiser un colloque sur les croisades. Le volume qui contient les communications présentées lors de ce colloque, en 1995, vient de sortir des presses sous un titre qui n'est pas seulement un ingénieux jeu de mots: *Itinéraire de cultures croisées*. Avant d'examiner la réalité historique des croisades, ce colloque – et le volume qui porte à notre connaissance sa matière – se propose, comme le dit Edgar Weber (Toulouse) de «comprendre pourquoi deux mondes: l'Orient et l'Occident, deux cultures: arabe et occidentale, deux religions: musulmane et chrétienne se sont heurtées durant des siècles et ne cessent de se heurter jusqu'à cette fin du XX^e siècle» (p. 237). Soit en découvrant le monde fabuleux du conte oriental (Jesn Jabbour, *Les croisades et l'imaginaire populaire en Orient*), soit par l'intermédiaire de la structure picaresque de la littérature de voyages (Abdellatif Ghouirgate, *La représentation des croisades dans le récit de voyage d'Ibn Ġubayr*),

l'image de l'autre se dessine toujours par rapport à sa propre identité. De ce point de vue, il est important que la recherche envisage aussi l'enjeu de l'implantation et les conséquences qu'elle a sur le plan historique et des relations (Michel Balard, *L'image de l'autre: Génois et Sarrasins*, etc.)

La littérature comparée apporte aussi sa contribution en la matière, surtout par l'examen des textes relatifs aux rencontres (Naoum Abi Rachéd, *Francs et sarrasins chez Usama b. Munqid*; Khaled Yassine, *Les musulmans dans les poèmes épiques des croisés et des Byzantins*; Lili Maliha Fayad, *Le Djuhad dans la poésie de Ibn Mounir el-Taraboulsi*) et des images traditionnelles répandues par l'intermédiaire de l'épos narratif (Georges Dorlian, *L'Image du franc et du chrétien dans le Roman du Baibars*). C'est un recueil d'études dont une bonne moitié intéresse les études comparées et entièrement l'imagologie et les études culturelles, dans un champs où de pareilles rencontres sont plutôt rares.

Mircea Anghelescu

Tipărit SEMNE

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

REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART,
Série Théâtre, Musique, Cinéma

REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART,
Série Beaux-Arts

REVUE DES ÉTUDES DES SUD-EST EUROPÉENNES

REVUE ROUMAINE DE LINGUISTIQUE

ISSN: 0256 - 7245

SYNTHESIS, XXIV, BUCAREST, 1997

LEI 15 000